“ШЕСТЬ НАСТРОЕНИЙ” АЛЕКСАНДРА АРУТЮНЯНА

МИХАИЛ КОКЖАЕВ

Возможно, именно в цикле фортепианных пьес “Шесть настроений” наиболее удобно наблюдать тонкую игру композиторской мысли, поскольку в музыкальной мистерии участвует только фортепиано – один из редких “полифонических” инструментов, допускающих возможность регуляции силы и качества извлекаемых звуков.

Один-единственный исполнитель способен сыграть пространственно-многомерную музыкальную ткань, управляя и каждой линией, и всем потоком одновременно.

Только прослушав весь цикл, понимаешь, что в каждой миниатюре заключено одно, освященное поэтикой музыкального слога, состояние души, хрупкое, науловимое и, вместе с тем, очень значительное.

Воплощая в своем творчестве искусство миниатюры, Александр Арутюнян тем самым развивает исконно армянскую форму художественного мышления, ярко проявившуюся в живописи, зодчестве, литературе и, конечно, в музыке. В армянском музыкальном искусстве есть эталонные образцы фортепианной миниатюры, принадлежащие перу великого Комитаса. Имея столь высокую точку отсчета, совсем не просто композитору поставить перед собой и решить эту сверхзадачу.

Мы привыкли к арутюняновской монументальности, но, столкнувшись с его миниатюрой, убеждаешься в универсальности композиторской лаборатории. Техническая мобильность его письма, допускающая предельную лаконичность высказывания, делает возможным выражение знаковой символики в самой малой из музыкальных форм.

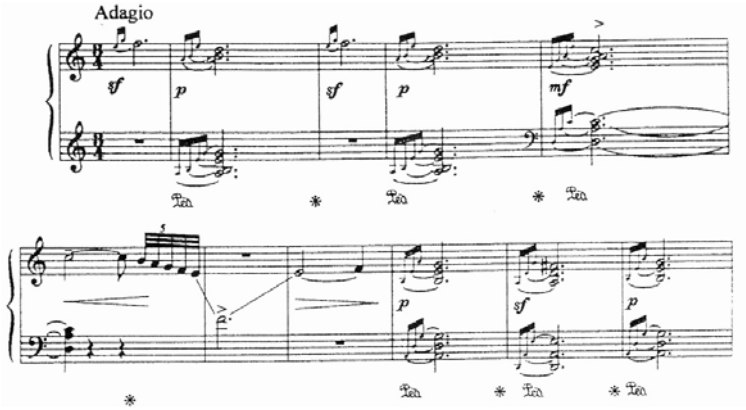
Попытаемся разгадать тайну каждого из настроений, хотя вряд ли язык ощущений можно точно перевести в систему конкретных лексических понятий.

Первая пьеса, вне сомнения, передающая настроение раздумья, “соткана” из аккордов, затейливо распыленных в сонористическом пространстве с помощью асимметричных восходящих многозвучных форшлагов. Их аппликатурно-фактурная особенность заключена в несовпадениях ритмоакустических

составляющих, устремленных к верхней ноте аккорда. Звуковой всплеск… и достаточно долгое – протяженностью в такт – угасание звучности.

Эффект ажурного звукового пятна, в которое хочется вслушиваться как можно дольше, лишь трижды на протяжении пьесы прерывается мелодическими фразами, необычными вопросительными полукадансами. Создающаяся таким образом смысловая неопределенность передает состояние погруженности в глубины сознания.

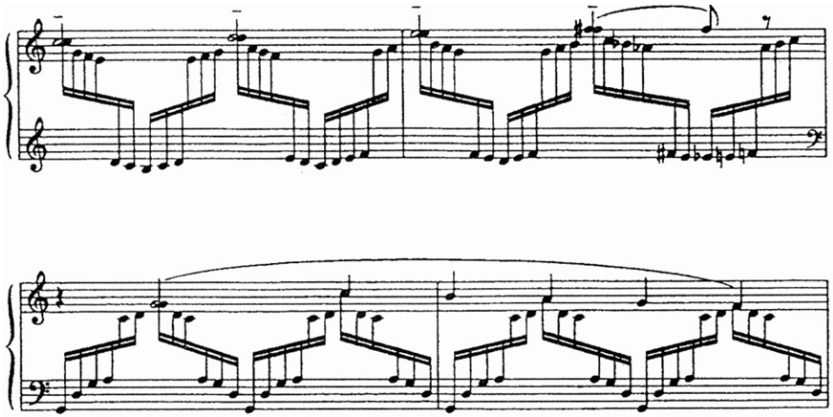
Точно найденный композиционный прием создает впечатление некоего однородного эмоционального поля, отчего небольшая по своей протяженности пьеса кажется пространственно беспредельной, раздвигающей границы музыкальной мысли:



То же ощущение выхваченного из бесконечного движения, на мгновение овеществленного в звуках музыкального потока, возникает при прослушивании второй пьесы цикла. На сей раз ажурная пассажность, с необычайно красивой пятидольной дробностью каждой четверти, оставляет за собой своеобразный сонористический шлейф из изящных гармоний. Неожиданно расслаиваясь, подобная фактура рождает простую и естественную кантиленную тему.

Достаточно сложная диатоническая полиладовая организация темы в последних трех ее фразах опевает два (а их всего два в пределах современной темперации) разнонаправленных целотоновых тетрахорда: вверх от ноты *до* и повторенный дважды вниз – от ноты си. В результате конечные ноты на

расстоянии *фа#* второй октавы и "" первой представляют собой малую нону – уже знакомый нам излюбленный композитором прием полутонового смещения, в данном случае очень эффектно оттеняющий “аморфность” целотоники:

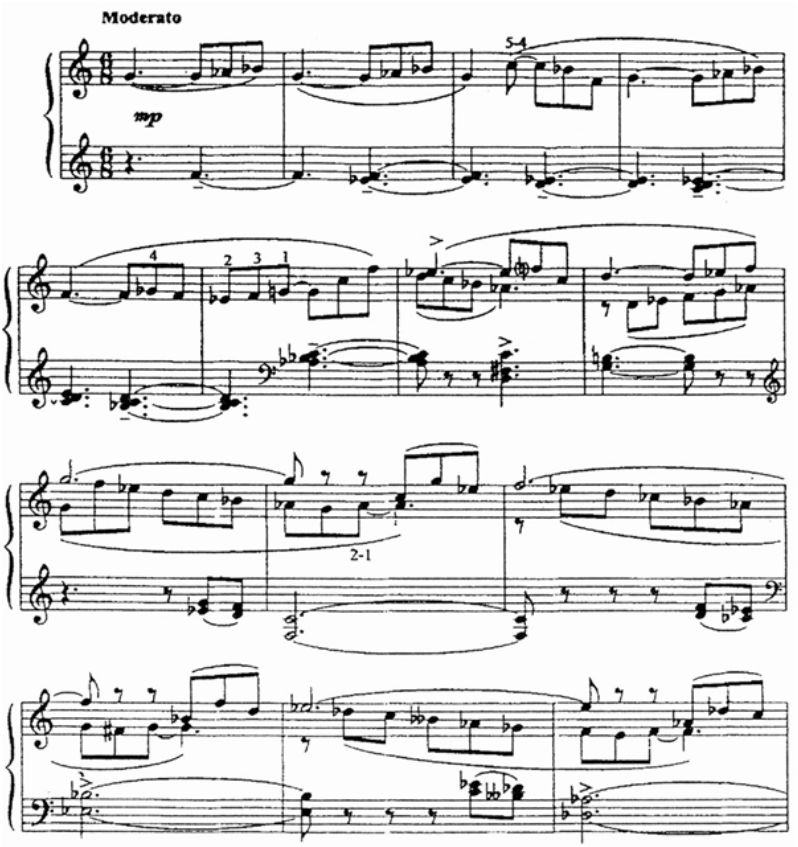


В сравнении обе пьесы являются, в сущности, разными воплощениями одного и того же состояния души, показанного композитором лишь на мгновение и тут же сокрытого от слушателя.

Следующая пара пьес, так же, как и предыдущая, имеет определенную образную схожесть, хотя интонационные и композиционные приемы внешне различны, что исключает сходство.

В третьей пьесе фразеологические цезуры едва заметны, а тематизм представляет собой скорее символический отблеск темы, поскольку не ограничен в композиционной форме.

Бесконечно развивающаяся мелодия в сочетании с весьма насыщенной контрапунктической подсветкой, обретает определенную цельность благодаря микромотивным модусам, появляющимся время от времени и ассоциативно возвращающим слух к очень похожим, но неточно повторяемым интонационным ориентирам: их сходство обеспечивается, в первую очередь, ритмическим подобием фигур и вариативностью самих интонаций, всегда обыгрывающих в разных комбинациях кварту, квинту, секунду и терцию.

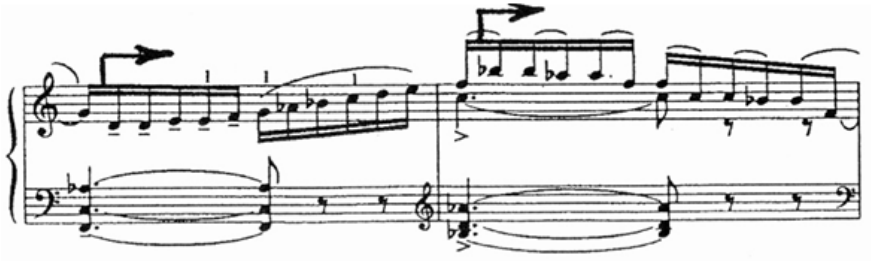


Беспрерывность потока наблюдается и в среднем разделе: знакомые уже мотивные формулы “измельчаются” до шестнадцатых долей, но сохраняют свои интонационные свойства благодаря асимметричной репетитивности основной интервалики.

Эта репетитивность особая: сама мотивная формула сдвинута на $^1/_{16}$ долю относительно основной дискретности музыкального движения.

Гармоническая канва пьесы в экспозиции сориентирована не только на функциональность, но и на самодостаточную красочность секунд и ладовых трехзвучных микрокластеров, слегка затуманивающих гармоническую опреде-

ленность, отчего усиливается впечатление образной ирреальности, пребывания в мире грез.



Метрическое смещение в среднем разделе мелодии, придающее ей характер мелодической размытости, компенсируется функциональной определенностью в гармонии. Но определенность эта особого рода: доминанты растянуты в звучности, а их разрешения осуществляются после паузирования – гармоническое напряжение сначала истаивает акустически, а затем уже разрешается, причем в двухоктавном удалении низких фортепианных октав. Этот прием угасания реализован и в масштабах всего формообразования: при втекании среднего раздела потактно фактурно-гармонические истаивания естественно переходят в усеченную репризу – фазу окончательного угасания эфемерного поэтического образа. Этот вальс, скорее всего, лирическое воспоминание с оттенком легкой грусти о безвозвратности некогда пережитого.

В завершении пьесы – весьма изысканная игра в ладовую переменность. Избрав *линию* в качестве приоритетного средства выразительности, композитор тонкими штрихами варьирует теперь уже узнаваемые мотивные фигуры, меняя альтерационную фигурацию ладовых микроинтонационных структур.

Следующая, четвертая, пьеса цикла, так же, как и предыдущая, - медленная, сочинена в пятидольном метре $^5/_8$.

Удивительное явление – эффект мнимого метрического родства с предыдущей пьесой. Можно предположить, что это ощущение возникает со звучанием последнего ее двутакта, в котором реминисцентное напоминание материала среднего раздела (напомним, что там имел место метрический сдвиг на $^1/_{16}$ долю) подготавливает слушателя к парадоксальному отсечению первой восьмой в шестидольном метре. Это приводит слушательское сознание к естественному восприятию асимметричной (2+3) пятидольности. Именно такая

композиционная находка позволила сочинить всю пьесу в репетитивной технике. Фактурный хроматический оборот ни на мгновение не прерывается и становится средой обитания главной тематической линии изложения музыкальной идеи.

С одной стороны, эта композиционная модель, основанная на остинантной статике, - прямое противопоставление только что отзвучавшему, изобилующему звукокрасочным разнообразием образу. С другой же – сдержанная, размещенная в ином музыкально-пространственном масштабе мелодия, начинающаяся в басах, достигает в партии левой руки пианиста кульминации в высоком фортепианном регистре. Она совершенно независима от статики остинатного стержня пьесы и, хотя и отдаленно, напоминает печальный сюрреалистический вальс. Метроритмическая размытость выносит мелодию вообще за пределы какого-либо, даже сложно организованного метра. Однако, проследив мелодическую линию (которая движется малыми децимами) в первых пятнадцати тактах, можно ассоциативно угадать знакомый метр.

Высокая значимость четвертой пьесы предопределена ее местоположением в цикле. Оно соответствует точке золотого сечения, где и должна состояться драматургическая кульминация цикла.

Если во втором диптихе цикла[1] остинатная статика следует за музыкальным многоцветием предыдущей пьесы, то в последней паре пьес все устроено композитором в обратном порядке: медленная остинатная пьеса предваряет бурную токкату, завершающую весь цикл.

Если хроматическая остинатная фигура четвертой пьесы напоминала вращение колеса фортуны, то изящная повторяющаяся фраза пятой пьесы ассоциируется с колесом старинной прялки, отчего сразу возникает зримый идиллический образ красиво наклоненного вперед женского силуэта, оттененного мягким бликом свечи.

[1] Мы уже убедились в концептуальной разграниченности цикла на “диптихи”. Осмелимся предположить, что V и VI пьесы также объединены, по крайней мере, в технологический диптих.

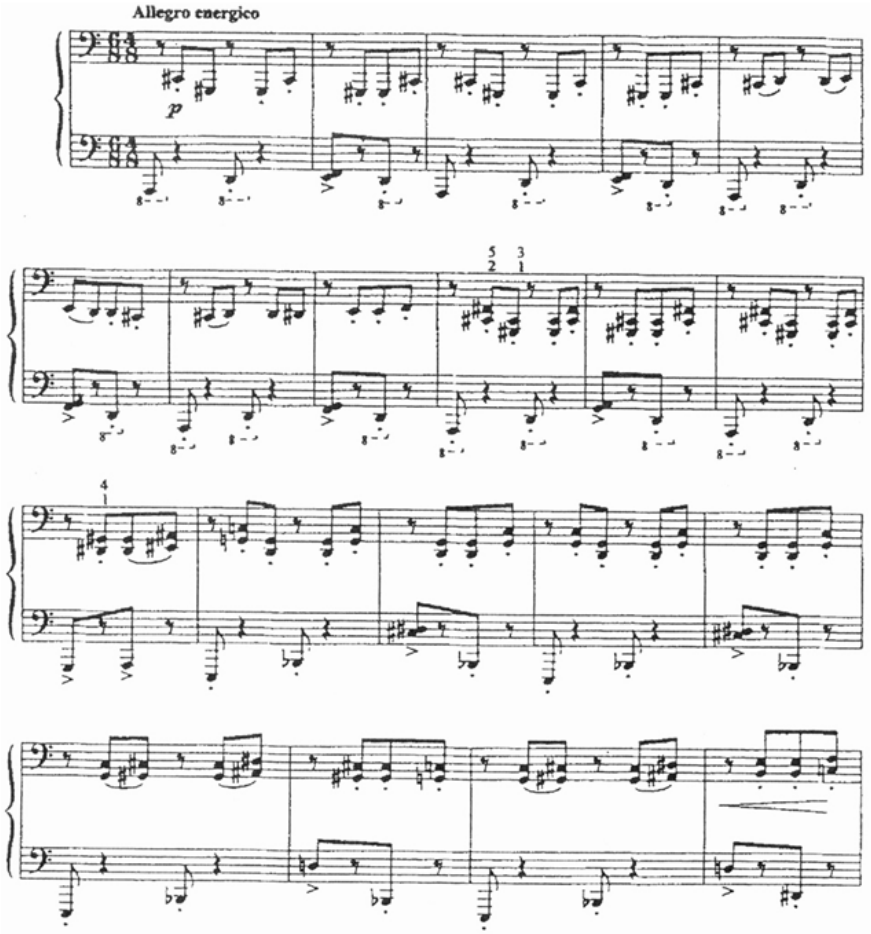
Вероятно, это образ метеринства, нежности и истока жизни, спокойствия и благоденствия. Состояние музыкальной ткани отнюдь не статично: в какое-то мгновение остинатная интонация превращается сначала в подвижный звуковой ручей, а затем в полнозвучную реку. В кульмианции композитор не обрывает сразу динамический всплеск, а дает ему отзвучать. Постепенно снимая звуки аккорда, на фермате остается единственный низкий звук *ля*, связывающий кульминацию с идиллической ретроспективой пьесы.

Следует отметить тонкую технику тональных сопоставлений: начинаясь в ля миноре, тональный план охватывает весьма отдаленные тональности, возвращаясь в первом такте репризы к исходной тональности. Но остинатная гармоническая канва окрашивается диссонирующими аккордами доминанты Ре бемоль мажора, Ре мажора, Ми бемоль мажора, Соль мажора. И в самом конце – До мажоро-минор, не встречавшийся ранее.

Наконец, вторая пьеса последнего диптиха – финал цикла – представляет собой краткую токкату – яркую и помпезную, с оригинальной ритмикой, все время меняющей симметрию метра $^4/_8$ на триольную его модификацию $^6/_8$. Объявленный метр имеет двойной показатель – $^6/_8$ и $^4/_8$, хотя в этом указании есть определенная неточность: равна ли при этом $^1/_8$ шестидольного метра $^1/_8$ четырехдольного или нет?

Здесь можно уловить некоторую авторскую иронию, предоставляющую исполнителю определенную свободу, что переводит пьесу в иное жанровое наклонение, а именно: технология токкатных приемов – поочередное “подпрыгивание” рук, в фактурной игре совмещена с шутливой неточностью метрических смен, что позволяет отнести пьесу к разряду скерцо. Обе метрические модели осуществимы и с равенством восьмых, и с триольным перерождением дискретности, что с точки зрения композиции экстравагантно, а в ракурсе рассмотрения метроритмической организации – парадоксально.

Пьеса однородна в своем движении и по сути представляет собой бурную волну к самой высокой динамической точке цикла, наполненную радостью. Таким жизнеутверждающим, вероятно, и должно быть последнее из настроений в этом цикле миниатюр. Как и во всех своих циклических произведениях, Александр Арутюнян здесь затейливо выстроил концепцию цикла: драматургически соединив пьесы попарно, а в масштабах всего цикла “перебросив” несколько арочных связок, он создал целостное произведение из шести мимолетных настроений.



В анализе данного фортепианного цикла следует отметить целый ряд черт композиторского своеобразия как в компановке формы, так и в исполнительских приемах. В частности, необходимо выделить оригинальные репетитивные приемы, в которых формальная статика повторов компенсируется текучестью ладогармонических условий, что рождает феномен смыслового преображения каждого повторяемого звена. Этим и интересен своеобразный прием фортепианного ostinato.

РЕЗЮМЕ

Возможно, именно в цикле фортепианных пьес “Шесть настроений” наиболее удобно наблюдать тонкую игру композиторской мысли, поскольку в музыкальной мистерии участвует только фортепиано – один из редких “полифонических” инструментов, допускающих возможность регуляции силы и качества извлекаемых звуков. Один-единственный исполнитель способен сыграть пространственно-многомерную музыкальную ткань, управляя и каждой линией, и всем потоком одновременно. Воплощая в своем творчестве искусство миниатюры, Александр Арутюнян тем самым развивает исконно армянскую форму художественного мышления, ярко проявившуюся в живописи, зодчестве, литературе и, конечно, в музыке. В армянском музыкальном искусстве есть эталонные образцы фортепианной миниатюры, принадлежащие перу великого Комитаса. Имея столь высокую точку отсчета, совсем не просто композитору поставить перед собой и решить эту сверхзадачу.

Ключевые слова - Александр Арутюнян, цикл фортепианных пьес, анализ, “Шесть настроений”.

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ «ՎԵՑ ՏՐԱՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆԸ»

ՄԻԽԱՅԻԼ ԿՈԿԺԱԵՎ

Երևի թե հենց «Վեց տրամադրություն» դաշնամուրային շարքում է առավել հարմար հետևել կոմպոզիտորական մտքի նուրբ խաղին, քանի որ երաժշտական միստերիային մասնակցում է միայն դաշնամուրը՝ հազվագյուտ «պոլիֆոնիկ» գործիքներից մեկը, որը հնարավորություն է ընձեռում կարգավորելու արտաբերվող հնչյունների ուժն ու որակը: Մենակատարն ունակ է նվագելու տարածական-բազմաչափ երաժշտական կտավը՝ միաժամանակ ղեկավարելով յուրաքանչյուր գիծն ու ողջ հոսքը: Իր ստեղծագործության մեջ մարմնավորելով մանրանվագի արվեստը, Ալեքսանդր Հարությունյանը դրանով իսկ զարգացնում է գեղարվեստական մտածողության բուն հայկական ձևը, որը վառ արտահայտվել է կերպարվեստում, ճարտարապետության, գրականության և, իհարկե, երաժշտության մեջ: Հայ երաժշտական արվեստում կան դաշնամուրային մանրանվագի էտալոնային նմուշներ, որոնք պատկանում են մեծն Կոմիտասի գրչին: Ունենալով նման բարձր մեկնակետ՝ կոմպոզիտորի համար այնքան էլ հեշտ չէ իր առջև դնել նման գերխնդիր և լուծել…

Բանալի բառեր - Ալեքսանդր Հարությունյան, դաշնամուրային շարք, վերլուծություն, «Վեց տրամադրություն»:

ALEXANDER HAROUTOUNYAN’S «SIX MOODS»

MIKHAIL KOKZHAEV

The author has probably found it more advantageous to keep up with the compositional subtle manoeuvres of the mind via Haroutounyan's «SIX MOODS», as the only instrument participating in this musical mystery is the piano, one of the rare polyphonic instruments, giving the possibility to regulate the force and quality of musical sounds. The solo piano player alone has the ability to perform the multi-dimensional cosmic piece of music simultaneously directing each row and the whole. Haroutounyan enhances the proper Armenian creative thinking trend, remarkably reflected in Armenian paintings, architecture, literature and of course in music by incorporating miniature art in his creations. There are incredibly high grade models of piano miniatures in Armenian musical art created by great Komitas. Having these remarkable models as a starting point, Haroutounyan assigned an unrealizable task of creating others and accomplished it.

Key words – Alexander Haroutounyan, a cycle of piano pieces, analysis, «SIX MOODS».