

ЛЕВОН АСТВАЦАТРЯН: "ЕВРОПОЛИС"

АННА ТАМИРОГЛАН

Значимость творчества Левона Аствацатряна в первую очередь связана с тем обстоятельством, что его творчество и общественно-музыкальная деятельность привнесли в развитие национальной музыкальной культуры свежую струю западноевропейского авангардизма. Левон Аствацатрян, получивший образование во Франции и умевший сочетать в своем сознании новые музыкальные техники с природой армянской интонационности, по сути впервые в нашей истории продемонстрировал возможность органичного совмещения национальной музыкальной традиции с особенностями западного конструктивизма. Более того, Аствацатрян продемонстрировал возможность расширения ресурсов армянской интонационности: специфика армянских интонационных структур в его произведениях весьма естественно сочеталась с практически любыми приемами конструктивных техник и, в определенном смысле, даже способствовала их совершенствованию. Выразительность мотивных зерен оплодотворяла композиционную логику структур в западноевропейских образцах, порой существующих в виде умышленно-формальных композиций, имеющих абсолютно формальную конструктивистскую цель. В музыке же Левона Аствацатряна игра мотивных микроструктур, почерпнутых из древнейшей армянской храмовой монодии, наполнена живительной силой глубокой и абсолютно армянской духовности. Вместе с тем, утопическая мечта Аствацатряна о единении культур, о их единой исходной природе подвигла его на создание полотна "Европолис" (1999), в котором композитор попытался выстроить свою музыкальную "Вавилонскую башню". Конструктивной идеей произведения стал принцип "вплетения" библейской музыкальной интонации в различные музыкальные фактуры, присущие разным музыкальным культурам. Иными словами – четырехзвучный мотив, идентифицируемый Л.Аствацатряном с библейским, то есть тот, который появился в пении людей, живших на заре нашей цивилизации, в развитии пьесы для двух фортепиано и трех исполнителей в 9 рук разветвляется на несколько стилистически различных линий, представляющих ту или иную национальную культуру¹.

¹ Пятый пианист здесь выступает в роли своего рода ударного инструмента, подчеркивающего пульсацию ритма как организатора или регулирующего ритмическую импрови-

По сути – это своеобразное музыкальное родословное древо, демонстрирующее ряд преломлений исходного библейского мотива сквозь призмы наиболее заметных в современном мире национальных культур. "Europolis" в дословном переводе означает "Европейский город", в нашем же случае – это символическое место слияния разных культур, составляющих современную цивилизацию. Но это не просто размещение на какой-то (пусть даже музыкально-виртуальной) площади объектов различных национальных культурных достижений, а созданное средствами художественной выразительности свидетельство того, что все эти художественные объекты восходят к единому источнику "протокультуры", символом которой является библейское интонационное зерно. Сторонники направления "протокультуры" уверены, что предстоящее тысячелетие станет тысячелетием созидающей культуры, формулой которой может послужить подобная этой: "войти сегодня во вчера, как в кусок природы".

Литерой "B" композитор обозначил библейское мотивное зерно и, несмотря на то, что оно появляется в музыкальной процессуальности не сразу, ему отведено место в тесситурной высоте – в третьей октаве – в качестве явного намека на божественное происхождение этого музыкального символа... Уже вначале произведения над буквенными мотивами – литерами обозначены "темные заполненные круги", которые символизируют сообщество намеченных автором стран "Европолиса". Это символ знакового принципа, характеризующий интонационность той среды, к которой он принадлежит, т.е. символические мотивы тех культур, которые в данном случае входят в "Европолис".

Обратимся к буквенным обозначениям, которыми композитор обозначил принадлежность того или иного фрагмента музыки к определенной музыкальной культуре:

B-Bibligue – библейский исходный вариант мотивной микроструктуры;

A-Armenia – армянские версии мотива и его развитие в русле отечественных музыкальных традиций;

F-France – стилистика французской музыкальной культуры;

зационность (лишь изредка подключающийся к процессу, пользуясь только одной рукой). Объяснить такой выбор исполнительского ресурса трудно. Предположительно это связано с возможностью расширения числа полифонических линий в фортепианных фактурах.

R –Russia - модификации мотива в духе русской музыкальной традиции;

Al.Allemague - стилистика немецкой музыкальной традиции;

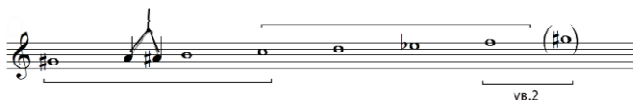
U.S.A. - в духе музыкальной культуры Соединенных Штатов Америки.

E1 ,E2 = Europolis - это предполагаемая Аствацатрянном стилистика Европолиса, где смешение всех наиболее ярких музыкальных стилистик Мира приведет всемирную музыкальную цивилизацию к художественному совершенству.

Эта несомненно-прекрасная утопия представляется самой настоящей и, увы, несбыточной мечтой Л.Аствацатряна – по крайней мере сейчас, когда на фоне мировых социальных катастроф мировое музыкальное искусство переживает болезненный период. Несмотря на обилие концертных и иных музыкальных проектов, мир музыки пребывает в фазе если не упадка, то застоя. Значительная часть музыкальных акций коммерциализирована, а прогрессивная музыкальная мысль или отстранена от внимания менеджмента, или предана забвению. И в этих неутешительных условиях развития композиторского творчества идея произведения “Europolis” представляется призывом к духовному единению всех ныне разрозненных музыкальных культур, а если сузить угол зрения – к единению усилий мировых композиторских школ и отдельных композиторов.

Теперь рассмотрим наиболее очевидные фрагменты музыкального процесса, где рельефней всего проявились те или иные особенности музыкальных традиций, объявленных автором в качестве ведущих за собой всю мировую музыкальную цивилизацию. Уже в следующем фрагменте мы видим литеры “В” и вслед за ней – в том же голосе -проведение мелодии, обозначенной литером “А” (пр.ц.1). Предшествующий мелодии “А” библейский мотив исполняет роль “подсказки” к началу ее звучания. Прием “подсказки” в полифонии известен со времен И.С.Баха – достаточно просмотреть фугу “с-moll” из I тома Х.Т.К. и убедиться в том, что третье проведение темы в нижнем голосе “подсказано” средним. Таким образом, прием подсказки восходит к немецкой музыкальной традиции, но звучит мелодия типично армянская (пр.ц.1.,1-5т.т.).

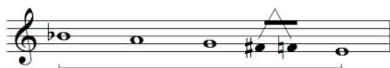
Для начала выведем ладовую структуру армянской мелодии:



Лад состоит из двух сцепленных тетрахордов и по сути это сочетание фригийского (с расщепленной второй ступенью) и дорийского ладов. Подобные ряды часто встречаются в профессиональной музыке Армении и являются отражением церковных национальных традиций. Интересно, что внутриладовой увеличенной секунды в этом ладу как бы нет, но она возникнет между VII и I степенями лада. Еще одним интересным фактом является второе, несколько искаженное проведение темы имитационно и в ладовой трансформации. Композитор как бы уточняет интонационность мелодии: на этот раз она звучит в ладу с двумя увеличенными секундами, а сам лад гипероктавный – ступень "b" в середине и двумя малыми секундами по краям.



Но преодоление октавности очень напоминает феномен ладов ограниченной транспозиции Оливье Мессиана. Таким образом, и в этом случае привлечен полифонический принцип из французской музыкальной композиционной практики. Приведем еще один пример с явными признаками армянской музыкальной традиции. Все проведения мелодии или ее фрагментов проходят по звукам подобных выведенных нами ладов с двумя увеличенными секундами. Но принцип уже знакомого нам "ладового уточнения" встречается и в этом фрагменте. На стыке второй и третьей цифры мелодия у первого фортепиано "нащупывает" новую ладовую структуру. Если считать расщепление второй ступени игрой альтерационной хроматики, то основой этой мелодии является типично армянский локрийский пентахорд:



Теперь не вызывает сомнений факт, свидетельствующий о чисто композиционном принципе последовательных ладовых коррекций, почерпнутых из древнейшей армянской церковной монодической традиции.

Далее мы столкнемся сразу с взаимодействием трех национальных культур: русской, французской и немецкой (ц.6 и ц.7). В повторяющихся у второго

фортепиано аккордах (сначала это “h-moll”-ный квартсекстаккорд, перерастающий в знакомое по первому эпизоду обыгрывание “библейского мотива”), слышится аллюзия русского хорового пения. Этот эффект еще более усилен приемом прижатого без удара кластера в басу (это играет рука третьего пианиста), освобождающего от демпферов струны, на которых благодаря эффекту резонанса возникает особый акустический эффект, напоминающий хоровое пение. Этот прием причисляется к технике извлечения фортепианных флажолетов, и осуществленный на низких струнах от “Fa” до “H” большой октавы порождает целый комплекс разнообразных обертоновых сочетаний, возбуждаемый фактурным разнообразием эпизода.

Таким образом, взаимодействие иллюзии хорового пения и вплетение в этот процесс библейского мотива есть не что иное, как интеграция разных стилистических элементов.

На фоне этого процесса проводится армянский распев в левой руке первого пианиста, а на звуковысотном гребне эпизода звучит “осколок” явно французской песни “сайха”, начинающейся с излюбленного Аствацатрянном тритона (ц.ц.18-19).

Возврат к исходной ноте мотива “исправляет” первый тритон, и в этом видится композиционный принцип “нащупывания” правильной интонации. Сначала мы столкнулись с этим принципом коррекций в ладовых структурах, теперь же – на уровне работы с интонацией. И то и другое имеет одну и ту же природу, поскольку ладовые коррекции в сущности имеют прямое отношение к интонационным ресурсам ладовых систем². Композитор вводит типично немецкую мотивную интонацию, в которой явно ощущается вагнеровская хроматика (из оперы “Тристан и Изольда” Р.Вагнера). А в сочетании с музыкальной репликой, дополняющей французскую песенную лексику, это создает впечатление разноязычного диалога, конечно передаваемого через символику чисто музыкальную. Само по себе взаимодействие микроструктур тоже символично – оно ассоциируется с процессом интеграции разнополярных стилистик. Во взаимодействиях наиболее заметной линией все же является армянская. Это своеобразный стержень всего произведения – все остальные линии как бы сопровождают развитие армянского музыкального материала. В

² Мы трактуем понятие лада как систему возможных интервально-ритмических комбинаций, то есть в качестве интонационных ресурсов ладового звукоряда.

определенном смысле в этом видится проекция чисто историографического пересказа нашей национальной эволюции. По крайней мере именно так представляется развитие музыкального искусства цитаделей духовности и культуры на планете отсюда, из Армении – одной из древнейших цитаделей духовности и культуры на планете.

Далее в процесс буквально "врывается" стилистика США, почему-то тоже воинственно маршеобразная (ц.15). Но можно представить и другую модель исполнения –эта же ритмооснова может быть сыграна по джазовому, с аллюзией на "свинг", и тогда предшествующая армянская маршеобразность сменится образностью, более присущей американской музыкальной культуре – мы сможем услышать отголоски бернстайновских мюзиклов и голливудской музыки к американской кинопродукции. Характерной особенностью этого эпизода является введение в него элементов русского вокального пения (в тесситуре диапазона Шаляпина).

Что это – столкновение двух радикально-противоположных музыкальных культур? Пытаясь ответить на этот вопрос, затронем еще один, как нам кажется, немаловажный фактор – фактор исполнительства, учитывающего стилистические особенности музыкального материала. Несомненно, исполнители должны тонко и точно продумать интерпретационный план, причем таким образом, чтобы стилистические особенности микроструктур были ярко выражены. В этом и состоит основная задача исполнителей, которая заключается в необходимости довести протекающие в музыке процессы до состояния предельно возможного различия стилистики. И если в других произведениях Аствацатряна следует придерживаться стилистического единства, то в прочтении этого полотна все должно быть сделано с точностью до "наоборот". Именно в различии стилистики, то есть в процессе сопряжения стилистически разных структур заключены смысл и концепция данного произведения. Уже на этом этапе анализа мы можем утверждать, что это сочинение Л.Аствацатряна, без сомнения, следует причислить к эстетическому направлению полистилистики, что в армянской музыке представляется явлением достаточно редким. Понимая эти сущностные особенности сочинения "Европолис", можно попытаться представить этот эпизод в качестве наиболее яркого стилистического контраста: "Gast" свинговые ритмы наложены на русский распев, и в случае соблюдения всех требуемых стилистических различий художественный эффект будет чрезвычайно ярким музыкально и весьма впечат-

ляющим с точки зрения считываемых одновременно стилистически крайне контрастных образов.

Вслед за американо-русским эпизодом следует эпизод чисто французский, причем чрезвычайно продолжительный и даже имеющий словесный подтекст. Вероятно, это и есть французская песня "сайха" и разработки ее интонаций (ц.17-ц.18). Франция – первая географическая Родина Л.Аствацатуряна, и это во многом определяет его художественный поиск – он смотрит на мир и как француз и как армянин. Далее – вновь музыкальная символика США, но уже с внедрением в нее музыки Франции и, чуть позже, России – эпизод, прямо подводящий к динамической кульминации, где композитор многократно проводит "библейский мотив" (ц.24). Вслед за динамической кульминацией следует эпизод, в котором впервые экспонируется мотивное зерно "Европолиса" – Eu1. И его появление является результатом кристаллизации: эта интонация "нащупывалась" композитором на протяжении всех предыдущих эпизодов. Мотив двухголосен и содержит интонационные, точнее – интервальные ходы, ранее встречавшиеся в развитии музыкального процесса. Характерно, что одновременно звучат мотивы США и России, и что важно – "библейский мотив" (ц.25). Замыкает это мотивное "шествие" мотив "Европолиса 2" – Eu2, который подобен Eu1, но начинается с библейского опевания тона "Fa". Если попытаться проследить все проведения "библейского" мотива, то можно убедиться в том, что чаще всего нисходящей и восходящей малыми секундами в триоли обыгрывается тон "Fa". Этот тон "Fa" вообще довольно часто участвует в процессе и в качестве составного в мотивах, а еще чаще в виде бурдона, очень важного звукового стержня, на который "нанизаны" иные элементы фактуры. В ранее приведенных примерах тон "Fa" практически все время является либо бурдоном, либо оstinатно повторяемым звуком. Если же связать с естественной для этого произведения символикой, передаваемой через литерные обозначения, то вполне возможно, что тон "Fa" также является символическим намеком на страну своего рождения – Францию, где композитор жил, получил образование и до последних дней имел с ней творческую и духовную связь.

Начинается вторая волна развития и, чтобы не впасть в описательность, отметим лишь наиболее значимые ее фрагменты, тем более, что она тоже выстроена по принципам взаимодействий разностилевых музыкальных символов. Одним из наиболее значимых можно считать эпизод, где уже знакомые

мотивные зерна сложились в цитату, или скорее "quasi" цитату, мелодии Комитаса, о чем свидетельствует композиторское указание. Обе мелодии, исполняемые первым пианистом, являются мелодиями Комитаса или подобны им. Заметим, что важнейший элемент интонационности – опевание центрального тона двумя обрамляющими его тонами: в большей своей части мелодия проводится в нижнем голосе в инверсии (ц.29). И в дальнейшем армянский музыкальный символ представляет собой характерные для музыки Комитаса мелодические обороты, к тому же и отмечаемые композитором литерами АК, что означает А(рмения) К(омитас) (ц.30).

Тенденция, уже проявившаяся в первом разделе формы (в первой, докульминационной волне), по мере продвижения к концу проясняется – все чаще звучит армянская музыкальная символика в сочетании с библейской. И если в первой волне мы обнаружили словесный подтекст французской песни, то теперь в одном из знаковых эпизодов мы видим словесный подтекст под армянской мелодией³, скорее всего гимнического или псалмодического склада, и, возможно, что скорее всего мелодия, как и словесный текст, является прямой авторской цитатой (ц.32, ц.33).

Не менее важным представляется факт прорастания мелодических элементов одного символа в другой. Вот, например, соединение мелодии, подобной комитасовской, с фактурой, часто встречающейся в немецкой музыке – обыгрывание гармонической функции с элементами скрытого голоса (ц.37). В развитии второй волны взаимодействие музыкальных символов становится еще более активным; мотивное реконструирование усложняется и доводится до второй волны динамической кульминации, в зоне которой присутствуют практически все мотивные символы, в том числе и оба европейских и многократное повторение "библейского мотива" (ц.50, ц.51). Наверное, эта, вторая кульминация, и есть тот самый, замысливаемый композитором музыкальный "Европолис", в котором в ярком полистилистическом согласии пребывают все развитые культуры мира.

Однако все приоритеты – духовные и интонационно-выразительные, композитор отдает армянской символической. Доказательством тому является "последнее музыкальное слово" композитора в самом конце полотна. Это

³/арм.- «Հայրենիքի զանգալներն, մի հեռացիր անշեղ!...»/ не покидайте родные колокола!''.

последний кадансовый оборот, состоящий из двух знаковых интонаций, часто используемых в музыкальной традиции Армении: это нисходящий ход на увеличенную секунду с разрешением ее (секунды) нижнего звука на полутон вниз, и утвердительный каданс на тоне “Н” обыгрыванием его расположенной выше фригийской секундой.

Нам представляется, что музыка этого сочинения является серией зашифрованных понятий и адресных намеков. Через интонационные символические носители конкретной музыкальной культуры композитор передает слушателю мысль о том, что цивилизация расслоилась на ряд совершенно самостоятельных ветвей и, развив взаимодействия этих музыкальных символов, Л.Аствацатрян в определенном смысле символически “пересказал” историю развития мирового музыкального искусства – конечно же ту историю, которую может лицезреть композитор-армянин, рожденный во Франции. В этой игре сопоставлений, сопряжений и мотивных кристаллизаций постепенно вызрели символы музыкального “Европолиса”, но такого, какой мог бы замыслить армянский композитор, с одинаковым почтением и трепетом относящийся как к европейской музыкальной культуре, так и к армянской. Но все же приоритеты в конце концов отданы армянской культурной среде, в которой композитор видит и мудрость древней церковной музыкальной традиции, и Левон Аствацатрян не мыслит Европолиса без интонаций Комитаса и его последователей (к которым и относится сам композитор). Вместе с тем, мечта Аствацатряна о великом музыкальном “Европолисе” все равно реализована и реализована в весьма оригинальной форме. Композитор не только демонстрирует возможность взаимодействия и взаимообогащения разных культур, но и декларирует мысль о том, что все христианские музыкальные культуры восходят к единому для всех библейскому, а значит – божественному источнику. И если вдуматься в эту идею и способы ее реализации, то становятся понятными мотивы композитора. Совместив в процессе разностилистические музыкальные символы, используя в развитии музыкальной мысли различные европейские техники, в том числе и современные, такие как минимализм и сонористику, Л.Аствацатрян создал полотно – призыв к единению всех христианских музыкальных культур. А звучащая в конце произведения некая вопросительная интонация является своеобразным философским взглядом на само явление этой музыкальной “Вавилонской башни” – а возможно ли это?

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу произведения Левона Аствацатуряна "Европолис" (1999) для двух фортепиано и 5 исполнителей. "Eurapolis" в дословном переводе означает "Европейский город", в нашем же случае – это символическое место слияния разных культур, составляющих современную цивилизацию. Совместив разностилистические музыкальные символы – "риторические формулы", использовав в развитии музыкальной мысли различные европейские техники, в том числе и современные, такие как минимализм и сонористику, Л.Аствацатурян создал полотно – призыв к единению всех христианских музыкальных культур.

Ключевые слова – Левон Аствацатурян, "Европолис", символы, композиционные особенности, стилистика Европолиса, символы – "риторические формулы".

ԼԵՎՈՆ ԱՍՏՎԱԾԱԴՐՅԱՆ. «ԵՎՐՈՊՈԼԻՍ»

ԱՆՆԱ ԹԱՄԻՐՕՂԷԱՆ

Հոդվածը նվիրված է Լևոն Աստվածատրյանի՝ երկու դաշնամուրի և հինգ կատարողների համար գրված «Եվրապոլիս» (1999) ստեղծագործության վերլուծությանը: «Եվրապոլիսը» բառացի թարգմանությամբ «Եվրոպական քաղաքն» է, մեր դեպքում՝ խորհրդանշական վայր, որտեղ միաձուլվում են ժամանակակից քաղաքակրթությունը կազմող տարբեր մշակույթները: Համադրելով երաժշտական ոճական տարբեր խորհրդանիշները՝ «հոետորական բանաձևերը», երաժշտական մտքի զարգացման համար կիրառելով եվրոպական արվեստի ժամանակակից տեխնիկա, ինչպես, օրինակ՝ մինիմալիզմ ու սոնորիստիկա, Լ.Աստվածատրյանը ստեղծեց կտավ, որը քրիստոնեական երաժշտական մշակույթների միասնության կոչ է:

Բանալի բաներ - Լևոն Աստվածատրյան, «Եվրապոլիս», խորհրդանիշներ, «հոետորական բանաձևեր», կոմպոզիցիոն առանձնահատկություններ, Եվրապոլիսի ոճ, խորհրդանշական «հոետորական բանաձևեր»:

LEVON ASTVATZATRYAN' S «EUROPOLIS»

ANNA TAMIROGHLIAN

This article is committed to the review of Levon Asvatzadrian's composition "Europolis" (1999), a piece written for two pianos and five singers. The word "Europolis" literary means a 'European city but in our context, it stands for a symbolic location where the integration of different cultures constituting modern civilization takes place. By combining a variety of musical styles as "rhetorical formulas" and applying modern techniques as well as the styles of minimalism and sonorism for the development of the concept of 'thought in sound', Astvatzatryan has created a piece of music, which in its essence is a call for the integration of Christian music in its entirety.

Key words: Levon Astvatzatryan, "Europolis", symbols, "rhetorical formulas", compositional features, "Europolis" style, symbolic "rhetorical formulas".