

КОНЦЕПЦИЯ ОТРАЖЕНИЯ МЕДИТАТИВНОСТИ ТРИО “MONADA” ВАГРАМА БАБАЯНА

АННА ТАМИРОГЛЯН*

Статья посвящена анализу концепции отражения медитативности рукописи Трио “Monada” для флейты, гобоя и фортепиано Ваграма Бабаяна. Цель – выявление некоторых аспектов внешних и внутренних медитативных качеств молитвенного созерцания в связи с индивидуальным подходом к раскрытию смысла названия Трио “Monada”, ассоциируемым с восточной культурой – религией “буддизма”. Впервые в ней рассматриваются формообразующие факторы, некоторые композиционные особенности, ансамблевые сопряжения трех разнотембровых инструментов, отображающие идейный замысел Трио. В основном это модернистическое одночастное произведение сонорного типа, сконструированное в свободно-импровизационной форме и не исследованное до сих пор.

Ключевые слова - Ваграм Бабаян, “Monada”, буддизм, трио, медитация, ансамблевое сочетание, композиционное построение, средства формообразования, общие закономерности.

Возрождение ансамблей смешанного состава, характерные, прежде всего, для эпохи Ренессанса, а в начале XX столетия – для творчества А. Шенберга, И. Стравинского, А. Веберна и др., существенно развивает историческое наследие фортепианного камерного музицирования и в Армении. Армянские композиторы неоднократно обращались к классической модели Трио в составе скрипки, виолончели и фортепиано. 1930-ые годы отмечены появлением нескольких блистательных и самобытных произведений для трио смешанного состава. Так, в армянской камерно-инструментальной музыке неоспорим огромный вклад, внесенный Арамом Хачатуряном в практику сочетания ансамблевого единства смычковых, духовых инструментов и фортепиано. 1932 год ознаменован первым произведением в армянской камерно-ансамблевой музыке – Трио для кларнета, скрипки и фортепиано Арама Хачатуряна, а в 1933 году Александр Арутюнян сочинил “Сюиту для трио” в том же составе. Далее (во второй половине XX века) такой тип ансамблевых сочетаний в ином составе появился в ряде произведений армянских композиторов, из них: Трио для скрипки, флейты и фортепиано (рук., 1984) Арега Лусиняна, “Сюита для трио” для гобоя, валторны и фортепиано (1998) Александра Арутюня-

* Заведующая кафедрой исполнительского искусства и методики Гюмрийского филиала Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, кандидат искусствоведения, anyta_82@mail.ru, статья поступила в редакцию 01.02.2019, день рецензирования 12.03.2019.

на, Трио “Monada” (рукопись, 1995) для флейты, гобоя и фортепиано Ваграма Бабаяна¹.

В срезе жанра камерного музицирования в сочетании с фортепиано, мы подвергаем анализу рукопись Трио “Monada” В. Бабаяна как один из образцов этой жанровой направленности, учитывая, в первую очередь, фактор разнообразия инструментальных сочетаний флейты, гобоя и фортепиано. Эта инструментальная комбинация в армянской камерной музыке встречается крайне редко. Рассмотрим подробнее композиционное построение неординарного одночастного произведения В. Бабаяна, которое впитывает в себя различные стили и направления музыки XX века через призму индивидуального мышления.

Трио “Monada” (рукопись, op. 108, 1995) для флейты, гобоя и фортепиано В. Бабаяна – это небольшое одночастное произведение, которое исследуется впервые. Название произведения имеет много смысловых разъяснений. В основном – это живые, духообразные единицы, из которых все состоит и кроме которых ничего в мире нет. Фактически, в трио “Monada” композитором с одной стороны предпринимается попытка преодоления проблем личности человека, а с другой – решение этих проблем связывается с буддизмом – религиозным учением восточной цивилизации “Медитации”, и, конечно же, с расшифровкой значения самого названия.

На наш взгляд, в этом произведении присутствуют все основные положения, соответствующие гармоничному единству построения содержания и формы. Это дхармы-первоэлементы бытия, “успокоение” – нирвана, самоограничение, дисциплина ума, отстранение от мирской жизни, достижение состояния освобожденности “медитации” и “релаксации”. Данные положения объединены в систему идей смысла жизни. При этом рассматриваются различные качественные и количественные антитезы, и движение мысли в мотивных модулах, которые напоминают колебания маятника с постепенно увеличивающейся и уменьшающейся амплитудой. Общее развитие образно-смыслового содержания в трио “Monada” в плане восприятия требует художественного воображения, которое выглядит как неуклонное, напряженно-драматическое восхождение духа, связанное с «символом времени».

¹ **Babayan Vahram**, “Monada” for flute, oboe and piano, opus 108, 1995 (рукопись). Первое исполнение – 02.11.1976, Ереван; исполнители: Армен Гукасян (флейта), Армен Хачатрян (гобой) и Ваграм Бабаян (фортепиано), длительность исполнения – 7 минут (из личного архива композитора).

Структура Трио выглядит так: 16+/12+8/+18+28+8 – 36+18+36 – всего 90 тактов. В нем, в виду законченных по замыслу фрагментов, можно условно выделить 4 фазы развития, где первые и последние 16/8 тактов выполняют вступительную и заключительную функцию.

Представим визуальную схему концепции композиционного построения в связи с динамикой одночастного трио “Монада”.

Схема 1

<i>Вступление:</i>	<i>PP – P - cresc.</i>	<i>ц.1</i>
<i>I фаза развития:</i>	<i>P - cresc.-cresc. sempre – mf ’</i>	<i>ц.2</i>
<i>II фаза развития:</i>	<i>P - cresc. - F’</i>	<i>ц.3</i>
<i>III фаза развития:</i>	<i>P - cresc. - F-cresc.-sempre cresc.-’ FF - accel.</i>	<i>ц.4-5</i>
<i>IV фаза развития:</i>	<i>P-sfz-P-sfz-mf-P-cresc.-mf/P-mp-P-mp-mf-rit.-a tempo.</i>	<i>ц.6-7</i>
<i>Заключение - кода:</i>	<i>PP – morendo - rit. - fermata.</i>	<i>ц.8-9</i>

Как видно из схемы 1, все исследуемые нами разделы в динамическом плане едины в своем начинании: уже в начале произведения вступают нюансами *p-cresc.-f*, где на каждой фазе развития используется динамический принцип “подобия”, а затем образуется индивидуальное соотношение ярко контрастных драматургических элементов. Здесь эта система взаимоотношений разнотембровых инструментов входит в образ и предопределяет “диалогический облик” музыкальной драматургии в трио “Монада”. Диалог охватывает самые различные стороны произведения: тембр, регистр, динамику, темп...

Так, трио “Монада” начинается вступлением в темпе *Andante moderato*, которое выполняет вступительную функцию личностного характера, характеризующую личность “Монады” (пример 1 А, Б).

Фортепиано первым начинает свое показательное выступление, где в правой руке обыгрываются восходящие и нисходящие секундовые интонации² $a^3-h^3-c^3-h^3-a^3-h^3-c^3-h^3$ длительностями 1/8 нот, а левая рука как остинато опирается на синкопированный репетитивный повтор тона a^2 с задержанной педалью. Они вместе создают остинатный фон, иницируя движение стрелок часов. Таким образом, интона-

² Можно сказать, что эта крестообразная интонация, в данном случае, основанная на пространственной симметрии верха и низа обыгрыванием больших и малых секунд/ (1т.), встречается в армянской музыке, но она интересна тем, что в ней есть признак ориентации восточной музыки с европейской, где использован неполный “мотив креста”.

Пример 1 А) вступление

Б)

The image displays a musical score for three instruments: Flute (6/23/m), Piano (a/13/m), and Oboe (b/33/m). The score is divided into two parts, A and B. Part A shows the initial entries of the instruments, and Part B shows a more complex interaction between them. The score includes dynamic markings such as *Andante moderato*, *ff*, and *pp*, and a dedication to the New Mexico State.

ционная игра 8, 2, 3, 4 интервальных сопряжений в партии фортепиано используется принципом расширения интервального хода в восходящей и нисходящей инверсионной позиции – это **первый элемент** интонационно-тематического модуса по схеме **Piano, Flute** (пример 1/а). Далее через два такта фортепиано уступает флейте, прекращая свой выход: флейта вступает половинными длительностями (для флейты высокими звуками dis^3-e^3 , d^3-dis^3) тоже обыгрыванием м. 2 – это уже **второй элемент** интонационно-тематического модуса по схеме **Piano, Oboe** (пример 1/б). Затем флейта умолкает, уступая фортепиано, а фортепиано замолкает, уступая гобой. Тут гобой обыгрывает второй элемент модуса, который в конце немного видоизменяясь, трансформируясь, переходит в иное состояние: происходит повышение тонов, меняется их ритм, появляются 1/4 длительности dis^2-e^2 и $f^2-fis^2-g^2$ – это уже **третий элемент** интонационно-тематического модуса по схеме **Piano-Oboe-Flute** (пример 1/в).

Затем гобой, в свою очередь, уступает фортепиано, который сохраняя оstinатный фон на протяжении 4-х тактов держит слушателя в первоначальном состоянии медитативного процесса – **вступительной фазы развития** (пример 1 а/б).

На оstinатном фоне фортепиано, перемещенной в 4 октаву, включаются все три инструмента, причем сменой длительностей (длительность размельчается 1/16-ми вместо 1/8-ой), то есть создается движение действия без метроритмических или темповых изменений. Здесь композитором используется полифонический прием имитационной переклички нисходящими м. 2 $ges^3-f^3-e^3$ у гобоя и восходящими м. 2 $dis^2-e^2-f^2$ у флейты (то есть разнонаправленными движениями), которые звучат в разных регистрах. После чего флейта играет на звуке e^3 при-

мом репетитивного повтора, а гобой продолжает секундовые ходы уже в восходящих и нисходящих движениях (пример 1 Б).

Из наблюдений сделаем вывод о том, что осевой точкой является тон **a**, где бы он ни был, создает интервальные сопряжения интонационных “перемычек”: если первоначально связывается **a** конечный одного такта с внутритактовым или начальным тоном другого такта через ч. 8 $a-a^1-a^2$, то далее строится через соотношения $a-dis/e$ ув.4 тритон (однако внетонального, так как нет полного разрешения), $a-e /ч. 5/$, $a-ges/ум. 7/$, $a-gis/ув. 7/$, $a-ais/ув. 8/$ и так далее. Эта связка, характеризующая подъем и спад голосовых интонаций во время молитвы, присутствует в Трио от начала и до конца, что является отличительной чертой логики мышления композитора.

Таким образом, во вступлении происходит “показ” **solo** трех разнотембровых инструментов, где ведущим стержнем является фортепиано в динамическом фоне на *pp* диапазоне от 1-3 октав, поочередном, взаимоуступчивом, а далее и совместном выступлении, представляя образный диалог в отдельности следующей схемой:

Piano-Oboe-Flute... Затем принцип проведения имитационных переключек восходящими и нисходящими инверсиями (*inversia*) приводит к слиянию трех разнотембровых инструментов, где автор тематическими модусами создает “свободное поле звучания” у разных инструментов, как бы обобщая их до ц. 2, 17 т. (см. схему 1).

Представим визуальную схему ансамблевых взаимоотношений во вступлении Трио:

**Схема 2 ц.1 Piano Piano Piano Piano- Oboe- Flute...../ вместе/.
Flute Oboe Oboe**

В. Бабаян, тем самым, обращается к особо важному для него художественному приему, к передающему образно-смысловое содержание “игре тембров”, в частности, духовых и фортепиано. Композитор придает каждому из инструментов самостоятельность, равноправие в ансамблевом сочетании, разнофактурном сопряжении, где воссоздается звучание (аллюзия) хорового пения через многоголосные пласты для выявления образного содержания в единой концепции композиционного построения Трио.

Вступительная часть бесцезурно вливается в **I фазу** развития, где центральным смысловым мотивом является тематический модус, условно обозначенный нами как “**символ времени**”, который трактуется как концентрация духовной сущности в пространстве и во времени – дхармы - первоэлементы бытия – страдание (ц. 2).

Особо обратим внимание на фактурную особенность “символа времени” в фортепианной партии, которая впоследствии сыграет немаловажную роль как в концепции композиционного построения, так и образно-смысловом выражении (то есть причинное отображение беспокойства, которое не дает покоя в течение всего произведения). Здесь происходит трансформация не только фактурных, но и метроритмических изменений: 1/16 смещаются 1/8 длительностями звуков, которые как бы замедляют действие – это признак тематического модуля «символа времени» (ц. 2). Ее начальное появление на протяжении всего произведения три раза символизирует начало следующей фазы развития признаком “подобия”. Тут секундово-вертикальное расположение a-h в горизонтальном изложении h-c/ a-gis/ (то есть приемом разнонаправленных движений) предполагает завуалированные интервальные игры-сопряжений (например, инверсия разрешения тритона gis-c ув. 4 в a-h б.2)³. Сюда включается гобой секундовыми играми и флейта-бурдонами 1/8, 1/16, 1/32 длительностей нот, опеванием восходящих и нисходящих 2/3, а у фортепиано – терцовых и трехзвучных аккордовых разнонаправленных соотношений (пример 2).

Пример 2 /1 фаза/

The image shows a musical score for Example 2, Phase 1. It consists of two systems of staves. The left system shows the piano accompaniment with a treble and bass clef. The right system shows the flute part with a treble clef. The piano part features complex rhythmic patterns with 1/16 and 1/8 note values, and the flute part has similar rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The text 'СИБИРЬ' is visible in the piano part, and 'СИБИРЬ, ТЕМПО' is visible in the flute part.

Разнофактурные сопряжения в партии фортепиано – интервальные соотношения секунд и терций, а затем вертикально-встроенные ум. аккорды создают насыщенность звукового фона, и, тем самым,

³ Обобщая вступительную часть и 1 фазу развития, отметим роль стержневого тона “dis” и “a” в интонационном обороте a-h-a-h, которые запеваются сверху и снизу – это интонации армянской мелодии, их обыгрывание держится на тритоне a-dis (внетонального). Далее В. Бабаян использует принцип расширения интервального хода имитационными приемами письма, где техническими составляющими практически являются два приема: первый признак – это трезвучие, который так или иначе везде встречается, хотя, в принципе есть некая необычность (схожесть на буддийское), а второй – обыгрываемые диссонансы/секунды (например, в 1 ф. р. e и f накладываются друг на друга как бурдонный стержень), все время указывающие на время, напоминающие причину беспокойства.

через *cresc. sempre* доводят состояние к определенному напряжению *mf*. Они, с одной стороны составляют диссонантное⁴ звучание 6 неповторных тонов серийного ряда, а с другой – ладовую структуру (локрийский лад h-c-d-e-f-g-m. 2-б.2-б.2-м. 2-б.2). После чего гобой и флейта стараются внести равновесие репетитивным повтором тонов e²-g³, а далее форшлаговыми скрещиваниями e/g и g/e, и это им удается – фортепиано замолкает, создается передышка. Эта игра прерывается шеститактовым проведением канонической секвенции в диалоге между гобоем и флейтой **Oboe-Flute**, где разыгрываются ритмоинтонационные сдвиги 1/32 и 1/16 длительностей звуков, которые чередуются секундовыми разрешениями стонущих интонаций б.2 и м.2 /g-f, dis-e/ в динамике *mf*. I фаза развития завершается “цезурой” или люфтом.

В ней ансамблевые соотношения складываются следующим образом:

Схема 3 (ц. 2) Piano- Flute-Oboe... (вместе), Oboe, Oboe – Flute.

Отметим, что в I фазе развития фортепиано выступает без педали, где, на наш взгляд, композитор, придавая огромное значение акустике звучания секунд, отдает им должное в натуральном их движении, пытаясь придать ей (интонации) аллюзию человеческого голоса во время молитвы. Несмотря на это, мы предлагаем брать педаль на 1 долях тактов (конечно, на усмотрение исполнителя-пианиста).

Во II фазе характеризуется причинный аспект переживаний – самовыражение (ц. 3). II фаза развития начинается повтором фактуры I фазы развития “символом времени”, как и в начале по схеме **Piano-Flute-Oboe** (см. схему 1). Здесь фортепиано предстает обыгрыванием нисходящих a-gis-a-gis и восходящих h-c-h-c малых секунд 1/8 длительностей звуков в интервальном сопряжении, которые составляют б.2 и ум. 4 a-h/gis-c; а сверху и снизу сопровождаются 2/4 и 1/4 длительностями секундтерцовых нисходящих интервальных ходов g-f-e/c и f-e/h /т.29-33/. Все это создает трехслойное изложение, которое проходит: а) в уменьшенном обращении 3 элемента, б) в инверсии 2 элемента, в) в фактуре 1 элемента тематических модусов (пример 3).

⁴ То есть созвучия, создающие впечатления кластерных сопряжений, разложенные как в горизонтальном, так и вертикальном расположении в течение всего Трио, что является характерной чертой стилистики “письма” В. Бабаяна.

Пример 3 (II фаза).

Тут в начале флейта продолжает обыгрывание м. 2 ges-f-e 1/16 из части вступления, а гобой – разрешениями стонущих интонаций 1/4 d-cis, es-d, где меняются партиями флейта и гобой, и, наоборот. Партия фортепиано в начале проходит параллельными секундовыми (кластерными) четырехзвучными аккордами E-F-e-f (лев. р.) и e¹-f¹-e²-f² (прав. Р.) туттийном проведении в диапазоне от большой до второй октав, а затем – разложенными расширенными и сжатыми секундоктавными сопряжениями на педали. Флейта поднимается к с³, чем создает напряжение, достигающее от p через cresc. к f – первой волне кульминации. Однако именно в момент кульминации фактурное и динамическое развитие вновь внезапно прерывается “цезурой” (ц. 3) как каким-то вздохом, задыхаясь внутренним дыханием, так как нет пауз; тут кончается II фаза развития. Здесь ансамблевые соотношения инструментов Трио отражаются так:

Схема 4 (ц. 3) Piano, Piano-Flute, Piano-Flute-Oboe... (вместе).

В III фазе развития как бы проповедуеться сосредоточение на своем сознании, переключение внимания с внешнего мира на внутренний – “нирвана”, отражение проблем, связанное с внутренним состоянием личности, воспоминанием о былом, возбужденное состояние (ц. 4-5), которое после кульминационного пика из состояния медитативности постепенно переходит в заключительную часть. III фаза развития начинается с повтора I фазы развития (начинает фортепиано, затем включается гобой), то есть проводится арка с началом I и II фаз развития, накопленная энергия которой далее разворачивается в двух плоскостях, при этом выделяя две зоны кульминации: первая доходит до одного f, а вторая – до ff. Здесь схема построения **Piano-Oboe-Flute** в динамике p после развития в дальнейшем не меняется; она строится на равноправных взаимоотношениях до конца

этой фазы. Тут в подголосочную фактуру фортепиано вклиниваются 4/4, 2/4 длительности нот, интонационно перекликающиеся в обеих руках фортепиано (ц. 4), где динамика от *p-cresc.* доходит вначале до одного *f* (т. 45).

Обратим внимание на внутритактовый синкопированный ритм, который сопровождается не только интересными разнонаправленными аккордами *des-g-b/e-g/x-c /5/*, *c-f-a-f/x-as-d /5/*, *c-f-a-f/x-a/x-d/x-e/6/*, которые заканчиваются на *sfz* интервалом м.7 *E-D* или *c-f-a-f/x-as-d /5/*, *h-e-g-f-a-d-g/x-h/x-e /7/*, но и далее *a-d-f-fis-ais-dis /6/*, *gis-cis-e-g-h-e /6/*, составляющие повторные и неповторные серийные ряды из 5-7 тонов (см. пример 3). При этом используется прием лисанса – повтор тонов *x*, который, тем не менее, не создает перемещение вперед; тем не менее, взятие педали, охватывающее звуковой фон на 2-4 долях такта, воспроизводит внутритактовое перемещение. На этот раз развитие проходит через использование разнофактурных сопряжений, интервальной и октавной репетитивной техники, сектаккордовых параллельных движений, появляются квинтоли, секстоли, синкопированный ритм, форшлагги, регистровые переключки. Обращение к насыщенным разнонаправленным артикуляционным знакам *non legato*, *staccato*, *tenuto*... (так, в правой руке *legato*, а в левой – *staccato* и т.д.) с точки зрения музыкальной лексики как бы воспроизводят интонации монахов, читающих на распев буддийскую молитву (пример 4).

Пример 4 (III фаза)

The image displays a musical score for Example 4 (III phase), consisting of two systems of staves. The left system features a piano part with a complex, syncopated rhythmic pattern, primarily using eighth and sixteenth notes. The right system features a flute part with a similar rhythmic complexity, including trills and slurs. The score includes various articulation marks such as *sfz*, *non legato*, and *staccato*, and dynamic markings like *ff*. The notation is dense and intricate, reflecting the meditative and complex nature of the piece.

Накопленная энергия во второй зоне кульминации, которая разворачивается через *sempre cresc.* на задержанных приемах *frullato* у флейты (h 4-ой октавы) и трелями у гобоя d^3/es^3 , создает мощный звуковой фон для фортепиано и доходит до *ff*.

В данном отрезке фортепиано сопровождается вначале (акцентированными 1/8 длительностями) кварт/секундовыми /4/2/ аккордо-

выми - 4+5 созвучиями (D-A-d-e / d¹-e¹-g¹-a¹-d²), затем на accel. – каскадом арпеджированных пассажей ряда восьмизвучных неповторных e-d-b-g-d-h-f-as/8/ и повторных es-des-e-a-c-as-es/x-ges /8/ тонов серийной техники (где x-повтор), а также “цезурой”⁵, которая заканчивается 1/32 квинтолевым и септолевым стремительным пассажем, как-будто стирающим все мысли.

Все это внезапно прерывается. Здесь ансамблевое сочетание инструментов Трио в III фазе развития выглядит следующим образом: (ц. 4, 5).

Схема 5. Piano Piano-Oboe Piano-Oboe-Flute/вместе.

Начинается **IV фаза** развития, которая представляет собой иной уровень, где конкретизируются такие качества, как самоуглубленность и переход в новое состояние “покоя” – “релаксации” (ц. 6-7). IV фаза развития (реприза) – зеркальная, где проводится арка к вступлению a tempo (ц. 6). Поясим: бас 2/7 b-c-b (целой нотой) на диссонантном трехзвучном аккорде в левой руке партии фортепиано в виде сильного звона колокола на *sfz*, задержанный на долгой педали до затухания звучания как сонорный тип изложения, сопровождается м. 2 (h-c и a-gis) или м. 2/ум. 4 “символом времени” в вертикальном изложении правой руки нюансом p. Все это создает, с одной стороны, как бы сигнал пробуждения ото сна, от нахлынувшего наваждения, а с другой – колебательное движение стрелок часов, напоминающее истечение времени. Далее прерывистые отрезки интонаций репетициями звука **e** у флейты и обыгрыванием м. 2 из I фазы развития у гобоя, той же схемой **Piano-Flute tempo**, которая выполняет **заключительную функцию** репризы на педали, затем задержанной протяженностью 5 тактов до ц. 6 в субконтр-контроктаве. Здесь проявляется причинная связь смыслового развития со вступлением и “символом времени”, где каждый в отдельности играет о своем, и, тем не менее, говорят о том же самом в разных моделях высказывания (ц. 6). Представим визуальную схему (см. в вертикальном расположении) ансамблевых взаимоотношений инструментов Трио в IV фазе развития (схема 6).

⁵ Так, в Трио намечаются три “цезуры”. В этом аспекте обратимся к высказываниям Игоря Глебова, относящимся к характеристике “цезур”: “Пауза-цезура, прерывая движение, как неожиданное препятствие, как своего рода плотина, усиливает его интенсивность”. **Асафьев Б. (Глебов И.)** Музыкальная форма как процесс, Ленинград, 1971, стр. 47.

Схема 6.

<i>Piano</i>	<i>Piano</i>	<i>Piano</i>	<i>Piano</i>	<i>Oboe</i>
<i>Piano- Flute</i>	<i>Piano- Oboe</i>	<i>Piano-Oboe-Flute</i>	<i>Piano-Oboe</i>	<i>Piano-Oboe-Flute...</i>
<i>Piano-Oboe</i>	<i>Piano-Oboe-Flute</i>	<i>Oboe-Flute</i>	<i>Piano-Oboe-Flute</i>	<i>Flute</i>
	<i>Piano- Flute</i>			

Исходя из исследований диалога инструментов Трио в различных фазах развития в данной схеме, можно сделать вывод о том, что IV фаза развития является одним из ярких примеров ансамблевых взаимодействий, насыщенность которой в акустическом отношении “игры тембров” превышает все сопряжения вместе взятые. Далее внезапно врывается пятизвучный диссонантный аккорд f-a-c-es¹-ges¹ (подобие из IV фазы ц. 5) в правой и секунд/септимовое 2/7 диссонантно-аккордовое созвучие B^{*}C-b на sfz FF в репетитивном повторе – левой руках, звучащие 3 раза (подобие из II, IV фазы ц. 3, 5).

Пример 5 а/ /IV фаза/ 6/

Это “реминисценция” – отголосок прошлого..., который вновь продолжается в начальном облике I фазы развития: так происходит возврат к одному и тому же. Однако переключка трех инструментов внезапно прерывается вторжением диссонантного созвучия начала репризы как набат, настырным 4-хразовым репетитивным повтором, который вновь возвращает к размышлениям о тревожном прошлом. Обратим внимание на то, что в партии фортепиано за 2 такта до коды через регистровые перемещения октавных звучностей as-As-As^{*} нюансом р появляются признаки замедления фактурных сопряжений, которые неожиданно смещаются 2/4+2/4-4/4/ длительностями на задержанной педали как ритмическое “подобие” 1 и 2 элементов вступительной части. Так реприза, то есть IV фаза развития, по сути, является неким воплощением повтора вступительной части в зеркальном отображении (с наличием некоторых признаков канонической секвенции) (ц. б). На наш взгляд, в этих двух тактах воссоздается как бы звучание тихого звона (гонга) колокола у входа маленького собора, где молятся монахи, возвещающие о конце молитвенного часа, или как момент, предвещающий время возвращения к действитель-

ности после медитации, ассоциирующий с мерцанием мыслей в голове субъекта, к его пробуждению. Тут появляются новые интонационно-тематические обороты мотивного типа: два такта заполняют флейта и гобой интервальной игрой ч. 5 а - е, а с ц. 7 опять происходит возврат к ц. 1. Таким образом, проводится арка к “символу времени” (т. 17 схема 1), где отображается та же схема проведения очередности вступления: **Piano-Oboe-Flute** (ц. 9). Эти тематические обороты развиваются в диалоге, доходя до канонической секвенции-повтора из I фазы размышления (ц. 2). Так, краткие отрезки из I и II частей всего произведения репетитивным повтором e^3 , через rit. вливаются в **a tempo-coda** (ц. 8-9), где ансамблевые соотношения выглядят так:

Схема 7. Piano Piano- Oboe /Flute... Эта концовка – начало первоначального вступления, в которое вклинивается м. 2 а-b в одновременном звучании гобоя и флейты на трепещущем остином фоне фортепианной фактуры в динамике pp на 4/4. Все это в конце концов завершается тихим обыгрыванием нескольких звуков, расширенный подъем которых в регистровом отношении приводит к мысли о возрождении. А заканчивается квинтовым параллельным скачком b-f (Flute) и a-e (Oboe) к задержанной секунде e-f как фоновый эпизод на pp, постепенно успокаиваясь *morendo* фортепианной фактурой 1 элемента, и лишь в коде наступает разрядка, которая замирает в 4 октаве. Все это напоминает колебание маятника с постепенно увеличивающейся и уменьшающейся амплитудой, инициирующей постепенно утихающие удары сердцебиения на фоне педали и фермата (ц. 9). Как видим, здесь есть признак рондальности, где с I фазы развития три раза идет повтор-возвращение и, таким образом, три раза проводится арка к ней (см. схему 1).

Обобщая, отметим, что произведение типично сонористическое, которое, на наш взгляд, имеет отношение к восточной культуре с некоторыми признаками национальной интонационности. В основном, “Monada” это азиатская, буддийская молитва, обращение к кому-то из богов, либо какого-то культа. В течение всего произведения господствуют как признак подобия, так и принцип разнонаправленности движения, указывающие вдобавок и на то, что использование длительностей в качестве ускоряющих или замедляющих компонентов, создающих изменение темпов, без темповых градаций или указаний в любой фазе развития как таковые действуют по законам “Мироздания” в пространстве и во времени. В связи с формообразованием, примечательно также отметить схематический план 1, отображающий

динамическое развертывание Трио, которое обостряется и рельефнее выявляется авторскими оттенками исполнения: им подчеркнуты контрасты, детально намеченные динамические нюансы, весьма разные по характеру акценты: <>, p>, sfz, sffz, способствующие выявлению образно-идейного содержания.

В ансамблевом отношении уже в начале Трио заложены виды ансамблевых взаимоотношений: имитационные, равномерные или, наоборот, во взаимодополнении и взаимодействии в различных сочетаниях. В результате исследования разновидностей ансамблевых взаимоотношений нами выделена очередность вступления трех инструментов в различных сопряжениях через разработанные 6 схем (2-7), характеризующие прием “игры тембров”, составленные для визуального представления исполнителями состава Трио в каждой фазе развития.

Тщательное изучение В. Бабаяном специфики многих инструментов симфонического оркестра, в частности, духовой группы – флейты и гобоя, способствует выявлению их природных задатков (особенно в тембровом отношении) в сочетании с фортепиано в составе Трио. И это сделано умело и остроумно, учитывая технические, регистровые, тембро-динамические, акустические и иные особенности отражения их в ансамблевых соотношениях. Как отметили выше, все фазы развития начинаются с I фазы развития, при этом создавая арку, он трижды возвращается (см. схему 1), что подтверждает двоякое отношение к вопросу формообразования фортепианного трио “Monada”. Четырехфазное развитие произведения трактуется и как построение с вариантным повтором (или вариационную форму) принципом подобия с признаком рондообразности, и, наличием еще и другой формы – трехчастности (если II фазу развития в виду ее непродолжительности в плане построения композиции представить вместе с I или II фазами развития), соответствующее естественному стремлению к завершенности, заложенному в ритуале. Обратим внимание на общие закономерности проявления медитативности для художественного воплощения основной идеи трио В. Бабаяна. Внешним проявлением медитативности в Трио является безусловно преобладание медленных темпов: из этих темпов – *Sostenuto*, *Andante poco pesante*, *Moderato* – композитор выбирает не очень медленный темп *Andante moderato* и длительные убывания в конце разделов, гасящие моторику, движение. Внутренней же основой медитативных качеств стало обращение к ритуалу и сохранение важнейшего его свойства – молитвенного созерцания. Важной особенностью концепции анализи-

руемого произведения является, с одной стороны, гармоничное единство содержания и формы, с другой – асимметричность, которая обусловлена структурой, а их взаимосвязь – с процессом “Медитации” – учением буддизма. Символическим выражением образно-смыслового подтекста в этом произведении как отпечаток, характеризующий замысел композитора, в частности (посвящение сочинения своей племяннице Марине Аюнц), является сравнение образа с духообразными единицами “монадами” – единственными и неповторимыми, а его состояние отождествляется с применением метода “Медитации”. Таким образом, при наличии сюжетных “единиц” по фазным развитиям, композиция Трио подчинена раскрытию единой цели – идеи нравственного совершенствования, духовного обновления человека.

В основном, трио “Монада” В. Бабаяна – это модернистическое одночастное произведение сонорного типа, сконструированное в свободно-импровизационной форме. На наш взгляд, это одно из оригинальных произведений в жанре смешанного состава камерного ансамбля, не исследованное до сих пор.

ՎԱՀՐԱՄ ԲԱՐԱՅԱՆԻ “MONADA” ՏՐԻՈՅԻ ՄԵԴԻՏԱՏԻՎ ՀԱՏԿԱՆԻՇՆԵՐԻ ԱՐՏԱՅՈՒՄԱՆ ՀԱՅԵՑԱԿԱՐԳԸ

ԱՆՆԱ ԹԱՄԻՐՕԴԼՅԱՆ

Հոդվածը նվիրված է Վահրամ Բարայանի՝ ֆլեյտայի, հորոյի և դաշնամուրի համար գրված «Monada» տրիոյի (ձեռագիր) կոմպոզիցիոն կառուցվածքի վերլուծությանը: Ինդիհրն աղոթքի մեդիտատիվ հատկանիշների որոշ արտաքին և ներքին ասպեկտների բացահայտումն է, որը կապված է “Monada” տրիոյի անվան՝ բացահայտման իմաստով, անհատական մոտեցման հետ և ասոցացվում է արևելյան մշակույթի՝ «բուդդայականության» հետ: Այստեղ առաջին անգամ հետազոտվում են ձևավորման գործոնները, որոշ կոմպոզիցիոն առանձնահատկություններ, համույթի՝ երեք բազմատեմբր գործիքների համադրությունը, որոնք արտացոլում են Տրիոյի գաղափարական մտահղացումը: Հիմնականում սա սոնոր տիպի միամաս մոդեռնիստական ստեղծագործություն է, որը կառուցված է ազատ, իմպրովիզացիոն ոճի մեջ և մինչ օրս ուսումնասիրված չէ:

Բանալի բառեր – Վահրամ Բարայան, “Monada”, բուդդայականություն, տրիո, անսամբլային համադրություն, կոմպոզիցիոն կառուցվածք, ձևա-ստեղծման միջոցներ, ընդհանուր օրինաչափություն:

**THE CONCEPT OF REFLECTION OF MEDITATIVE QUALITIES
IN VAHRAM BABAYAN'S TRIO "MONADA"**

ANNA TAMIROGHLIAN

This research paper analyzes the compositional construction of the Trio "Monada" for flute, oboe and piano by Vahram Babayan. The aim is to reveal some aspects of external and internal meditative qualities of prayerful contemplation in connection with the individual approach to revealing the meaning of the name of the trio "Monada", which is associated with the religion of the Eastern culture – "Buddhism". For the first time some form-forming factors, compositional features, combination of ensemble's three different-timbre instruments (flute, oboe and piano), reflecting the concept of the Trio are considered. Basically, this is a modern one-part work of a sonorous type, designed in a free-improvisational form and not studied until now.

Key words – Vahram Babayan, "Monada", Buddhism, Trio, ensemble combination, compositional structure, form-shaping tools, creative imagination, general standards.