

**КОНЦЕПЦИЯ ОТРАЖЕНИЯ НЕКОТОРЫХ КОМПОЗИЦИОННЫХ
ОСОБЕННОСТЕЙ В КОНТЕКСТЕ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И
ФОРТЕПИАНО АРНО БАБАДЖАНЯНА
(К 100-летию со дня рождения А. Бабаджаняна)**

АННА ТАМИРОГЛЯН¹

Эта работа посвящена анализу Сонаты для скрипки и фортепиано Арно Бабаджаняна, созданная в начале II половины XX века, которая рассматривается сквозь призму отражения концепции композиторского мышления первого столетия XXI века. По сути, Соната – произведение авангардного направления, в котором изучение как частных, так и общих критериев, формообразующих факторов, композиционных особенностей современными средствами выразительности, способствует более глубокому освоению музыкально-теоретического материала и выявлению идейного содержания этого полотна.

Ключевые слова – Арно Бабаджанян, соната, скрипка, фортепиано, формообразующие факторы, композиционное построение, общие закономерности.

Введение

«В 1959 году была создана Соната для скрипки и фортепиано – одно из лучших сочинений композитора. Яркие эмоциональные контрасты, драматическое напряжение – вот характерные черты Сонаты. Удивительна выразительность музыкальных образов – то бушующих и неистовых, то мягких, окрашенных нежнейшим лирическим чувством»² – так характеризует эту Сонату доктор искусствоведения, профессор Георгий Геодакян. Отметим, что национальное своеобразие творческого стиля А. Бабаджаняна как представителя, в частности, армянской композиторской школы, проявляется не только глубоким усвоением основ классической, западноевропейской и национальной музыки, но и в большей степени, интересом к одному из модных авангардистских течений своего времени – додекафонии. И неудивительно, что Арно Бабаджанян (1921–1983) был признан одним из наиболее ярких и влиятельных новаторов в Музыке XX века.

Обращаясь к творческому наследию Арно Бабаджаняна, исследователь всегда испытывает недоумение: между высочайшим уровнем достигнутого художественного результата и востребованностью его произведений существует определенное противоречие. Казалось бы, что произведения компози-

¹ Кандидат искусствоведения, доцент, преподаватель исполнительского отдела Гюмрийского филиала Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, anuta_82@mail.ru, статья представлена 15.01.2021, рецензирована 15.02.2021, принята к публикации 22.02.2021.

² **Геодакян Г.** Могучий талант, неповторимая индивидуальность, Арно Бабаджанян посвящается, материалы научной конференции, Ереван, 2008, стр. 25.

тора³, одного из корифеев армянской музыкальной культуры, представителя армянской «Могучей кучки», должны звучать повсеместно. Однако, рассматриваемая нами Соната для скрипки и фортепиано (1959–1960), посвященная Дмитрию Шостаковичу, появляется на концертах сравнительно редко. Между тем, по драматургической насыщенности, мастерскому воплощению идейного содержания и яркости национального колорита, Сонату для скрипки и фортепиано можно причислить к вершинным достижениям сонатного жанра в армянской музыке.

Первая часть Сонаты

Соната – трехчастна и композиционно она выдержана в традициях классической модели сонатного цикла. В данном случае, имеется в виду структурное сходство с сонатными циклами классиков, ее музыкальный материал отнюдь не классичен, а его интонационные и фактурные характеристики, конечно же, рождены веяниями новой музыки, точнее к направлению, близкому экспрессионизму с признаками ориентации на интонационные особенности армянской музыкальной традиции. Однозначно, что мелодический строй Бабаджаняна как в исследуемом произведении, так и во всех его знаковых сочинениях, целиком и полностью погружен в интонационное пространство армянской музыки, красота и выразительность которой откристаллизовывались веками в духовной музыке и народном творчестве. Однако, следует оговориться: в интонационном мышлении композитора проявляется нечто, что является плодом его слухового и интеллектуального потенциала, и именно оно становится источником, питающим начинания композитора, тем, что, несомненно, является сутью его творческого кредо. По общим формообразующим признакам **первая часть** – это классическое сонатное **Allegro** с характерным сопоставлением двух контрастных тем: вступлением и очень динамичной разработкой. Рассматривая ее с позиций очевидных констатаций, формообразование, на первый взгляд, может выглядеть предельно просто: вступление в тональности b-moll представляет собой развернутую интродукцию, в которой кристаллизуется интонационный строй первой темы. В традиционной системе анализа ее чаще называют главной партией. Главная партия, в основном, представленная в тональности b-moll, изложена на едином дыхании, без цезур, вплоть до второго ее проведения в партии фортепиано (его можно считать локальной кульминацией в экспонировании темы). Вторая лирическая тема звучит в тональности cis-moll на фоне опорного гармонического комплекса, зарожденного в фактурных недрах эпизода, связывающего основные темы. Развитие лирической темы

³ В качестве ярких примеров отметим также: Фп., Скрипичный и Виолончельный концерты, «Героическую балладу» для фп. и симфонического оркестра (1950), ряд фортепианных сочинений, «Ноктюрн» и «Грезы» для фортепиано и эстрадно-симфонического оркестра, Струнный квартет «Памяти Дм. Шостаковича» (1976), в том числе множество эстрадных песен, сочиненных на протяжении всей жизни.

довольно динамично, чему в немалой степени способствует напряженность тонального соотношения ведущих тем части, в итоге, приводящее к началу разработки (с-moll), в процессе развития которой охвачен ряд отдаленных, не закрепленных кадансами тональностей. Процесс целенаправленного, безостановочного гармонического и фактурного развития подводит до крайне жесткой драматической кульминации, выраженной предельно диссонантным аккордовым кластером. Наконец, в репризе проводится искаженная версия побочной партии, «вкрапливающиеся» интонации которой, отдаленно напоминая мотивы первой темы. Именно в последнем проведении побочной темы осуществлен возврат к исходному b-moll, хотя формальный возврат к ключевым знакам b-moll был осуществлен еще в момент кульминации. Лирическая вторая тема звучит трагично и даже вызывает ассоциацию траурного шествия, чему в немалой степени способствуют как сакральность тональной окраски (b-moll), аккордовая фактура сопровождения темы, так и прием расщепления какого-либо тона в разных октавах, вкуче усиливающих скорбно-трагический колорит музыки.

В первой части Сонаты соблюдены формальные признаки конструкции сонатной формы. Однако уже в экспозиционном изложении принцип сопоставления ведущих тем, в совокупности с частой сменой темпа, влияет на качество последующего драматургического развития, существенно отличающегося от классических представлений. Так, содержание и сущность музыкально-образного развития Сонаты определяются также и особенностями темповой динамики. Показательна визуальная схема темповой динамики Сонаты, характеризующая драматургическую линию развития как каждой из них в отдельности, так и в целом. Это позволит выявить не только внутреннюю эмоциональную сферу, но и особенности мышления, из которых складывается его уникальный и неповторимый стиль.

Итак, обратимся к таблице, «риторическая» формула которой выражена буквенными обозначениями – монограммой с инициалами композитора:

A.B. (ARNO BABAJANYAN).

Таблица 1. A.B.

I ч. - Grave - $\text{♩} = 60$ - A tempo - Tempo I - Allegro energico $\text{♩} = 104$ -

Poco piu mosso $\text{♩} = 116$ - Piu mosso $\text{♩} = 126$ - Moderato $\text{♩} = 69$ - Andante $\text{♩} = 56$.

II ч. - Andante sostenuto $\text{♩} = 52$ - A tempo - Tempo I - Presto $\text{♩} = 100$ -

Poco meno mosso - Tempo I - Presto $\text{♩} = 100$.

III ч. - Allegro risoluto $\text{♩} = 104$ - Tempo I - Pesante - Tempo I -

Largo - Andante sostenuto $\text{♩} = 69$ - A tempo - Maestoso $\text{♩} = 58$.

Рассматривая данную часть от общего к частному, представим общую картину формообразования и попытаемся войти в иной уровень композиционной организации музыкального материала во фразеологическую сферу

каждого из разделов. Именно на этом уровне просматриваются детали музыкальной стилистики, свойственные композитору. Уточним: речь идет не только о конфигурации музыкальных фраз, но и об их мотивных составляющих, поскольку без рассмотрения мотивного содержания фразы невозможно представить выраженную через нее музыкальную мысль. Таким образом, мы опираемся на два частных уровня исследования – фразеологический и микроструктурный, каждый из которых важен в познании конструкции музыкального материала. Так, уже во вступлении **Grave - accel.- rit. - a tempo** автор практически представил контуры всех образов, которые встретятся в первой части Сонаты, если не в виде сформировавшихся тем или их фрагментов, то в интонационных зернах, которые в дальнейшем либо разрастутся в тематизм, либо ассоциативно отзовутся подобным эмоциональным состоянием. Уже отмечалось, что Арно Бабаджанян в Сонате претворил элементы техники серийного письма, которые рассредоточены в **Grave solo (Cadenza) скрипки** в горизонтальном изложении первого восходящего элемента вступления (1т. на 4/4), состоящего из 5 тонов f-des-b-e-f/x-c, «х» – повтором тона f второго нисходящего мотивного звена, построенного из 12 тонов серийного ряда des-d-f-fis-d/x-b-h-g-dis-e-cis-c-cis с повтором тона d – лисансом /licence⁴, осуществленного не принципом перемещения decalage⁵ через тактовую черту, а за счет размера 5/4 в одном такте до фрагмента b-moll a tempo J=60, где вступает **solo фортепиано**.

Пример 1

f-des-b-e-f/x-c (des-d-f-fis- d-b-h-g-dis-e-cis-c-cis)

1 - 2 - 3 - 4 - x - 5 1-2 - 3 - 4 - x - 5- 6-7- 8- 9-10- 11-12.

Совершенно очевидно, что трактовка приемов серийной техники претворена композитором крайне индивидуально.

Так, в первой части Донаты (см. Таблица 1. А.В.- I ч.), избегая равномерной метрики, композитор обращается к смешанным размерам (4/4, 5/4, 6/4, 2/2), чем обеспечивает естественную текучесть музыкального материала.

Сопоставим отдельные элементы вступления с тематическими эпизо-

⁴ «Licence» – (от франц.) лисанс, вольное обращение, Французско-русский словарь, Москва, 1971, стр. 496.

⁵ «Decalage» – (от франц.) смещение, перестановка, сдвиг, движение вперед, Французско-русский словарь, стр. 225.

дами или даже с принципиальными основами приемов развития музыкальной идеи. Так, заглавная интонация главной партии **Allegro energico** 2/4 =104 явно предвосхищена мотивным оборотом локальной кульминации вступления. При их сравнении, интонационное сходство очевидно, и ключевым моментом является расщепление второй ступени b-moll. Направление ее мелодического движения есть не что иное как прямое проявление закона музыкального тяготения: при движении вниз тяготение усиливается понижением ступени, а при движении вверх, как это случилось во втором мотивном звене, возврат к натуральной второй ступени равноценен усилению тяготения к третьей ступени. Во вступлении этот прием применен в иных ладовых условиях. Его мелодическая конфигурация указывает на присутствие в данном фрагменте локрийского лада «а» (схема 1).

Схема 1



Нет сомнений в том, что отмеченный нами мотив является прототипом проведенного ранее мотивного зерна, ставшего основой первой темы. В результате все три мотива интегрировались в процессе кристаллизации. Фраза, с которой началась вторая лирическая тема, по внешним признакам совершенно несхожа с материалом вступления к первой части. Однако и она (тема) «выросла» не только из мотивного, но и образного элемента вступления. В среднем лирическом разделе вступления **Tempo I** (условно – в среднем, поскольку он неделим с позиций традиционного формообразования) нетрудно услышать знакомые интонации второй темы Сонаты **Poco piu mosso** J=116 gis-moll и фрагментов вступления⁶. Налицо ритмическая повторность, в частности, триоли, ставшие во второй теме главными мотивными носителями образности. Тем не менее, ведущим становится элемент, появившийся на гребне разрастания лирической волны. Данный ритмо-интонационный оборот (который часто можно услышать в армянской духовной и даже народной музыке) встречается в двух разновидностях – в ломбардской синкопе и в пунктирной ритмофигуре с измельченной 1/16 нотой. В нем сосредоточен импульс драматизма – символ исконно армянского мироощущения, исторически связанного с нашей многострадальной историей.

Следует обратить внимание на то, что именно этот мотив в сочетании с повторами драматично звучащих аккордов предвосхищает трагическую репризу Сонаты. Казалось бы, новое мотивное звено, не имеющее аналога во

⁶ Во вступлении пластичный диалог скрипки и фортепиано покоряет логикой построения, вытекающего из причинно-следственных связей, и даже дробление на фразы, которые визуальнo осязательны, не разрушает стройности логической цепи. К тому же, весь гармонический комплекс неустойчив и отсутствие устоев придает всему разделу признак предыктоности, то есть, ожидания того, что произойдет далее. Именно поэтому вступление воспринимается как интродукция.

вступлении, выпадает из представленной нами логической модели образных предвосхищений и являющейся принципиальной основой структурного строения Сонаты, но это не так. Именно этот мотивный оборот станет в разработке **Piu mosso** $J=126$ средством стимуляции напряжения: и эффект пунктирного ритма, и дробление первой восьмой в четвертной длительности в разных комбинациях стимулирует динамическое, а главное, эмоционально-образное нагнетание, приводящее раздел разработки на *fff* к зоне кульминации. Здесь, введение нового мотивного звена, как бы нарушает ожидаемую логику формообразования: неожиданно появившись в экспозиции лирической темы, новая мотивная формула становится ключевым средством развития процесса, подобного эффекту кристаллизации. Тем не менее, видоизменяясь, данный ритмо-интонационный оборот не теряет присущего ему важнейшего свойства: энергетически он устремлен к следующей тактовой доле. В самом эффекте кристаллизации наличествует процессуальность, но нет конечного пика: в итоге он не реализуется как цель, к которой стремится движение: ритмоформула становится средством осуществления динамического движения. Ее отсутствие во вступлении и появление в экспозиции как источника энергетического насыщения разработки драматургически оправдано, поскольку процесс развития музыкальной мысли естественно подводит к динамической кульминации. Истинной драматургической кульминацией становится трагическая реприза. Подсвеченная драматическими аккордами, глубокая по настроению лирическая мелодия экспозиции здесь перевоплощается в траурное шествие **Moderato** $J=69$ – **Andante** $J. = 56$. Это трагический апофеоз бытия образа. Далее, нарастающая эмоциональная напряженность в сочетании с определенной изобразительностью углубляет состояние «ухода в себя»: трагические аккорды звучат все реже и тише – шествие, как бы отдаляясь от слушателя все дальше, оставляет героя в одиноком раздумье над своей судьбой. Затаенная образная призрачность, воплощенная в идентичных по значимости приемах звукоизвлечения у фортепиано и скрипки (ударно-клавишное *staccato* и скрипичное *pizzicato*), воспринимаются как эфемерные образы в мире теней. Фразеологическая переключка скрипки и фортепиано, в исполнительском арсенале которых композитор нашел родственные тембровые приемы, усиливает состояние образной отрешенности и трагической направленности Сонаты.

Вторая часть Сонаты

Кажущаяся отстраненность интонационного строя **второй части Andante sostenuto** $J=52$ - *gis-moll* (см. Таблица 1. А.В. – II ч.), на самом деле, иллюзия новизны: в мерной подвижности отрывистых $1/8$ в восходящем и нисходящем движении, где время от времени возникают $2/16$ длительности в нисходящем, которые, как правило, дробят вторую восьмую в каждой четверти, а порой и участвуют в линейных расщеплениях какой-либо ступени исходного *gis-moll*, или иного промежуточного лада, охватываемого тональным планом (пример 2).

Пример 2.

gis-h-dis-dis/x-e-d-b-g-cis-d/x-g/x-b/x-es

1- 2 - 3 - x - 4 - 5- 6-7 - 8 - x - x - 9

e-cis-his-cis/x-e/x-fis-dis-c-f-fis/x-d-h-ais-fisis(fx)-g

1-2 - 3 - x- x - 4 - 5 - 6 -7- x- 8- 9 - 10 - 11 - 12

Уже во вступлении второй части привлекают проведения темы в 9 (gis-h-dis-dis/x-e-d-b-g-c-d/x-g/x-b/x-es) и 12 (e-cis-his-cis/x-e/x-fis-dis-c-f-fis/x-d-h-ais-fisis-gis) тоновой серийной технике, в горизонтальном изложении, с приемами *licence* и *decilage*, а также диалогичные переключки фортепиано и скрипки. Позже, во фрагментах (*a tempo*), где отрывистый штрих уступает место *legato*, в мелодическом движении у фортепиано и *arco* у скрипки наблюдаются мотивные расщепления. Нет сомнений в том, что это отголосок заглавного интонационного мотива первой темы предыдущей части Сонаты. Принцип мотивной кристаллизации претворен и здесь. Арочная связь и первой, и второй частей очевидна, и это способствует единству образного начала произведения. Таким образом, с точки зрения формообразования в первом разделе второй части композитором применены схожие со вступлением к первой части формообразующие элементы: сохранена логика переключек в непрерываемой цепи причинно-следственной взаимосвязанности, ощущается интонационная преемственность фраз. Очередное проведение приема имитации между инструментами, повторность гармонических опор и мотивов, наслаиваемых пластами неквадратной мелодической линейности – все это делает первый раздел второй части абсолютно неделимым эпизодом. Далее, во фрагментах предельно лаконичных музыкальных фраз, переход мелодической линии от фортепиано к скрипке способствует слиянию партий обоих инструментов в единый музыкальный поток. В завершении раздела **Tempo I** интонация с хроматическим расщеплением тона e-d-dis остается единственным мелодическим элементом развития. Все остальное композитор отсекает. Своеобразная кристаллизация, связанная не только с разрастанием музыкального модуса или даже тематической фразы, но и усечением исходного материала до уровня сохранения только самого существенного элемента, приводят к мысли о том, что источником музыкальной идеи и ее развития является не сам тематизм, а его узловый элемент – носитель интонационного начала.

В данном сочинении – это принцип обыгрывания расщепленного тона, а как одну из особенностей мышления автора, распространяющейся на все уровни его композиций (от микроструктур до макросистем), следует выделить принцип неожиданного контраста, контраста полярного, как это наблю-

далось в представлении двух версий кантиленной темы первой части. На этот раз неожиданное вторжение стремительной темы в среднем разделе **Presto** 2/4 =100 (пример 3), автором вновь (как и во вступлениях к I и II частям) сконструирован серийный ряд из 11 тонов a-h-c-d-dis-eis-fis-gis-a/x-e-c/x-a/x-g-d/x-b-g/x, озвученный вначале у скрипки, а затем в ответе – фортепиано. Стимулом последующему движению вперед (decalage) становятся чередующиеся в одном такте соотношения двух повторных и неповторных серийных рядов 7+7- 7+8 (или от 5-12) тонов **fis-cis-c-h-a-gis-fis/x-f + e-g-es-ges-d-f-des-fes** (повтором x-licence). Здесь, также, как и во вступлении, серийный ряд не выходит за пределы тактовой черты: ряд помещен в одном такте за счет размера 2/2. Это и является одним из новаторских проявлений композиционного мышления Арно Бабаджаняна. Тональный контраст подчеркнут резкой сменой фактуры: gis-moll сменяется на a-moll альтерированной V ступени (она повышена вслед за четвертой).

На самом же деле, это сопряжение двух тетрахордов в полутоновом сочетании **a-h-c-d + dis-eis-fis-gis**, основу которых составляет интервал ч.4. Начальные звуки тетрахордов находятся в тритоновом соотношении **a – dis**, тем самым, выступая в качестве зародыша тритонового скопления (пример 3, схема 2). Звуки двух тетрахордов, симметрично сочетаясь, образуют вне-тональные тритоны (см. изображение 1). Осуществляется процесс обновления, сращивания, дополнения приемом «интерполяции», где из 8 неповторных тонов складываются 11 тритоновых и 5 больших и малых интервальных сопряжений.

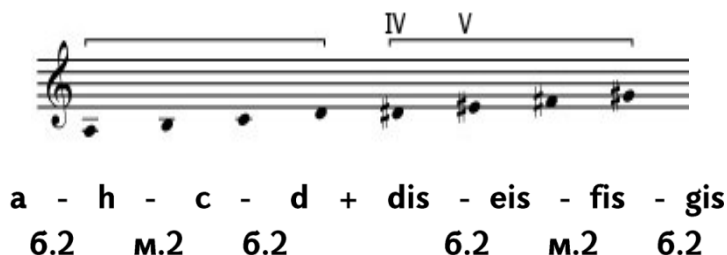
Пример 3.



a-h-c-d-dis-eis-fis-gis-a/x-e-c/x-a/x-g-d/x-b-g/x
fis-cis-c-h-a-gis-fis/x-eis + e-g-es-ges-d-f-cis-e/x (7+7)
1-2-3-4-5- 6- 7 -8- x- 9- x- x- 10- x- 11-x

fis-cis-c-h-a-gis-fis/x-f + e-g-es-ges-d-f-des-fes
1- 2- 3- 4- 5- 6- x- 7 + 1-2-3- 4- 5-6- 7- 8 /7+8/

Схема 2.

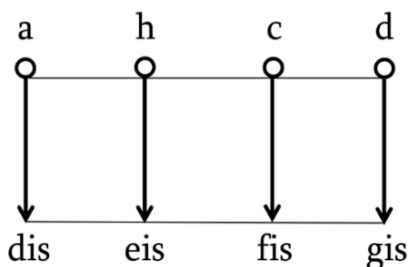


Важным формообразующим фактором становится интервально-интонационное строение ладовой организации микромодуса части Presto Сонаты. Поясним: условно рассмотрев этот звукоряд, на наш взгляд, он, с одной стороны, несет в себе отпечаток народной интонационности – монодийной музыки, а с другой – несмотря на то, что композитор не использует какую-либо народную песню, тем не менее, такой подход конструктивного построения в виде звукоряда, состоящий из двух тетрахордов, создает *концепцию*, в котором конец последнего звука первого тетрахорда d, совпадает с первым звуком второго звукоряда dis.

Однако, в данном случае, как видим, это d переходит в dis альтерированный, –

Изображение 1.

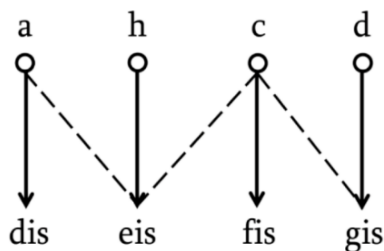
a – h – c – d
dis-eis-fis-gis ч. 4



a	dis	ув.4	h	dis	6.3
a	eis	ув.5	h	eis	ув.4
a	fis	6.6	h	fis	ув.5
a	gis	6.7	h	gis	6.6

Изображение 2.

a-dis h-eis c-fis d-gis



c	dis	ув.2	d	dis	ув.1
c	eis	ув.3	d	eis	ув.2
c	fis	ув.4	d	fis	6.3
c	gis	ув.5	d	gis	ув.4

это проявление нового подхода автора сквозь призму современного мышления.

Таким образом, в связи с вопросом о структуре звукоряда рассматриваемой системы, обратим внимание на интервал **ч.4**, который связывает крайние первичные звенья системы⁷. Альтерация IV ступени в системе второго тетрахорда в интонационном смысле приобретает черты зеркальной симметрии. Она осуществляется путем замены основного тона второго тетрахорда **d** альтерацией **dis** конечного тона первичного тетрахорда. Цепное сопряжение тетрахордов, исходящее из особенностей национального ладового мышления, на наш взгляд, способствует проявлению монодийного на-

⁷ «Цепочка структур, как принцип построения звучания народной музыки, впервые была замечена Комитасом в армянской музыке». **Брутян М.** Армянское народное музыкальное творчество (4-ое измененное издание), Ереван, 2014, стр. 13 (на арм. яз.).

чала, также заложенного в национальном музыкальном сознании.

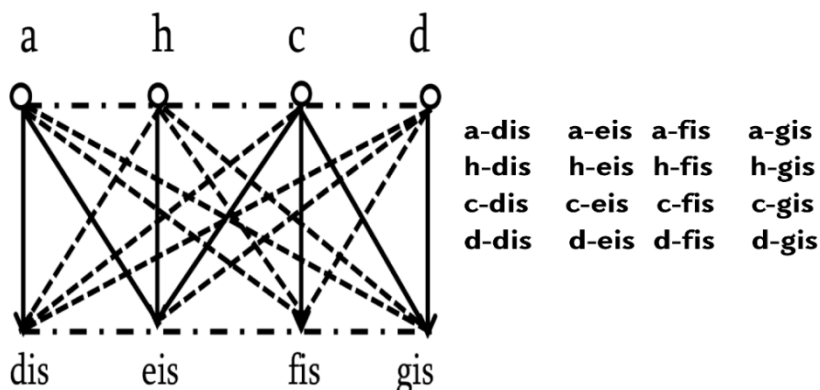
Итак, наше внимание привлекли первые звуки двух тетрахордов **a-dis** ув.4 (тритон), что и способствовало изучению интервально-интонационных сопряжений, сконструированных из 8 нот. Это 1 и 2 доли 4/4-го такта, за которым следует секвенционное развитие /a-e-c-a a-moll g-d-b-g g-moll/ на 3 и 4 долях того же такта.

При детальном изучении развитие 1-2 долей такта, в рассматриваемом нами направлении, выглядит необычно и двойственно: с одной стороны это серийный ряд из 8 неповторных тонов a-h-c-d (a-d ч.4) + dis-eis-fis-gis (dis - gis ч.4) с интервальным соотношением 6.2-м.2-6.2 + 6.2-м.2-6.2 в горизонтальном восходящем изложении, с последующими заполнениями м.3 и б.3, которые, на данном этапе, не получают образно-смыслового значения, однако проявляются в ином ракурсе далее. С другой стороны – в результате микро и макроисследования горизонтальных и вертикальных структурных изложений в пределах организации звукоряда, они становятся стимулом зарождения новых интервально-интонационных сопряжений: создаются *новообразования*, способствующие композиционному раскрытию идейно-образного содержания.

В графическом изображении 1 и 2, условно рассмотренная нами вертикально-сложенная комбинаторика из 4+4 тонов серийного ряда выявляет комплекс, в котором есть точки соприкосновения, а линии соединений могут рассматриваться как геометрические фигуры (то есть, такие явления можно связать с риторической символикой, связанной с видами – треугольника, квадрата с отточенной или разделенной диагональю⁸. Исходя из визуальных наблюдений можно сделать еще одно заключение, однако в несколько ином ракурсе. В сочетании двух тетрахордов можно заметить, что каждый из них представляет собой еще и вертикально-встроенное *кластерное сопряжение* в виде горизонтально-разложенного созвучия, акустически воспринимаемого как звуковая масса. Путем сонорных средств она вливается в струящийся поток звуковых последований серийного ряда, при одинаковом метрическом делении 4-1/8 + 4-1/8 разных, неповторных, 8 звукоступеней внутри такта, ярко отражающихся в проекциях графического изображения 3. Графическое изображение 3, на наш взгляд, символически можно трактовать как конструирование, в которой как бы воспроизводится прошлое в настоящем: здесь можно увидеть надежду на «свет во мгле»... путем «интерполяции». И как бы ни был возмущен, или ни были нахмурены брови автора, задумчивость извне компенсируется излучением света изнутри. Так, настроение автора выражается сквозь призму внутреннего восприятия, пусть даже в коротком отрезке времени в виде музыкально-конструктивного сооружения.

⁸ «В музыке XX века встречаются и другие фигуры – треугольники, ромбы. Большим сонорным "треугольником" открывается цикл Лютославского "Тканые слова"». **Холопова Ю.** Введение в музыкальную форму, Москва, 2008, стр. 321.

Изображение 3*



Обратимся к изображению 3⁹, на котором, по сравнению с предыдущими графиками, в связи с преобразованием интервально-интонационных сопряжений (сращиванием интервалов б.3, б.6, б.7, ч.5, м.2 и ув. 1), к каскаду тритоновых сопряжений присоединяются треугольники – фигуры из трех углов, в нашем восприятии как бы олицетворяющие обращение к «Все-вышнему»¹⁰. Тут принцип соединения точек соприкосновения путем слияния больших и малых интервальных соотношений привел к тритонам. Так, вырисовывается интересная и, вместе с тем, очень необычная схематическая картина: если они в начале были расположены и выглядели более или менее закономерно в виде подъемов и спадов (графические изображения 1, 2), то далее, при включении к ним остальных, неорганических для них интервальных соотношений, получается схематическое перераспределение, точки соприкосновения которых, в итоге, выражаются именно треугольными фигурами, ассоциирующими с понятием «троицы»: автор как бы обращается к Всевышнему, повторяя: «Во имя отца, Сына и Святого духа!!!». При этом, излучаемая цветовая гамма, иницирующая светлые тона восходящей в небе радуги, вселяет надежду, веру в необычно светлое, победу добра над темными силами в пространстве и во времени. Все это стало возможным вследствие визуализации двойственной организации звукоряда. Так, «интерполяция» модусного материала серийного ряда позволила воссоздать картину просветления лучевых отображений изнутри.

Обобщая отметим, что эмоциональный микроклимат Сонаты богат перепадами настроения от проявления черт экспрессионизма – «ухода в себя»

⁹ В графическом изображении 3* сплошной линией обозначены тритоны, пунктирной (a-d +dis-gis – синим) – образования больших и малых интервалов.

¹⁰ А звук “а”, который встроен на высоте и является опорной точкой во всей схеме, а именно этим тоном начинается и заканчивается интервальное соотношение этой последовательной составляющей и в нотном тексте, натолкнул нас на мысль, что все это создано “сверху”. Именно такое восприятие действия явилось стимулом к определению трактовки обращения к Всевышнему.

(разочарования, упада сил, отчаяния) к жизнерадостности (добру, свету, стойкости духа).

Сонат Арно Бабаджанян посвятил Д. Шостаковичу; по этому поводу доктор искусствоведения, профессор С. Саркисян пишет: «Что означало для Бабаджаняна посвящение «Дмитрию Шостаковичу». Первое и принципиальное – это изменение отношения к концепции тематической работы <...>. Свой технологический арсенал он преобразовывает в согласии с концепцией монотематического цикла с совмещением признаков позднеромантических и неоклассических традиций»¹¹.

Видимо не случайно принципы построения ладовой организации в Сонате напоминают особенности ладового мышления Д. Шостаковича, рукотворные лады которого также выстроены на понижении ступеней, в то время как у А. Бабаджаняна ступени повышены. Но и в том, и в другом случаях лад создается из однородных микроструктур. Есть еще одна особенность, связанная с организацией микро-структурных преобразований этапов музыкальной процессуальности, а именно: если в первом разделе композитор применил принцип отсеечения второстепенного, оставив в реальной звучности только квинтэссенцию исходного интонационного модуса, то в среднем разделе применен подобный, но несколько иначе исполненный прием. Здесь непрерывно-подвижное движение распадается на фрагментарные переключки фортепиано и скрипки. И это уже не отсеечение, а рассечение движения приемом тембрового контраста: в нем движение, сохраняя свое значение как форма пульсации, постепенно теряя инерцию подвижности, в момент окончательной потери потенции движения, неожиданно сталкивается с точным проведением ключевого модуса первой темы из первой части. Отметим эффект угасания подвижной фактуры в разделе **Poco meno mosso**, хотя еще более важно то, что пятикратное проведение мотива отразилось в совершенно новой пятизвучной тритоновой (в ней заключены два тритона) мотивной интонации, имеющей в основе скрытое двухголосие. Это пример удивительного проявления феномена двухуровневого отражения кратности всего материала числу пять: мотивные модусы, отраженные в структуре нового пятизвучного мотива, проведены пять раз имитационно, правда, в последний раз при сохранении ритмической точности допущены изменения интервального соотношения элементов мотива¹². В сжатой, усеченной репризе (**Tempo I**) на фоне «эффемерных» staccato фортепиано звучит новая мелодия, в которой слышны мотивные и ритмические отголоски второй лирической темы первой части, тем самым, претворяя принцип образно-тематической реминисценции, композитор мастерски прокладывает музыкальное пространство первой части. В завершении второй части в темпе **Presto** 2/4 =100, «тихо» /на pp/ звучащая стремительная тема воспринимается как

¹¹ Саркисян С. Арно Бабаджанян: истоки нового стиля, Арно Бабаджаняну посвящается, материалы научной конференции, Ереван, 2008, стр. 32.

¹² В данном случае ритмическая имитация после четырех точных проведений все равно воспринимается как производное от предыдущих повторов.

легкое напоминание о ее былой, теперь, увы, утраченной стремительности. Итак, драматургически, II ч. Сонаты – это продолжение развития ее идеи: образность первой части в ней «прочитывается» как грустное воспоминание, неподвластное физическому разрушению. Насыщенная тонким психологизмом она балансирует на грани реальности и призрачной мистичности, благодаря удачно найденному композиционному приему: скрытая в ней и мастерски трансформированная символика предыдущей части способствует расширению и углублению граней образных представлений.

Третья часть Сонаты

В третьей части **Allegro risoluto** $\text{♩}=104$ (см. Таблица 1. А.В.– III ч.) связи с тематическим материалом первой части также очевидны. Сюжетная связь частей позволила композитору выстроить финал как естественное завершение, вытекающее из стройной концепции сонаты.

Пример 4



В третьей части преобладает единый тонус движения, который лишь в середине прерывается интермедийным разделом, не претендующим на образную самостоятельность. В основе материала лежит тематическое зерно первой темы начала Сонаты, которое теперь определяется не как тема, а как тематический модус. Метроритмической основой его является составной ритм из двутактовых строений $6/8+4/8$. Отличительная особенность данной ритмоформулы – фактурный парадокс: первая доля шестидольного такта от остальной части двутактного модуса как бы выделена ударами аккордов, хотя и здесь наблюдается построение серийного ряда $b-des-f-e-c-ces$ из 6 неповторных тонов (как выяснится далее, это совмещение шести- и пятидольности). В дальнейшем композитор часто отсекает аккордовый удар, превращая метр первого такта модуса в $5/8$ (пример 4). Асимметричность, часто пролонгированная до $7/8$ (в целом же частая смена метра – линейная полиметрия), формирует особую энергетику единого, бесцезурного потока движения, построенного на обыгрывании микроинтонации исходного модуса, насыщенного некоторой нервозностью и эмоциональной напряженностью. При этом эффект мотивной деформации процесса ощутим повсеместно.

К середине части фактура разряжается, становится менее насыщенной, хотя внутреннее напряжение, выраженное асимметричной пульсацией, сохраняется: этому способствует и инерция, накопленная продолжительной ритмопеременностью. В примере обратной инерции – инерции успокоения

(хотя, в данном случае, это иной тип накопления), энергия напряжения накапливается благодаря интенсивности переменной метроритмичности процесса. Именно поэтому фаза динамического, но не энергетического успокоения вливается в раздел интермедийного движения, единственной функцией которого становится рассеивание накопленной энергии, необходимой для развития новой музыкально-энергетической волны. Вернемся к первому разделу – неделимому по признаку непрерывности поступательного движения, хотя внутренне расчлененного по признакам динамической и тональной контрастности. Спад, имевший место в центре первого раздела, был стимулирован сменой тонального плана: b-moll в результате многочисленных тональных сопоставлений (можно их назвать мелодическими) уступил ладу «е» с переменностью второй ступени то на фригийскую, то на дорийскую. По сути, это начало второй волны, хотя между первыми двумя волнами динамического нарастания практически нет промежуточного звена. Вторая же волна завершается спадом, сохраняющим в процессуальности внутреннее напряжение. Интермедия атематична, но в ней есть один драматургически важный элемент: в партии фортепиано звучит тема, очень напоминающая одну из полифонических тем Дмитрия Шостаковича. И это не только дань, отданная великому композитору, – это еще и образная ретроспекция: порожденная ею фактура в дальнейшем становится почти коллажной ссылкой на тематизм Пятой симфонии Д. Шостаковича.

Эту интонационно-фактурную завязку можно считать началом третьей, последней волны восхождения к центральной кульминации финала и произведения в целом **Pesante - Tempo I - 2/4=J - a tempo.**

Пример 5



В кульминации финала музыка гнева, музыка сопротивления злу, как бы выявляет желание композитора осмыслить «облик» мира, в котором жил и он, и его современники. И не случайно, в финале звучит траурный марш **Largo-Andante sostenuto J=69** как ретроспекция траурного шествия первой части. Своеобразная драматургическая арка с первой частью завершается трагически, траурно звучащими аккордами. Последнее проведение темы **Maestoso J=58** в b-moll указывает на трагический исход событий, связан-

ный с главным образом Сонаты, хотя ключевые знаки указывают на одноименный мажор B-dur. Несовпадение реально звучащей в миноре музыки с обозначенными ключевыми знаками тональности одноименного мажора можно воспринять как таинственный знак скорби, завещанной автором тем исполнителям, которые смогут его прочесть (пример 5).

И трудно не согласиться с музыковедом С. Аматуни, четко сформулировавшей драматургическое содержание Сонаты: «При всем богатстве и многообразии образного строя, – пишет она, – в Сонате ощущается единая линия развития, основанная на сопоставлении ярко контрастных по содержанию музыки частей. Ее композиция отличается удивительной цельностью и единством интонационных связей»¹³.

Заключение

Исходя из вышесказанного, можно заключить, что исследуемый сонатный цикл выстроен по принципу монотематического развития, обогащенного лейттематическими проведениями. В процессе музыкально-образного развития две исходные темы приобрели значение тематических модусов и стали символами образности произведения. Они стали как бы носителями двух ипостасей одного героя, судьба которого завершилась трагически, а значение его подвига соизмеримо глубиной скорби, заключенной в музыкальной ткани Сонаты. В этом и заключается глубокая философичность мышления. И если соотнести время его создания, то становится очевидным, что автор в Сонате выразил свое личностное отношение, свою гражданскую позицию, подняв голос протеста против негатива, имевшего место в окружающей жизни. В этом смысле это одно из первых подобных произведений армянского композиторского творчества.

Что касается принципа выявления стилистических и композиционных особенностей, выраженных сквозь призму композиторского мышления ХХI века, хотелось бы вновь обратиться к музыковеду С. Аматуни, которая справедливо замечает: «Новую веху в творчестве композитора ознаменовала «Скрипичная соната», созданная в 1960 году. Это произведение оказалось не только значительным по замыслу, но и несло на себе явные черты новаторства. Ни в одном из предшествующих произведений Бабаджанян не достигал такого высокого пафоса отражения значительных по своей философской углубленности идей, несущих в себе огромную силу художественного обособления. С глубоким постижением современности композитор создает в этом сочинении волевой, целеустремленный образ нашего современника, активно борющегося с отрицательными, «злыми» силами»¹⁴.

Таким образом, для своего времени Соната Арно Бабаджаняна стала самым смелым авангардным произведением, в котором композитор, не порывая связей с классическими традициями, мыслил не только современ-

¹³ Аматуни С. Арно Бабаджанян, Инструментальное творчество, исследование, Ереван, 1985, стр. 58.

¹⁴ Там же, стр. 57.

ными музыкально-выразительными средствами, но и опережая время, обогатил музыкально-технические приемы и образно-выразительные средства, ставшие характерными для композиторского мышления XXI века.

ԱՌՆՈ ԲԱԲԱՋԱՆՅԱՆԻ ԶՈՒԹԱԿԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ՍՈՆԱՏԻ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱՐՏԱՅՈՒՄԱՆ ՀԱՅԵՑԱԿԱՐԳԸ

(նվիրվում է Ա. Բաբաջանյանի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանին)

ԱՆՆԱ ԹԱՄԻՐՈԴԼՅԱՆ

Այս աշխատանքը նվիրված է Առնո Բաբաջանյանի՝ XX դարի երկրորդ կեսի սկզբին (1959-60) ստեղծված՝ Զուբակի և դաշնամուրի սոնատի վերլուծությանը: Փորձ է արվել դիտարկել ստեղծագործության հատկանիշների արտացոլման հայեցակարգը XXI դարասկզբի երաժշտամտածողության չափանիշներով: Սոնատը ավանգարդ ուղղության ստեղծագործություն է, որի ձևաստեղծման և կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների հետազոտությունը ժամանակակից արահայտչամիջոցների օգնությամբ նպաստում է երաժշտա-տեսական նյութի առավել խորը յուրացմանը և ստեղծագործության գաղափարական բովանդակության բացահայտմանը:

Բանալի բաներ – Առնո Բաբաջանյան, սոնատ, ջութակ, դաշնամուր, կոմպոզիցիոն կառուցվածքներ, ձևաստեղծման միջոցներ:

CONCEPT OF REFLECTION SOME COMPOSITIONAL EXCELLENCES IN THE CONTEXT OF SONATA FOR VIOLINS AND PIANO BY ARNO BABAJANYAN (To the 100th anniversary of Arno Babajanyan's birth)

ANNA TAMIROGHLYAN

This article is dedicated to the analysis of the Sonata for violin and piano by Arno Babajanyan, created in the beginning of second half of the XX century (1959-60), in which is viewed through the prism of reflection of the concept of composer's thinking of the first half of the XXI century. In fact, the Sonata is a work of the avant-garde direction, in which the study of both particular and general criteria of formative factors, compositional features with modern means of expression, contributes to a deeper development of musical-theoretical material, and, therefore, the identification of the ideological content of this canvas.

Key words – Arno Babajanyan, sonata, violin, piano, composite structures, formatting means.