ТЕМАТИЗМ И ПРИНЦИПЫ ТЕМАТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ В АРМЯНСКОЙ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ РАННЕГО ПЕРИОДА

АРМЕН АНАНЯН

Проблема тематизма и формы относится к одной из наиболее важных, но вместе с тем и малоизученных проблем в современном армянском музыкознании. Настоящая статья, написанная, главным образом, на основе анализа «Ереванских этюдов» А. Спендиарова и Первой симфонии А. Хачатуряна, представляет собой опыт изучения особенностей мелодического тематизма и формы на раннем этапе становления и развития армянской симфонической музыки. При этом затрагиваются и вопросы взаимосвязи с некоторыми характерными принципами мелодического формообразования в народной музыке, оказавшими воздействие на тематизм и приемы его развития в профессионально-композиторском творчестве.

В армянской профессиональной музыке на первых этапах развития встали проблемы синтеза ее монодического искусства с достижениями в области гармонии и полифонии; народных ладов — с принципами европейской мажоро-минорной системы; тембра национальных музыкальных инструментов — со звучанием современного симфонического оркестра; народно-национальных особенностей в формоорганизации музыкального материала — с принципами европейских композиционных структур и др.[1] В своем классическом виде синтез этот претворен в творчестве А. Хачатуряна. Начальный же этап формирования армянского национального симфонизма связан с именем А. Спендиарова[2].

---

[1] Проблема создания профессионального многоголосия в армянской музыке на основе органического сочетания ладоинтонационных особенностей национального монодического искусства с закономерностями гармонии и полифонии европейской и русской музыки освещается в исследованиях: Ռ. Աթայան, «Ժողովրդական երգի ներդաշնակության սկզբունքը Կոմիտասի մոտ» (Հայկական ՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1949, № 9); Գ. Գյոդակյան. Ռոմանոս Մելիքյան, Երևան, 1960; его же, Կոմիտասի ռճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը (Կոմիտասագիտական», Երևան, 1969); Г. Чеботарян, Полифония в творчестве А. Хачатуряна, Ереван, 1969; Р. Степанян, О своеобразии аккордовых структур в гармонии армянских композиторов (автореферат кандидатской диссертации, Ереван, 1970; К. Худабашян, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, Ереван, 1977 и др.

[2] Роль творчества А. Спендиарова в становлении армянского симфонизма рассматривается в исследованиях музыковедов: Г. Тиграиов, А. А. Спендиаров, М., 1971; М. Тэрьян, Симфоническое творчество Спендиарова (автореферат канд. дисс., Ереван, 1954); С. Коптев и М. Тэрьян, Симфоническая музыка и инструментальный концерт («Музыка Советской Армении», М., 1960). Характеристике стиля композитора,

Наиболее полно принцип симфонизма, на начальном этапе становления метода национального симфонического мышления, находит свое выражение в «Ереванских этюдах». В этом произведении проявляются симфонически-обобщенное претворение народно-национального начала и жанрово-бытовой тематики, явно выраженная обусловленность контрастно-сопоставляющихся частей. Здесь композитор объединяет в едином симфоническом полотне психологически углубленную, полную драматизма песню Саят-Новы «Дун эн глхен» с непосредственной и грациозно-танцевальной народной мелодией «Энзели»; медленное, сосредоточенное раздумье во вступлении и темпераментно-оживленную пляску в «Гиджасе». Такое взаимокоординирующее сочетание различных жанровых и стилевых особенностей в органичном синтезе обуславливает и художественную ценность «Ереванских этюдов», их место и значение в истории становления армянского симфонического искусства.

Если в «Крымских эскизах» наблюдается замкнутость, самостоятельность художественных образов, не связанных между собой тематически и следующих друг за другом в порядке взаимного контрастирования, то в «Ереванских этюдах» принципы выявления связей между разделами и частями формы значительно совершеннее; проявляются они в общности некоторых ладомелодических, метроритмических, тембровых и других закономерностей. Так, при всем различии образного содержания частей сюиты[3], здесь очевидна тенденция к единству цикла, выражающаяся в объединении многогранно разработанных композитором контрастных между собой мелодий.

В первом номере «Энзели»[4] общность между контрастно сопостав-

---

отдельным вопросам его музыкального языка посвящены следующие работы: А. Шавердян, А. А. Спендиаров, М., 1957; А. Барсамян, «Алмаст» А. А. Спендиарова, М., 1958; Г. Геодакян, Опера «Алмаст» («А. Спендиаров. Статьи и исследования», Ереван. 1973); К. Худабашян, О некоторых принципах обработки народного материала в творчестве А. Спендиарова (там же); Р. Степанян, Об одном тонально-модуляционном плане Спендиарова в свете его гармонии (там же); М. Тер-Симонян, Программный симфонизм Спендиарова (там же); М. Рухкян, «Три пальмы» и русский ориентализм (там же).

[3] «Ереванские этюды» композитор не назвал сюитой. Но сочинение это в сущности является сюитой. Так, оно включает в себя два номера — «Энзели» и «Гиджас», и в основе их лежат четыре самостоятельные народные мелодии, объединенные попарно определенным драматургическим замыслом. Это и дает нам основание усматривать здесь сюитный принцип.

[4] Композиционная структура «Энзели» такова:

Вступление

а		авв[1]		а	$a_1 в_1 в_1^1$	
4	+	8+8+8	+	4	8+8+8	+ 8+2+1+1+$^1/_2$+$^1/_2$+$^1/_2$+1+1+1
лейттема		A		лейттема	A[1]	A[2]

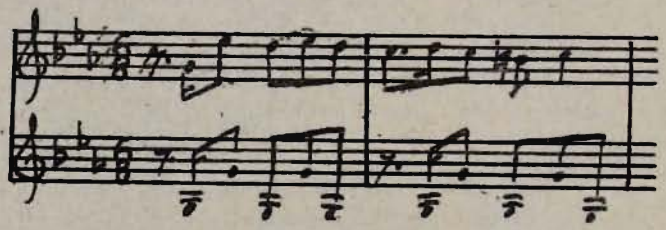
Здесь A_1 и A_2 являются вариациями главной темы А.

Пляска	9	10	11	12	13	14	15	Здесь выявляется зако-
4т. ритмич.	A	B	C	A	B	C	A (Кода)	номерность куплетного
вступл.	14т.	12т.	10т.	10т.	12т.	10т.	10т.	типа A B C ABC A (Кода)

ляющимися разделами — вступлением и пляской — достигается единой ладоинтонационной основой, а также своеобразием общего колорита звучания. Так, и во вступлении, и в пляске мелодии тем развертываются в ладу, в основе которого лежит гармонический тетрахорд с группой центробежных интервалов и в первую очередь интервала увеличенной секунды. Лад мелодии вступления — «дважды двойственный» — *e*-f-gis-a-h-c-dis-e. Мелодия же пляски развертывается в двойственном ладу, звукоряд которого охватывает объем гексахорда: g-as-h-*c*-d-es.

Общность же колорита звучания достигается конкретным характером изложения: явно выраженная диатоническая основа в мелодии и гармонии, тембровое родство (английский рожок — гобой), сходство в фактуре (длительно звучащий органный пункт — во вступлении «ля-ми», в пляске — «до»). Всеми этими средствами композитор достигает цельности общего колорита, органичной взаимодополняемости контрастно сопоставляющихся разделов.

Во втором же номере — «Гиджасе» — интонационно-тематическое родство между разделами выражено еще более ясно и многосторонне. При всем различии двух образов, при внимательном вслушивании можно обнаружить определенные мелодико-тематические связи между ними. Кстати, в целом подобный принцип подбора и объединения разнородных музыкальных материалов с подчеркиванием их внутреннего родства свидетельствует также о приверженности композитора к традициям русской школы. При этом народно-жанровая основа «Ереванских этюдов» и преломление, в частности, глинкинских принципов («Камаринская») органически соединены с особенностями индивидуального стиля А. Спендиарова.



При рассмотрении же процесса мелодического развития внутри самих разделов обнаруживается преобладающая роль приема вариантной повторности и, шире,—вариационности как принципа развития, которые и характеризуют специфику формообразования народной монодии. Кроме того, в данном случае вариантная повторность способствует усилению динамического развития. Так, одним из этих приемов является структурное преобразование мелодических построений (см. раздел «А» «Энзели», ц. 9), масштабное изменение интонационно сходных мотивов, многократное повторение которых создает линию постоянно изменяемого уровня напряженности. Интересно проследить дальнейший процесс симфонизации народной мелодии, приемы вариантного изменения ее ритмоинтонационного строения, при котором мелодия народного танца получает

новое, оригинальное тематическое продолжение. Так, следующая мелодическая фраза (см. нотн. пр. на стр. 31), образовавшаяся в результате вариантного преобразования исходного народного первоистока, в процессе развития меняет свою экспозиционно-варьировапчую мелодическую функцию, приобретая фоновую, сопровождающую. Этот принцип перерастания одной функции в другую весьма важен для создания непрерывности развития; приведенное ритмоинтонационное построение в третьем разделе формы воспринимается как самое естественное продолжение, вытекающее из предшествующего раздела («В»). Но по мере появления новых элементов (увеличение оркестрового звучания за счет присоединения деревянных духовых, новой авторской ремарки исполнения — grazioso в ц. 10, а здесь в ц. 11 — marcato) данная ритмоинтонация утрачивает свою мелодико-интонационную функцию и приобретает функцию остинатной ритмо-формулы; на ее фоне звучит новая рельефная мелодическая линия (см. ц. 11). Такое явление изменения функции, которое можно было бы назвать структурной модуляцией, не только обуславливает непрерывность развития, но и способствует динамической устремленности, выступая как одно из средств симфонизации народной монодии.

Метод вариантного развития, примененный в процессе симфонической разработки народного первоистока во втором номере, в «Гиджасе», трактуется несколько иначе. В данном случае этот метод дает возможность выражения той же идеи в различных аспектах, при котором ведущая образная характерность остается неизменной, а меняются только те или иные ее стороны. Так, тематические построения «В» и «С» (см. схему) можно представить как последовательное вариантное развитие основного материала в разделе «А»[5].

Отмеченный метод развития осуществляется здесь в двух планах — вариантное изменение собственно мелодии народного танца и вариантное изменение оркестрового сопровождения. Первоначальное варьирование мелодии основано на простом нисходящем секвенцировании при неизменности ритмического строения (это, разумеется, внутри каждого из разделов). Но в дальнейшем происходит включение новых попевок. В сочетании же с активацией контрапунктирующих подголосков развитие приобретает динамическую направленность. Важно отметить, что равноправные варианты (разделы «В» и «С») выполняют различные функции. Раздел «В» выполняет развивающую функцию, «С» — заклю-

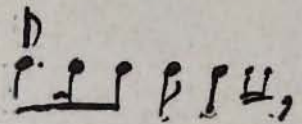
[5] Композиционная структура «Гиджаса» такова:

Вступление	Пляска	A^{17}	B^{19}	C^{21}		Тема вступления
14т.	4т.	16т.	20т.	10т.	+	22т.
(6+5+3)	ритмич. вступл.	(8+8)	(10+10)	(5+5)		(13+6+3)
		экспозиция				
+4т.	В	А	В	С	Кода	
ритмич.	12т.	16т.	20т.	10т.	19т.	
вступл.	(6+6)	(8+8)	(10+10)	(5+5)		
		Р е п р и з а				

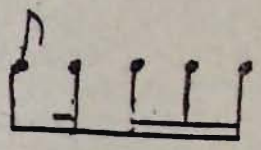
чающук. Это проявляется и в сокращении масштабов структурных построений —

B C
10т+10т 5т+5т,

и в образовании имитирующих мелодических элементов в последнем. А в масштабе всей формы активное сквозное развитие в репризе и устремленность в коде устанавливает в них функцию «продолжающего действия». Такая трактовка формы в динамическом плане служит также одним из факторов симфонизации народного первоистока. В этой динамической трактовке музыкальной формы большая роль принадлежит и ритму. Интенсивность ритмического развития, выявление его специфических динамических возможностей оказались фактором, также во многом содействующим симфонизации народной мелодии. Так, рассмотрим роль ритмического остинато. Художественный эффект его проявляется в трех значениях. Первое — оно служит действенным средством создания цельности композиции. В пляске «Энзели» на всем ее протяжении звучит остинатная ритмическая фигура,



а в пляске «Гиджас»



Второе его значение заключается в том, что, связывая в единое целое разделы формы и выступая, естественно, как момент развития, оно порождает активное ожидание развития в других сферах. И, наконец, тембр ударных инструментов — в «Энзели» daira, в «Гиджасе» dhol — и сама ритмическая фигура ярко выявляют своеобразие народно-национального колорита. Эта активность процесса ритмического развития здесь иногда компенонрует относительную простоту гармонии. Однако и гармоническая сторона музыкального формообразования заслуживает интереса в смысле соотношения между интонационно-мелодическим развертыванием голосов и явлениями аккордовой вертикали. Так, в «Энзели» А. Спендиаров создает достаточно индивидуализированные противолинии к народной теме (звучит у первых скрипок), которые, получая далее самостоятельное развитие, образуют полимелодическую ткань (см. парт. ц. 5). Это же способствует более рельефному выделению основной темы.Такая двуплановость фактуры (мелодия темы и контрапунктирующие ей линии), «мобилизирующая» продвижение музыки, базируется на выдержанной тонической квинте в басу (ля-ми). В результате сочетания двух разнонаправленных тенденций—активно развивающихся линий и стабильной тоничности опорной квинты—достигается внутренняя динамика и потенция к дальнейшему развитию.

К распространенным приемам спендиаровской гармонии, имеющим самые непосредственные связи с принципами народно-инструменталь-

ного музицирования,—имеется в виду «дам», остинатно выдерживаемый фон к мелодии, — относятся различного вида органные пункты (педали) и родственные им остинато. Так, интересным примером в отношении творческого подхода к характерным для народной музыки остинатным принципам является вступление «Гиджаса». Здесь выдержанная тоника «ля», по мере развертывания мелодии, сдвигается с неподвижного состояния, приобретая определенный мелодический рельеф[6]. Иначе говоря, неизменность выдержанной тоники заменяется мелодизированной, остинатной формой изложения[7]. Важное формообразующее и выразительное значение органного пункта выявляется и в кульминационных моментах развития. Так, необычайно яркий тонально-гармонический эффект оказывает субдоминантовый предрепризный органный пункт в «Гиджасе» (случай довольно редкий в музыкальной литературе).

Суммируя наблюдения над фактурно-гармоническими особенностями изложения и развития тематического материала, отметим, что во всех случаях органные пункты играют значительную роль в формообразовании, где красочный колорит координируется своеобразной формой функциональных взаимосвязей. Здесь следует указать также на тот объективно существующий факт, что для армянской народной музыки типична устойчивость, выдержанность тонической функции, и частая смена гармоний менее потенциальна в смысле обогащения и разработки народного мелоса — при сохранении его национального колорита. Именно исходя из этой важной особенности, А Спендиаров часто оперирует полифоническими приемами развития, которые больше соответствуют природе армянской монодической музыки, нежели гармонические вертикали аккордовых структур. При этом гармония как таковая выявляется уже через сплетение мелодических линий.

В целом же в «Ереванских этюдах» Спендиаров в наиболее полном виде овладевает одной из разновидностей симфонизма — жанровым симфонизмом. При этом метод его симфонического мышления, обусловивший и своеобразную трактовку композиционного решения музыкальных форм, связан, с одной стороны, с творческим воплощением особенностей народно-национального музыкального искусства, а с другой — с традициями русского классического симфонизма.

В этом же аспекте ярчайшим примером классического синтеза народно-музыкального творчества с современными достижениями в области музыкального языка, фактуры и композиционных структур является симфонический стиль А. Хачатуряна.

---

[6] Здесь можно наблюдать момент общности с приемом мелодизации педали, применяемым М. Екмаляном в многоголосной обработке «Патарага». Обращая внимание на фактурные особенности органных пунктов у М. Екмаляна, музыковед К. Худабашян, в частности, пишет, что «они очень разнообразны, их нельзя отнести к разряду чисто гомофонной педали. Педальные голоса в ряде случаев столь развиты, что приближаются по складу к полифонно-гармоническому письму» (К. Худабашян, указ. соч., стр. 170).

[7] Отметим здесь тонкое имитирование тембра народного инструмента дудука через сочетание гобоя с английским рожком.

В соответствии с нашей основной целью рассмотрим особенности тематизма, принципы формообразования в Первой симфонии А. Хачатуряна[8].

Жанровые истоки тематизма симфонии в основном восходят к двум ветвям армянской монодической музыки — ашугской и крестьянской. Каждая из этих ветвей представлена в симфоническом стиле композитора как в своем относительно «чистом» виде, так и в сочетании, взаимопроникновении их характерных элементов. Кроме того, в мелодическом тематизме симфонии крестьянский мелос иногда вбирает в себя ритмоинтонации, присущие городскому фольклору, ашугская же мелодика — элементы восточных мугамов.

Рассмотрим в такой же последовательности связи симфонического тематизма с монодическим. Так, жанровые истоки темы побочной партии I части коренятся в крестьянской монодии. Для сравнения можно сослаться на песни «Цахкеванка дзорен эм»[9], «Ой, паре, джан паре»[10], «Ампэл а камар, камар»[11], «Гнаци джуры»[12], которые по своим ладовым признакам, характеру развертывания мелодической линии и общему образному строю обнаруживают связи с лирической темой Хачатуряна. Тематизм же вступительного раздела симфонии обнаруживает генетическую связь с характерными ритмоинтонациями инструментальных мугамов, специфической манерой их интонирования[13]. Интересным примером в отношении эффекта своеобразной «двойственности» в художественном воздействии является тема из первого раздела II части симфонии (см. парт. ц. 3+1 т.). Здесь ладоинтонационный строй и ритмический рисунок характерны скорее для мелодики армянских ашугских песен. Например, начальная фраза явно напоминает известную песню Саят-Новы «Дун эн глхен». Но вместе с тем образный смысл и общий эмоциональный тонус более ассоциируются с народно-крестьянским мелосом. Кстати, музыковед Г. Тигранов пишет о возникающих здесь ассоциациях с музыкальными пейзажами Комитаса[14]. Жанровая природа тематизма

---

[8] Первая симфония Хачатуряна (1934), одна из первых в армянской музыке, посвящена 15-летию Советской Армении. Как справедливо подчеркивает большинство исследователей, в этом произведении композитор вдохновенно воспел родную страну, прекрасную природу Армении, счастливый труд возрожденного народа в условиях социалистического строя. «Симфония повествует о пробуждении и могучем развитии духовных сил освобожденной нации, раскрывая в контрастном движении певучих образов непреходящую красоту древнего и вечно юного искусства», — пишет музыковед Г. Хубов («Арам Хачатурян», М., 1962, стр. 78).

[9] Комитас, Этнографический сборник I, № 48.

[10] Сп. Мелкян, Этнографический сборник 2, № 16.

[11] Комитас, Этнографический сборник 1, № 121. На этот пример указывает и Э. Карагюлян в кн. «Симфоническое творчество А. Хачатуряна», Ереван, 1961, стр. 54.

[12] Там же, № 204.

[13] Нотн. пр. см.: Н. Тигранян, Иранские мугамы. «Баятн-Курд». Ереван, 1938.

[14] Г. Тигранов, Первая симфония А. Хачатуряна («Советская симфония за 50 лет», Л., 1967, стр. 382).

среднего раздела II части — это танцевальность, основанная на характерных ритмоинтонациях армянских народных плясок (см. парт. 2т. до ц. 14). В типичности мелодических и ритмических оборотов этой танцевальной темы, в которой народно-национальное органично сплавлено в индивидуальном тематизме композитора, можно заметить также определенное родство и с мелодикой танцевального склада некоторых ашугских монодий, близко соприкасающихся с народно-крестьянским искусством. Такова, к примеру, песня Саят-Новы «Не говоришь, что плакала»[15], где характерные ритмоинтонации народных плясок обнаруживаются в ее инструментальном вступлении.

Думается, что проделанный сравнительный обзор образцов монодического искусства и оригинальных тем композитора может служить основанием для утверждения глубокой и многосторонней национальной почвенности тематизма Первой симфонии.

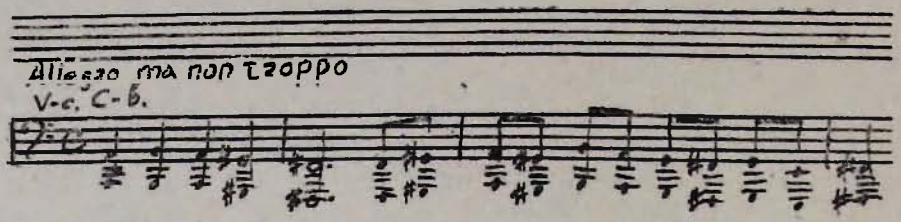
Метод претворения народной песенно-танцевальной стихии А. Хачатуряном включает в себя такое оригинальное усвоение свойств и особенностей монодической музыки, при котором эти свойства и особенности кристаллизируются в индивидуальные черты мелодического мышления композитора. При этом процесс творческого переосмысления, переинтонирования народно-песенного материала на новом уровне музыкальной образности вовсе не отрицает «самоценное» воздействие первоистоков, а выявляет их значительность, действенность в интонационном составе хачатуряновского тематизма. Жанровая многосоставность интонационных истоков тематизма, наблюдающаяся в Первой симфонии (в которой, как уже было отмечено, синтезированы характерные элементы и ашугской музыки, и крестьянской, и восточных мугамов), в дальнейшем явилась на редкость плодотворной и актуальной по своей творческой и исторической перспективности. Она становится как одним из важных стилистических черт музыкального мышления композитора, так и, — в более широком плане, — одним из показателей прогрессивности художественных устремлений, рожденных новой эстетикой социалистической эпохи.

В дальнейшем, в процессе эволюции музыкального языка композитора, гибкость и многогранность трактовки народно-почвенного материала доходит до такой степени обобщенности и вместе с тем неповторимости, что не всегда представляется возможным точно определить жанровую принадлежность тематизма в смысле его соотнесенности с тем или иным конкретным пластом монодической музыки, и это при том, что ощущение связи с народной мелодикой остается вне сомнения. Подобное явление, кстати, можно встретить уже в Первой симфонии, в теме главной партии I части.

В простоте интонационно-ритмического строения этой темы, обладающей вместе с тем большими динамическими возможностями внут-

[15] Сб. «Саят-Нова». Сост. М. Агаян и Ш. Тальян, Ереван. 1946. стр. 24. Песня «Чис асум те лац нс элн».

реннего роста и развития, заключена новая стадия жанровой трансформации; здесь нет признаков непосредственной связи с определенным пластом армянской монодической музыки. В тематизме главной партии интонационные и образные характеристики различных жанровых подразделений народной музыки обобщены на уровне симфонической концентрированности ведущей музыкальной мысли.



Следующий аспект рассмотрения этого произведения — принципы тематического развития и формообразования.

В исследованиях об А. Хачатуряне многими музыковедами справедливо подчеркивается огромная роль вариационности в его симфоническом стиле. Значительные идейно-художественные концепции и творческие замыслы симфонических произведений композитора, их оригинальность и новизна неотделимы от традиционных, но в то же время глубоко своеобразно трактованных принципов вариационности в тематическом развитии. В этих принципах обнаруживается преемственная связь композиционного метода Хачатуряна, с одной стороны, с особенностями народно-монодического формообразования, и с другой — с закономерностями вариационного развития тематизма в русской и европейской симфонической музыке[16].

---

[16] В этом аспекте заслуживают интереса наблюдения и выводы о связи вариационного принципа развития симфонического тематизма Хачатуряна с вариационно-импровизационным типом развития мелодии в восточных мугамах, содержащиеся в исследованиях Э. Карагюлян и К. Худабашян. В частности, Э. Карагюлян убедительно выявляет черты преемственности в формообразовании Вступления Первой симфонии, исходящие от вариационной формы «Баятн-Шираз» (Э. Карагюлян, Симфоническое творчество А. Хачатуряна, стр. 45—48).

К. Худабашян, детально проанализировав некоторые из мугамов, обработанных Н. Тиграняном, приходит к выводу, что «сравнивая... инструментальные мугамы, записанные Тиграняном, и произведения армянских композиторов, нетрудно заметить сходство как в отношении конструкции формы, так и в принципах развития мелодического материала. Армянские композиторы (в частности, А. Хачатурян и его последователи) претворяют в творчески переосмысленном виде те принципы формообразования (в частности, вариантно-импровизационный) ...которые характерны для мугамов» (К. Худабашян, указ. соч., стр. 120).

В нашей работе мы не останавливаемся на этом вопросе потому, что он освещается в названных трудах.

Из специальных работ, посвященных композиционным средствам, принципам формообразования, в которых в той или иной мере рассматриваются вопросы вариационности, отметим: Д. Арутюнов, Симфоническая форма в произведениях А. Хачатуряна («Вопросы теории музыки», вып. I, М., 1968); Г. Чеботаряи, указ. соч.

Среди многообразнейших средств, приемов и методов вариационного развития выделим два типа, которые, на наш взгляд, явились основными в формообразовании симфонии; кроме того — и это важно подчеркнуть—они обнаруживают генетическую связь с принципами вариантно-вариационного развертывания, наблюдающимися в армянской народной музыке. Это тип вариантного развертывания и тип вариационно-разработочного развития[17]. Метод вариантного развертывания имеет свои отличительные признаки, определяемые, прежде всего, характером воплощения музыкального образа. Так, если вариация, являясь производным от темы измененным повторением, расширяет, углубляет, по-новому освещает ее отдельные стороны, то вариант — это равноправное теме построение, в котором новизна воплощения образной характерности находится в кругу возможных решений единой художественной задачи. Основные черты вариантности в их обобщенной формулировке так определяются В. Бобровским: «Вариант, в отличие от вариации, — не подчиненное теме ее измененное повторение, а равноправный теме компонент, выражение той же идеи, того же образа, но в каком-то ином аспекте, при котором основная образная характеристика остается неизменной, а меняются только детали»[18].

В Первой симфонии художественный смысл применения метода вариантного развертывания приобретает неоднозначность своей трактовки. Так, в одном случае это музыкальная изобразительность, воплощение одного поэтического образа пейзажа в различных ракурсах красочного освещения. В другом случае этот метод служит выражению идеи народного празднества посредством целого ряда вариантных проведений темы, в которых танцевальная мелодия подвергается многообразнейшим интонационно-ритмическим и оркестрово-динамическим преобразованиям (здесь имеется в виду финал симфонии). Итак, в вариантности развертывания тематизма этой симфонии одно из главных качеств заключается в возможности выявить непрерывный процесс раскрытия единого господствующего образа через «саморазвитие», обогащение за счет активности собственных выразительных ресурсов независимо от взаимодействия с другими образами.

Примерами вариантного развертывания могут служить тема побочной партии I части (см. парт. ц. 45) и ее два вариантных проведения (см. ц. 48 + 1 т. и ц. 59).

Диапазон изменения элементов при вариантном методе развертывания, а также различие в соотношении «постоянных» и «переменных» начал достигает довольно значительной степени. Отличие темы от ее ва-

---

[17] В этом разделе статьи, где обсуждаются вопросы варнацнонности и варнантности в симфонии Хачатуряна, мы используем некоторые положения и выводы, изложенные в докладе на III Республиканской научной конференции по проблемам культуры и искусства Армении (А. Ананяи, О некоторых особенностях тематизма и формообразования в снмфоннях А. Хачатуряна. Тезисы докладов, Ереван, 1977, стр. 96).

[18] В. Бобровский, О двух методах тематического развития в симфоннях и квартетах Шостаковича («Дмитрий Шостакович», М., 1967, стр. 379).

рианта может колебаться от местного изменения в нем какого-либо мотива, ритмического оборота и т. п. до создания новой мелодии, имеющей общность с предшествующей лишь в ее начальной или завершающей фазе. Так, например, при сравнении темы среднего раздела II части (см. 2т. до ц. 14) и ее вариантного проведения (ц. 16) выясняется, что вариант отличается от первоначального изложения темы незначительным преобразованием интонационно-ритмических оборотов местного характера. Здесь, кстати, можно отметить определенное воздействие орнаментального типа варьирования, идущего от характерных приемов вариантно-импровизационного развертывания мелодии в ашугской инструментальной музыке.

В другом же случае проявление принципа вариантности доведено до возможно минимального предела в смысле интонационно-ритмической общности с темой. Речь идет о теме и ее свободном варианте первого раздела II части (см. ц. 3 + 1 т. и ц. 5 + 2 т.). Общность звукового состава и временной организации варианта по отношению к теме непосредственно выявлена лишь в начальном мелодическом построении (характерный оборот, напоминающий известную песню Саят-Новы). Из этого начального тематического «зерна» прорастает новая, индивидуализированная мелодическая линия, равнозначная теме. Изложение этих двух тематических линий дано вначале в их последовательном сопоставлении, при котором вариант как бы вытекает из темы (см. ц. 5 + 2 т.), а далее — в контрапунктическом соединении (см. ц. 11).

Новую, своеобразную трактовку принцип вариантного развертывания получает в финале симфонии. Вариантное преобразование завершенных по структуре мелодий — тем (имеются в виду тема побочной партии I части, темы первого и среднего разделов II части) сменяется здесь множеством возникающих друг за другом небольших по протяженности вариантов — мотивов одной короткой темы. Преобладающее господство кратких, лаконичных вариантов-мотивов одной исходной танцевальной попевки в процессе тематического развития приводит к новому проявлению вариантности. Оно заключается в том, что бесконечная цепь вариантно-изменчивых мотивных образований, внешне расчлененных, дробных, но внутренне спаянных единой линией динамического нарастания, объединяет в себе традиционные вариантные приемы с разработочными (последнее проявляется, в частности, в ладотональном переосмыслении, дроблении с секвенцированием, частыми передачами вариантов-мотивов из одного оркестрового голоса в другой и т. д.).

Иначе говоря, вариантность в финале симфонии занимает промежуточное положение между собственно вариантным и разработочным приемами развития.

Иной принцип развития свойствен тематизму главной партии I части. В процессе разработки этой темы (разработка ее, кстати, начинается уже в разделе экспозиции, сразу же вслед за изложением) выявляются некоторые особенности, одной из которых является последовательно претворенный прием разрабатывания темы посредством варьиро-

вания ее продолженной части. При стабильности ритмического рисунка (подчеркнутое движение восьмыми) вариационным преобразованиям подвергаются ладоинтонационный строй и масштабы протяженности мотивов. Кроме того, изменяется общая протяженность продолжающей части при каждом новом проведении темы (см. ц. 14 + 2 т.; ц. 17 + 1 т.; ц. 18 + 2 т.; ц. 19 + 2 т.). Значительная роль вариационно-разработочного принципа в развитии темы главной партии сказывается и в дальнейшем, когда в разрабатывании попеременно участвуют и вариационные и собственно разработочные приемы. В первом случае (вариационность) — это цельные проведения темы с небольшими интонационно-ритмическими изменениями, но данными в многообразных ладотональных и тембровых перекрасках. Здесь образная характеристика приобретает концентрированность и вместе с тем обогащается новыми чертами. При собственно разработанных же приемах, — вычленение, секвенцирование и вообще дробность в тематическом развитии, — приводит к рассеиванию мелодического образа.

Другой особенностью общего вариационно-разработочного процесса развития является насыщение его полифоническими средствами письма. При этом отметим, что путем сочетания вариационности с имитационностью композитор дает и интересные примеры творческого отражения характерных приемов развертывания в народной музыке средствами индивидуальной техники письма.

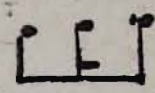
Так, в одном случае своеобразие трехголосной канонической имитации определяется взаимодействием мелодических линий, интонационно-ритмический состав которых вариантно отличается друг от друга (см. ц. 21). В другом случае имитационное развитие основано на сочетании темы с ее вариационным повторением (см. ц. 25 + 2 т.). Вариационность в имитационной разработке тематизма проявляется не только в сочетании темы с ее варьированным проведением, но и выражается в полифоническом взаимодействии собственно вариантов (см. ц. 26). Вместе с тем следует отметить, что если в имитирующих голосах наблюдаются вариационные преобразования их интонационно-ритмического состава и тембрового звучания, то в вертикальных соотношениях устанавливается особая стабильность интервалов вступления. Господствующее значение имитаций в кварту (как в верхнюю, так и в нижнюю), по-видимому, не случайно, а объясняется тем, что оно связано с национально-характерными особенностями народно-интонационного мышления — принципом сцепления тетрахордов в ладах армянских монодий (кроме отмеченных примеров см. также квартовые вступления голосов в имитационных эпизодах: ц. 27 + 2 т.: ц. 33 + 1 т.).

В общем процессе вариационно-разработочного развития немаловажную роль приобретает и вариантность общих форм движения. Они представлены как составной фактурный слой в сочетании с другими компонентами музыкальной ткани, а также в качестве самостоятельных неустойчивых мотивно-разработочных построений. Мелодической же осно-

вой этих общих форм движения являются разнообразно варьированные интонационно-ритмические обороты продолженных частей главной темы.

Подобный прием, естественно, способствует единству тематического развития, логичности становления формы. Впрочем, говоря о роли этого приема в достижении тематического единства, необходимо указать, что данный прием является частным проявлением более общего принципа моноинтонационности, присущего тематизму всего симфонического цикла в целом[19]. Основные признаки этого принципа: наличие общих интонационных оборотов, ритмических фигур, мотивных образований, элементов в ладовой организации, обнаруживающихся в разных темах.

Так, интонационная связь наблюдается при сравнении тематизма вступления с темой главной партии и с темой побочной партии I части. В другом случае характерная ритмическая фигура из мелодического мате-



риала вступления (см. ц. 3) ложится в основу ритмической организации тематизма финала, приобретая здесь значение лейтритма. Интересен пример, где общность разных тем выявляется через логику ладообразования, причем последняя отражает одну характерную особенность развертывания ладоинтонации в армянской монодии. Речь идет о применении в народной музыке интонационных скачков от тоники к побочной опоре, располагающихся в начале песни. Осуществляемая побочным скачком ладовая завязка с одновременным выявлением тоники и побочной опоры получает свое разрешение в ходе дальнейшего развертывания мелодии нисходящим движением к тонике. Именно эта общая закономерность интонационного раскрытия лада, присущая армянской монодии, выступает объединяющим моментом при сопоставлении трех тем симфонии: это тема побочной партии I части, тема первого раздела и тема среднего раздела II части. Необходимо также учитывать, что часто общие мелодические обороты находятся непосредственно не в самих темах, но рождаются в вариантах тем, в связующих переходах, и вообще в фоновом материале.

Теперь же отметим связь с принципами монодического формообразования в крупном плане на основе рассмотренных двух типов вариацион-

---

[19] Некоторые музыковеды, анализируя эту симфонию, пишут о претворении в ней принципа монотематизма, что, как нам кажется, не совсем точно отражает суть явления. Так, термин монотематизм подразумевает, прежде всего, композиционный принцип, основанный на становлении формы посредством разнообразных модификаций, трансформаций одной темы. В данном же случае, в Первой симфонии трактовать различные темы как преобразования одной темы было бы, конечно, неверно; речь должна идти об интонационном сходстве именно различных тем.

ности. Так, среди принципов формообразования в армянской монодии мы выделили два типа[20]:

1. стабильно-концентрированное мелодическое варьирование; 2. свободно-рассредоточенное структурное варьирование.

Первый из них характеризуется тем, что вариантное преобразование мотивно-интонационного состава и ритмического рисунка фразы образует единую линию развития, обусловленную определенной последовательностью в чередовании мелодически сходных фраз. Второй же тип, отличаясь большей свободой интонационно-ритмического обновления мелодии, вызывает варьирование фраз на расстоянии, т. е. нарушается их последовательность в чередовании. При этом в процессе развертывания мелодической линии возникают новые мотивно-тематические образования, вследствие чего варьирование мелодически сходных фраз происходит в различных участках структуры монодии. Как уже ясно, стабильно-концентрированный тип нашел свое творческое применение в том принципе тематического развития у Хачатуряна, который мы назвали вариантным развертыванием. Второй же тип генетически связан с вариационно-разработочным развитием.

Итак, многосторонние связи с народной музыкой, обобщенная трактовка ее композиционных принципов явились одним из важнейших перспективных стимулов в развитии армянского симфонического стиля. Эти стимулы, возникшие как результат объективного претворения народно-жанрового начала, впоследствии расширяют поле действия закономерностей народно-национального мышления уже в рамках психологического и драматического симфонизма. Вместе с тем в общей направленности становления и последующего развития армянской симфонической музыки драматургия «объективно-жанрового» (выражение Асафьева) симфонизма явилась одной из характерных и актуальных и в дальнейшем. Истоки ее коренятся в художественном методе Спендиарова, который творчески переосмыслил элементы монодической музыки на более высоком уровне симфонического искусства.

В ходе углубления и расширения взаимосвязей с народной песенностью постижение и отражение национального склада в композиторском творчестве приобретает характер свободного претворения общих закономерностей, присущих различным стилистическим и жанровым пластам монодической музыки. Здесь, в сущности, возникает новая важная тенденция, основанная на многоуровневой системе соподчинения средств, направленных на выявление свойств и особенностей народной стихии ритмоинтонационными, фактурными и конструктивно-логическими возможностями профессионально-композиторской музыки. В этом отношении направленность симфонического мышления Хачатуряна представляет чрезвычайно яркий пример обогащения, придания большей

[20] Подробнее об этом см.: А. Аинаян, Некоторые особенности мелодического формообразования в армянской народной музыке («Межвузовский сборник научных трудов (Искусствоведение)», Ереван, 1975).

значительноста и смысла фольклорно-песенному материалу через развитие скрытых в нем же потенциальных выразительных и динамических качеств; с другой стороны — произведение характеризуется более глубокой почвенностью, многомерностью своей национально-образной концепции. При этом эпические, народно-жанровые пласты Хачатурян внутренне насыщает лирическим пафосом, происходит своего рода «психологизация» эпического начала, соприкасающегося с самыми актуальными идейно-эстетическими и этическими проблемами современности.

ԹԵՄԱՏԻԶՄԸ ԵՎ ԹԵՄԱՏԻԿ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍԻՄՖՈՆԻԿ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

ԱՐՍԵՆ ԱՆԱՆՅԱՆ

Ա մ փ ո փ ո ւ մ

Թեմատիզմի և ձևի պրոբլեմը ժամանակակից հայ երաժշտագիտության մեջ կարևորագույն և միևնույն ժամանակ քիչ ուսումնասիրված պրոբլեմներից է։

Ալ. Սպենդիարյանի «Երևանյան էտյուդների» և Ա. Խաչատրյանի Առաջին սիմֆոնիայի երաժշտության հիման վրա կատարված թեմատիկ զարգացման և ձևակառուցման պրոցեսի վերլուծությունը հնարավորություն է ընձեռում բացահայտել ժողովրդական երաժշտության հետ նրանց բազմակողմանի կապերը, որտեղ ժողովրդական երաժշտության կոմպոզիցիոն սկզբունքների ընդհանրացված մեկնաբանումը հանդես է գալիս հայկական սիմֆոնիկ ոճի էվոլյուցիայում որպես կարևոր և հեռանկարային ազդակներից մեկը։ Միևնույն ժամանակ վերլուծությունը օգնում է ի հայտ բերել նրանց փոխադարձ կապերը նաև ռուսական և եվրոպական դասական ձևակազմության օրինաչափությունների հետ։ Այդ փոխներգործությունը իր կոնկրետ բացահայտումն է գտնում տարբերակային ծավալման և վարիացիոն մշակման զարգացման սկզբունքների մեջ։

Ալ. Սպենդիարյանի և Ա. Խաչատրյանի սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների երաժշտական ձևի դրամատուրգիայում տարբերակայնության և վարիացիոնության կարևոր դերը ընդգծվում է նրանց բազմանիստ կերպարային-արտահայտչական մեկնաբանման և կառուցվածքային դիֆերենցումով։