

Разнообразные формы синтеза композиционно-технических принципов на примере армянской фортепианной сонаты

Данная статья посвящена одной из страниц истории армянской фортепианной музыки, одному из этапов ее развития в аспекте преемственности и новаторства.

История армянской фортепианной музыки начинается со второй половины XIX века в период становления национальной композиторской школы. Фортепианная музыка в Армении прошла большой, сложный и своеобразный путь развития, выявляя индивидуальное многообразие почерков. В статье рассмотрены 60-е годы XX века – наиболее интересный период в истории отечественной музыки: период больших перемен и новых возможностей. Это и органичное развитие тенденций, определившихся в лучших произведениях армянских композиторов, и новые тенденции, связанные с более активным освоением стилистических и конструктивных норм, характерных для данного периода времени в музыке.

В армянской фортепианной музыке 60-х заметна явная тяга композиторов к «рационалистичности», к строгости в организации музыкального материала. Чёткость и лаконичность мышления благоприятствуют внедрению в музыкальную ткань средств выразительности, развивающих характерные черты музыкальной лексики XX века, связанные с творчеством нововенцев, Бартока, Хиндемита, Булеза и др. Параллельно, армянские композиторы стремятся сохранить контуры классических жанров, сводимые к некой цикличности, подчас не соответствующей структуре традиционных сонатно--симфонических циклов, но заимствующих их общую концепцию: самостоятельность частей, связанных единством замысла; глубина образно-смысловых контрастов, сложность тонального развития и т. д.

Помимо очевидного внешнего воздействия на отечественную музыкальную культуру существовал наиважнейший процесс внутренней эволюции под непосредственным влиянием творчества Прокофьева, Шостаковича и Хачатуряна. Последний является самым главным «законодателем» армянской советской композиторской школы.

Совмещение национальных традиций с композиционно-техническими принципами западноевропейской музыки второй трети XX века дало толчок к

формированию «новой фольклорной волны» в армянской музыкальной культуре, обозначив этот период как переломный для армянского композиторского творчества.

Фортепианное творчество данного периода объединяет композиторов старшего (А. Степанян, А.Хачатурян и др.), среднего (А.Бабаджян, А.Арутюнян, Л.Аствацатрян и др.) и молодого (С.Шакарян, Т.Мансурян, Э.Аристакесян и др.) поколений.

Почти в каждой форме фортепианной музыки можно встретить новые творческие подходы, с прочной опорой на национальные традиции и классику. Ярким примером вышесказанного являются фортепианные сонаты А.Хачатуряна, Л.Аствацатряна, С.Шакаряна и Т.Мансуряна, раскрывающие противоречия и грани соприкосновений представителей разных поколений.

За исключением сонаты А.Хачатуряна, которая явилась следствием уже давно оформившегося композиторского стиля, остальные сонаты, написанные в данный период, несут на себе явный отпечаток тех новых тенденций развития отечественного музыкального искусства, о которых говорилось выше. Причём «западническая» направленность сонат, отнюдь не ослабила в них роли самобытных национальных красок, а даже способствовала выявлению новых жанровых граней, проявленных в среде новых выразительных средств.

К моменту обращения А. Хачатуряна к жанру фортепианной сонаты (1961г.), композитор уже снискал себе славу Варпета (*мастера*) отечественной музыкальной культуры, перу которого принадлежали многочисленные опусы разных жанров: два балета, три симфонии, три концерта, произведения для солистов, хора и оркестра, музыка к спектаклям драматического театра и кинофильмам и т.д.

Фортепианное творчество Хачатуряна до начала 60-х уже представляло собой богатый спектр жанров – от небольших фортепианных пьес до развёрнутых полифонических и сонатно-симфонических концепций. Соната же явилась квинтэссенцией предыдущих достижений композитора в области фортепианного творчества. Здесь прослеживаются и метод построения идеальной концепции сонатного цикла, освоенного автором ещё в 30-40-х годах, когда были созданы первые две симфонии, и его инструментальные концерты (фортепианный, скрипичный и виолончельный); и полифоничность фортепианной фактуры, отработанной в Шести фугах и в Инвенции и Фуге из первой тетради Детского альбома; и динамичность сквозного развития отдельных частей сонаты, свойственная более крупным

фортепианным опусам Хачатуряна, таким как Поэма и Токката; и филигранная отточенность небольших разделов, напоминающих Танец и пьесы из упомянутого Детского альбома.

Трехчастная структура, насыщенность, «оркестровость» звучания сонаты непосредственно перекликается с фортепианным концертом. В сонате также сохраняются основные принципы композиторской техники, применяемые ко всем крупным фортепианным произведениям.

В жанровом отношении, фортепианная соната Хачатуряна является своеобразным перекрёстком драматических и лирических образов, благодаря которым складывается мозаика, определяющая музыку рассматриваемой сонаты как насыщенную драматических конфликтов, эпических повествований, патетических высказываний, психологических переживаний, бытовых зарисовок и лирических излияний.

Несомненно, появление фортепианной сонаты¹ мэтра армянской профессиональной композиторской школы, стимулировало обращение молодых коллег к этому жанру, тем самым способствуя его дальнейшему развитию в творчестве отечественных композиторов.

Почти одновременно с сонатой Хачатуряна вышла в свет соната-брева ор.3 (1961) Л. Аствацатряна. Своеобразное название сонаты-брева, таит в себе ключ к разгадке стилистической направленности произведения. *Брева* как вариант названия нотного знака *brevis*, который применялся для записи полифонической и монодийной музыки. Так, соната-брева, представляет собой единство двух начал – монодии как линейно-мелодического развития и полифонии – фактурной основы всего произведения, – благодаря которым можно судить о преемственности не только традициям музыки XX века, в которой полифония являлась одним из важнейших конструктивных неоклассицистских средств, но и традиций армянской профессиональной композиторской школы.

Соната-брева² Аствацатряна не выходит за рамки «камерности», сюитной цикличности, изысканности мелодических оборотов, отделанных в духе Рамо и Куперена. Неслучайным является подобное сравнение с французскими клавесинистами первой трети XVIII века, так как творчество Аствацатряна³ формировалось на основе

¹ Соната была исполнена в Москве Э.Гилельсом

² Соната посвящена М. Гринберг и ею же была исполнена в Москве.

³ музыкальное образование композитор получил в Парижской консерватории.

лучших традиций французской музыки, уникально сочетающиеся с национальным мышлением композитора.

Соната-брева Аствацатряна представляет собой 3-х частный цикл:

- I часть – Инвенция – *Andantino cantabile*
- II часть – *Largo maestoso*
- III часть – Фуга – *Con fuoco*

Несмотря на нетрадиционное название частей, отличающихся многообразием полифонических приёмов, и уподобляющихся различным жанрам барочных сюит, соната-брева содержит в себе явные черты традиционной сонатности, во-первых – благодаря ритмоинтонационной и образно-тематической общности частей сонаты, а во-вторых – благодаря контрастному сопоставлению тем внутри каждой части.

Образно-тематической общности композитор добивается с помощью первой темы Инвенции, которая красной нитью проходит через всё произведение – в Коде II части, а затем в кульминации Финала (в увеличении), – тем самым способствуя единству формы сонатного цикла. Единство цикла подкрепляется также аркой, создающейся между второй темой I части и кульминационным разделом Финала – Фугой, где эта же тема проходит в увеличении. При общей сюитно-полифонической направленности цикла, Аствацатрян не отказывается от некоторых основных принципов формообразования классической сонатной формы. Они проявляются в каждой части цикла, построенных по принципу двойных фуг с отдельной экспозицией контрастно противопоставляющихся тем, проходящих стадию совместной разработки и репризного ладоинтонационного согласия.

Например, Инвенция строится по типу двойной фуги с отдельной экспозицией, совместной разработкой и стреттным проведением обеих тем в репризе. Здесь сопоставляются две темы народного склада – лирико-повествовательная и лирико—бытовая. Обе темы I части сонаты вбирают в себя, с одной стороны, каноны традиционной западноевропейской полифонической конструктивности и классического формообразования, а с другой, исходят из недр национального мышления ритмоинтонационной импровизационностью и ладо-тональной модальностью. И всё это укладывается в «гибкие» рамки музыки XX века: изобилие отклонений и модуляций, диссонантных, эллиптических гармонических сфер⁴, свободная трансформация

⁴ автор посчитал неуместным выставлять знаки при ключе

метроритмической решётки⁵. Из полифонических приёмов композитором отдаётся предпочтение имитационной и подголосочной полифонии.

Вторая часть «Largo maestoso» – психологически насыщенное ариозо, основанное на свободном импровизационном развитии музыкального материала (также как и в I части) двух основных тем: философской, напряжённой первой и ламентообразной, второй. После экспозиционных единичных проведений этих тем начинается раздел их совместного свободного варьирования, вплоть до небольшой Коды, атакой переходящей в следующую часть сонатного цикла. В отличие от предыдущей части, так называемое ариозо, содержит явные признаки гетерофонии, сочетающейся с гомофонно-гармоническим типом изложения. Следует отметить, что ариозо изобилует такими полифоническими приёмами как имитация, подголосочная полифония, органнй пункт, секвенция, а также содержит явные признаки атонализма и свободной метроритмики⁶.

Драматургической развязкой философски напряжённой, психологически насыщенной средней части является Кода. В ней происходит переосмысление тематического материала (ритмоинтонации I и II тем), обрамляющего реминисценцию I темы из I части, с помощью её тональной определённости (с-moll). В свою очередь, музыкальный образ этой темы претерпевает жанровые изменения, попадая под влияния окружающей образно-тематической среды.

Траурно-сосредоточенные образы сменяются стремительной «темпераментной» (Con fuoco – с огнём) Фугой, напоминающей финалы классических сюит, написанных в жанре оживлённых, бурных, игривых жиг. Полифоничность фактуры сразу же вводит в атмосферу I части. Благодаря моторности движения Фуга приобретает значение пианистически развитой каденции в стиле динамичных частей хиндемитовского «Ludus tonalis»-а. Сама же тема, которой открывается экспозиция финала, выдержана в духе великого полифониста XX века – Шостаковича. Характер темы чётко передаёт двух времени, которому свойственны и беспокойная повествовательность, и философское осмысление действительности. Несмотря на все признаки атональной импровизационности, тема фуги всё-таки поддается скрытой логике тонального

⁵ при ключе также не выставлены обозначения метроритма, а в некоторых разделах автор избегает также тактовых черт

⁶ условные деления на такты

развития вокруг фа и до миноров. А вся экспозиция трёхголосной фуги строится по типу традиционных полифонических произведений первой половины XVIII столетия.

Соната-брева представляет собой симбиоз полифонического, гомофонно-гармонического и гетерофонического методов изложения и ещё одним преломлением сонатного цикла сквозь призму полифонических форм⁷.

Другим примером «конструктивной» лирико-философской сонаты является произведение С.Шакаряна. Эта соната (1964), посвящённая памяти П.Хиндемита, стала приношением выдающемуся композитору.

Соната была написана в период увлечения композитора творчеством Хиндемита, ставшего, наряду со многими другими композиторами, доступным советскому слушателю именно на рубеже 50-х – 60-х годов. Причиной же, по которой С.Шакарян обратился к западноевропейскому композитору, изначально стали его впечатления от репродукций триптиха Матиаса Нойтхарда (1460-1528), украшающего алтарь Изенгаймского монастыря. Эта же картина воодушевила в своё время Хиндемита, создавшего сначала оперу «Художник Матиас», а затем программную 3-х частную симфонию. Закономерно, что программность симфонии Хиндемита, исходящая из названий полотен триптиха – «Концерт ангелов», «Положение во гроб» и «Искушение св. Антония» – опосредованно повлияла и на трехчастную структуру сонатного цикла Шакаряна, и на характер каждой части.

Следует учесть, что неслучайным оказался и выбор Шакаряном именно жанра фортепианной сонаты. Будучи молодым и перспективным композитором, самостоятельно овладевшим фортепиано и отлично познавшим природу этого инструмента, имел перед собой задачу воплощения творческого эксперимента в традиционной форме.

Шакарян отмечает: «...фортепиано инструмент универсальный, но несовершенный, и скорее благоприятный для творческих экспериментов, способствующих дальнейшему использованию отточенных на фортепиано стилистических новаций в более крупных оркестровых полотнах»⁸.

Строгость и лаконичность выражения, простота письма, черты чёткой конструктивности, а также тяготение к линейному мышлению являются характерными для стиля сонаты.

⁷ Имеются в виду Полифонические сонаты А.Аругюняна (1946) и А. Бабаджянна (1947)

⁸ Из беседы с автором

Наиболее отчётливо эти особенности проявляются в I части сонаты – Allegro legiero, основанной на контрастном противопоставлении утвердительно-лаконичной, эмоционально-сдержанной первой темы и лирико-повествовательной, танцевальной второй. «Графическая» чёткость преимущественно двухголосной фактуры первой части, её трёхдольность (6/8; 9/8; 3/8), быстрый темп, немецкая конструктивность мелодических линий напоминает аллеманды II половины XVIII столетия. А основное образно-тематическое развитие на основе двух вышеупомянутых тем, делает эту часть соответствующей архитектурным особенностям сонатной формы. Таким образом, I часть сонатного цикла Шакаряна отличается полижанровостью.

Соната открывается непосредственно с проведения темы главной партии, которая вводит слушателя сразу же в атмосферу тональной неопределённости, компенсирующейся лаконичностью и «графичностью» музыкальных фраз. Атональная направленность темы возникает вследствие её преемственности принципам додекафонии. Однако, автор, не придерживаясь строгих правил этой системы, создаёт лишь ассоциативную модель, в которой ряд проходящих звуков основной темы отчасти соответствует принципу «неповторности» (лишь девяти звуков):

es – b – f – e – d – a – h – fis – cis – dis – e – h – fis – f

Благодаря «модальным» вкраплениям в «хроматический» антураж вырисовываются национально-колористические детали «современного» музыкального образа. Несмотря на отсутствие гармонической функциональности, в процессе импровизационного музицирования высвечиваются мотивы, уложенные в рамки легко усваиваемых на слух аккордов (как трезвучие, сектаккорд, квартсектаккорд), дополняющие «абстрактный» музыкальный офорт Шакаряна более конкретно узнаваемыми деталями.

Примечательно, что экспозиция главной партии представляет собой драматургическую завязку как первой части, так и всего сонатного цикла. Кроме того, она является универсальным для всего произведения макетом композиционных принципов автора, отличающихся «конструктивностью» мышления, «немецкой» сдержанностью фактуры, чистой «инструментальностью» изложения, скупостью выразительных средств.

Драматической кульминацией сонатного цикла Шакаряна является II часть – Largo (funebre – траурно). Траурные интонации, вызывающие состояние оцепенения,

соответствуют подразумеваемому программному заголовку этой части – «Положение во гроб». Барочная «манерность» оборотов восьмыми, фиоритурность фраз четвертной с двумя точками и двумя тридцать вторыми, создающими скорбную атмосферу медленной части Largo, придают ей характер медленных сарабанд второй половины XVII века. Особо подчёркиваются связи с сарабандой средним разделе, сложной трёхчастной репризной формы, благодаря частым акцентам на второй доле такта. Квадратная же четырёхдольная лапидарность крайних разделов уподобляет их траурному шествию. Это всё придаёт особую характеристичность музыкальным образам средней части, которые соответствуют программности, оживляющей персонажей полотна-первоисточника.

Финал открывается одноголосным проведением философско-повествовательной темы, возобновляющей «графичность» изложения, свойственная I части сонаты. В отличие от чёткой ритмической решётки первой части, Финал обладает свободной метроритмической структурой. Несмотря на тональную неопределённость устанавливается относительная тоника *C*, с которой начинается и заканчивается Финал.

Насыщенность и разнообразие фактуры Финала придаёт этой части значение каденцеобразного нарастающего дивертисмента. Следует добавить, что здесь мы видим «фактурный сгусток» всего сонатного цикла – от прозрачно-графического двухголосия до насыщенно-динамического четырехголосия.

Соната Шакаряна явилась интересным образцом в процессе развития армянской фортепианной сонаты. Это произведение отличается оригинальным прочтением сонатного цикла в лучших традициях отечественной и зарубежной музыки XX века.

Следующим примером совмещения принципов трехчастного сонатного цикла и современного претворения национальных традиций, прошедших сквозь призму новых стилистических направлений является соната (1967) Т.Мансуряна⁹. Но в отличие от предшествующих конструктивно неоклассицистских выше представленных сонат, рассматриваемый опус Мансуряна представляет собой ассоциативную модель экспрессионистической музыки нововенцев и их последователей. Основным же методом построения сонаты Мансуряна является не «конструктивность», а «рационалистичность». Если «конструктивность», в данном контексте, позволяет совмещать новые и традиционные музыкально-технические средства в построении

⁹Соната посвящена учителю – композитору Л.М. Сарьяну

структурно чётких, логичных, лаконичных, функционально оправданных форм, то «рационалистичность» отличается ограниченностью стилистического источника. В данном случае стилистическим источником сонаты Мансурияна является веберновский и раннебулезовский сериализм, отличающийся тенденциями алеаторического письма. Это в первую очередь проявляется в свободной ритмически-темповой организации музыкального материала сонаты (авторская ремарка – «Tempo colla costruzione della musica»), постоянно сопровождающегося обозначениями *accelerando*, *tempo*, *rittenuto*, *meno mosso*, *sempre* и т. д., в альтернативе выбора протяжённости фермат и люфт-пауз.

Однако некоторые разделы сонаты отличаются относительной метроритмической упорядоченностью. В этом отношении показательна II часть сонаты, единственная расчленённая на такты, над которыми выписаны метроритмические обозначения с выдержанной метрикой. Стабильная метрическая пульсация придаёт средней части сонаты особую напряжённость повествования и динамику развития, благодаря чему эта часть приобретает значение драматургического центра произведения. Она также отличается особой насыщенностью фортепианной фактуры. Пассажность заключительного раздела этой части подчёркивает её каденцеобразность, совпадающую с традиционной исполнительской кульминацией на золотой середине классических инструментальных сонатных циклов.

Что касается серийной техники, то композитор в сонате не придерживается строгих правил построения равноправных и равнозначных серий. Соната скорее представляет собой ассоциативную модель, в которой создаётся сонористический эффект серийности.

Например, I часть начинается фразой, окружённой одинаковыми аккордами, – в совокупности составляющими 12-тоновую серию (A), которая далее не сохраняет своей 12-тоновости (B и C):

A – 12-тоновая серия

es										es
b										b
e	c	gis	a	f	d	g	fis			e
h										h
cis										cis

B – 11-тоновая серия

b **es** **e** **h** **cis** **d** **fis** **g** **f** **as** **ces**

C – 12-тоновая серия с повторяющимися тремя тонами

d
a
es h cis a f fis g gis c e es
b
c

Во II части также лишь первая фраза является 12-тоновой серией:

es fis ces
a cis c g f as
e d b

A III – открывается мнимой 12-тоновой серией, с повторностью двух тонов:

f
c h e a gis cis h b a es
fis

Все три части сонаты отличаются богатством динамических оттенков, большое значение которым автор придаёт особенно в I части. Здесь они представляют собой целую систему: (a) постепенных *crechendo* и *diminuendo*, (b) относительно сдержанных перепадов и (c) резких динамических трансформаций:

a) *p mp mf*

f- mf mp - p - p - p - mp - mp ...

b) *p - pp - mf - f - ...*

mp - mf - p - pp - ...

c) *mp - mf - mp - pp - ff - ...*

mf - mp - ff - f - ...

Эта система создаёт трёхмерность звучания, придавая сонате разнообразие сонористических штрихов, нередко создающих пуантилистические зоны.

Тотально пуантилистичен лишь Финал сонаты, изобилующий люфтами и ферматами, дробящими «беспорядочно» разбросанные по всей фортепианной фактуре звуки преимущественно на 1-3хзвучные «точки». Кроме того, композитор на протяжении последних двух частей посредством педали создаёт «размазанные пятна», придающие более широкий штрих пуантилистическим «зарисовкам».

Особой колористичностью звучания отличаются серийные зоны, выдержанные в интонационной сфере квартовых, квинтовых, секундовых, септимовых созвучий, аккордов и ходов, интервальная структура которых обладает ярко выраженной национальной модальностью. Фактура сонаты изобилует задержанными тонами, созвучиями, аккордами, – нередко создающими эффект восточного дама.

Следует обратить особое внимание на то, что основными категориями являются не такие понятия как «тема», «партия», «фраза» и т.д., а «тон», «звук», «обертон» и т.д. То есть, новое значение приобретает в армянской сонате проблема взаимоотношения звука и обертона. Именно ими и определяется первичность пуантилистических, сонористических особенностей произведения, способствующих новой трактовке инструмента.

В данной сонате перед исполнителем не стоит уже проблема полнокровного озвучивания динамичных кульминаций, чёткости и обработанности тем и пассажей, выносливости накала сквозных построений и т. д. Здесь главное – это умение создать камерность и интимность высказываний, филигранность и эфирность обертоновой «игры», прозрачность созвучий и аккордов; особую осмысленность люфтов, пауз и фермат, – позволивших радикально переосмыслить традиционные понятия о музыкальном пространстве и времени.

Соната Мансуряна стала ещё одной новацией 60-х годов, значительно обогатившей армянскую фортепианную сонату новой жанрово-стилистической трактовкой формы.

Сонаты, рассмотренные в данной статье, способствовали появлению «новой волны» целого ряда интересных сонатных решений В.Бабаяна, С.Агаджаняна, Е.Ерканяна, Г.Овунца, Р.Саркисяна, Л.Чаушяна и многих других авторов, – свидетельствующих о явных перспективах развития фортепианной сонаты в последующие десятилетия.

Нарине Аветисян

ЕГК им.Комитаса, канд. иск-ния, доцент