

Гаянэ Чеботарян

Полифония в балете Арама Хачатуряна «Спартак»

Полифония в армянской музыке, пути ее возникновения и развития, преемственность полифонических традиций русских и западноевропейских классиков в творчестве армянских композиторов до настоящего времени является областью чрезвычайно малоизученной. Однако в условиях армянской музыкальной культуры эти пути имеют свои особенности, вытекающие из своеобразия армянского народного творчества.

История возникновения полифонии в армянской музыке связана с вдохновенными страницами хоровых партитур Комитаса. Полифонические семена, тонувшие в море одноголосия армянской народной музыки, бережно собранные великим композитором и выдающимся теоретиком, оплодотворенные классическими принципами полифонического письма, впервые в его хоровых произведениях одели армянскую народную песню в богатый полифонический наряд, который не только не нарушает ее национальной самобытности, но обнаруживает ее с еще большей яркостью.

Отсюда, собственно, и протягиваются нити к творчеству современных армянских композиторов с их высокой полифонической техникой, обогащенной достижениями мировой музыкальной культуры.

Не задаваясь целью проследить весь путь развития полифонии в армянской музыке от Комитаса до наших дней, мы остановили свое внимание на творчестве одного из талантливейших современных композиторов — выдающемся сыне армянского народа Араме Хачатуряне, сыгравшем огромную роль в становлении и развитии советского музыкального искусства и, в частности, армянской советской музыки. На основе анализа его основных произведений мы попытаемся выяснить место и значение полифонии в его творчестве, особенности его полифонического письма, их связь с полифоническими традициями армянских, русских и западноевропейских классиков,

Среди советских композиторов-симфонистов Арам Хачатурян, наряду с Шостаковичем и Прокофьевым, выделяется своей яркой творческой индивидуальностью. Оптимистическое жизнеутверждающее начало, лежащее в основе его творчества, обнаруживает себя в яркости его положен, в особой сочности, полнокровности его музыки. Опираясь на народное творчество, впитав в себя и по-своему переосмыслив все лучшее, что есть в классическом наследии, а также в произведениях советских композиторов, Хачатурян создал такие шедевры мировой музыкальной культуры, как Скрипичный концерт, Вторая симфония, балеты «Гаянэ», «Спартак» и другие произведения.



Неоценимы заслуги Хачатуряна и в деле развития армянской музыки, которую он обогатил новыми жанрами, новой тематикой, новыми ритмо-интонациями, новыми приемами симфонического развития, интересными гармоническими находками, своеобразными приемами инструментовки и, наконец, новыми приемами полифонического письма.

Настоящая статья представляет собою один из разделов работы, посвященной выявлению особенностей полифонии в творчестве Арама Хачатуряна¹. В ней будет рассмотрено с этой точки зрения его последнее монументальное произведение — балет «Спартак», успевший уже завоевать любовь и признание самых широких слоев советской общественности.

В основу содержания балета положена эпопея героической борьбы рабов-гладиаторов против своих поработителей. Крупным планом в нем выведен светлый образ Спартака — вождя одного из самых значительных восстаний рабов древнего мира в Италии. Множество красок, широко использованных композитором для обрисовки этого образа, согреты душевной теплотой и искренностью. Сравнивая этот балет с первым балетом Хачатуряна «Гаянэ», необходимо отметить то новое, что принесли ему 13 лет творческого труда, лежащие между этими двумя произведениями. Если в «Гаянэ» привлекает обилие армянского фольклорного материала, яркость народных ритмо-интонаций, непосредственность высказываний, неудержимый творческий темперамент молодого композитора, творческие порывы которого не знают преград, то в «Спартаке» перед нами предстает уже зрелый мастер, экономно расходующий свои силы, сдерживающий, порою, свой творческий темперамент мыслью. В этом произведении обращает на себя внимание продуманность всей концепции и отдельных ее деталей, цельность музыкально-драматургической линии, умелое обращение с тематическим материалом, его симфоническое развитие, мастерское владение всеми средствами музыкальной драматургии.

Вся музыка балета группируется вокруг нескольких лейтмотивов, связанных с центральными образами. Это, прежде всего, лейтмотив Спартака и его жены Фригии, лейтмотив римского богача — полководца Красса и его возлюбленной Эгины, лейтмотив гладиаторов, их битв, лейтмотив триумфа Рима, толпы.

Эти лейтмотивы, появляясь постоянно по ходу развертывания сюжетной линии, приобретают, в зависимости от ситуации, различное значение, выступают в переплетении друг с другом, сопоставлении, противопоставлении.

Музыкальные характеристики героев яркие, контрастные, каждая из них, будучи дана в симфоническом развитии, претерпевает множество превращений — переосмысливаний. Например: тема Спартака при своем экспонировании звучит тепло, задушевно, в сцене битвы, где Спартак одерживает победу, приобретает ликующий характер, в картине же «Аппиева дорога» звучит пасторально и т. д.

¹ Данный раздел работы приведен здесь в сокращении.

Полифонии в балете отведено большое место. Она выступает здесь как драматургическое, динамизирующее средство, активно участвуя в процессе формообразования. Инвенционных форм полифонии в балете сравнительно мало. Полифонизация музыки осуществляется главным образом за счет введения контрапунктических голосов и подголосков, оstinатных басов и органных пунктов, метро-ритмических, тембровых и регистровых противопоставлений, за счет противоположного движения голосов, расслоения музыкальной ткани и т. д.

В музыкальной драматургии балета, среди множества других композиционных средств, активным, действенным началом являются полифонические приемы письма — всевозможные соединения различных лейтмотивов, полиритмия, скрытая полиметрия, введение контрастирующего тематического образования, подчеркивающего основное значение данной ситуации или совершенно меняющего это значение.

В качестве примера вторжения контрастирующего лейтмотива из драматургических соображений приведем эпизод из сцены «Пир у Красса». В момент безудержного разгула, во время танца гадитацких дев, появляется гонец и сообщает Крассу о приближении Спартака.

Тему танца неожиданно разрезают фанфарные звучания лейтмотива Спартака, резко изменяющие характер музыки. Там, где прежде (в начале танца) к основной мелодической линии присоединялась спокойно спускающаяся оstinатная фигура, углубляющая ее настроение (полифония согласия), появляется лейтмотив Спартака, противоречащий ей по характеру (полифония разногласия). Вторжение этого лейтмотива вызывает смятение в оркестре — тема танца заметалась, благозвучные, устойчивые гармонии приобрели взволнованный, неустойчивый характер. мерное покачивание оstinатного баса превратилось в тревожное тремоло. После долгого оstinато басы засуетились, забегали, символизируя панику среди гостей. Тема Спартака своим появлением как бы сдвинула с места басы и гармонию, своим воздействием на них усилила драматургическое значение данной ситуации.

тема в своем первоначальном изложении

она же в момент прихода легионера с сообщением о приближении Спартака.

The musical score consists of four systems of staves. The first system includes a vocal line and a trumpet line labeled 'тема Спартака' (Spartacus theme) and 'Tuba I.'. The second system continues the vocal and instrumental parts. The third system features a piano accompaniment with dynamics 'Sub. p' and 'cresc.', and a tempo change to 'Più mosso' with the instruction '(Пiano среди гостей)' (Piano among guests). The fourth system continues the piano accompaniment and includes a horn line.

Элементы лейтмотива Спартака неоднократно драматургически сталкиваются в балете и с другими темами. Так, в начале 2-го действия, в сцене «Смерть гладиатора», на лейтмотив гладиаторов, выражающий страдание, горечь, обреченность, накладывается призывный горн Спартака (соло трубы). Этот призывный горн как бы порожден самой темой страдания, возникает из недр ее, как неизбежное следствие, указывая на то, что восстание — это единственный путь освобождения от страданий.

а. гладиаторов

A short musical score for a horn call, consisting of two staves. The melody is a simple, rhythmic sequence of notes.

призывный горн

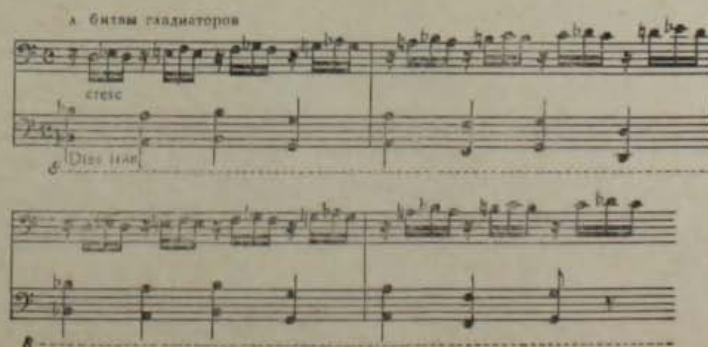
Аналогичное соединение этих тем имеется в 3-м действии в момент, когда проводят пленных гладиаторов. Несколько иной характер приобретает оно в самом конце 3-го действия, когда в глубине сцены перед взором зрителей открывается ужасная картина распятой на крестах группы спартаковцев. Тема страдания гладиаторов на этот раз поручена струнной группе, звучащей несколько приглушенно в низком регистре, тогда как труба неистовствует, стонет, рвется вперед, продолжая звать за собой, требуя не оставлять борьбы.

Призывный клич трубы на этот раз выдержан на одной ноте. Но его ритмический рисунок, беспрестанно меняющийся, придает ему трепетность, беспокойство, активизируя его, противопоставляя ритмическому рисунку темы гладиаторов.



Средневековая секвенция «Dies irae» («День гнева»), к которой нередко обращались в своем творчестве композиторы различных времен и направлений, нашла свое уместное применение и в «Спартаке», драматургически соединяясь с лейтмотивом битв гладиаторов. Здесь она проходит неоднократно как символ гнева, мести. Появление ее всегда связано с судьбой гладиаторов, она фигурирует почти во всех сценах их битв.

Впервые мы встречаем ее в 1-м действии («Битва андобатов в безглазых шлемах» — кровавые жмурки). Грозно звучащие оstinатные басы органически переходят в эту секвенцию, соединяясь, таким образом, с лейтмотивом битвы гладиаторов, придавая ему гневный, протестующий характер.



Затем она появляется в сцене «Бой Ретиария и Мармилонa», в «Бое римлян».

Интересно отметить, что между темой страдания гладиаторов и «Dies irae» имеется интонационная общность, видимо не случайного происхождения.



Как известно, в 3-й части своей Второй симфонии, части, представляющей собою реквиem, посвященный павшим героям Отечественной войны, Хачатурян также прибегает к этой теме средневекового хора, контрапунктически соединяя ее с армянской народной песней «Ворскан ахпер».

Таким образом, «Dies irae» в творчестве Хачатуряна становится как бы, своеобразным лейтмотивом народного гнева.

Приведем еще один пример соединения тем из драматургических соображений. Речь идет о последней сцене 3-го действия.

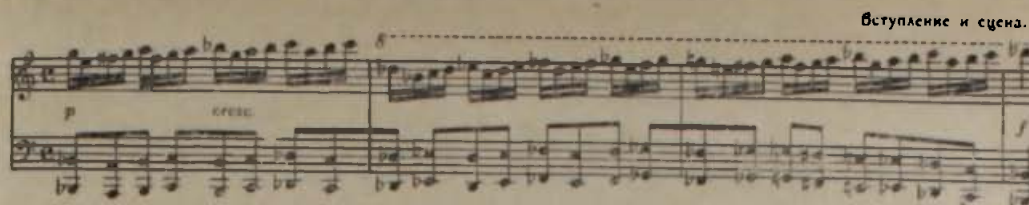
Юный Гармодий, попав в сети, расставленные коварством Эгины, предает Спартака — раскрывает его тайный план, вручая тем самым Крассу ключ к подавлению спартаковского восстания, предопределяя победу Рима. И не случайно, потому, в сцене этой встречи Гармодия с Эгиной, в отличие от их «Адажио», тема Эгины переплетается с лейтмотивом триумфа Рима сначала в порядке сопоставления, а затем в одновременном звучании, сливаясь как бы воедино.



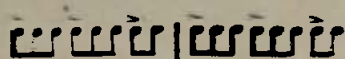
Обратимся теперь к другим приемам полифонического письма, использованным автором также с целью подчеркивания драматургического значения ситуации.

В основе содержания 3-го действия лежит раскол, происшедший в лагере спартаковцев. Не случайно именно в этом действии, и именно в тех местах, где происходит ссора, разногласие, в музыке появляется скрытая полиметрия, противоположное движение голосов, подчеркивающее наличие двух противоборствующих начал.

Первые же разногласия среди спартаковских военачальников находят свое отражение в музыке, где движению шестнадцатыми нотами, сгруппированными в четырехдольном метре по четыре, противопоставляются, идущие восьмыми нотами, сгруппированными по три.



В момент второй ссоры в музыке вновь появляется метро-ритмический перебой, но здесь он еще более усугублен, так как на этот раз теме Спартак с ее равномерной метрической пульсацией противопоставляется оstinатная фигура сопровождения, сгруппированная внутри четырех-дольного метра так:



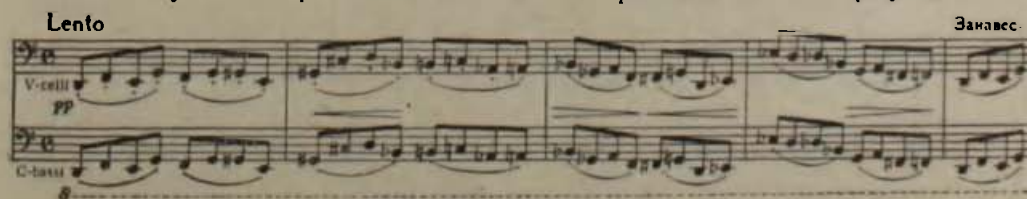
Акцентирование первой ноты каждой из этих групп указывает на желание автора подчеркнуть метро-ритмическое разногласие. Аналогичный случай имеет место в сцене «Спора и ссоры». Укажем также на имеющееся в этой сцене противоположное — расходящееся движение голосов, также с целью подчеркивания разногласия.



В балете «Спартак» незначительный на первый взгляд элемент музыкальной речи, благодаря высокому мастерству композитора, становится важным драматургическим средством. Мы видели уже, как призывный горн, состоящий, по существу, из двух повторяющихся нот и даже из одной, от того, где он появлялся, в сочетании с каким тематическим материалом, приобретал определенное драматургическое значение. То же можно сказать и о скрытой полиметрии и о противодвижении.

Укажем еще на один композиционный прием, получивший в 4-м заключительном действии балета огромную силу драматургического воздействия.

До поднятия занавеса в 4-м действии, носящем название «Гибель Спартак», в оркестре звучат всего четыре такта, но эти четыре такта могут служить эпитафией ко всему 4-му действию, так как в них уже заключено основное содержание его. Они являются как бы предвестником надвигающейся трагедии, определяя собою характер всего действия, становясь его лейтмотивом, красной нитью проходя через его музыку, подобно тому, как через все 1-е действие проходила тема триумфа Рима.



Это четырехтактное построение, выдержанное ровными восьмыми, в качестве оstinатного баса многократно появляется в 4-м действии, символизируя неизбежность трагической развязки. Как будто бы из глубокого подzemья поднимаются зловещие басы (виолончели и контрабасы), надвигаясь неумолимо, вопреки правде и справедливости.

На фоне оstinатных басов появляется мелодический голос, выражающий в свободной импровизационной форме широких рулад глубокую скорбь и печаль.



Но, несмотря на его мольбу и стоны, басы все идут и идут своей ровной недрогнувшей поступью, беспрестанно повторяя — «он погибнет».

Сложный, поминутно меняющийся ритмический рисунок мелодии, складывающейся из нот самых различных длительностей, являет собою яркую противоположность басовому голосу с его ровными восьмыми нотами, выступающему не как фон, а как активное самостоятельное начало.

Впоследствии этот своеобразный лейтмотив гибели Спартака преследует его до самой смерти.

Так, например, в «Танце пиратов», в момент неожиданного появления Спартака, как идущий за ним по пятам неумолимый рок, вновь выползает этот оstinатный бас, но здесь он дается в контрапунктическом соединении с музыкальным материалом, характеризующим призыв Спартака к восстанию. Гармоническая последовательность, выражающая неудержимое стремление вперед, во 2-м действии (в сцене «Спартак призывает к восстанию») имеет форму восходящей секвенции; здесь же давящие оstinатные басы сдерживают ее порыв, возвращая к печальной мелодии вступления.

В следующий раз с этими басами мы встречаемся в симфонической картине «Гибель надежды Спартака», но тут они, вместе с мелодией вступления, проходят в двойном увеличении, становясь от этого еще тяжелее.



Не довольствуясь одним нижним регистром, оstinатная фигура завладевает и верхним. Проходя в оголенном виде в интервале увеличенной кварты по отношению к басу, она звучит особенно трагично.

Наконец, в последний раз эти басы выступают сразу же после смерти Спартака, на фоне «рыдающих» секунд. Предсказание сбылось — гром разразился и на отголосках его раската звучит сигнал к окончанию боя (лейтмотив триумфа Рима).

В балете «Спартак» центральное место занимают неинвенционные формы полифонического письма.

Богатство мелодического мышления Хачатуряна, в сочетании с высокой полифонической техникой, дало прекрасные всходы в его творчестве. С какой легкостью и непринужденностью он выводит в одновременном звучании несколько различных по характеру самостоятельных мелодических линий, как мастерски обогащает тему контрапунктическим голосом, как умело использует различные элементы музыкальной речи с целью полифонизации музыки и, наконец, как все эти полифонические приемы письма подчиняет своему художественному замыслу!

«Адажио Спартака и Фригии» принадлежит к числу лучших страниц музыки балета. Это поистине широкое симфоническое полотно, выдержанное на высоком уровне эмоционального накала. Хачатурян провозглашает в нем гимн любви — любви чистой, прекрасной, всепобеждающей и бесконечной. Сколько тончайших нюансов находит он в этом чувстве! В его музыке звучит и беспредельная нежность, и не знающее страха мужество, и гложущее сердце страдание и захлестывающая, бьющая через край радость.

Тематическим материалом для Адажио служит лейтмотив любви Спартака и Фригии. В разработке этого материала большая роль принадлежит полифонии.

Адажио написано в трехчастной форме. В каждой из его крайних частей дважды повторен лейтмотив любви. Таким образом, этот лейтмотив проходит в Адажио четыре раза и каждый раз сопровождается новым контрапунктическим голосом, динамизирующим повтор, обогащающим тему, заполняющим ее цезуры, придающим ей различные оттенки.

В первом случае восходящее движение контрапунктического голоса, появившееся в момент интонационного застоя в теме, приводит к диалогической форме изложения с элементами имитации в противодвижении и в прямом движении.

Poco più mosso

Во втором случае противолиния, начинаясь так же, как и в первом, дальше разворачивается иначе.

В репризе же, являющейся кульминацией Адажио, теме противоплагаются широкие интонационные шаги трубы, вносящие торжественность в ее звучание.

gr + дерево

И, наконец, последнее проведение темы сопровождается мерным покачиванием выразительных фраз у кларнетов в низком регистре, придающих ей особую теплоту и нежность.

V-ni I.

Отметим, что в своем экспозиционном проведении в 1-м действии тема любви проходила в гомофонном изложении. В таком же гомофонном изложении она звучит еще в последнем действии балета. Если перекинуть арки между проведениями этой темы в 1-м, 3-м и 4-м действиях, образуется своего рода трехчастность высшего порядка, в которой Адажио занимает центральное место, не только по своему местоположению, но, и это главное, по характеру изложения, по насыщенности фактуры, по степени эмоционального напряжения. Таким образом, в 1-м действии

дана экспозиция лейтмотива любви, в 3-м — его разработка, а в 4-м — реприза.

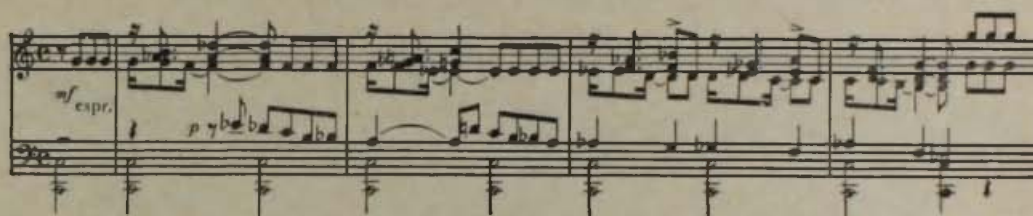
Кстати, секрет эмоционального воздействия «Танца Фригии, оплакивающей Спартака», на наш взгляд, именно в том, что тема любви здесь звучит точно так же, как и в 1-м действии, но здесь уже Фригия одна.

Наряду с примерами обогащения темы при ее повторах разными противосложениями в балете имеются случаи, когда при повторе темы ее сопровождает то же противосложение, но в более развитом виде.

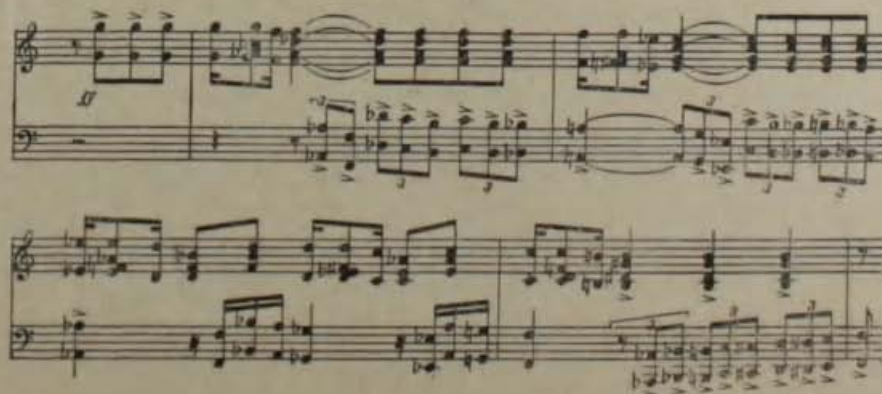
Так, во 2-м действии, в сцене «Смерть гладиатора», появляется характерный для Хачатуряна контрапунктический голос (нисходящее, в основном, хроматическое движение), вызванный к жизни, видимо, цезурой в теме и повторяющейся нотой.

Коротким синкопам темы противостоят ровные восьмые и четвертные ноты контрапункта, хроматические ходы которого усиливают впечатление безысходного страдания, заложенного в теме.

Весь этот эпизод звучит мягко, приглушенно.



Совершенно иное впечатление производит эта же тема в «Танце свободы Спартака». Мольба и слезы уступили в ней место пафосу борьбы за освобождение. Мужество, решимость звучат теперь в ней. Такому переосмыслению темы во многом способствует контрапунктический голос, также переосмысленный в своем развитии. Взамен безропотно смирившейся нисходящей линии, поддерживаемой органом пунктом, здесь появляются протестующие басы, приобретшие волевые, речительные интонации за счет введения триолей, шестнадцатых нот, скачков, восходящего хроматического движения, за счет замены органного пункта октавным удвоением контрапунктического голоса.

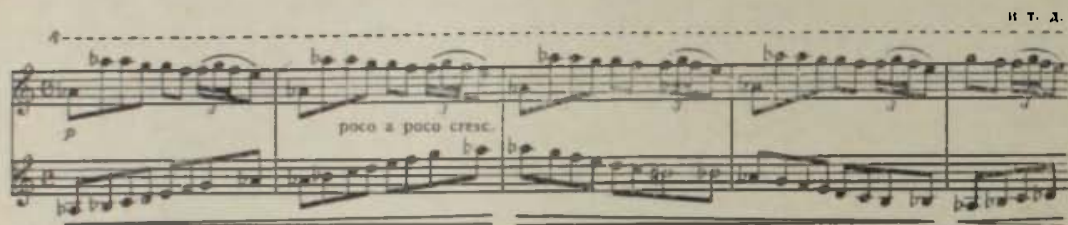


Таким образом, противосложение также может претерпевать развитие, в результате которого изменяется его собственный характер, а также характер его воздействия на тему.

В некоторых случаях при повторе темы Хачатурян убирает ее вниз, выдвигая на первый план контрапунктическую линию («Сцена» из 7-й картины).

Индивидуализации контрапунктического голоса Хачатурян достигает самыми различными путями. Помимо интонационно-ритмического, регистрового, тембрового противопоставления, контрапунктический голос почти всегда противопоставляется теме и в смысле характера и направления движения. Теме с повторяющимися нотами с интонационно узким диапазоном, с многократным повтором фраз, противопоставляется широкое гаммообразное движение и наоборот.

В качестве иллюстрации приведем хотя бы отрывок из сцены «Рынок». В то время как тема интонационно как бы застыла, на протяжении девяти тактов назойливо повторяя один и тот же интонационный оборот, на помощь приходит контрапунктический голос с широким поступенным движением через две октавы вверх и обратно.



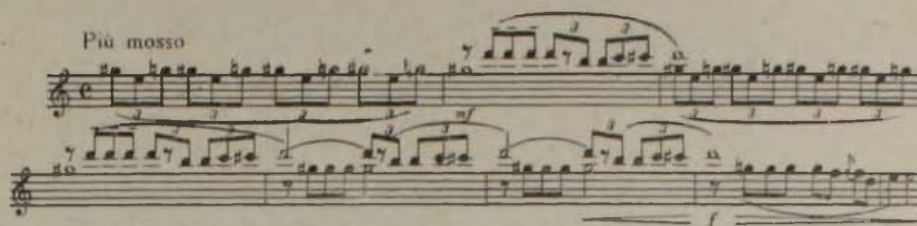
В «Танце нимф» индивидуализация контрапунктического голоса осуществляется за счет противоположного движения голосов. Навстречу восходящему движению темы, мягко звучащей у скрипок на баске, спускаются флейты в октаву. Их легкое стаккато и высокий регистр сообщают особую невесомость движениям нимф, придают сказочный колорит звучанию.

Во всех приведенных выше примерах контрапунктический голос, по степени своей значимости и самостоятельности, отодвигался на второй план, уступая место основному мелодическому голосу. В этих примерах голоса не были совершенно равнозначны. Остановимся теперь на другом полифоническом приеме, получившем довольно широкое применение в творчестве Хачатуряна, — на форме полифонического дуэта, в котором голоса абсолютно равноценны. Вспомним замечательный «Танец Гаянэ» из одноименного балета, выдержанный в этой форме.

Нередко полифонический дуэт Хачатурян основывает на диалогическом принципе изложения.

В «Адажио Эгины и Гармония» мелодия широкого дыхания, несколько чувственного характера, переходит затем в воодушевленный эмоционально насыщенный диалог, в котором ни одна фраза не остается без ответа. Интервал уменьшенной квинты, лежащий между говорящими сторонами, динамизирует музыку. Повторяющиеся ноты, мотивы,

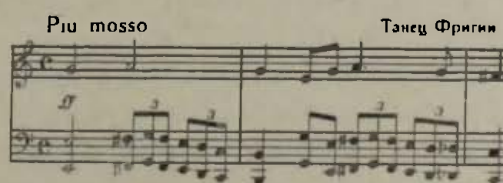
фразы также придают особую напряженность, взволнованность высказываниям.



После этого выразительного диалога, целиком выдержанного на косвенном движении, голоса соединяются в одной мелодической линии, как бы сливаясь в едином порыве. Затем они вновь возвращаются к диалогу, поднятому на еще большую высоту драматического напряжения.

Полифоническое начало у Хачатуряна можно найти даже там, где нет двух самостоятельных мелодических линий и даже нет подголосков. Средства, при помощи которых он создает впечатление наличия двух, трех и более самостоятельных пластов в одновременном звучании, многообразны. Зачастую роль контрапунктического голоса выполняет выразительная оstinatная фигура в басу, долго и упорно повторяющаяся, противопоставляемая основному мелодическому голосу интонационно, ритмически, темброво, в смысле характера и направления движения, а также и в смысле настроения. Выше мы подробно останавливались на таком оstinатном басу из 4-го действия, который не только выступает как самостоятельное начало, но имеет большое драматургическое значение.

В качестве линии, противопоставляемой теме, у Хачатуряна нередко выступает мелодизированный бас с явно выраженным самостоятельным рисунком.



Даже при гомофоническом, на первый взгляд, сложении сопровождению Хачатурян, большей частью, придает настолько своеобразный, рельефный рисунок, выдерживаемый продолжительное время, что оно выступает как самостоятельное начало. То же можно сказать и о фигурации, появляющейся обычно при повторном проведении темы. Различные мелодизированные фигурации, которым Хачатурян любит придавать оstinатную форму, сопровождая тему то сверху, то снизу, по-разному расцвечивают ее, динамизируя повтор.

В поисках многоплановости развития, Хачатурян даже голосу, воспроизводящему одну ноту, старается придать черты самостоятельности. Подобно тому, как в знаменитой «Камаринской» Глинки, в разгар пляски, врываються волторны, упорно повторяющие одну ноту, выписанную

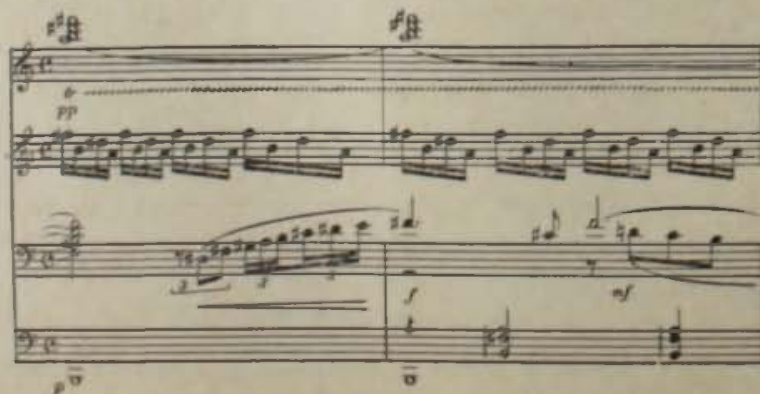
в своеобразном ритме (полифония разногласия), в «Адажио Эгины и Гармония» повторяющаяся через октаву на протяжении четырех тактов нота фа диез, а затем столько же соль диез, благодаря синкопированному рисунку, выступающему вразрез ровной ритмизации темы и сопровождения, благодаря своей неизменяемости, а также тембровому и регистровому отличию, становится самостоятельным, в данном случае четвертым пластом, так как, кроме него, здесь имеется еще три пласта — тема, гармоническое сопровождение и фигурация.

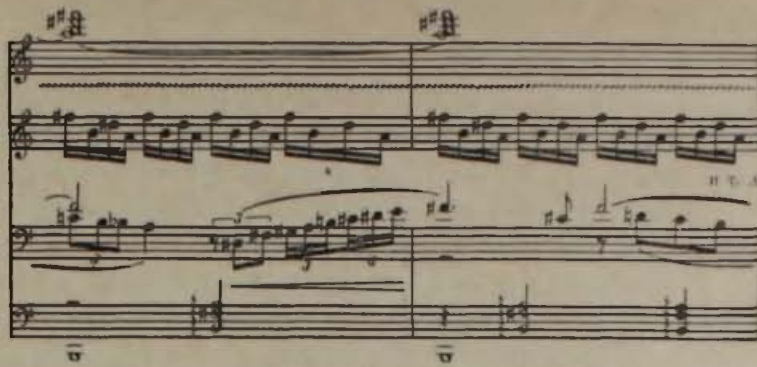
Многоплановость оркестровой фактуры это — особый композиционный прием, пришедший в творчество Хачатуряна от русских классиков, в частности от Чайковского, партитуры которого основаны на индивидуализации групп оркестра, каждая из коих выполняет определенную формообразующую функцию. Если, например, Чайковский тему поручает кому-либо из деревянных инструментов, то контрапункт помещает у струнных, гармонию у меди и т. д.

В последних симфониях Чайковского, как известно, поражает совершенное владение оркестровой фактурой. Многоплановость, так же как и инструментовка, выступает в них как важное полифонизирующее средство. Расслоение музыкальной ткани, т. е. противопоставление в одновременности тематических начал различной формообразующей функции, является одной из характернейших черт симфонического мышления Чайковского в последний период его творчества. Наличие четырех-пяти пластов со строго дифференцированной функцией каждого — обычное явление для его партитур.

Рассмотрим, как этот композиционный принцип, являясь одним из достижений русской классики, реализуется в творчестве Хачатуряна.

Вся «Сцена» из картины «Пир у Красса» построена по принципу расслоения музыкальной ткани на пять самостоятельных пластов, выполняющих различные функции. Это, во-первых, — основной мелодический голос с широким распевом, во-вторых, — контрапунктирующий голос, заполняющий все цезуры темы нисходящим движением, в-третьих — фигурация, выраженная ровными шестнадцатыми нотами, в-четвертых — гармоническое сопровождение и в-пятых — басовый голос, остающийся органическим пунктом на протяжении всей сцены. Все эти пять пластов, взаимно дополняя друг друга, органически сливаются в одно целое.





В средней части «Танца египетской танцовщицы» также выступают в одновременности пять различных по своей функции пластов, в которых противопоставляются интонационно и ритмически, темброво и регистрово не только два мелодических голоса (тема и контрапункт), но и две остинатные фигуры (фигурация и фон), создавая в целом единый образ.



Кстати, с Чайковским Хачатуряна роднит не только многоплановость мышления и индивидуализация групп оркестра, но и широкий мелодизм, сочность и эмоциональная насыщенность музыки.

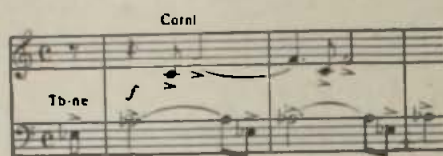
Приведенные выше примеры, как нам кажется, достаточно убеждают в том, что формы применения полифонии неинвенционного типа в балете «Спартак» многообразны: то это тема с контрапунктирующим голосом второго плана, то это полифонический дуэт, в котором два самостоятельных голоса оспаривают друг у друга право на первенство, то это гомофонное сложение, в котором какой-то из второстепенных голосов (остинатный бас, фигурация, гармоническое сопровождение), благодаря своеобразию своей ритмо-интонации, претендует на признание за ним самостоятельности, то это сложное многоплановое изложение, в котором строгая дифференциация функции каждого голоса выступает как полифонизирующее начало. Выбор той или иной формы полифонического развития всегда вытекает из характера музыкального образа, из драматургического замысла, из особенностей данной ситуации.

Выше мы указывали на то, что творческой натуре Хачатуряна более близки неинвенционные формы полифонии; видимо, они больше отвечают его творческим замыслам. Из инвенционных форм полифонии наиболее широкое применение в его произведениях имеет свободная имитация, отчасти каноническая и имитация в противодвижении.

В балете «Спартак» также преобладает свободное имитирование, которому в основном подвергаются начала и концы фраз. Встречаются и каноны, хотя и не всегда точные, а также канонические секвенции.

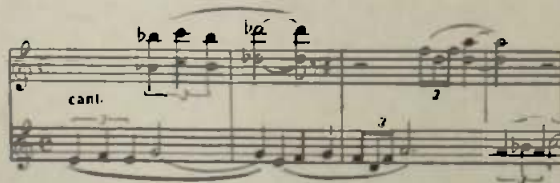
В музыкальной обрисовке центральных персонажей балета инвенционная полифония занимает определенное место. Она имеется в теме любви Фригии и Спартака, в лейтмотиве Красса, Эгины, способствуя акцентированию характерных черт образа.

Волевой квартовый ход тромбонов в лейтмотиве Красса находит свое точное отражение у волторн. Такая переключка между инструментами медной группы придает особый блеск, парадность звучанию, характеризуя напыщенность римского полководца, кичащегося своей победой. Интервал большой сексты, отделяющий имитирующий голос от первоначального, создает впечатление политональности (As-dur — F-dur).

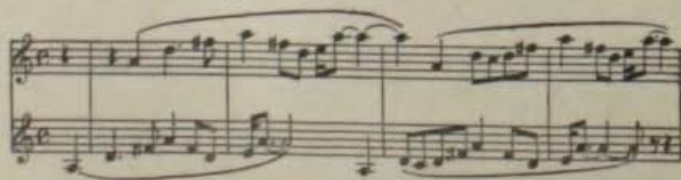


Впоследствии этот лейтмотив появляется в балете неоднократно: то в таком же виде, то с расширением в два такта, в течение которого имитация сгущается за счет приближения имитирующего голоса по времени вступления, то имитация осуществляется в противодвижении, то она делается неточной. Но она всюду фигурирует, становясь неотъемлемым элементом музыкальной характеристики Красса.

В создании образа Спартака также активно участвует имитационная полифония. В средней части его лейтмотива деревянная группа имитационно воспроизводит начало и конец фразы струнной группы. Этот лирический, с широким распевом, эмоционально взволнованный раздел лейтмотива Спартака является, по-существу, темой любви Спартака и Фригии. — темой их взаимной любви, в которой порывы одной души находят отклик в другой. Может быть этим и объясняется имитационная форма изложения данного эпизода.



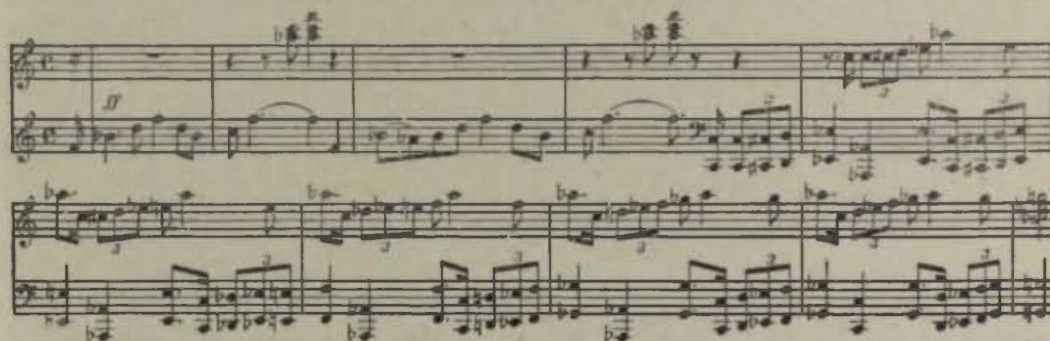
В репризе вновь появляется имитация, но на этот раз она принимает форму канона в верхнюю октаву, утверждающего тему.



Лирический раздел лейтмотива Спартака, находясь в беспрестанном развитии и переосмыслении, также на протяжении всего балета не расстается с имитационной формой изложения. Меняется только интервал вступления, протяженность имитации, метро-ритмическое положение темы, инструментовка, а главное — общий характер звучания.

То же можно сказать и о другом — основном разделе лейтмотива Спартака. Претерпевая множество трансформаций, он в подавляющем большинстве случаев остается в канонической форме, имевшей место при его экспонировании. Так, в «Бое фракийцев и самнитов» он проходит дважды в октавной канонической имитации, превращаясь затем в каноническую секвенцию, с расстоянием по времени вступления риспосты в один такт.

Несколько позже канон вновь восстанавливается, становясь уже по времени вступления и длиннее по своей протяженности. Затем он звучит при появлении спартаковцев и Спартака в лагере Красса. Во вступлении же к 3-му действию, взамен канонического имитирования, имитационно воспроизводится только конец фразы, но зато теперь последующая часть темы принимает форму канона (не точного).

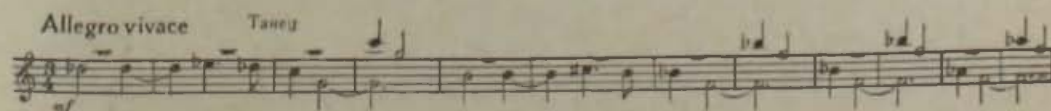


Свободная имитация отдельных оборотов темы в различные интервалы в виде коротких реплик имеется в начале «Адажио Эгины и Гармония».

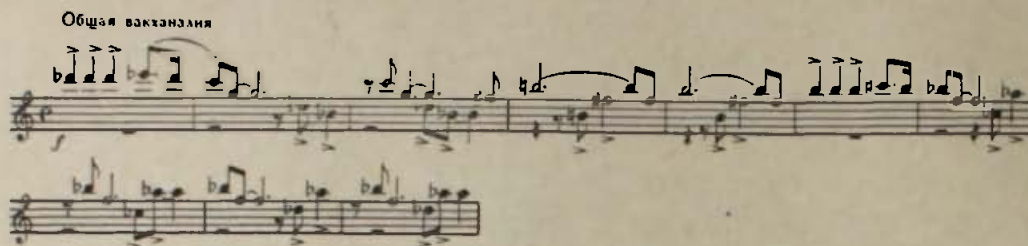


При всех последующих проведениях этого эпизода имитация также сохраняется, хотя она не всегда точная. Изменение интервалов вступления, замена мажора минором, естественно, меняет и характер темы.

Укажем еще на один имитационный момент, связанный с образом Эгины, получивший драматургическое значение. Речь идет о ее «Танце» (6-я картина). Имеющаяся здесь октавная имитация носит характер подтверждения концов фраз, что придает теме устойчивость, ясность.



Зато в следующей затем сцене «Общая вакханалия» эта же тема приобретает совершенно иной облик. Она как бы попадает в водоворот — запутывается в общем вихре движения, переплетаясь с темой Красса.



Такое перевоплощение темы достигается не только за счет изменения ее метро-ритмического рисунка, но и за счет изменения интервала и времени вступления имитирующего голоса, а также вида имитации (имитация в противодвижении, не точная).

Таким образом, это уже третий персонаж балета, в обрисовке которого инвенционная полифония занимает важное место, участвуя не только в изложении тематического материала, но и в его развитии, переосмыслении, а следовательно, и в развертывании драматургической линии.

Остановимся на примере преобразования темы при имитации, вызванного драматургическими соображениями.

Вступление к картине «Палатка Спартака» (3-е действие). Вдали слышен шум затихающей битвы. Победа на стороне Спартака. Среди этого шума еще слышится тема Красса, а затем тема Рима. Но что происходит с ней? Она постепенно теряет свой решительный, волевой характер — постепенно расплывается. Вначале, при ее имитационном отражении октавой ниже (волторны), растягиваются вдвое ее первые две ноты; в следующий раз в двойном увеличении проходит уже весь первый такт темы, вовсе лишая ее устремленности, а затем она совершенно сменяется темой Спартака, завладевающей оркестром.



Динамизация репризы и вообще повторов темы средствами полифонии у Хачатуряна не ограничивается введением нового мелодического голоса (контрапункта) или мелодизированной фигурации. Нередко в качестве динамизирующего момента выступает имитация — свободная и каноническая. Так обстоит, например, с повтором темы в репризе «Танца пастуха и пастушки», первые такты фраз которой проимитированы ок-

тавой ниже. Так было и в «Сцене прохода Спартака, Фригии и Гармония», где репризное проведение темы выписано в форме канона.

Для подчеркивания наличия двух начал при имитации Хачатурян всегда в качестве имитирующего голоса старается выставить представителя другой, противоположной группы оркестра.

При анализе произведений Хачатуряна специального рассмотрения заслуживают басы, так как среди черт, составляющих своеобразие его творческого почерка, характер басовых линий занимает немаловажное место. В их применении, даже при самом поверхностном знакомстве с музыкой Хачатуряна, нетрудно заметить характерные особенности, к которым в первую очередь относится обилие органных пунктов и оstinатных форм движения. Например, в балете «Спартак» большая половина музыки основывается на органных пунктах и оstinатных басах. Почти то же наблюдается и в других его произведениях.

В чем же секрет того, что композитор с такой богатой творческой натурой зачастую оказывается в плену у органного пункта? Неужели природа, щедро наградив его богатейшим мелодическим даром, ограничила полет его гармонической фантазии? Но как же тогда объяснить широкую палитру его ярких гармонических красок даже в условиях органного пункта и оstinатности, а может быть именно при условии органного пункта и оstinатности? Стабильность — отсутствие движения в басу у Хачатуряна зачастую служит импульсом к активизации других элементов музыкальной речи: мелодии, гармонии, полифонии, инструментовки и т. д. Может быть, пристрастием к такому именно малоподвижному басу и объясняется, отчасти, богатство ритма, интонаций, гармоний, тембров в музыке Хачатуряна. Отделяя понятие «гармония» и «бас», мы только хотим подчеркнуть характерность, самостоятельность последнего. Если это органнй пункт, то он далеко не всегда сливается в благозвучии с общей гармонией, служит основой ей, наоборот — он большей частью противопоставляется ей, образуя терпкие, острые звучания. Если же это оstinатный бас, то, помимо гармонического противопоставления, он зачастую являет собою противопоставление по отношению к остальным голосам и в интонационном смысле, и в смысле ритма, тембра, а также характера и направления движения, представляя собою чрезвычайно яркую, выпуклую мелодическую фигуру. Но при всех условиях бас в совокупности с остальными голосами создает, безусловно, особую гармонию, составляющую чрезвычайно характерный гармонический язык Хачатуряна.

Секрет такого отношения к басам, на наш взгляд, кроется в глубоких корнях, связывающих творчество Хачатуряна с армянским народным творчеством.

Армянский народ веками создавал свои одnogолосные песни, стараясь вложить в них всю глубину содержания, все свои чувства и переживания. Та эмоциональная нагрузка, которая в творчестве некоторых других народов, поющих многоголосно, распределяется между несколь-

кими голосами, в одноголосной армянской народной песне целиком падает на мелодию. Вот почему так богаты по мелодизму и выразительны армянские народные песни; вот почему мелодическое мышление армянского народа, развиваясь на протяжении многих столетий, достигло такого высокого уровня. Гармоническое же мышление в народной песне — творчестве армян вовсе не развивалось. Не случайно установлению гармонических, а также и полифонических принципов в армянской профессиональной музыке предшествовал длительный путь исканий. Единственный тип многоголосия, появившегося в армянской инструментальной народной музыке, это — такое двухголосие, в котором нижний голос длительное время выдерживает один звук (бас), чаще всего тонику, в то время как верхний голос исполняет мелодию. Педализирующий голос иногда разрешал себе один-два сдвига в течение песни, но не больше.

Частые гармонические сдвиги чужды армянским народным песням. Обогащать их путем гармонического развития чрезвычайно трудно. Не случайно Комитас для своих хоровых обработок избрал полифонический путь развития, так как полифония, в основе которой лежит мелодическое мышление, ближе армянскому народному творчеству.

На основе глубокого изучения всех особенностей армянской народной музыки Комитас создал свои неповторимые обработки, сосредоточив в них все самое наихарактернейшее. Обратимся к его творчеству.

Оказывается, что песни «Какавик», «Алагяз», «Ервум эм», «Хынки цар», «Кужн ара», «Зинч у зинч», «Келер цолер» и многие другие от начала до конца выдержаны на органном пункте тоники. «Гаруна», «Чинар эс», «Гна, гна», «Ери, ери, ери джан», «Ой назаним» и другие в течение всей песни допускают один сдвиг баса. Если же бас вдруг оказывается подвижнее, то на смену ему выступает обычно другой педализирующий голос. Следовательно, выдерживание голоса на одном звуке, против движущейся мелодии, характерно для армянской народной музыки. Особенно это касается баса.

Отсюда, как нам кажется, и берут свое начало бесконечные органные пункты и оstinатные басы Хачатуряна. Если в смысле мелодии, гармонии, полифонии, формы Хачатурян несравненно расширил рамки армянской народной и классической музыки, то в своем отношении к басу он стоит ближе к народным первоисточкам, придерживаясь традиции, созданной Комитасом.

В балете «Спартак» органнй пункт либо проходит через всю сцену («Сцена» из шестой картины), либо располагается в крайних частях трехчастной формы («Танец египетской танцовщицы»), либо сопровождает только изложение темы (тема Красса «Сцена прощания Спартака и Фригии») и т. д.

В целом ряде номеров органнй пункт чередуется с оstinатными формами движения («Похищение сабинянок»). В «Танце рыбака и рыбки» крайние части выдержаны на оstinатном басу, средняя же — на органном пункте. В «Танце египетской танцовщицы» — наоборот.

В одних случаях органнй пункт на всём своем протяжении остается на одной точке, в других — перемещается. Например, в сцене «Смерть гладиатора» вначале выдерживается в басу доминантовый звук, а затем тонический.

Оstinатный бас появляется не только рядом с органным пунктом. Встречаются номера, целиком выдержанные на остинатном басу. Таков, например, «Танец гадитанских дев», но здесь остинатная фигура дана в своем развитии. На протяжении танца четыре раза повторяется тема, и каждый раз ее сопровождает новый вариант остинатного баса.

Иногда у Хачатуряна выступают в одновременном звучании две различные остинатные линии, противопоставляющиеся друг другу интонационно, ритмически, регистрово и темброво. Так, в «Танце египетской танцовщицы» однотактной остинатной фигуре баса, воспроизводящей характерный рисунок армянского народного танца, противопоставляется другая остинатная фигура в полтакта, идущая ровными шестнадцатыми в среднем регистре.

Обе они, в свою очередь контрастируют теме и противосложению.

Помимо остинатного баса, в балете встречается и остинатная гармония («Танец Гармония»).

Особое место среди всех остинатных басов балета занимает бас из 4-го действия, о котором уже шла речь выше.

Важным средством полифонизации музыкальной ткани в балете является также раздвижение крайних голосов оркестра, при котором явно ощущаются два противоположных начала.

За исключением сцены ссоры, где противоположное движение имеет драматургический смысл, оно появляется в основном в местах, предшествующих появлению кульминаций, повторов тем, расположенных на более высоком динамическом уровне. Голоса, раздвигаясь, как бы поднимают тему на новую высоту.

Богатая инструментовка Хачатуряна, отличающаяся свежестью и смелостью замысла, используется им также в целях полифонизации музыки.

Создавая тембровое различие между темой, контрапунктом, фигурацией, басом, гармоническим сопровождением, Хачатурян подчеркивает самостоятельность каждого из них.

Многое из того, что сказано выше об особенностях полифонии в балете «Спартак», может быть в равной мере отнесено и к другим произведениям Хачатуряна, где также ощущается пристрастие к неинвенционным формам полифонии, к многоплановости склада, к остинатным формам движения, к органным пунктам, к индивидуализации групп оркестра и т. д.

Все эти черты своеобразия полифонического письма Хачатуряна складывались в результате творческого претворения влияний армянской народной музыки, а также полифонических традиций русской, западноевропейской и армянской классики.

В данном балете полифонии отведено значительное место. Она активно участвует и в создании музыкальных характеристик, и в развертывании драматургической линии, и в формообразовании, способствуя более полному раскрытию высокогуманной идеи произведения, заслуженно занявшего достойное место среди лучших советских балетов.

Почетная награда — Ленинская премия, которой отмечен «Спартак» Хачатуряна, является неоспоримым свидетельством его всенародного признания.