

БОЙСИНОВА М. Ф.¹¹ Государственная консерватория Узбекистана, г. Ташкент, Узбекистан

ТВОРЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТРЁХ ОБЪЕКТОВ – СТИЛЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИИ «ОБЪЕКТЫ» В.ХАНДАМЯНА

Аннотация

Цель статьи – выявить и раскрыть используемые композитором средства, направленные на воплощение замысла и раскрыть композиционно-смысловой аспект произведения «Объекты» молодого композитора Узбекистана В. Хандамяна.

Методы: применены теоретико-аналитический и сравнительно-типологический методы изучения проблемы.

Результаты исследования: в процессе аналитической работы выявлены особенности тематизма и обусловленные им принципы фактурной организации, формообразования и формы сочинения в целом.

Научная новизна: в данном произведении, анализируемым впервые, раскрывается своеобразный, индивидуальный подход композитора, затрагивающий различные стороны произведения.

Практическое применение: теоретические и практические выводы, полученные в результате анализа, могут быть использованы в качестве дополнительного материала в учебных курсах «Полифонии», «Анализа музыкальных произведений», «Современная форма» в музыкальных ВУЗах.

Ключевые слова: фактура, форма, остинатно-вариантные принципы, полифонические принципы, композиционные принципы, объекты.

Для цитирования: Бойсинова М. Ф. Творческая Интерпретация Трёх Объектов – Стилей в Произведении «Объекты» В.Хандамяна // European Journal of Arts, 2022, №1. – С. 11–15. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-22-1-11-15>

Введение

Творчество современных композиторов Узбекистана представлено множеством произведений, различных по жанрам, формам, тематизму, техникам письма. Среди них одним из интересных и необычных по замыслу и содержанию является произведение «Объекты» молодого композитора Виктора Хандамяна. При первом же взгляде на данное сочинение озадачивает само название, вызывающее всякого рода домыслы, представления. Характер музыки, материал, способы его подачи ассоциируются в восприятии с какими-то нематериальными, неземными, космическими «цивилизациями». Хотелось бы отметить, что идеи о космосе, параллельных мирах, о божественном

начале испокон веков будоражили сознание человечества. Рассуждения о них велись ещё с античных времён философами Древней Греции. Эта тема актуальна и по сегодняшний день. Научное же обоснование существования параллельных миров появилось лишь в XX веке¹.

Концепция существования других миров получила яркое отражение и в искусстве и, в частности, зародившегося в XX веке нового жанра – фэнтези. Это был период активной художественно-эстетической деятельности: писатели и поэты, кинематографисты и сценаристы, философы и музыканты, живописцы были едины в своем устремлении к поискам иной реальности.

¹ В 1983 году физики Стивен Хокинг и Джеймс Харта выпустили научную работу, посвященную новой теории возникновения Вселенной. С помощью квантовой механики ученые пытались объяснить, как мир мог появиться из ничего и что было до Планковской эпохи – самого раннего этапа в его развитии.

Основная часть

Отражение идей космологизма, существования параллельных миров, божественного бытия можно встретить и творчестве композиторов Узбекистана. Одним из них является неординарное по замыслу и композиции произведение «Объекты» Виктора Хандамяна. Непосредственное восприятие, прослушивание данного сочинения поражает необычностью звуковой атмосферы, отличающейся тонкой изменчивостью, зыбкостью интонационных элементов, различием их эмоциональных нюансов, оттенков, состояний. В то же время слухом улавливаются необычность музыкального материала, его стилистическая разнородность, своеобразная фактурная организация, использование разных техник письма, нестандартный инструментальный состав (флейта, ударные, виолончель), используемые штрихи и способы звукоизвлечения.

В беседе с композитором проясняются некоторые сомнения, предположения, возникавшие при начальном прослушивании. Так, по словам композитора, «... в качестве объектов произведения предстают три музыкальных стиля. Это – И. С. Бах, элементы узбекской монодии, сонорные элементы»¹. Отметим, что репрезентантом баховского стиля выступает цитируемая композитором фа минорная хоральная прелюдия Баха; национальный стиль представлен начальной фригийской попевкой, звучащей у флейты, и ее последующее становление; наконец, стилевым проявлением современной музыки является активное использование сонорных принципов. Взаимодействие, синтез трех стилевых объектов обусловлен авторским замыслом – «попыткой трактовать многомировую теорию существования параллельных миров языком музыки, то есть три объекта и есть три условных мира.»² Их взаимодействие осуществляется через материю и антиматерию, где материя раскрывается посредством звукового воплощения сочинения, антиматерия же «реализуется» через тишину, воспроизводимую посредством периодически используемых пауз различной степени протяженности по времени.

По словам композитора, в основе этого произведения лежит теория квантовой механики, предполагающая существование «параллельных вселенных». Теоретически существуют параллельные миры и три

объекта произведения, по словам композитора, и есть три условных мира. Эти объекты взаимодействуют через материю и антиматерию»³.

Использование цитаты органной хоральной прелюдии И. С. Баха фа минор также не случайно. «Для меня, – как рассказывает сам автор произведения, это цитата наполнена двумя смыслами: во-первых, – это смысл, приобретенный при просмотре художественного фильма «Солярис» (эпизод в финале, когда звучит эта тема и камера оператора удаляется ввысь, раскрывая ложную, мнимую картину диалога героев – иллюзию, проецированную планетой) Это означает, что мир сей иллюзорен в силу неких особенностей человеческой природы. Второй смысл цитаты связан с молитвой, вытекающей из текста хоральной прелюдии: «К Тебе взываю, Господи Иисусе Христе. Прошу, услышь мои мольбы. Даруй мне благодать Твою. Не дай мне пасть духом. Истинной веры, Господи, молю. Даруй мне, Господи, истинной веры, чтобы я жил для Тебя, помогал ближнему, и нес слово Твое.» Молитва направлена к источнику, Свету, в пьесе цитата хоральной прелюдии символизирует обращение к Источнику всего мирового действия»⁴.

Далее композитор говорит, «что квантовая механика используется потому, что она отражает фундаментальные свойства того, из чего соткан мир. Это – дуальность человеческой природы (мужчина – женщина), этических норм. (добро-зло), Инь – Ян и т.д.

Все высказанные мысли и пояснения композитора, а также наши собственные, предварительные впечатления, наблюдения направлены на то, чтобы в процессе последовательного анализа обнаружить и вскрыть разные стороны данного опуса, связанные с претворением творческого замысла композитора. С этой целью важно учитывать свойства самого музыкального материала и соответствующих его природе принципов становления – интонационного, метроритмического, фактурного, структурно-композиционного, динамического и т.д.

С композиционной точки зрения произведение условно можно разделить на три раздела. Пропорциональные по масштабам (1-й тт. 1–50; 2-й тт. 51–100; 3-й тт. 101–144), они отличаются по структуре, функциям и соответствующим им принципам развития.

¹ Из личной беседы с композитором.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

Как говорилось ранее, в основе произведения лежат три «объекта» – три стиля: национальный, баховский, современный, каждый из которых, репрезентируясь в соответствующем звуковом и фактурном воплощении, развивается по собственным «законам». Среди названных стилей первостепенная роль отводится национальному «объекту». Его «представителем» является одноголосная, одноктоковая, звучащая во фригийском ладу, попевка. Состоящая из двух микромотивов (субмотивов) – (выдержанный звук ля + триольная нисходящая попевка), она отличается тонким, проникновенным характером, в котором чувствуются различные образно-смысловые оттенки – сомнения, печали, тоски, безысходности, ностальгии. На наш взгляд, эта тема-попевка, повторяющаяся на протяжении всей пьесы, ассоциируется в какой-то степени с образом Хари – возлюбленной Келвина – главного героя фильма А. Тарковского «Солярис»¹.

Повторяясь на протяжении произведения 15 раз – в основном и трансформированном виде, данная тема подвергается различным способам варьирования – метро-ритмическим, ладоинтонационным, полифоническим, структурным, а также способам звукоизвлечения и штриховой техники.

Первая часть – экспозиционный раздел произведения, начинается с проведения темы. Излагаясь у флейты с динамикой *ppp* < *mp*, она звучит одноголосно на фоне паузирования остальных голосов. Такое изложение позволяет в максимальной степени услышать все нюансы, тонкости характера. Вслед за темой – во 2-м такте вступает на *ff* гонг с непрерывно протянутым звуком, вдвое превышающим по времени (10/8) тему, после которого следует пауза (3/8) – как воплощение тишины, ощущения пространства. Далее тема дважды повторяется – в ритмически варьированном и основном виде, перемежаясь с протянутым звуком гонга и последующей за ним паузой. Такой тип изложения, дополняемый еще и метрической переменностью – 5/8, 10/8, 3/8 – как бы отражает суть дуальности мира – материю (попевка) и антиматерию – пространство, тишину.

Второй раздел I части продолжает линию развития, связанную со вторым объектом – современной музыкой. В нём существенное значение приобретает **фактурно-тембровый тематический материал**,

выполняющий выразительную и формообразующую роль. Две линии – ударные (гонг и водяной гонг) и виолончель образуют конструктивный пласт, на фоне которого в верхнем голосе, продолжая мелодическую линию, на интонациях **lamento**, звучит флейта. Отметим, что здесь, как и в связке, композитор использует принцип арифметической регрессии, достигая изменения протяженности тактов.

Вторая часть произведения охватывает тт. 51–100. Отметим, что, выполняя в полной мере развивающую функцию и включая центральную кульминацию произведения, данная часть отличается интенсивным развитием, затрагивающим разные стороны формы. Это проявляется в том, что, во-первых, появляются новые варианты темы; во-вторых, существенно усложняются и обновляются партии ударных и виолончели; в-третьих, в партии виолончели впервые появляется новая тема, заимствованная композитором из хоральной прелюдии И. С. Баха; в-четвертых, дается синтез всех звучавших ранее, а также новых элементов; наконец, в синтезирующем единстве объединяются все стилистические «объекты» произведения.

С 100 такта начинается Третья часть произведения. В ней вновь на *mp* возвращается основная попевка-зерно, с наступлением которой начинается зеркальная реприза. В начале её на *ppp* в контрапунктирующем проведении звучат тема хора (виолончель) и 4-й вариант (в обращении) темы-зерна с последующим присоединением к ним 1-го элемента темы. Эпизодически, разрозненно звучащие элементы темы, ритмических сегментов (квант-мотивов), контрапунктических ячеек (сонор-мотивов), димиуирующая громкостная динамика звучания, частое прерываемое глубокими цезурами и длительным паузированием движение в какой-то мере нарушают процессуальное восприятие времени, формы, порождая ощущение незаконченности, незавершенности. В эмоционально-образном плане возникает ощущение призрачности, неизведанности, таинственности, зыбкости, иллюзорности, антиматерии. Несмотря на равенство внешних пропорций 2-й и 3-й частей, последняя из них в композиционно-драматургическом плане не воспринимается как полноправная реприза, а скорее ассоциируется с реминисцирующей, угасающей репризой-кодой, что вполне согласуется с художественным замыслом композитора.

¹ Тарковский А. Пояснения к фильму «Солярис» (выступление перед зрителями; Восточный Берлин, март 1973 г.)

Выводы

Подводя итоги, хотелось бы высказать свои впечатления от прослушанного и аналитически исследованного материала произведения «Объекты» Виктора Хандамяна.

Бесспорно, в произведении В. Хандамяна неправомерно говорить о наличии какой-либо конкретной программности. Вместе с тем, представляется, что в образно-смысловой, драматургической концепции произведения все-таки ощущается, прослеживается некая связь с режиссерской интерпретацией автора фильма «Солярис».

Несмотря на относительно небольшие масштабы произведения «Объекты», оно имеет глубокий философский смысл. Сложность и многоплановость идеи произведения композитора обусловили и неординарное, нетрадиционное решение формы данногоopusа.

В качестве основного, главного – смыслового и конструктивного элемента произведения, выступает **остинатная микротема –попевка**. Излагаясь в начале, многократно претерпевая различные метаморфозы на протяжении произведения, репрезентируясь в разном временном изложении – подряд друг за другом либо дискретно, наконец, завершая его, данная тема воспринимается как напоминание о мечтах, желаниях, страхах. Естественно, что такого рода «содержание» предопределило использование **остинатно-вариантной формы** в качестве ведущей.

Второй план формы – трехчастность, способствует целостности, относительной законченности, и является организующим фактором произведения. Наконец, наше внимание особо привлекли принципы развертывания, свойственные узбекской монодии. Во-первых, это преобладающая моноинтонационность в процессе становления формы; во-вторых, опора на оstinатно-вариантные принципы развития музыкального материала; в-третьих, использование оstinатных ритмических формул – усуглей; наконец, фазовый принцип становления, ассоциирующийся в определенной степени с этапами (даромад, миёнхат, аудж, фурувард), характеризующими становление вокальных разделов макомов. Вместе с тем, композитором активно используются различные современные техники письма, направленные на раскрытие, с одной стороны, необычных, богатых звуковых эффектов, с другой, – способствующих более глубокому и тонкому воплощению содержательно-смысловых процессов произведения.

Последовательный, и с большим интересом проделанный анализ произведения «Объекты» Виктора Хандамяна, дает основание сделать вывод о том, что композитор для раскрытия необычного по замыслу произведения сумел найти соответствующий тематизм, фактурное решение, а главное – оригинальную, адекватную ему композицию, в которой в органическом единстве синтезируются принципы оstinатно-вариантной, трехчастной и монодийной форм.

Список литературы

1. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. – М., 2011. – 440 с.
2. Зенкин К. О парадигмах музыкальной композиции. // Научный вестник Московской консерватории, – 1(40). 2020. – С. 23–34.
3. Казаков Е. Ф. Душа человека XX века (на материале европейского искусства) // Вестник КемГУКИ – 39. 2017. – С. 42–49.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976. – 358 с.
5. Коломиец Г. Вестник РУДН. Серия: Философия. – Т. 25. – № 1. 2021. – С. 139–155.
6. Muxtorova F. Polifoniya (Darslik). – Т., 2017. – Р. 174–177 б.
7. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. – М., 2004. – 231 с.
8. Теория современной композиции (под редакцией В. Ценовой). – М., 2007. – 617 с.
9. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СП-6 2001. – 496 с.

Информация об авторе

Бойсинова Муштари Фархадовна, преподаватель кафедры «Теория музыки», Государственная консерватория Узбекистана

Адрес: 100096, г. Ташкент, Чиланзарский район, улица Муками, 1/4

E-mail: bmushtari@Inbox.ru; Тел.: (+99890) 976-44-18

ORCID: 0000-0002-5585-5124

M. F. BOYSINOVA¹¹ *The State Conservatory of Uzbekistan Tashkent city, Uzbekistan*

CREATIVE INTERPRETATION OF THREE OBJECTS-STYLES IN VICTOR KHANDAMYAN'S WORK "OBJECTS"

Abstract

Purpose: of the article is to identify and reveal the means used by the composer aimed at embodying the idea and reveal the compositional and semantic aspect of the work "Objects" by the young composer of Uzbekistan V. Khandamyan.

Methods: applied theoretical-analytical and comparative-typological methods of studying the problem.

Results: in the process of analytical work, the features of thematism and the principles of textural organization, shaping and the form of the composition as a whole are revealed.

Novelty: this work, analyzed for the first time, reveals the original, individual approach of the composer, affecting various aspects of the work.

Practical implementation: theoretical and practical conclusions obtained as a result of the analysis can be used as additional material in the training courses "Polyphony", "Analysis of musical works", "Modern form" in music universities.

Keywords: texture, form, ostinato-variant principles, polyphonic principles, compositional principles, objects.

References:

1. Vysotskaya M., Grigorieva G. Music of the 20th century: from avant-garde to postmodern.– M., 2011.– 440 p. (in Russian).
2. Zenkin K. On the paradigms of musical composition // Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory,– 1(40). 2020.– P. 23–34. (in Russian).
3. Kazakov E. F. The soul of a person of the XX century (on the material of European art) // Bulletin of the KEM-SUKA – 39. 2017.– P. 42–49. (in Russian).
4. Kohoutek Ts. Composition technique in the music of the XX century.– M., 1976.– 358 p. (in Russian).
5. Kolomiets G. Vestnik PFUR. Series: Philosophy.– V. 25.– № 1. 2021.– P. 139–155. (in Russian).
6. Mukhtarova F. Polyphony (Textbook).– T., 2017.– 174–177 p. (in Uzbek).
7. Sokolov A. S. Introduction to the musical composition of the XX century.– M., 2004.– 231 c. (in Russian).
8. The theory of modern composition (edited by V. Tsenova).– M., 2007.– 617 p. (in Russian).
9. Kholopova V. Forms of musical works. SPb 2001.– 496 p. (in Russian).

Information about the author

Mushtariy Farkhadovna Boysinova, Lecturer at the Department of Music Theory, State Conservatory of Uzbekistan

Address: 100096, Uzbekistan, Tashkent, Chilanzar district, Mukimi street, 1/4

E-mail: bmushtari@Inbox.ru; Tel.: (+99890) 976–44–18

ORCID: 0000-0002-5585-5124