

**Вторая симфония Арама Хачатуряна.
Отражение и предвидение**

Номинация: музыкальное искусство XX века

Трузян Лиана Андраниковна

**Государственное бюджетное профессиональное образовательное
учреждение «Воронежский музыкальный колледж имени Ростроповичей**

Специальность: Теория музыки IV курс

Научные руководители:

**Трубникова София Вячеславовна,
Чайкина Людмила Аркадьевна**

Содержание

Введение _____	3
Глава I. Голос колокола. Сквозь века _____	6
Глава II. Музыкальная драматургия симфонии _____	9
Заключение _____	25
Список литературы _____	27

Введение



Пабло Пикассо «Герника» (1937)

Искусство на протяжении всей истории человечества оказывалось тесно связано с судьбой общества. В переломные моменты, особенно в периоды войн, катаклизмов оно приобретает особую значимость. В такое время происходящие события переосмысливают роль искусства, его воздействие на общество.

Военные катастрофы XX века стали мощным импульсом для появления эпохальных произведений, сила и масштаб которых воздействовали на современников. Художники отражали не только исторические события, но и человеческие переживания, зачастую трудно передаваемые словами: страх, боль, трагедию утрат, но одновременно внутреннюю стойкость и веру в будущую победу. Именно эта оппозиция — разрушения и духовной силы — стала основополагающей для большинства произведений различных видов искусства.

Наиболее мобильными в этом отношении стали поэзия, литература, кинематография, плакатная живопись, песенный жанр.

Масштабные полотна требовали больше концентрации энергии и времени, но они производили на публику неизгладимое впечатление. Ярким примером явилась картина Пабло Пикассо «Герника» (1937 г.), в которой передана разрушительная сила военного катаклизма, обрушивающегося на мирное население. Это монументальное полотно было создано в период гражданской войны в Испании. Искаженные образы людей, животных, зданий,

застывших под воздействием насилия и хаоса, создают ощущение глобальной человеческой катастрофы. Выбор черно-белой палитры подчеркивает драматизм и ужас войны.

Самоотверженным откликом советских композиторов на драматические события явились произведения, созданные в период Великой Отечественной войны. Особой значимостью обладают большие симфонические полотна, которые не только создавались, но и исполнялись в сложных условиях. Знаковые Седьмая «Ленинградская» и Восьмая симфонии Д. Шостаковича, а также три симфонии Н. Мясковского, Пятая симфония С. Прокофьева, Вторая симфония А. Хачатуряна.

В процессе создания таких произведений сформировался особый тип художественного высказывания, в основе которого лежит ярко выраженная гражданская позиция автора. Художник в этих обстоятельствах выступает не только как творец, но и как гражданин своей страны, своего времени. Его произведение становится своеобразным символом духовного сопротивления, способной поддержать человека, укрепить его веру и дать силы для преодоления тяжелых испытаний.

В сложный, переломный период Великой Отечественной войны создает Вторую симфонию Арам Хачатурян.

Арам Ильич Хачатурян — армянский композитор, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель, родившийся в 1903 году в Тифлисе, в городе Ходжори. Профессиональное музыкальное образование начал сравнительно поздно: в 1922 году поступил в Музыкальный техникум имени Гнесиных, где обучался у Михаила и Елены Гнесиных, С. Бычкова и А. Борисяка. С 1929 года обучался в Московской консерватории по классу композиции у М. Гнесина, затем у Н. Мясковского. Хачатурян является одним из ярчайших представителей армянской композиторской школы, автором симфоний, концертов, балетов, множества оркестровых и камерных произведений.

В творческом почерке Арама Хачатуряна прослеживается опора на классические традиции, современное содержание и самобытный музыкальный язык. Классическое начало выражается прежде всего в четкости архитектоники, продуманности формы и логике развития музыкального материала. Современное содержание связано с обращением к актуальным для эпохи темам, в том числе — к трагическим событиям войны и переживаниям человека в условиях исторических катаклизмов.

Третья составляющая — уникальный авторский язык, сложившийся на основе творческого переосмысления различных музыкальных культур — армянской, русской, европейской. В результате выработался яркий индивидуальный стиль, проявляющийся на всех уровнях генерирования музыкальной ткани: особенностях интонационного строя и типе высказывания, мелодики, гармонии, фактуры.

Вторая симфония Арама Хачатуряна представляет собой значительное явление: она не только отражает трагические коллизии сурового времени, но и демонстрирует зрелость композиторского мышления, в котором соединяются все грани его таланта.

Глава I

Голос колокола. Сквозь века

«Нет человека, что был бы сам по себе, как остров; каждый живущий — часть континента; и если море смоем утес, не станет ли меньше вся Европа, меньше — на каменную скалу, на поместье друзей, на твой собственный дом. Смерть каждого человека умаляет и меня, ибо я един со всем человечеством. А потому никогда не посылай узнать, по ком звонит колокол, он звонит и по тебе»

Джон Донн

(эпиграф к роману Эрнеста Хемингуэя «По ком звонит колокол») [19, 4]

Вторая симфония принадлежит к числу самых масштабных сочинений Арама Хачатуряна, в котором особенно остро ощущается связь с эпохой. События войны повлияли на композитора, нарушив внутреннюю гармонию и отразившись в его творчестве. Это монументальное произведение явилось результатом переживаний, роковых катаклизмов.

В своих воспоминаниях Арам Хачатурян отмечает:

«Моя новая, Вторая симфония не имеет литературной программы; создавая ее, я старался воплотить в обобщенных музыкальных образах те думы и чувства, которыми живет сегодня наш народ». [13, 125]

Симфония была задумана уже в первые дни войны. Композитор тщательно прорабатывал замысел, словно вслушиваясь в далёкий, постепенно приближающийся колокольный звон. Работа была завершена в 1943 году. Премьера состоялась 30 декабря того же года в Большом зале Московской консерватории, в исполнении государственного оркестра СССР, под управлением Бориса Хайкина.

Симфония сразу обрела огромный общественный резонанс: её эмоциональный тонус был созвучен помыслам миллионов. Румынский дирижер Джордже Джорджеску писал:

«...При первом же просмотре меня необыкновенно увлекло великолепие ее содержания, богатство мелодий, искренность. Вскоре мне захотелось по-настоящему изучить симфонию и исполнить ее...» [4, 54]

Спустя год Арам Хачатурян создал новую редакцию. Впервые она прозвучала 6 марта 1944 года в Москве также в исполнении государственного

оркестра СССР под управлением Александра Гаука. Вторая редакция придала симфонии новые краски: финал зазвучал мощнее благодаря расширенной медной группе, оркестровка более выверенной, а перестановка средних частей позволила создать более логичную и драматически напряжённую последовательность событий. В таком виде произведение обрело внутреннюю цельность и завершённость, сохранив всю эмоциональную полноту замысла.

В 1946 году симфония была отмечена Сталинской премией: она стала отражением драматизма и боли своего времени, но одновременно внутренней силы, позволяющей противостоять перед лицом испытаний.

Произведение отличается особой остротой и эмоциональной насыщенностью, в котором ощущаются тревога, напряженность, связанные с событиями военного времени. В этой же концепции таится глубокое чувство веры в неиссякаемую силу народа и победы.

Д. Шостакович писал:

«Вторая симфония — это, пожалуй, первое сочинение Хачатуряна, в котором трагическое начало поднимается на такую большую высоту. Но, несмотря на свою трагическую сущность, это произведение полно глубокого оптимизма. В симфонии много траурных звучаний и в то же время ликующего торжества. Сочетание трагического и жизнеутверждающего приобретает здесь большую силу». [4, 41]

Композитор создаёт не внешнюю картину, а музыкальное размышление о судьбе человека, народа, человеческого духа. Наряду с трагическими страницами автор демонстрирует величие народного духа, противопоставляет разрушительную и созидательную энергии, выводит на первый драматургический план оппозицию мрака и света.

Симфония состоит из четырех частей, драматургия которой отмечена сквозным развитием. В основе этого процесса лежит развитие ключевых интонационных образов, которые проходят через все произведение, трансформируясь и приобретая новые смысловые оттенки.

Пример 1. А. И. Хачатурян Симфония №2

Структура симфонии

Часть	Темп
I	Andante maestoso
II	Allegro risoluto
III	Andante sostenuto
IV	Andante mosso

Одной из наиболее ярких особенностей партитуры становится введение колокола (*Campane*), благодаря которому сочинение получило неофициальное название «Симфония с колоколом». Этот тембр обрамляет цикл, придавая ему черты величественной, монументальной фрески.

Музыкальная ткань имеет лейттемы, отличается богатой ладовой палитрой, политональными образованиями, полиритмическими сочетаниями, полифонизацией фактуры. Особую роль играет оркестровка, отличающаяся яркостью и богатством тембров.

В мелодике произведения отчётливо ощущается связь с армянской музыкальной традицией. Несмотря на то, что в симфонии используется лишь одна подлинная цитата, интонации народного мелоса угадываются во многих темах, формируя своеобразный код музыки. Вместе с тем, автор претворил лучшие достижения русской композиторской школы: в произведении Хачатуряна угадываются обобщающие черты, роднящие его с Бородиным, Чайковским, с героико-трагическими полотнами Прокофьева и Шостаковича. Однако родство это носит не подражательный характер, а проявляется через сходство в духовной глубине и эпической широте замысла.

Композитор использует расширенный состав оркестра: усиливает группу медных, включает большое количество ударных инструментов, арфу и фортепиано. Такое оркестровое решение значительно обогащает звуковую палитру, усиливает фактурную насыщенность и подчеркивает контрастность образов.

Исследователь творчества Хачатуряна Маргарита Рухкян пишет о концепции, отражающей историческую реальность, в основе которой лежит сопоставление трагического прошлого, созидательного настоящего настоящего и светлого будущего. [5, 144] Формообразующим фактором сочинений Хачатуряна становится триединство исторического времени в контексте сонатно-симфонического цикла.

«... сущность хачатуряновского симфонизма состоит в концепционно осмысленной им гармонии исторически-временного пространства, как бы зеркально отраженного в музыкальной форме — Allegro — настоящее, Andante — прошлое и Allegro — будущее» [5, 146]

Вторая симфония Арама Хачатуряна становится переломным этапом в формировании его симфонической концепции времени: появляется новая грань настоящего — трагические события Великой Отечественной войны и одновременно их осмысление и предвосхищение победы.

Глава II

Музыкальная драматургия симфонии

Драматургия симфонии основана на сопоставлении контрастных музыкальных образов, раскрывающих целостный художественный замысел. Формируется четыре драматургических этапа: столкновение — сопротивление — оплакивание — жизнеутверждение.

Первая часть выполняет функцию масштабного драматургического экспозиционного поля, где сосредоточены ключевые образы, конфликт и философский смысл симфонии.

Вступление (Andante maestoso), содержащее две темы, представляет собой смысловой эпиграф и одновременно становится моментом рождения трагического настоящего. На фоне тонического органного пункта E у низких струнных появляется *первая тема колокола* в мощном оркестровом tutti. Из сцепления нисходящих ходов в амбигусе малой терции выстраивается гармония уменьшенного трезвучия. Особую остроту звучания придает ладовое своеобразие: черты дважды гармонического мажора, чередующейся с

миксолидийским ладом (седьмая низкая ступень). Именно во вступлении возникает эффект внезапности набата: звучание колокола резко обозначает начало драматического действия. Опора на жанр медленного шествия, ходы в амбитусе малой терции, динамика *fff*, тремоло, сползающие хроматические интонации в объеме малой терции, ритмоформула, близкая к мотиву судьбы, создают драматическое напряжение, ощущение катастрофы.

Пример 2. А. И. Хачатурян Симфония №2
I Часть. Первый элемент вступления



Вторая тема вступления — скорбный ответ струнных — интонационно близок армянским народным плачам. Он содержит стонущие секундовые интонации, напряженный ход на ум.4.

Пример 3. А. И. Хачатурян Симфония №2
I Часть. Второй элемент вступления



Мотив воспринимается как своего рода эмоциональный отклик на происходящее. Тем самым формируется драматургическая оппозиция. Эта тема получит свое дальнейшее развитие и будет звучать в других частях.

Во второй теме мимолетно появляется важный элемент в партии деревянных духовых (т. 8): восходящие хроматические тираты, завершающиеся полуторатоновым ниспадающим ходом.

Пример 4. А. И. Хачатурян Симфония №2
I Часть. Тираты в партии деревянных духовых

Этот элемент станет основой раздела *Piu mosso, agitato* I части. Таким образом, во вступлении уже заявлен трагический комплекс всего произведения. Подобно Восьмой симфонии Д. Д. Шостаковича вступление содержит тему-тезис, который становится основой драматургической концепции.

Таинственная сольная тема бас-кларнета (ц. 2)¹, предваряющая тему Главной партии, появляется на фоне абсолютной тишины, подобно авторскому монологу. Тембр бас-кларнета здесь особенно важен: его глухое, приглушенное звучание создает ощущение отстраненности и внутренней сосредоточенности.

Пример 5. А. И. Хачатурян Симфония №2
I Часть. Тема в партии бас-кларнета

Так, она выводит «*будто из тумана рожденную главную партию*» (*e-moll*). [20, 146] Национальная специфика проявляется в опоре на характерные черты армянской мелодики — протяженную кантилену, интонации, восходящие к народно-песенной традиции, отличающейся внешней сдержанностью, уравновешенностью и при этом эмоциональной глубиной, а также украшенные мелизматикой и орнаментикой. Кроме того, отличительным свойством является многократное повторение мотивов с небольшими

¹ По редакции 1969 года

ритмическими и интонационными изменениями, и, наряду с этим, использование равнодлительных фраз. Сумрачная мелодика, возникающая в низком регистре альтов, лишена внешней героики и воплощает образ сдержанного мужества. Унисоны *pizzicato* в партии виолончели и контрабаса с тритоновой интонацией выполняют функцию сопровождения, по принципу комплементарной ритмики.

Пример 6. А. И. Хачатурян Симфония №2
I Часть. Тема Главной партии

3 Molto tranquillo $\text{♩} = 72$

Cl. b.

SOLE vibrato

V. le *mf cresc.* pizz.

V. c. tutti pizz.

C. b. tutti pizz.

4

V. le

V. c.

C. b.

Развитие Главной партии продолжается в последующем разделе *Rosso più mosso*, где тема звучит на фоне триольных хроматических фигураций у кларнетов и альтов. Изложение темы секстами в высоком регистре придает ей особую теплоту и задушевность. Важное значение приобретают нисходящие хроматические ходы в объеме малой терции, сопровождающие всю Главную партию. При втором проведении темы у деревянных духовых возникает видоизмененный, более тревожный и острый вариант Темы колокола, словно предвестник трагических событий.

Действие словно закручивается в стремительном вихре и эмоциональный накал приводит к появлению *первой темы Побочной партии* у фагота solo. Мелодия содержит гибкую ладовую мутацию, что придает ярко выраженный национальный колорит. Этот момент воспринимается как вторжение пласта, связанного с народной памятью и традицией. Тема приобретает особое значение в цикле: на ее основе будет построена Вторая часть симфонии (Скерцо).

Пример 7. А. И. Хачатурян Симфония №2

I Часть. Первая тема Побочной партии



Вторая тема Побочной партии (А миксолидийский) в партии скрипок представляет собой лирическое высказывание, полное боли и печали. Мелодической основой становятся секундовые ламентозные интонации, благодаря которым возникает ощущение внутреннего надлома. При этом ощущается связь со второй темой темы вступления.

Пример 8. А. И. Хачатурян Симфония №2

I Часть. Вторая тема Побочной партии



Заключительная партия строится по принципу нарастающего эмоционального накала.

Разработка (ц.17) становится кульминацией конфликта. Здесь основные тематические элементы не только получают развитие, но и вступают в острое взаимодействие, сталкиваются друг с другом, создавая ощущение внутренней борьбы. Тема Главной партии постепенно приобретает героико-драматический характер. При этом особую роль играет ее начальный мотив, который проходит через различные фактурные и регистровые преобразования. У высоких струнных возникают интонации, близкие теме «Dies irae», которая получит центральное развитие в Третьей части (Andante).

Одновременно в музыкальной ткани появляются элементы Побочной партии. Танцевальный мотив, который позже станет основой Скерцо, начинает

постепенно активизироваться. Таким образом, возникает многопластовость: трагическая, лирическая и танцевальная сферы пересекаются и накладываются друг на друга. Постепенное сгущение музыкальной ткани приводит к туттийному проведению темы Главной партии — набата в мощном звучании у группы медных инструментов. Острый драматический характер носит раздел, в котором происходит столкновение Главной и Побочной тем. Маршевое проведение первой из них в партии валторн и тромбонов сопровождается острым, несколько гротескным звучанием группы деревянных духовых (с ксилофоном). Все это приводит к динамической кульминации, завершающей первый раздел разработки как предельно напряженную фазу драматического процесса.

Небольшая интермедия *Tranquillo* с соло фагота (ц.28), создает образ таинственной неопределенности, в котором возникает хроматический вариант первой темы Побочной партии.

Пример 9. А. И. Хачатурян Симфония №2
I Часть. *Tranquillo*, соло фагота



Смысловой кульминацией Первой части становится второй раздел разработки — *Largamente*, основанный на лирических интонациях, восходящих к Вступлению и второй Побочной теме. У засурдиненных скрипок с альтами под аккомпанемент арф и виолончелей с контрабасами *pizzicato*, формируется более сосредоточенный и отстраненный образ. Словно раскрывается сфера воспоминания, связанная с представлениями о гармонии, покое, идеале. Однако это состояние не получает самостоятельного развития. В контрапункте происходит столкновение с искаженной темой Главной партии, звучащей у бас-кларнета. Возникает своеобразный диалог внутреннего, личного, и внешнего, тревожного, усиливающего напряжение.

В динамизированной репризе проводится весь материал экспозиции в основной тональности (e-E), однако конфликт неразрешен. Возникший здесь второй разработочный эпизод (*Allegro Deciso*) усиливает ощущение неотвратимости происходящего.

Тема Главной партии, сопровождаемая непрерывно разрастающимся ритмическим мотивом Побочной партии и гулками звуками мерно отбивающих такт ударных создает образ шествия, звучащий у всей медной группы. Проведение Главной темы в обращении и постепенное динамическое затухание вводит в *кodu*.

Отдаленно звучит Тема колокола и завершается часть утверждением E-dur аккорда в партии струнных. Однако тональность замутнена тем же колокольным мотивом у флейты и арфы. Нисходящие интервалы малой терции вновь образуют гармонию уменьшенного трезвучия, которая разрывается паузами.

Так завершение ставит вопрос, задавая ощущение напряженного ожидания.

Вторая часть (*Allegro risoluto*), жанрово обозначенная как Скерцо, создает яркий контраст с предыдущей. Ее структура представляет собой сложную трехчастную форму с динамизированной репризой и кодой. Уникальность композиции в том, что она содержит в качестве средней части и эпизод, и трио.

В основе Скерцо — танцевальное начало, традиционно связанное с жизненной энергией и радостью. Оно предстает как пространство мнимой игры, за неистовой динамикой которой скрывается ощущение тревоги и внутренней неустойчивости, а также накал сопротивления.

В основе главной темы ритмоформула, заявившая о себе еще в Побочной партии Первой части и интонация опевания, разворачивающаяся на основе доминантового лада (гемиольного лада мажорного наклонения с пониженными II, VI и VII ступенями). Ритмоинтонационный комплекс созвучен интонационной природе древнего армянского массового танца

«Кочари». Этот мужской танец символизирует единство, решимость и жизнестойкость.

Пример 10. Танец «Кочари»



В процессе развития эта тема трансформируется в оstinатную фигурацию, на которую накладываются новые темы: словно в вихрь танца вовлекаются новые персонажи. Каждая новая тема обладает собственным характером и интонационным обликом, создавая эффект своеобразной смены образов. При этом все они в той или иной степени отмечены национальным колоритом. Таким образом, проявляется рондообразность процесса.

Внутри выстраивается цепь контрастных тем: выразительная мелодия у флейт и скрипок (ц. 2), более заостренный, скерцозный образ (ц. 9-10), затем на фоне пиццикато низких струнных в партии скрипок и альтов появляется нежная тема в E-dur с лирическими интонациями (ц. 11), восходящая к материалу вступления Первой части симфонии. Далее возникает еще одна тема, ритмика и оркестровка которой напоминают «Танец с саблями» из балета «Спартак».

В результате возникает калейдоскоп образов, за внешней динамикой которой, скрывается внутренняя напряженность.

Пример 11. А. И. Хачатурян Симфония №2

II часть. Тема в партии скрипок и флейт (ц. 2)



Пример 12. А. И. Хачатурян Симфония №2

II часть. Лирическая тема (ц. 11)



Средняя часть — эпизод (ц. 21), представляет собой контрастный образ. Тональный план смещается в область E-dur. На фоне остигатной фигурации у низких струнных, фаготов, арфы и фортепиано возникает ощущение густой, вязкой и насыщенной фактуры.

Важную роль в развитии играет использование полиритмических сочетаний. Различные группы оркестра нередко сосуществуют в контрастных ритмических пластах. Наложение слоев усиливает ощущение беспокойного, неустойчивого движения и придает музыкальному потоку особую напряженность. Полиритмическая организация не только обогащает оркестровую ткань, но и способствует нарастанию динамики симфонического действия, создавая впечатление все более стремительного и вихревого танца.

Важное значение приобретает повторяющийся ритмический импульс с опеванием звука соль в амбигусе малой терции, усиливает внутреннее напряжение.

Смысловой кульминацией второй части становится лирическое полифоническое трио *Andante con passione* (ц. 35). Камерная фактура и особая тембровая окраска (ансамбль английского рожка, альтов и виолончелей) резко контрастируют с предшествующим и последующим разделами.

Пример 13. А. И. Хачатурян Симфония №2

II часть. Лирический эпизод

Здесь время как бы приостанавливается: стремительное движение уступает место сосредоточенному, исповедальному высказыванию. По музыкальному материалу несколько напоминает грациозный облик Adagio из балета «Гаянэ». Трио является своего рода внутренним монологом.

Динамизированная реприза (ц. 38) начинается в d-moll. На органном пункте квинтоктаваккорда (d-a-d) последовательно возвращаются все основные темы. Затем у низких струнных возникает новая остинатная фигура (c-g-c-g), основанная на квартном соотношении. При этом в партии скрипок удерживается звук «d». Таким образом, в вертикали формируется обращение квинтаккорда (c-g-d). Это сочетание способствует сгущению фактуры и служит непосредственным переходом к коде.

В Коде на фоне остинатных квартных ходов у низких струнных, вновь звучит основная тема. Она проводится у деревянных духовых инструментов, постепенно спускаясь в нижний регистр. (ц. 52) Движение словно замирает, а затем вновь набирает силу и основная ритмоформула звучит у всего оркестра tutti, словно победоносная клятва.

Третья часть (Andante sostenuto) — глубокий лирико-философский центр всего сочинения. Именно здесь раскрываются глубокие человеческие переживания и боль утраты.

Арам Хачатурян обращается к цитированию армянской народной песни Շնորհալի փղսկեր («Братец охотник»). В поэтическом тексте Аветика Исаакяна повествуется о матери, которая ищет своего сына и узнает о его гибели:

Пример 14. Отрывок из стихотворения

«Ворскан ахпер» Аветика Исаакяна

... — «Որսկան ախպէ՛ր, աւա, յարար Ո՞վ է հարար իմ բալիս, Ո՞վ է գրկում չոր գլուխը Իմ մարալիս, իմ լալիս»:	... — «Охотник, брат, скажи, на ком Мой мальчик там жениться мог, На чьей груди теперь лежит Олень мой бедный, мой сынок?»
«Տեսա, քուրի՛կ, դարդոս բալեդ Քարն է դրեր բարձի տեղ. Անուշ քրնով տաք գրնդակն է Կրրծքում գրկեր յարի տեղ:	— «Сестра, я видел — твой олень На грудь скалы щекою лег, — Лелеет в сердце не жену, А пулю бедный твой сынок.
Սարի մարմանդ հովն է շոյում Ճակտի փունջը մարալիդ, Ծաղիկներն են վրան սրգում, Ազիզ բալիդ, խեղճ լալիդ»... <i>1902, Բալախանի</i>	Ласкает волосы его Залетный ветер ночь и день, Тоскуют горные цветы, Что умер бедный твой олень». <i>1902, Балахани</i>

Композитор переосмысливает народный источник и превращает лирическую песню в символический образ реквиема. Таким образом основная мелодия становится своеобразным музыкальным памятником героям, погибшим в борьбе за свободу.

При этом смысл темы значительно расширяется. Арам Хачатурян связывает ее не только с героями Великой Отечественной войны, но и с более ранними страницами армянской истории, с традицией национального освободительного движения. Музыкальный образ выходит за пределы конкретной исторической эпохи и приобретает более универсальное звучание. Тема «Ворскан ахпер» становится символом памяти о героях разных поколений, объединенных общей судьбой. Скорбь матери, потерявшей сына, становится своеобразным символическим мотивом, выражающим народную трагедию.

Третья часть представляет собой развернутую симфоническую картину, в основе которой лежит принцип вариационного развития на неизменном остигатном ритме траурного шествия. Уже в первых тактах глухие удары литавр, поддержанные арфой, фортепиано и *pizzicato* виолончелей, создают

устойчивый пульс медленного движения. Этот оstinатный ритм проходит через всю часть, как символ исторического времени — той силы, которая соединяет судьбы отдельных людей с судьбой народа.

На фоне мерного движения появляется основная тема, основанная на песне «Ворскан ахпер» (d-moll). Ее интонационный строй отличается особой выразительностью.

Пример 15. А. И. Хачатурян Симфония №2

III часть. Тема «Ворскан ахпер»



Мелодия развивается свободно, с характерной для армянской музыкальной традиции орнаментальностью и импровизационной гибкостью. В ней ясно ощущаются интонации плача, причета, глубокого внутреннего страдания. При этом музыкальный образ обладает своеобразной двойственностью. С одной стороны, мелодия кажется почти неподвижной: ее интонации словно вращаются вокруг устойчивых опорных звуков, создавая ощущение сосредоточенности и внутреннего созерцания. С другой стороны, постоянно возвращается напряженный ритм шествия.

Первый раздел *Andante* строится на троекратном проведении основной темы, каждый раз в новой оркестровой расцветке. Первое проведение (ц. 1) у группы деревянных духовых, затем у струнных (ц. 4), постепенно расширяя тембровое пространство. Каждое последующее проведение сопровождается усилением динамики и фактуры. Благодаря этому создается впечатление приближающегося траурного шествия. Мелодия словно вырастает из далекого звучания в мощный симфонический поток. В интермедии, перед третьим проведением темы, в партии струнных прорастают интонации «*Dies irae*» (ц. 9), завуалированные общим звуковым потоком. Этот мотив получит свое дальнейшее развитие. Третий раз тема «Ворскан ахпера» проводится в партии гобоя, английского рожка, фагота и валторн (ц. 11). Постепенно тема

наполняется хроматическими интонациями. Движение параллельными терциями волнообразными линиями создает ощущение покачивания.

На фоне неизменного ритма шестивия, внезапным всплеском звучат пассажи арфы и в аккордовом изложении в партии струнных проходит тема *Dies irae* (ц. 17). Таким образом, протягивается нить от разработки Первой части, через интермедию к основному проведению. Ее суровый характер резко контрастирует с интонационной пластичностью народной мелодии.

Пример 16. А. И. Хачатурян Симфония №2

III часть. Хорал Dies irae



Постепенно хоральный напев разрастается в динамике и тембровой насыщенности. Одновременно в оркестровой ткани возникают отдаленные удары колокола — важный символ всей симфонии, напоминающий о трагическом историческом событии.

Особенно выразительным становится момент, когда тема *Dies irae*, звучащее в партии струнных, соединяется в контрапункте с сольной темой *Andante* английского рожка. В последующих проведениях основная тема проводится сначала в партии виолончели, а затем бас кларнета. Народная мелодия плача и строгий хоральный напев звучат в контрапункте, образуя многослойное смысловое пространство. По окончании раздела остается лишь хоральный напев, в конце которого ощущается просветление (E-dur).

Резкий контраст в развитии музыкальной мысли привносит финальный эпизод (*Roco più mosso*) (ц. 28). Отголоски колокола и синкопированная тема в партии гобоя представлены в скерцозном ключе. Постепенно оркестр захватывает все пространство, происходит динамическое нарастание. Все это приводит к основной кульминации *Maestoso* (ц. 33). В мощном оркестровом *tutti* проводится основная тема *fff*. Она звучит здесь широко и торжественно, почти полностью освобождаясь от первоначальной интонации плача. Ее

характер становится более суровым и величественным. В этом преобразовании музыкального образа проявляется важная идея симфонии: трагедия и страдание способны породить внутреннюю силу народа.

В завершении движение постепенно затихает. Основная тема появляется еще раз, но теперь ее звучание становится более отстраненным и спокойным. Мелодия в партии виолончели, звучащая на фоне нисходящего проведения темы *Dies irae* (ц. 37), словно удаляется, растворяясь в пространстве. Постепенно исчезают и оркестровые краски, и лишь ритм траурного шествия продолжает звучать, постепенно истаивая в тишине. Такое завершение создает особый драматургический эффект. Мелодия как будто выходит за пределы звучащего пространства, оставляя ощущение продолжающегося движения времени. Благодаря этому *Andante* воспринимается не только как лирический центр симфонии, но и как глубокое философское размышление о судьбе человека и народа в истории.

Четвертая часть представляет собой итоговое философское обобщение всей симфонии. Именно в этой части происходит развязка драматического конфликта. В контексте концепции времени финал осмысливается как проекция будущего, как результат взаимодействия и переосмысления прошлого и трагически пережитого настоящего. Музыкальная мысль развивается в условиях трехчастной формы с чертами сонатной без разработки.

Финал открывается развернутой интродукцией. Ведущая роль в ней отведена медным духовым инструментам. Мощные фанфары труб, а затем и тромбонов с валторнами излагаются аккордовыми комплексами, что придает теме архаические черты. Небольшой переход к главной теме основан на интонациях мотива хорала *Dies irae*, звучащий у струнных тремоло (ц. 2).

Пример 17. А. И. Хачатурян Симфония №2

IV часть. *Dies irae*, тремоло струнных



В основной части *Allegro sostenuto* формируется тональная опора финала — *C-dur*. Мелодической основой явилось движение с опорой на устойчивые ступени лада. Важную роль играют восходящие и нисходящие волнообразные фигурации струнных, что придает теме внутреннюю динамику. На этом фоне рождается возвышенная гимническая тема производная от фанфар вступления. Принципиальное значение имеет тембровое решение. Проведение основной темы у валторн и тромбонов создает ассоциацию с хорovým звучанием, которое приобретает инструментально-симфонический масштаб (ц. 7).

Пример 18. А. И. Хачатурян Симфония №2

IV часть. Основная тема



Во втором проведении тема звучит *tutti* у всего оркестра. Но несмотря на внешний блеск сохраняется напряженность, что препятствует однозначному восприятию происходящего как окончательной победы.

Средний раздел финала связан с появлением побочной темы (ц. 33), своего рода лирическое отстранение. Ее интонационный облик отличается большей экспрессией: появляются широкие интервальные скачки, патетические

возгласы, характерные нисходящие секундовые мотивы, придающие теме оттенок скорбной взволнованности.

Особого внимания заслуживает появление мотива главной темы в среднем разделе. Несмотря на то, что данный эпизод связан с развитием побочного материала, интонации основной гимнической темы не исчезают полностью, а продолжают присутствовать в музыкальной ткани. Это свидетельствует о сквозном характере развития. Побочный раздел скорее воспринимается как отклонение внутри единого процесса, а появление темы-гимна делает это отклонение временным и подготавливает возвращение основного образа.

Реприза (ц. 47) приобретает значение генеральной кульминации всей симфонии. Здесь основная тема звучит с максимальной силой, охватывая все оркестровое пространство. Однако именно в этот момент композитор вводит принципиально важный драматургический элемент — контрапунктическое соединение темы Финала с Главной темой Первой части у solo фагота (ц. 48). В результате возникает сложное многослойное звучание, в котором сталкиваются различные образные сферы. Торжество оказывается осмысленным через призму пережитой трагедии.

Кода (ц. 55) — тихая смысловая кульминация — выполняет функцию второго финала. Происходит возвращение к основной тональности E-dur. Этот ладотональный сдвиг можно рассматривать как символ завершенности и преодоления внутреннего напряжения.

В завершении вновь появляется мотив колокола. Если раньше он звучал в контексте напряженных, часто диссонирующих вертикалей, то теперь помещен в более устойчивую, торжественную гармоническую среду.

Заключение

Личность Арама Хачатуряна — пример преданного служения искусству, осмысляющего прошлое, характеризующее настоящее и предрекающее будущее. Композитор высказал свое кредо:

«Музыка, как и всякое искусство, смотрит в будущее, ведет людей вперед. Мечта там, где есть дали. Я понимаю композитора как творческую личность, как сына своего народа, человека своей эпохи, которому есть что сказать и который знает, как сказать. Жить и творить в наше время — великое, ни с чем не сравнимое счастье!» [13, 397]

Вторая симфония была создана в один из самых сложных периодов XX века — в разгар войны. В этих условиях музыка Хачатуряна стала не просто отражением происходящего, но внутренним откликом на него. В произведении слышится тревога, боль, напряжение, но вместе с тем — и тихая, упорная вера в исход, который ещё не был очевиден, но уже жил в человеческом сознании как необходимость, как надежда.

Значение Второй симфонии выходит за пределы конкретной исторической ситуации. Она становится художественным знаком времени: в ней ощущается не только судьба народа, но и судьба каждого человека, вовлечённого в общий ход истории.

«Симфония с колоколом» продолжает звучать и сегодня — не как отголосок прошлого, а как живое обращение к потомкам. Её колокольный звон — это не только символ тревоги, но и напоминание, призыв, голос совести. Он говорит о том, что человеческая жизнь неразрывно связана с судьбами других, что история касается каждого, и что в самые тяжёлые моменты именно внутреннее единство, вера и ответственность становятся основой преодоления.

Вторая симфония Хачатуряна предстает как глубокое философское высказывание о человеке, времени и памяти о том, что каждый человек, подобно острову, связан с судьбами других, что набат истории звучит не только «по ком-то», а по каждому.

P. S. Сохранились кадры, где у стен Рейхстага в 1945 году армянские воины танцуют танец Кочари. И кажется, будто Арам Хачатурян задолго до этого уже услышал победу — предчувствовал и предвосхитил ее торжество.

Список литературы

1. Арановский, М. Г. Симфонические искания. — М.: Советский композитор, 1979. — 304 с.
2. Арутюнян, М. Г. Арам Хачатурян. — Ереван: Советакан грох, 1981. — 101 с. (на арм. яз.).
3. Арутюнян, М. Г., Барсамян, А. А. История армянской музыки. — Ереван: Луйс, 1969. — 279 с. (на арм. яз.).
4. Геодакян, Г., Арам Хачатурян — Издательство академии наук Армянской ССР Ереван 1972. — 267с.
5. Рухкян, М. А. Армянская симфония. — Ереван: Изд-во АН Арм. ССР, 1980. — 138 с.
6. Саркисян, С. Армянская музыка в контексте XX века: исследование. — М.: Композитор, 2002. — 296 с.
7. Скребков, С. С. Статьи и воспоминания. Статья Д. Арутюнова «О преломлении традиций восточной и европейской музыки в творчестве А. Хачатуряна». — М.: Музыка, 1985. — 240 с.
8. Спендиарова, М. А. Спендиаров. — М.: Молодая гвардия, 1964. — 208 с. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).
9. Тер-Саркисянц, А. История и культура армянского народа с древнейших времён до начала XIX века. — М.: Восточная литература РАН, 2005. — 688 с.
10. Тигранов, Г. Г. Арам Ильич Хачатурян. — М.: Музыка, 1987. — 192 с.
11. Хачатурян, А. И. Арам Хачатурян / А. Хачатурян // Составление и общая редакция С. Рыбаковой — Изд. Сов. Композитор, 1975. — 248 с.
12. Хачатурян, А. И. О музыке, музыкантах, о себе / сост. М. П. Тер-Симонян, Я. И. Хачикян. — Ереван: Изд-во АН Арм. ССР, 1980. — 327 с.

13. Хачатурян, А. И. Статьи и воспоминания / А. Хачатурян // Под общей ред. И. Е. Поповой — Изд. Сов. Композитор, 1980. — 409 с.
14. Хачатурян, А. И. Страницы жизни и творчества: из бесед с Г. М. Шнеерсоном. — М.: Советский композитор, 1982. — 200 с.
15. Хачатурян, А. И. Письма / под общ. ред. М. Г. Арутюнян, З. Г. Тер-Казарян. — Ереван: Советакан грох, 1983. — 204 с.
16. Хубов, Г. Н. Арам Хачатурян. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1967. — 438 с.
17. Худабашян, К. Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. — Ереван, 1977. — 180 с.
18. Шнеерсон, Г. М. Арам Хачатурян. — М.: Советский композитор, 1958. — 77 с.
19. Хемингуэй, Э. По ком звонит колокол: [роман] / Эрнест Хемингуэй; [пер. с англ. И. Я. Дорониной]. — Москва: Издательство АСТ, 2024. — 704 с.
20. Юзефович, В. Арам Хачатурян: монография. — М.: Советский композитор, 1990. — 296 с.
21. Ярустовский, Б. М. Симфонии о войне и мире. — М.: Наука, 1966. — 368 с.