

13. *Клепиков М. С.* Интервью с Артемием Артемьевым. [Электронный ресурс] // electroshock. Режим доступа: <http://www.electroshock.ru/artemiy/interview/klepikov/>.
14. Fau Electronic Music. [Электронный ресурс] // Musique Concrete: History and Figures. 2008. Режим доступа: <http://wise.fau.edu/~hieronym/EMMusiqueConcrete.htm>
15. *Taylor K. J.* Inshkur's Guide to Electronic Music. [Электронный ресурс] // di.fm. 2010. Режим доступа: [www.di.fm/edmguide/edmguide.html](http://www.di.fm/edmguide/edmguide.html).

**REFERENCES.**

1. *Dubov M. E.* Janis Ksenakis — arhitektor Novejshej muzyki: Dis. ... kand. iskusstvovedenija. M., 2008. 232 s.
2. *Smirnov A. I.* Elektroakusticheskaia muzyka. Notatsija (razdel 6. 3) // Teorija sovremennoj kompozitsii: uchebnoe posobie / Otv. red. V. S. Tsenova. M.: Muzyka, 2007. 624 s.
3. *Fizika: Bol'shoj enciklopedicheskiy slovar' / Gl. red. A. M. Prohorov.* 4-e izd. M.: Bol'shaja Rossijskaja enciklopedija, 1998. 994 s.
4. *Elektronnaja muzyka // Muzykal'naja jenciklopedija: v 6 t. / Gl. red. Ju. V. Keldysh.* M.: Sovetskaja entsiklopedija, 1973–1982. T. 6. 514 s.
5. *Jastremskij T. S.* Tanceval'naja jelektronnaja muzyka v hudozhestvennoj kul'ture XX–XXI vekov: Dis. ... kand. iskusstvovedenija. SPb., 2006. 227 s.
6. *Appleton J. H., Perera R. C.* The Development and Practice of Electronic Musis. New Jersey: Prentice-Hall, 1975. 384 p.
7. *Cox C. L.* Listening to Acousmatic Music. Order No. 3209343 ed. Ann Arbor: Columbia University, 2006. ProQuest Dissertations & Theses Full Text.
8. *Emmerson S., Smalley D.* Electro-acoustic music // The New Grove Dic-tionary of Music and Musicians in 29 volumes. Oxford University Press, USA, 2004. Vol. 8. 724 p.
9. *Schaeffer P.* A la recherché d'une musique concrete. Paris: Seuil, 1952. 289 p.
10. *Schaeffer P.* Traité des objets musicaux. Paris: Seuil, 1977. 324 p.
11. *Stockhausen K.* Vier Kriterien der Elektronischen Musik / Texte zur Musik, 1970–1977: Band 4. Köln: DuMont Buchverlag, 1978. 696 p.
12. *Artem'ev E. N.* Ot Tehnologij Konkretnoj Muzyki k Muzyke Komp'juternoj [elektronnyj resurs] / E. N. Artem'ev // e-music. 2006. Rezhim dostupa: <http://www.e-music.ru/content/view/35/12/>.
13. *Klepikov M. S.* Interv'ju s Artemiem Artem'evym [elektronnyj resurs] / M. S. Klepikov // electroshock. Rezhim dostupa: <http://www.electroshock.ru/artemiy/interview/klepikov/>.
14. Fau Electronic Music [elektronnyj resurs] // Musique Concrete: History and Figures. 2008. Rezhim dostupa: <http://wise.fau.edu/~hieronym/EMMusiqueConcrete.htm>
15. *Taylor K. J.* Inshkur's Guide to Electronic Music [elektronnyj resurs] / K. J. Taylor // di.fm. 2010. Rezhim dostupa: [www.di.fm/edmguide/edmguide.html](http://www.di.fm/edmguide/edmguide.html).

**А. В. Акопян**

**КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С СИМФОНИЧЕСКИМ ОРКЕСТРОМ  
АРНО БАБАДЖАНЯНА: ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

*В статье рассмотрен концерт для скрипки с оркестром Арно Бабаджаняна по следующим параметрам: полифонические приемы, их значение в музыкальной процессуальности; локальные особенности формы, ее целостность и логика внутривчастных пропорциональных соотношений; соответствие избранного композитором средства вырази-*

тельности достигнутому художественному результату. Проблема интерпретации имеет два аспекта: объективный, связанный с непреложным исполнением всех авторских указаний в тексте, и субъективный, относящийся к индивидуальным особенностям дарования исполнителя.

**Ключевые слова:** концерт для скрипки с симфоническим оркестром, Арно Бабаджанян.

*H. Hakobyan*

### **Concerto for Violin and Symphonic Orchestra by Arno Babajanian: Peculiarity of Interpretation**

*The following features of Arno Babajanian's concerto for violin and symphonic orchestra have been highlighted: polyphonic techniques and their relevance for music as a process; local features of the form, its wholesomeness and the logic of intra-part proportional correlation; the correlation of the expressive means selected by the composer and the achieved artistic outcome. The issue of interpretation has two aspects: the objective one, related with following all the author's indications in the text, and the subjective one, related with the individual features of the player's gift.*

Keywords: Arno Babajanian, concerto for violin and symphonic orchestra.

Концерт для скрипки с симфоническим оркестром был сочинен Арно Бабаджаняном в 1949 году. Впервые был исполнен и записан на граммпластинку в 1972 году в исполнении В. Мокацяна и гос. симфонического оркестра Армянской ССР под управлением М. Малунцяна\*. Концертный цикл содержит три части и по темповым характеристикам подобен концерту Арама Хачатуряна: первая часть — Allegro, вторая часть Andante — и третья сочинена в искрометном темпе Allegro vivace. Этот темповый стереотип не раз встречался как в эпохах классической музыки и романтизма, так и в музыке двадцатого века. Однако уже в первой половине XX века наметилась иная тенденция концертной двухчастности. Примером тому может служить замечательный скрипичный концерт Албана Берга, сочиненный в 1935 году и выстроенный в циклической двухчастной форме, предполагающей не столько чередование контрастных темповых сопоставлений, сколько контраст образного перевоплощения душевного состояния героя. Во время сочинения

скрипичного концерта Арно Бабаджанян, скорее всего, не был знаком с этим образцом скрипичной концертности — в те времена додекафонное письмо считалось предосудительным и практически запретной композиторской техникой\*\*. Однако в стереотип трехчастности композитором был привнесен признак трагического начала — средняя медленная часть не что иное, как музыка глубокой скорби. И уже в этом явно ощущается желание Арно Бабаджаняна преодолеть сложившуюся традицию трехчастности, сместив драматургический пик цикла с финальной части на центральную, придав ей значимость высокой трагедии.

В первой части концерта явно ощущается ориентация на традиционную со времен классицизма форму сонатного allegro. Противопоставление двух концертных тем выполнено композитором точно и тонко. Характерной особенностью изложения экспозиции является отсутствие вступления: тематизм вводится сразу же во втором такте — после установления ритмофактурной пульсации оркестрового сопровождения.

Пластика разворачивания темы, а точнее, тематизма, такова, что, оперируя мотивными интонациями, композитор как бы все время «перетасовывает» их, не только меняя местами отдельные модусы, но и размещая их позиционно на разной высоте. Если в начале это явная секвенция, то далее этот процесс обрастает приемами орнаментальной микровариационности, придающими общему движению признак безцезурного развития и, вместе с тем, развития мелодического, мотивного.

Определим различия между понятиями *тема* и *тематизм*, для того чтобы устранить возможность неточного толкования этих понятий. Тема — это законченная музыкальная мысль, не требующая какого-либо дополнения. И в этом смысле первые девять (неполных) тактов представляют собой исходное и инвариантное звено темы, а следующие одиннадцать (неполных) тактов экспонируют второе звено темы и его инвариантный повтор. Все дальнейшее, в том числе и иллюзия второго проведения темы в цифре «два», представляется развитием интонационного состава темы, вплоть до связующего материала, ведущего к побочной партии. В целом же и собственно тему, и ее развитие с характерными перетасовками интонаций исходных мотивных модусов мы называем **тематизмом**. То есть главная партия представляет собой первый экспозиционный раздел части, в котором есть собственно тема, в дальнейшем развернутая в виде единого музыкального потока, который фразеологически бесцезурен и насыщен тематическими интонациями. Иными словами, тематизмом мы называем всю фазу экспозиционного представления первого образа, вбирающего в свои границы и собственно тему, и ее различные вариативные воплощения.

Главная партия представляет собой последовательное вариационное развитие элементов темы, которое нанизано на интонационный стержень из двух ключевых интонаций. Это означает, что весь музыкальный

материал сосредоточен вокруг интонационных элементов, являющихся главным носителем художественного смысла. То есть весь вторичный материал устремлен к этим пиковым интонационным зернам, и в этом смысле, в масштабах всего тематизма, отразился единый алгоритмический принцип, заложенный в исходных модусах, а именно: как в модусных микроструктурных объектах вторичный материал устремлен к ключевым интонационным зернам, так и во всем экспозиционном материале весь процесс импровизационного характера так или иначе направлен на достижение этих же интонационных зерен, причем их звуковысотная позиция и размещение в фактурных приемах не только не повторяются, но и в разных условиях их достижения образная и эмоциональная значимость всегда иная, не подобная уже отзвучавшим версиям. Не менее важно и то, что первая ключевая интонация увеличивается в числе своего присутствия в процессе, в то время как число повторов второй, кадансовой интонационной фигуры постепенно сокращается, а со второй цифры встречается лишь один раз. Эта обратная пропорциональность тоже усиливает алгоритмический принцип последовательного и все более действенного устремления к образно значимой микрочастице музыкальной субстанции.

Фазы развития в экспозиции главной партии тоже не однородны. Нельзя не заметить, что третья четверть этого раздела построена на пассажах, в которых отсутствие ключевых интонаций компенсируется приемами скрытой полиметрической асимметрии, порожденной эффектом вкрапления в магистральную четырехдольность (имеется в виду метр четыре четверти) разномаштабной трехдольности, причем в сочетаниях с метрами, кратными четвертям и восьмым (три четверти, три восьмых, две восьмых, две четверти).

В цифре два — в начале вариационного развития тематизма — Арно Бабаджанян применил метрическую смену четырехдоль-

ности на трех- и двухдольность. Сочетание трехчетвертного такта и двухчетвертного суммарно складывается в такт на пять четвертей — то есть в пятидольность, явление в армянской храмовой музыкальной традиции часто встречающееся.

В данном же случае эта пятидольность подготавливает эпизод, в котором создается иллюзия начала второго проведения темы. Именно контраст нечетной пульсации, предвосхищающий возврат четырехдольности, служит эффекту яркого возврата тематической интонации и, как следствие, иллюзии второго тематического проведения.

В дальнейшем взаимодействие солиста с оркестром усиливается, вводятся контрапункты солирующего кларнета, английского рожка, «сполохи» арфы и, наконец, оркестровое Tutti, готовящее вступление побочной партии. Вторая тема и соответственно побочная партия, хоть это не обозначено в рукописи, представляет собой самое настоящее Adagio, мелодия которого размещена в помпезном и красочном Des-dur. Отметим красивое контрапунктическое сочетание солирующей скрипки с «бархатным» звучанием контрапунктирующего ему кларнета, прием очень близкий хачатуряновской хореографической музыке.

Побочный тематизм несколько проще, чем экспозиционный раздел главной партии, но достаточно своеобразен и имеет принципиальное, можно сказать, алгоритмическое сходство с устройством главной партии. Это сходство заключено в том, что тема, правда, замкнутая и не имеющая заключительного кадансового завершения, все же имеет четыре структурно подобных модуля, в каждом из которых применен тот же, что и в первой теме, прием устремленности побочного материала к ключевой интонации. Иерархия соподчинения микроструктур более сложна, чем в первой теме: первый мотив готовит повторность тона F во втором мотиве, который сам по себе тоже состоит из репетитивной предтечи — трех нот F и собственно ключевого зерна, обы-

грывающего тон Es. В целом же более простая микроструктура, подвергшаяся динамическим уплотнениям повторностью звука F, венчается мотивной микрокульминацией. Сама же микрокульминация представляет раздробленную шестнадцатыми длительностями сильную долю следующего такта, но кроме активной дробности в самой микроструктуре наблюдается яркая синкопа — последняя шестнадцатая залигована, с более длинной нотой. Помимо яркого всплеска напряженности, эффект пролонгации синкопированной шестнадцатой воспринимается как яркая интонационная краска, мгновенно запоминающаяся в качестве мелодического ориентира.

По сути, вся побочная партия представляет собой импровизацию на исходный мотив, в которой, как и в главной партии, весь второстепенный материал устремлен к постоянно возникающей в процессуальности ключевой интонационной микроструктуре. Особый интерес вызывает балансирование мелодического развития между тремя тональными позициями: Des-dur, D-dur и fis-moll. Таким образом, принципиальные позиции формирования главной и побочной партий идентичны. Более того, весь экспозиционный раздел построен на алгоритмической формуле: вторичный материал устремлен к ключевому интонационному зерну. Этот принцип выдержан как на уровне микроструктур, так и в макрообразованиях — речь идет о формировании структуры главной партии, где ощущаема структурная двухчастность с эффектом предтечи к иллюзии второго проведения темы, а также о формообразовании побочной партии, структурно целостной, но в своем последовательном развитии постепенно готовящей начало разработки. Правильность этого вывода подтверждает факт активизации оркестра, который, как и в случае с главной партией, участвует в алгоритмическом размещении энергетических напряжений, направленных к определенным, драматургически важным точкам.

Также необходимо представить общее пропорциональное соотношение главной и побочной партий в масштабах всей экспозиции. Даже на первый взгляд предполагаемое соотношение относительной продолжительности звучаний главной и побочной партий соответствует классическому канону золотого сечения. Этот канон, гласящий, что пропорциональное совершенство формы определяется формулой: целое относится к большей части так же, как большая часть — к меньшей, был открыт Леонардо да Винчи. И дело не в формальном подсчете тактов, а в необходимости соблюдения хронометрического соотношения продолжительности звучания обеих партий. Оркестровая интермедия, начавшаяся за два такта до цифры пять, является пиковой точкой золотого сечения, и исполнитель, в зависимости от избранного им плана темповых параметров исполнения музыкального материала первой части, должен рассчитать продолжительность звучания главной и побочной партий таким образом, чтобы точно уложить всю экспозицию в соответствии с требованиями этого канона совершенства формы. Осмелимся высказать предположение, что и сама форма сонатного *allegro* откристаллизовалась до своей совершенной формообразующей модели в результате интуитивного ощущения композиторами времен позднего барокко и классицизма пропорций золотого сечения. По крайней мере, в сонатах классической эпохи правило золотого сечения практически всегда определяет как внутривчастные пропорции, так и пропорции целостной формы.

Таким образом, междучастная оркестровая интермедия, пластично подготовленная нарастанием интенсивности движения в завершении побочной партии, сама стала предвестием начинающейся разработки. И в самом ее начале в группе деревянно-духовых «декларируется» исходная ключевая интонация главной партии, многократно повторенная, на фоне которой орнаментика скрипичной импровизации представляется главным приемом разработки.

Дальнейшее проведение начального фрагмента первой темы в тональности *a-moll*, то есть полутонем ниже, чем в экспозиции, однозначно является одним из действенных приемов развития. Тональное соотношение главной и побочной партий (по крайней мере, их изначальные тональные позиции) в уменьшенную кварту — главная партия в *a-moll*, а побочная, в *Des-dur*, представляется весьма отдаленным тональным родством, и если представить, что смещение в полутон относительно экспозиционного представления первой темы еще более усиливает тональную удаленность по признаку тонального родства, то этот факт точно укладывается в логику последовательного освоения все более отдаленных тональных сфер, к тому же тональный сдвиг на полутон характерен для армянской музыки, особенно если речь идет о внутривчастных смещениях тонической опорности.

В дополнение к выраженной мысли можно упомянуть и сам характер экспозиционного тематизма — внутритемные изменения тональных позиций, отмеченные нами ранее, являются одной из черт как музыкального материала тематических проведений в экспозиции, так и естественным проявлением мышления Арно Бабаджаняна.

В качестве основных приемов разработочности композитор избрал два: первый — импровизационность, позволяющая продолжить поступательное движение энергетического ресурса первой темы, и второй — введение в развитие принципа диалогичности солиста и оркестра, в экспозиционном разделе отсутствующего. Оркестровые интермедии в экспозиции исполняли исключительно прикладную формообразующую роль.

В разработке преимущественно основой развития является первое интонационное зерно главной партии, которое, будучи вычлененным из собственно темы, стало стержневой интонацией в материале развития. Однако оно редко присутствует в партии скрипки, которая, по сути, является серией

пассажных импровизаций с вкрапленных в них оркестровых версий ключевого интонационного зерна. Интонационное зерно чаще всего в партии скрипки подвергается деформации — мелодической и ритмической, но всегда узнаваемо. В цифре 14 наступает вторая фаза разработки — эпизод, в котором несколько раз проводится первый мотив второй темы. Роль этого эпизода заключается в подготовке центральной кульминации части. Остроумие композиторского решения очевидно: если во всех предыдущих случаях подготовка какого-либо драматургически важного фрагмента части осуществлялась приемом нагнетания энергетической напряженности, то в случае с центральной кульминацией композитор избрал прием абсолютно противоположный. А именно: перед центральной кульминацией Арно Бабаджанян производит разрядку фактурной интенсивности, несмотря на то, что все предшествующее разработочное движение насыщено волнами нарастания экспрессии. Из всего инерционно накопленного экспрессивного движения остались лишь восходящие пассажи скрипки, необходимые с точки зрения сохранения темпового тонуса подвижности. И только императив солирующей скрипки подводит слушателя к яркому оркестровому *Tutti*, в котором вновь, на высшей точке напряженности в части, проводится стержневое интонационное зерно.

Но, помимо этого чрезвычайно яркого, динамически и драматургически рельефного воплощения кульминации, в самой ее зоне есть еще один яркий контраст: сразу вслед за *Tutti* композитор в партии солирующей скрипки проводит заглавный модус побочной партии. Контрапунктом к этой тематической фигуре служит несколько искаженная интонация заглавного модуса главной партии. С позиций музыкального символизма, это — слияние двух начал, высшая форма единения двух полярных образов. Именно этот лирический эпизод, звучащий сразу после мощного *Tutti*, и является драматургическим средоточием фабулы первой части, а

также точкой золотого сечения всей первой части, что обязательно следует учесть при создании интерпретационного плана.

Следующая далее каденция, сочетание импровизационности и реминисцентных намеков на ключевые интонации тематических зерен, представляется фазой эмоциональной разрядки, а следующая за ней реприза по динамическим характеристикам более подобна развернутой коде, в которой звучат отголоски только первой темы. Однако тональность, а главное, ладовая принадлежность репризного проведения, весьма оригинальны: первая тема проводится в тональности *Des-dur* — то есть в той, где в экспозиции прозвучала вторая тема, а сама тема обрела признак мажорной яркости — ведь экспозиционно тема проведена в ля миноре. Иными словами, композитор придал первой теме качество особой торжественной помпезности, которая, с одной стороны, апофеозно венчает часть, а с другой, — усиливает эмоциональный контраст между радостной и торжественной образностью первой части цикла и глубоким трагизмом части второй!

Отметим еще одно парадоксальное решение композитора в организации музыкальной формы первой части концерта. Нельзя не обратить внимание на то, что кульминационное проведение темы побочной партии, вкупе с каденцией и репризным импровизационным проведением темы главной партии, очень напоминает зеркальную репризу. То есть можно представить принципы формообразования в несколько ином ракурсе: если прием зеркальной репризы принять за определенный изыск формообразования (а это неоспоримо), то можно утверждать, что реприза части «вросла» в кульминационную фазу разработки, а само проведение темы побочной партии является не только драматургической кульминацией части, но и началом репризы. Если же учесть, что буквально с первых страниц партитуры приемы орнаментальной импровизационности преимущественно сольной скрипичной партии

стали основным источником развития музыкальной идеи, то выстраивается удивительная и необычная картина трактовки композитором формы сонатного *allegro*: **точно собранная из двух разнохарактерных тематических объектов форма, при условии соблюдения всех норм сонатного *allegro* и пропорций внутривчастных и в масштабах всей формы соответствующих золотому сечению, размещена в полях практически непрерывной импровизационности. Но, помимо этого, в самой импровизационной технике в качестве стержневых элементов композитор использовал две микроструктуры, заимствованные из тематических объектов главной и побочной партии. Таким образом, форма части сочетает в себе и собственно сонатное *allegro* и практически непрерываемую орнаментальную вариационность, в которой узловыми интонационными микроструктурами являются вычлененные из экспозиционного тематизма лейтмотивные микроструктуры. И в этом смысле можно утверждать, что все структуры формы, от микрообразований и до разделов, формирующих часть, находятся в четкой иерархической соподчиненности. При этом общая логика этих соподчинений продиктована исходным свойством интонационных микроструктур.**

Учитывая этот вывод, установим главную задачу исполнителя относительно **первой части** скрипичного концерта Арно Бабаджаняна. Сохраняя темповые и динамические пропорции части, на всех уровнях формы, в первую очередь, следует заботиться о выразительности ключевых интонаций таким образом, чтобы весь второстепенный материал сольной партии был так или иначе взаимосвязан с ними и к ним же устремлен. Второй немаловажной задачей является исполнительский план взаимодействия с оркестром именно в плоскости драматургической логики части, нами достаточно обстоятельно раскрытой.

Нельзя говорить об исполнительских рекомендациях технического уровня, поскольку это — прерогатива каждой исполнительской индивидуальности, но вместе с тем представленный здесь и далее анализ музыкального материала концерта позволит каждому исполнителю, следуя логике композиционной конструкции полотна, создать свой неповторимый план интерпретации.

**Вторая часть** трагическая и, с точки зрения драматургии, — центральная. Собственно, именно этот факт представляется шагом в сторону освоения более сложной модели скрипичной концертности в русле развития армянского музыкального искусства, да и концертности вообще. Само качество концертного действия, то есть демонстрация яркого соревновательного процесса между солистом и оркестром, отходит на второй план, а важнейшим приоритетом становится высокая трагедия, в которой образность доведена до крайней степени рельефности и предельной эмоциональной напряженности.

Принято считать, что высокая трагедия несет в себе катарсическое очищение духовного поля личности, эту трагедию воспринимающей. Но в музыкальном искусстве, явлении чрезвычайно абстрактном, трагическое воспринимается как чистая эмоция, отделенная от сюжетной конкретики. Это, если так можно выразиться, прямое восприятие следствия трагического события, которое либо домысливается слушателем, либо воспринимается в качестве символического ряда образов, порожденных опытом восприятия. То есть хранящиеся в памяти образы этого плана, уже пережитые, проецируются на этот музыкальный контекст.

Рассуждения, связанные с психологией восприятия, являются важным фактором подготовки исполнительской концепции. Например, в данном случае, ознакомившись с исполнительской версией Вили Мокацяна и сопоставив ее с особенностями музыкального текста, делается определенный вывод: несмотря на очень яркую эмоционально трактовку второй части, Вили Мокацян пред-

ставил ее в виде предельно обнаженной трагедии, в звучаниях гипертрофированных настолько, насколько это допускает динамический ресурс инструмента. Нам же представляется, что при определенной сдержанности скорбной эмоции образность была бы выражена гораздо ярче, прочувствованней, и лишь в точке наибольшего напряжения можно было бы позволить эмоциональному началу вырваться наружу, выплеснуть накопившийся в продолжительной сдержанности заряд трагических чувств, как показал анализ композиционного устройства части.

Наиболее традиционной в концерте для скрипки и симфонического оркестра является **третья часть**. Следуя традициям соцреализма, что во времена сочинения этого концерта было абсолютно неизбежно, Арно Бабаджанян выстроил ее в манере праздничного ликования, ассоциативно связываемого с народным празднеством — безоблачным, с восхвалениями великих побед трудового люда. Между тем трагическая образность, предшествующая финалу, сейчас, в новую эпоху переосмысления духовных и исторических ценностей, воспринимается с изрядной долей сарказма, что, несомненно, должно отразиться в исполнительской интерпретации. Контраст между трагической образностью и образностью праздничной должен быть доведен до уровня абсурда, абсурда драматического, демонстрирующего всю противоестественность такого образного сопоставления. Это тот самый драматургический парадокс, который должен стать концептуальной сущностью всего цикла: ведь безмятежная красота и бесконфликтность первой части, очень выразительно контрастирующие с трагизмом второй части с точки зрения драматургии достаточно логичны, и суть такого сопоставления — в часто встречающихся жизненных реалиях. А вот контраст трагедии и безудержного веселья — противоестественны и в данной последовательности причин и следствий откровенно саркастичны. Поводом для подобного переосмысления драматургии музыкального

полотна стала переоценка духовных ценностей в развивающемся социуме, что серьезно изменило сущностные критерии оценок художественных особенностей как данного произведения, так и многих иных произведений в разных видах искусства, созданных во времена коммунистического режима.

Искрометная первая тема финала сочинена в метре 6/8 и представляется реконструкцией, точнее, стилизацией музыки народного танца. Применен тот же лаконичный прием, что и в первой части: отказавшись от вступления, композитор вводит только фактурное движение, в которое через три такта встраивается первая тема. Помимо признаков фольклорной жанровости, в теме явно ощутим эффект *perpetuum mobile* — мелодический материал обладает качеством бесконечного и непрерываемого движения, подпитываемого энергетикой оркестровой фактуры. Сама же оркестровая фактура, математически точно укладываясь в фактурную формулу темы, кратна простому метрическому делению на фигуры из трех восьмых, внутриярусное строение которой основано на принципе сочетания полифонически наложенных друг на друга взаимно-обратимых ритмопульсаций. Если их рассмотреть в линейной последовательности с эффектом взаимозаменяемости, то получится весьма оригинальная ритмическая игра в необратимый\*\*\* ритм.

Пластично втекая во второе проведение после обыгрываемого скрипкой пассажа по звукам неаполитанского трезвучия A–dur (исходной тональности финала), тематизм воспринимается как единый и непрерываемый музыкальный поток, в котором само непрерывное движение является воплощением образности. Жанровое же начало, как и выразительность мелодических увеличенных секунд, порожденных переменностью терцового тона тонического трезвучия и повышенной IV ступенью, являются всего лишь приемами прикладными, придающими движению пластику мерцающих специфически армянских интонаций и иллюзию



картины некоего обрядового действия, ассоциируемого с празднеством.

Пожалуй, необычным фактором формообразования можно считать факт использования в качестве темы побочной партии вторую тему первой части, несколько искаженную, но легко узнаваемую. Наиболее интересным приемом тематической трансформации, создающим эффект интонационной новизны, можно считать введение в метрическую кратность трем восьмым дуолей восьмыми, с одной стороны, придающими теме ритмическое сходство с исходной версией темы из первой части, с другой же — подчеркивающими изящество графического наложения двухдольности на трехдольность. Такое наложение в музыкальной процессуальности равнозначно совмещению двух разнородных пульсаций, вкуче создающих ощущение общей асимметричной дискретности музыкального потока.

Приемами контрастных сопоставлений Арно Бабаджанян в этом произведении распоряжается чрезвычайно оригинально и легко. Мы с этим столкнулись и в первой части концерта, и на стыках частей. Принимая это во внимание, исполнитель, при составлении интерпретационного плана, должен этот фактор использовать в целях достижения наиболее яркого художественного результата. Точнее, — усилить **исполнительски** все приемы контрастности. Что же касается финала, то здесь приемы внутривчастных контрастных сопоставлений должны быть доведены до предельно возможного уровня — **лишь в этом случае может быть реализована трагическая идея произведения, и образно радостный финал станет воплощением абсурда, усиливающего драматизм фабулы концерта.**

Приведем цитату из книги Сусанны Ама-туни, музыковедка наиболее часто, чем другие, обращавшегося к творчеству этого композитора, в которой дана характеристика этому произведению: «С Хачатуряном Бабаджаняна сближает не только общая для их творчества народно-интонационная почвенность, но и осуществленный на этой основе обобщенно-симфонический тип мышления. Особенно важным при этом является умение услышать в древней народной музыке интонации, отвечающие эмоциональной настройке людей нашего времени и поддающиеся симфоническому обобщению.

Что же касается непосредственной близости указанных произведений и, безусловно, влияния Хачатуряна, все же нельзя рассматривать концерт Бабаджаняна как произведение эпигонское, лишенное художественной ценности и не обладающее индивидуальными чертами. Напротив, произведение это подкупает юношеской непосредственностью высказывания и глубоким лиризмом» [1, с. 26–27].

Из цитаты следует, что художественные особенности скрипичного концерта Арно Бабаджаняна в восьмидесятые годы XX века воспринимались совсем не так, как это представляется в наше время.

Несомненная красота лирических мест концерта воспринималась как смысловое средоточие всей драматургии. Возможно, что и такая версия исполнения имеет право на существование. Наше же исследование показало, что этот концерт несет в своей содержательности заряд более глубокой, трагической драматургии, которая, будучи воплощенной в новой интерпретации, представит это замечательное полотно в иной, художественно более значимой версии.

## ПРИМЕЧАНИЯ

\* Не сохранилось сведений о повторных исполнениях этого концерта и, возможно, первое исполнение и является единственным.

\*\* Удивительным, в этом смысле, является факт неоднократного обращения Арно Бабаджаняна к серийному письму. Так, в фортепианной пьесе «Народная», композитор сумел соединить

жанровые и интонационные особенности армянского народного танца с серийной неповторностью звуков.

\*\*\* Термин Оливье Мессиана: суть необратимости — в том, что в обратном движении (ракоходе) ритмофигура точно такая же, как и в прямом движении. С точки зрения формальной логики, такая ритмика является воплощением внутренней ритмической симметрии.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. *Аматуни С. Б.* Арно Бабаджанян: инструментальное творчество. Ереван: Советакан Грох, 1985. С. 204.

#### **REFERENCES**

1. *Amatuni S. B.* Arno Babadzhanjan: instrumental'noe tvorchestvo. E.: Sovetakan Groh, 1985. S. 204.