



*Մ. Բաբաջանյան*

ԵՎԻՐՎՈՒՄ Է

ԱՐՆՈ ԲԱԲԱԶՅԱՆՅԱՆԻՆ

Арно Бабаджаняну

посвящается

ԱՌՆՈ ԲԱԲԱԶԱՆՅԱՆԻ ՀԻՄՆԱԴԲԱՄ

ФОНД АРНО БАБАДЖАНИЯНА

ՆՎԻՐՎՈՒՄ Է

ԱՌՆՈ ԲԱԲԱԶԱՆՅԱՆԻՆ

АРНО БАБАДЖАНИНУ

ПОСВЯЩАЕТСЯ

Երևան

«Անտարես»

2008

ՆՏԴ 78 (479.25)

ԳՄԴ 85.313 (2 Վ)

Բ 125

Պատասխանատու խմբագիրներ՝  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր  
**Ս.Կ. Սարգսյան,**  
արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր  
**Ժ.Պ. Զուրարյան**

Ответственные редакторы -  
доктор искусствоведения, профессор  
**С.К. Саркисян,**  
кандидат искусствоведения, профессор  
**Ж.П. Зурабян**

Բ 125 «Նվիրվում է Առնո Բարաջանյանին»։ գիտաժողովների  
նյութեր։ Նայերեն և ռուսերեն։ Կազմ.-խմբ. Ս.Կ.Սարգսյան,  
Ժ.Պ. Զուրարյան։ Եր., Անսարես, 2008.-152 էջ, լուսն.։  
“Арно Бабаджаняну посвящается”։ материалы научных  
конференций. На арм. и рус. языках. Ред.-сост. С.К.  
Саркисян, Ж.П. Зурабян. Ер.: Антарес, 2008.-152 с., ил.

ԳՄԴ 85.313 (2Վ)

ISBN 978-9939-51-073-6 © Առնո Բարաջանյանի Հիմնադրամ, 2008

© «Անսարես», ձևավորում, 2008



*Музыка должна волновать тебя,  
потрясать, проникать в сердце...*

*Уолтер Ризерфорд*

*Музыка должна волновать тебя,  
потрясать, проникать в сердце ...*

*Арно Бабаджанян*

## Խմբագիրների կողմից

Նոդվածների սույն ժողովածուն նվիրված է 20-րդ դարի ականավոր կոմպոզիտոր Առնո Նարությունի Բաբաջանյանին (1921-1983): Ժողովածուն ընդգրկում է այն հիմնական զեկուցումները, որոնք ընթերցվել են հայ առաջադար երաժշտագետների կողմից՝ կոմպոզիտորի ծննդյան հոբելյանների առթիվ Երևանում անցկացված երկու գիտաժողովներին:

Առաջին գիտաժողովը, նվիրված Առնո Բաբաջանյանի ծննդյան 80-ամյակին կայացավ 2001թ. սեպտեմբերին՝ Նայաստանի Նանրապետության Գիտությունների ակադեմիայի նախագահության դահլիճում: Երկրորդը՝ նվիրված կոմպոզիտորի 85-ամյա հոբելյանին Կոնստանտնուպոլիսում 2006թ. հոկտեմբերին՝ Մշակութային կապերի հայկական ընկերության (AOKC) դահլիճում: Ե՛վ մեկ, և՛ մյուս գիտաժողովների իրագործման նախաձեռնությունը պատկանում է «Առնո Բաբաջանյան» միջազգային հիմնադրամի Նայաստանյան մասնաճյուղի ղեկավարությանը, մասնավորապես ՆՇ մշակութային վաստակավոր գործիչ Ռոբերտ Նակոբյանին (1941-2007), որը շուրջ փառք փարի գլխավորեց հիմնադրամի աշխատանքները: Նրան է պատկանում ժողովածուի սրբեզման գաղափարը:

«Նվիրվում է Առնո Բաբաջանյանին» հոդվածների ժողովածուն հասցեագրվում է մասնագետ երաժիշկներին և ընթերցողների լայն շրջանակին: Խմբագիրները շնորհակալություն են հայտնում բոլոր նրանց, ովքեր նպաստել են այս գրքի հրատարակմանը:

## От редакторов

Предлагаемый сборник статей посвящен выдающемуся композитору XX века Арно Арутюновичу Бабаджаняну (1921-1983). В сборнике представлены основные доклады ведущих армянских музыковедов, прочитанные на двух научных конференциях в Ереване, организованных в ознаменование юбилейных дат композитора. Первая конференция — к 80-летию Арно Бабаджаняна состоялась в сентябре 2001 г. в зале Президиума Национальной Академии наук Республики Армения, вторая — к 85-летию Арно Бабаджаняна состоялась в октябре 2006 г. в зале Армянского общества культурных связей. Инициатором обеих конференций явился республиканский филиал Международного фонда Арно Бабаджаняна, возглавляемый в течение десяти лет заслуженным деятелем культуры Армении Робертом Николаевичем Акопяном (1941-2007). Ему принадлежит идея создания сборника.

Сборник статей “Арно Бабаджаняну посвящается” адресован профессионалам музыки и широкому кругу читателей. Редакторы выражают признательность всем, кто способствовал выходу данного сборника.

## Նգոր փաղանդ, անկրկնելի անհափականություն

Ասել, որ Առնո Բարաջանյանը բացառիկ վառ անհափականություն էր, նշանակում է համարյա ոչինչ չասել: Նրա մեջ ամեն ինչ անկրկնելի էր. արփաքին փեսքը, դեմքը, վարվելաձևը, «պայթուցիկ» բնավորությունը, դաշնամուր նվագելու կերպը և, իհարկե, նրա ողջ սպեղծագործությունը: Նա շար էր սիրում կյանքն իր բոլոր դրսևորումներով և շար ծանր էր բաժանվում կյանքից: Սիրում էր ընկերներին՝ նրանք միշտ շար էին, սիրում էր ընկերների հեփ աղմկալի հանդիպումները սեղանի շուրջ և առավել աղմկալի, կրքոփ հանդիպումները նարդու փախփակի առջև, որոնք ուղեկցվում էին ամեննին էլ ականջ չչոյող կոմենտարիաներով: Անկեղծորեն ուրախանում էր հաջողություններով և նույնքան անկեղծորեն ապրումներ ունենում անհաջողություններից: Ինչպես ասում են՝ մարդկային ոչինչ խորթ չէր նրան: Եվ, հավանաբար, դրանով էլ դեպի իրեն էր ձգում մարդկանց, և դրանով էր դրսևորվում նրա անձի հմայքի առանձնահատուկ «մազնիսականությունը»:

Նրա ժողովրդականությունը վիթխարի էր, և ոչ միայն երաժշտասերների, այլ նաև ամենահասարակ մարդկանց շրջանում: Որտեղ էլ նա երևար, նրան անմիջապես շրջապատում էին մարդիկ, յուրաքանչյուրը ձգվում էր լսել նրա խոսքը, հարց փալ, կամ պարզապես հայտնել իր ուրախությունն ու հիացմունքը: Ես ինքս եմ վկա եղել նման հանդիպումների՝ երբեմն Վայասփանի ամենահեռավոր անկյուններում: Նա, իրող, իսկական ասփղ էր հայ երաժշտության երկնակամարում:

Բնությունից օժտված էր ֆենոմենալ երաժշտական փաղանդով: Երաժշտությունը նրա համար ոչ թե սոսկ արվեստ էր, սրբեղծագործություն, այլ իր էությունն էր, բնությունը, հոգին:

Խոսել երաժշտության լեզվով նրա համար նույնքան հեշտ էր և բնական, որքան սովորական մարդկանց համար՝ արտահայտվել բառերով: Եվ սա սոսկ կերպարային համեմատություն է: Այսպես, ընկերների հետ հանդիպելիս, երբ բոլորը ուրախ ժամանակ էին անցկացնում սեղանի շուրջ, նա հանկարծ նստում էր դաշնամուրի մոտ և սկսում նվագել: Կարող էր նվագել ողջ երեկոն: Նա այդպես էր հաղորդակցվում ընկերներին, այսպես էր «գրուցում» նրանց հետ: Դրանք անմոռանալի երեկոներ էին: Նենց դրա մասին է գրում մեծն Վիլյամ Մարոյանը Առնոյին նվիրված իր լուսանկարի վրա. «Ես երկար կիիշեմ երաժշտության, ծիծաղի, պարի, երգի ոգեշնչող զգացմունքների հրաշալի գիշերը մեծանուն Առնո Բաբաջանյանի մոսկովյան փանը», 1960թ.:

Առնոն խոստովանում էր. «Երաժշտությունն իմ կյանքն է»: Եվ դա ճշմարտություն էր. նա ծնված էր, որպեսզի դառնար երաժիշտ:

Նրա երաժշտական ընդունակությունները դրսևորվեցին վաղ մանկության փարիներին: Ընդհամենը հինգ փարեկան էր, երբ հոր նվիրած հին ֆիսհարմոնի վրա կարողանում էր վարժ նվագել իր լսած մեղեդիները: Ծուրով սկսվեցին դաշնամուրի կանոնավոր պարապմունքները: Եվ արդեն մի քանի փարի անց նա ելույթ ունեցավ սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ, կապարելով Բեթհովենի Առաջին կոնցերտը: Այն ժամանակ դա իրադարձություն եղավ ոչ միայն պարսանի Առնոյի, այլ նաև հանրապետության երաժշտական կյանքում, չէ որ մեզանում առաջին անգամ սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ հնչեց դաշնամուրը: Այդ հիշարժան համերգի դիրիժորն էր Գևորգ Բուդաղյանը:

Ծուրով հնչեցին նաև Առնոյի սեփական սրբեղծագործությունները: Մեծ հաջողություն բաժին ընկավ նրան, նաև Ալեքսանդր Հարությունյանին, երբ նրանք 1938 թվականին կապարեցին իրենց սրբեղծագործությունները Մոսկվայում: Արամ Խաչատրյանն այդ համերգին նվիրված իր հոդվածում բարձր գնահատեց պարսանի հայ կոմպոզիտորների սրբեղծագործությունը, նշելով նաև Բաբաջանյան-դաշնակահարի փաղանդը:

Ուսումը շարունակելու նպատակով Առնոն որոշեց մնալ Մոսկվայում: Մոսկվայի կոնսերվատորիայում նա բախտ ունեցավ ուսանել հռչակ-

ված մանկավարժ Կ. Իգումնովի դասարանում: Իգումնովի ազդեցությունը Բաբաջանյանի ձևավորման վրա՝ ոչ միայն իբրև դաշնակահար, այլ նաև իբրև կոմպոզիտոր հսկայական էր: Ազնիվ ոճը, անսխալ ճաշակը, հուզականությունը, արտահայտչականությունը, բայց առանց սեթևեթանքի և չափազանցության, երաժշտական ձևի նուրբ զգացողությունը, երաժշտական դրամատուրգիայի գաղտնիքների ազատ փիրապետումը՝ Բաբաջանյանի արվեստին բնորոշ այս բոլոր գծերը ձևավորվեցին մեծ չափով շնորհիվ Իգումնովի:

Առնո Բաբաջանյանը հանճարեղ դաշնակահար էր: Նայրնի երաժիշտներից շատերը՝ նշեմ գոնե Գիլելսին և Ռիխտերին, համոզված էին, որ եթե Առնոն իրեն ամբողջապես նվիրեր դաշնամուրին, նա կարող էր դասվել 20-րդ դարի ամենահռչակված կարարողների շարքին: Սակայն վերջիվերջո հաղթեց սրեղծագործությունը: Նարկապետ իբրև կոմպոզիտոր Բաբաջանյանը կարողացավ լիակատար դրսևորել իր անհատականությունը և անգնահատելի ավանդ բերեց հայ երաժշտական մշակույթին, նվաճեց միլիոնավոր ունկնդիրների սրտերը:

Կոմպոզիտորի առաջին խոշոր սրեղծագործությունը դարձավ Դաշնամուրային կոնցերտը, գրված Վարդգես Տալյանի սրեղծագործական դասարանում: Այդ հիանալի մանկավարժի մոտ են սովորել նաև Առնոյի ընկերները՝ Ա.Նարությունյանը, Է.Միրզոյանը, Ղ.Սարյանը, Ա.Խուդոյանը: Դաշնամուրային կոնցերտը հանրապետական մրցույթում մրցանակի արժանացավ, հաջողությամբ կարարվեց Երևանում և Մոսկվայում:

Եթե խոսելու լինենք Բաբաջանյանի կոմպոզիտորական սրեղծագործության հիմնական ակունքների մասին, ապա պետք է հիշատակենք երեքը. դա հայ ժողովրդական երաժշտությունն է, Ռախմանինովի դաշնամուրային արվեստը և Խաչատրյանի սիմֆոնիզմը:

Կոնցերտի երաժշտությունը գերում է գույների ճոխությամբ, դաշնամուրային ֆակտուրայի հարստությամբ և բազմազանությամբ: Սակայն հեղինակի սեփական ոճն այսպեղ ավելի շուր կռահվում էր, քան իրականացվում գործնականում:

Բաբաջանյանի և նրա ընկերների կյանքի կարևոր փուլը դարձան 1946-ից 1948 թվականները Մոսկվայում Նայաստանի Մշակույթի տանը Երաժշտական սրբուղիայում ուսանած փարիները պրոֆեսորներ Լիպինսկու, Պեյ-

կոյի, Յուկերմանի ղեկավարությամբ: Նարկ է ընդգծել, որ այսպեղ խոսքը ոչ թե սոսկ կոմպոզիտորական տեխնիկայի կատարելագործման, ընդհանուր աշխարհայացքի ընդլայնման մասին էր. գլխավորն այն էր, որ այսպեղ նոր երաժշտական մտածողության հիմքերն էին դրվում, որոնք համահունչ էին 20-րդ դարի երաժշտությանը, կոմպոզիտորական տեխնիկայի նոր, ժամանակակից սկզբունքներին: Իսկ այդ գրելաոճը, բնականաբար, փարբերվում էր դասական երաժշտական արվեստի ավանդական նորմերից:

Այդ փարիսների արդյունքը եղավ «Ռոլիֆոնիկ սոնատը» դաշնամուրի համար: Ձևերի լակոնիզմը, թեմաների հագեցվածությունը, մեղեդային հյուսվածքի բեկված գծագիրը և, ամենակարևորը՝ երաժշտական նյութի շարադրման և զարգացման պոլիֆոնիկ սկզբունքը վկայում էին ժամանակակից երաժշտության զարգացման բնորոշ միտումները դյուրազգաց կերպով ըմբռնած կոմպոզիտորի երաժշտական ոճի կտրուկ փոփոխման մասին: Սակայն ինչ-ինչ պարճառոներով նորարարական միտումները մտքակա փարիսներին իրենց զարգացումը չստացան: Ամբողջ ուժով դրանք դրսևորվեցին հեփագայում: Նոր սպեղծագործությունները, թերևս, շարունակում էին յուրովի անդրադարձված դասական ավանդույթները: Դրանք էին՝ Ջութակի կոնցերտը (1949), «Ներոսական բալլադը» (1950), Դաշնամուրային փրիոն (1952):

«Ներոսական բալլադը», գրված դաշնամուրի համար նվագախմբի նվագակցությամբ, նոր էջ բացեց հայ գործիքային կոնցերտի պարմության մեջ: Այդ ծավալուն, մեծակերտ և վառ, կրքոտ բնույթի երաժշտություն ունեցող սպեղծագործությունը արժանացավ ունկնդիրների ջերմ ընդունելությանը թե՛ մեզանում և թե՛ երկրի սահմաններից դուրս:

«Ներոսական բալլադը» սպեղծվել է Նայրենական մեծ պարերագմի իրադարձությունների ազդեցության ներքո: Նականշական է այդ սպեղծագործության «փոնը»՝ վերամբարձ, ռոմանտիկ, կրքոտ: Գրված է սիմֆոնիկ վարիացիաների ձևով: Բնույթով հերոսական-պաթերիկ նվագախմբային նախանվագին հաջորդում է հիմնական թեմայի շարադրանքը: Սկզբում թեման հնչում է միայն մենանվագող դաշնամուրի կատարմամբ: Եվ դա միանգամից հաղորդում է նրան մեղմ, մտերմիկ բնույթ: Նեփագայում թեման ամեն անգամ հանդես է գալիս՝ հարստացած նոր երանգներով ու գույներով, ազար ու անկաշկանդ շարժման մեջ այն սփանում է իսկական վիպական

շունչ և վեհություն:

Այդ հիանալի թեմա-մեղեդու ներքին խորությունը և բովանդակալիությունը հնարավորություն է տալիս կոմպոզիտորին նրա զարգացման վրա կառուցել մի ամբողջ երաժշտական «պարմություն»՝ հրապուրող և գրավիչ: Հինգ վարիացիաներից յուրաքանչյուրը, անխզելիորեն կապված լինելով հիմնական թեմայի հետ, իրենից ներկայացնում է ցայտուն, նրբակերպ նոր կերպար, նոր բնավորություն: Այստեղ եռանդուն, հաստատակամ բնավորության ուժին և արիությանը հակադրվում է նուրբ, փխրուն քնարական զգացման գեղեցկությունը, փոնական զվարճության, վալսի սրըթաց, մրրկային շարժման պարկերը փոխարինվում է սգո քայլերգով՝ վշտալի հիշողությամբ պարերագմում զոհված հերոսների մասին, որոնց կյանքը՝ սխարանք էր, իսկ մահը՝ անմահություն:

Եվ վերջապես այդ ամենը ընդհանրացնող վերջնավարումով վեհաշուք հիմնական թեման հնչում է լուսավոր և հանդիսավոր, հնչում իբրև ցնծության, երջանկության կենսահաստատու երգ:

«Ներոսական բալլադը» մեծ և փայլուն տաղանդի արգասիք է: Դասական արվեստի ավանդույթների ստեղծագործաբար կենսագործումը, երաժշտական լեզվի ժողովրդայնությունը և ազգային վառ նկարագիրը, երաժշտական կերպարների իսկական սիմֆոնիկ զարգացումը՝ ահա թե ինչը պայմանավորեց այդ ստեղծագործության աննախադեպ հաջողությունը, ստեղծագործություն, որն արժանացել է Պետական մրցանակի:

«Ներոսական բալլադը» կոմպոզիտորի սիրված գործերից էր: Նեղիմանակային կապարմամբ նա հնչել է տարբեր համերգասրահներում, տարբեր երկրներում: Եվ ամենուրեք՝ շոնդալից հաջողություն: «Բալլադը» կապարում էին նաև ուրիշ շատ անվանի դաշնակահարներ, սակայն Առնոյի կապարումը այնպես էլ մնաց անգերազանցելի: Նրա նվագը զարմանալիորեն արտահայտիչ էր ու հուզիչ՝ դաշնամուրը իր ձեռքերի տակ խոսում էր, երգում, փոթորկվում, ապշեցնում գույների հարստությամբ և միաժամանակ այստեղ իջխում էր առնական ուժն ու վեհությունը:

«Ստեղծագործությունը, - նշում էր Առնոն, - պիտի միշտ հուզի ունկնդրին, այս խոսքերը ոչ թե իմ «Բալլադի» առիթով եմ ասում, այլ ընդհանրապես արվեստի որևէ ստեղծագործություն գնահատելիս: Հիշենք Չալլինի ֆիլմերը կամ Կոմիտասի երաժշտությունը: Չե՛ որ դրանք արվեստի իսկական

սրբեղծագործություններ են և ոչ թե ժամանակի մոդայիկ պրոդեր: Երաժշտության ճշմարտացիության առաջին ու անհրաժեշտ պայմանը և չափանիշը հուզականությունն է: Այն պետք է հուզի բեզ, ցնցի, մտնի սիրտը և ոչ թե զարմացնի»:

Այդպես էր նաև Բաբաջանյանի հաջորդ նշանակալի սրբեղծագործությունը՝ Դաշնամուրային փրիոն:

Տրիոն գրվել է 1952 թվականին, նույն փարում գործը ընչեց Երևանում և Մոսկվայում:

Վիշողության մեջ են մնացել այս սրբեղծագործության առաջին կատարումները, որ մշտապես հսկայական հաջողություն էին ունենում: Անշուշտ, դրան նպաստում էր և այն հանգամանքը, որ կատարողները հիանալի, նշանավոր երաժիշտներ էին՝ Դ.Օյսրախը, Ս.Կնուշևիցկին և ինքը՝ հեղինակը: Տրիոյի երաժշտությանը նրանց փոխած գեղարվեստական բարձր, հեղինակային հղացմանը հավասարաբար մեկնաբանությունը ունկնդիրներին գեղագիտական մեծ հաճույքի սքանչելի պահեր նվիրեց:

Բաբաջանյանի երաժշտությունը ունկնդիրներին նվաճեց իր խորությամբ, ռոմանտիկական հուզումով: Այստեղ ո՛չ ցուցադրական «պրոֆեսիոնալիզմ» կար (թեև զուտ փեխնիկական փեսակերից փրիոն բարձր մակարդակ ունի), ոչ էլ երաժշտական լեզվի ինչ-որ հատուկ «նորություն» ներկայացնելու ձգտում: Երաժշտության ուժը անկեղծության, հուզական անմիջականության մեջ է, որը հնարավոր է դարձնում իսկույն ճանապարհի հարթել դեպի ունկնդրի սիրտը:

Տրիոյի երաժշտությունը գրված է ըստ դասական լավագույն ավանդույթների, նրանում հարկապես զգացվում է Չայկովսկու և Ռախմանինովի ազդեցությունը: Բաբաջանյանը այս կոմպոզիտորներից վերցրել է հակումը դեպի երգայնությունը, հուզական սրտաբաց արտահայտությունները, դեպի երաժշտական կերպարների դիմամիկ, սուր կոնֆլիկտային զարգացումը:

Նարկ է, սակայն, մի վերապահում անել՝ այդ ազդեցությունները Բաբաջանյանի սրբեղծագործությունը չեն կաշկանդել, չեն ենթարկել իրենց: Դրանք սոսկ կանխորոշել են հիմնական ճանապարհը, որով ընթացել է այդ փառանդավոր կոմպոզիտորի ինքնուրույն զարգացումը: Նեղիմակի անհատականությունը և ինքնատիպությունը փրիոյում բացահայտված են բավականաչափ ցայտուն ու հստակ:

Տրիոյի երաժշտության բնույթը դրամատիկ է: Պեպք է ասել, որ երաժշտության նման բնույթը հայրնի չափով պայմանավորված էր կոմպոզիտորի հոգեկան վիճակով: Վենց այդ ժամանակ երևան եկան նրա՝ անբուժելի համարվող հիվանդության առաջին նշանները: Ճիշտ է, հետո հայրնի դարձավ, որ Արևմուտքում գրել են այդ հիվանդության դեմ պայքարելու միջոցը՝ դեղորայք են հայտնաբերել, որոնք եթե վերջնականապես չեն բուժում, ապա գոնե օգնում են երկարացնել (երբեմն զգալի չափով) հիվանդի կյանքը: Ֆրանսիայում ապրող բարեկամները, Նայաստանի կառավարությունը, Ամենայն հայոց կաթողիկոս Վազգեն Ա-ն կարողացան կազմակերպել Առնոյի սիստեմատիկ բուժումը, որը շարունակվեց մինչև նրա կյանքի վերջին օրերը (ի վերջո հենց այդ հիվանդությունն էլ դարձավ նրա մահվան պատճառը): Սակայն այն ժամանակ, առաջին պահին հիվանդության լուրը ցնցեց կոմպոզիտորին, ծանր ապրումների պատճառ դարձավ:

Տրիոն ազդարարված ծրագիր չունի: Սակայն Կոմպոզիտորության բնույթը ու երաժշտական շարադրանքը թույլ են Կոմպոզիտորին ենթադրել ծրագրային հղացման առկայությունը: Տրիոյի ծրագրայնության մասին նախ և առաջ ստիպում է մտածել ստեղծագործության բոլոր մասերի միջով անցնող լայթմոտիվի առկայությունը: Լայթմոտիվի կերպարային բովանդակությունը հասկանալի է յուրաքանչյուր զգայուն ունկնդրին՝ դա ողբերգական «ճակատագրի թեման» է, որ իր բնույթով մտք է Չայկովսկու սիմֆոնիաների նմանօրինակ թեմաներին: Լայթմոտիվը Կոմպոզիտորի վիթխարի դեր է խաղում և փաստորեն որոշում է ողջ ստեղծագործության զարգացման ընթացքը: Լայթմոտիվի անցկացումները համընկնում են երաժշտության շարադրանքի ամենահանգուցային պահերին, և դա երաժշտությանը հաղորդում է առավել լարված ու դրամատիկ բնույթ:

Լայթմոտիվը առաջին անգամ հնչում է հենց սկզբում՝ առաջին մասի ներածականում, հնչում է խիստ, կենտրոնացած, անխուսափելի:

Այսպես երաժշտությունը պարկերում է ոչ թե մարդու նկատմամբ թշնամական ուժի արտաքին կերպարը, ավելի շուրջ սա միտք է դրա մասին, այդ ուժի հոգեբանական ընկալումը: Նման հղացումը իսկույն հիմնական կոնֆլիկտը փոխադրում է լիրիկական հերոսի ներքին ապրումների ոլորտը, և Կոմպոզիտորը ողջ երաժշտությունն ընկալվում է որպես քնարական խռովահույզ մի պատմություն մարդկային ուժեղ անհատականության կյանքի ճանապարհին

ծառայած ողբերգական խոչընդոտների դեմ պայքարի մասին: Որպես այդ ողբերգական խոչընդոտների երաժշտական ընդհանրացված կերպար հանդես է գալիս վերոհիշյալ լայթմոտիվը: Ներածությունից բացի, այն հնչում է առաջին բաժնում և վերջնավարում: Երաժշտական զարգացման բարձրակետային պահերին յուրաքանչյուր անգամ նրա անցկացումը ընկալվում է որպես ողբերգական կերպարի անկասելի վերադարձ և որի հաղթահարման են ուղղված հերոսի բոլոր ուժերն ու մրաժմունքները:

Լայթմոտիվի ողբերգական կերպարին հակադրված են երաժշտական մյուս կերպարները: Դրանք երկու խմբի կարելի է բաժանել:

Մի խմբի մեջ մտնում են հերոսի ներաշխարհի բացահայտման հետ անմիջականորեն առնչվող երաժշտական կերպարները՝ մերթ անհանգիստ ու խռովահույզ, մերթ ողողված պայծառ քնարական զգացումով, մերթ էլ վեհ, կրքոտ, լայնաշունչ: Բոլորն էլ ունեն հոգեկան մեծ ջերմություն, խորապես հուզիչ են:

Մյուս խումբը արտաքին, «օբյեկտիվ» աշխարհի կերպարներ են: Դրանց հետ փոփոյի երաժշտության մեջ, ասես, ներխուժում է սրընթաց ու եռուն կյանքի հոսանքը /ֆինալի երաժշտությունը, որի հիմքում ընկած է ժողովրդական պարի փարերբը/:

Մի կողմից ողբերգական լայթմոտիվի, և մյուս կողմից մարդու կյանքի և ներաշխարհի փարերբ ու գեղեցիկ դրսևորումները բացահայտող երաժշտական մնացած կերպարների հակադրումը հիմնական կոնֆլիկտին հաղորդում է դրամափոկորեն լարված բնույթ: Ամենևին չնսեմացնելով բացասական կերպարի ուժը, պայքարի դժվարությունները, ժամանակավոր պարությունների դառնությունները, որոնք երբեմն ողբերգական բնույթ են կրում, սրբեղծագործությունն ամբողջապես վերցրած հնչում է լավարեսական, հաստատում հաղթահարող մարդկային հոգու ուժն ու հզորությունը:

Տրիոն հաջողությամբ կատարվել է մեզ մոտ և արտասահմանում, այն բազմիցս արժանացել է մամուլի դրվապարանքին: Ահա ֆրանսիական մամուլի փված գնահատականներից մեկը. «Տրիոյի հաջողության գաղթնիքը... արդիականության մեծ գաղափարներ արտահայտող երաժշտության պարզության, անկեղծության ու մարդկայնության մեջ է»:

1950-ական թվականներին, Սփալինի մահվանից հետո փոփոխությունների բարեբեր քամին ալեկոծեց ողջ երկիրը: Վասարական գիտակցութե

յան նորոգումը, սերտ շփումների հնարավորությունը արևմտյան երաժշտության ժամանակակից հոսանքների հետ որոշիչ դեր խաղացին սովետական, այդ թվում նաև հայ երաժշտության զարգացման մեջ: Ինտենսիվ էվոյուցիա ապրեց նաև Բարաջանյանի ոճը:

1960թ. սրբեղծվեց Սոնապը ջութակի և դաշնամուրի համար՝ կոմպոզիտորի լավագույն սրբեղծագործություններից մեկը: Վառ հուզական հակադրություններ, դրամատիկ լարվածություն՝ սրանք են Սոնապի բնորոշ գծերը: Զարմանալի է երաժշտական կերպարների արտահայտչականությունը, կերպարներ, որոնք մերթ փոթորկալից են և խռովահույզ, մերթ՝ համակված մեղմ և նրբագույն քնարականությամբ:

Սոնապի երաժշտությունը, որ հիացմունքով ընդունվեց ունկնդիրների կողմից, Մոսկվայում Կոմպոզիտորների միության Պլենումի ժամանակ ենթարկվեց սուր քննադատության: Բայց ժամանակն արդեն այլ էր, փոխվել էր և ինքը՝ Առնոն: Այդ քննադատությունը ոչ թե վշտացրեց նրան, այլ, կարծես, հակառակը՝ հաստատեց ընտրված ուղու ճշտությունը: Դրա ապացույցը եղավ նրա հաջորդ խոշոր սրբեղծագործությունը՝ Կոնցերտը թավջութակի և նվագախմբի համար: Այսպես երաժշտության ընդհանուր կոլորիտը դառնում է էլ ավելի դրամատիկորեն հագեցած, երաժշտական լեզուն բարդանում է, ներմուծվում են արտնադրության, պոլիփոնալ և պոլիլադային գրելաձևեր, «կոշտ» օստինատային ռիթմերի գերակայությունը: Կոնցերտը նվիրված էր Մսրիսլավ Ռոստրոպովիչին, և ինքն էլ եղավ այդ սրբեղծագործության առաջին և փայլուն կատարողը:

Նոր էջ բացեցին հայ և, ընդհանրապես, սովետական երաժշտության մեջ «Վեց պարկերները» դաշնամուրի համար: Այդ սրբեղծագործության մեջ Բարաջանյանը սովետական երաժիշտներից առաջիններից մեկը կիրառեց փասներկուփոնային տեխնիկան: Այդ ժամանակակից տեխնիկան, կամ ինչպես դա այլ կերպ անվանում են՝ դոդեկաֆոնիան 1960-ական թվականների սովետական երաժշտության մեջ լայն տարածում գտավ և նույնիսկ մոդայիկ դարձավ, առանձնապես երիտասարդ կոմպոզիտորների շրջանում: Սրբեղծվեցին բազմաթիվ գործեր, բայց ո՛ր է հիմա դրանք հիշում: Մեծամասնությունն այդպես էլ անհետ կորավ: Իսկ Բարաջանյանի «Վեց պարկերները» շարունակում են ապրել, հուզելով ունկնդիրներին երաժշտական կերպարների յուրահատուկ հմայքի շնորհիվ: Բարաջանյանը բացառիկ վարպետությամբ

յամբ այսպեղ կարողացավ անել կարծես անհնարինը՝ զուգորդել դողեկաֆոնիայի սկզբունքները ժողովրդական ռիթմերի և մեղեդային դարձվածքների օգտագործման հետ: Նենց այդ՝ զարմանալիորեն օրգանական զուգորդման մեջ է «Վեց պարկերների» գեղարվեստական ինքնաբերականությունը: Այդ սրեղծագործությանը նվիրվել են հազարավոր ուսումնասիրություններ, Բաբաջանյանի փորձը դարձել էր մանրագին հետազոտության առարկա:

Իր խոշոր սրեղծագործությունները Առնո Բաբաջանյանը դժվար է գրել: Ինչպես ինքն է նշել. «Ես դանդաղ եմ սրեղծագործում: Գուցե այն պարճառով, որ մանրակրկիտ և պահանջկոտ եմ իմ նկարմամբ: Այն, ինչ ինձ դուր է գալիս, դանդաղ եմ գրում», ապա շարունակում է. «Այժմ խոշոր ձևերին հազվադեպ եմ դիմում: Դրանք այն ժամանակ են երևան գալիս, երբ մեծ թվով տպավորություններ են հավաքվում, երբ ուժեղ հուզական լիցք է կուտակվում, երբ ասելիք ունես»:

Խոշոր սրեղծագործությունների միջև ընկած ժամանակահատվածները լրացվում էին երգերի սրեղծմամբ: Երգասրեղծությունը նրա երաժշտության երկրորդ, ոչ պակաս կարևոր տարերքն էր: «Ինձ թվում է, - ասում էր կոմպոզիտորը, - թե միշտ եմ երգեր գրել. դրանց շնորհիվ ես ավելի շատ եմ կարողանում իմ մտքերն ու զգացմունքները հաղորդել ունկնդրին: Սիմֆոնիան ուրիշ բան է: Այն փորձի կուտակման արդյունք է... Յուրաքանչյուր երգ զարմանալի մի բան է: Այն ասես հայտնվում է ինքնիրեն, անսպասելի. երբեմն կյանքի տպավորությունների ազդեցության շնորհիվ, երբեմն էլ որոշակի տրամադրությունից ելնելով, դրանք սրեղծագործական հող են նախապատրաստում, ուր ծլարձակելու է երաժշտական գաղափարը... Իմ բոլոր երգերը նվիրված են հայրենիքին, կյանքին, կնոջ, երեխայի սիրուն»:

Առնո Բաբաջանյանի երգերի մասին շատ լավ են գրել Ալեքսանդրա Պախմուտովան և Նիկոլայ Դոբրոնրավովը. «Առնո Բաբաջանյանն օժտված էր հազվագյուտ մեղեդային ձիրքով: Լինելով բարձրագույն պրոֆեսիոնալ, նա ամենահասարակ երգի մեջ կարողանում էր գրենել ընտիր հարմունիաներ, վառ, ցայտուն ինֆունացիաներ: Արդիականությունը լավ զգացող Առնո Բաբաջանյանը չէր երկրպագում մոդային, այլ մոդան ծառայեցնում իր արվեստին, զարդարելով իր սեփական, բաբաջանյանական մեղեդային գյուտերը ժամանակակից ռիթմերով: Նրա երգերը սիրում էին բոլորը՝ մեծերը և պատանիները, ծերերը և երեխաները»:

Եվ իսկապես դա այդպես էր: Նրա երգերը սպացել էին լայն ժողովրդայնություն և երգվում էին ամենուրեք: Ներաբրքի մի դեպքի մասին պատմում էր ինքը՝ Առնոն. «Վաղուց ես երգ եմ գրել Երևանի մասին «Առաջին սիրո երգը» կինոնկարի համար: Եվ մի անգամ Տոմսկ քաղաքում ես լսեցի, որ երգում էին. «Ուր էլ լինեմ, դու միշտ ինձ հետ ես, իմ Երևան»: Դա ինձ շար հաճելի էր: Ոչ այն պարճառով, որ հենց ես էի գրել այդ երգը, այլ որովհետև նույնիսկ Տոմսկում են երգում իմ սիրելի Երևանի մասին: Ինձ համար՝ իբրև հայի դա շար հաճելի էր: Կամ մի այլ հիշողություն: Ես և կինս Վարշավայում էինք, որտեղ փողոցներից մեկում հանդիպեցինք երեխաների խմբի: Նրանք երգում էին իմ «Կամուրջներ» երգը: Կինս մտաբեցավ նրանց և հարցրեց. «Ի՞նչ եք երգում: Նավանո՞ւմ եք»: «Այո, շար», - պատասխանեցին: «Իսկ դա ո՞ւմ երաժշտությունն է»: «Ինչ-որ ռուս կոմպոզիտորի»: Կինս չասաց նրանց, որ դա իմ երգն է: Եվ ես մտածեցի, որ երևի թե ավելի լավ է, երբ գիտեն երաժշտությունը, բայց չգիտեն՝ ով է գրել, քան երբ հիշում են կոմպոզիտորի անունը, բայց չգիտեն նրա սրեղծագործությունները»...

Բարաջանյանի վերջին խոշոր սրեղծագործությունը Լարային երրորդ կվարտետն էր, նվիրված Շոստակովիչի հիշարակին: Դա մրքի փեսակեփից խոր, հուզական լարվածության իմաստով բացառիկ սրեղծագործություն է: Նիշում եմ Կվարտետի առաջին կարտումը և այն ցնցող փայլունությունը, որ բոլորի վրա թողեց կվարտետի երաժշտությունը:

Կվարտետի երաժշտության մեջ հետագա սրեղծագործական զարգացում ստացավ ազգային մելոսի միաձուլումը նորագույն կոմպոզիցիոն հնարների հետ: Այստեղ ազատորեն կիրառվում են ավեստորիկայի, սոնորիստիկայի, միկրոհնարվալիկայի հնարները:

Դաշնամուրային կոնցերտից մինչև Երրորդ կվարտետը Առնո Բարաջանյանն անցել է հսկայական, լարված որոնումներով լի սրեղծագործական ուղի: Եվ որքան էլ նորոգվեր կոմպոզիտորի երաժշտական ներկայանակը, փոխվեր ռճական ուղղվածությունը, սրեղծագործություններից յուրաքանչ-յուրի մեջ նշմարվում էր հեղինակի հզոր անհարականությունը:

Արտահայտչամիջոցների փոփոխումը, իհարկե, ինքնանպատակ չէր: Այն հետևանք էր կոմպոզիտորի ձգվածան՝ ավելի սուր և վառ գույներով արտահայտել ստացած նոր փայլունությունները, կյանքի նկատմամբ փարիների հետ փոխվող վերաբերմունքը, նրա ինչպես լուսավոր, այնպես էլ սրվերոպ

կողմերի ավելի խոր ըմբռնումը:

Երաժշտական անձայրածիր փինգերքում նա փնտրում, գտնում և նվաճում էր նորանոր աշխարհներ: Եվ այդ կայուն, անընդհատ շարժման և նորոգման մեջ էր, ըստ երևույթին, նրա սրեղծագործության գլխավոր իմաստը:

*Георгий Геодакян*

### **Могучий талант, неповторимая индивидуальность**

Сказать, что Арно Бабаджанян был исключительно яркой индивидуальностью, - значит почти ничего не сказать. Неповторимо в нем было все: внешний облик, лицо, поведение, «взрывной» характер, манера игры на фортепиано и, конечно, все его творчество. Он очень любил жизнь во всех ее проявлениях и очень тяжело расставался с нею, любил друзей — их всегда было много, любил шумные встречи с ними и игру в нарды, сопровождаемую подчас далеко не ласкающими слух комментариями. Искренне радовался успехам и также искренне переживал неудачи. Как говорится, ничто человеческое не было ему чуждо. И, вероятно, этим притягивал к себе людей, и в этом проявлялся особый «магнетизм» обаяния его личности.

Популярность его была огромна — и не только среди любителей музыки, но и среди самых простых людей. Где бы он ни появлялся, его сразу окружала толпа, каждый стремился услышать его слово, задать вопрос или просто выразить свою радость и восхищение. Я сам был невольным свидетелем подобных встреч, подчас в самых отдаленных уголках Армении. Он, действительно, был самой настоящей звездой на небосклоне армянской музыки.

От природы он был одарен феноменальным музыкальным та-

лантом. Музыка для него была не просто искусством, творчеством, она была его сущностью, натурой, душой.

Говорить на языке музыки ему было столь же просто и естественно, как обычным людям изъясняться словами. И это не просто образное сравнение. Так, встречаясь с друзьями, когда все весело проводили время за столом, он вдруг садился за рояль и начинал играть. Мог играть весь вечер. Так он общался с друзьями, так «беседовал» с ними. И это были незабываемые вечера. Именно об этом напишет Вильям Сароян на фотографии, подаренной Арно: «Я всегда буду помнить чудесную ночь музыки, смеха, танцев, песен и воодушевляющие чувства в московском доме великого Арно Бабаджаняна».

Арно признавался: «Музыка — моя жизнь». И это было правдой: он свыше был рожден, чтобы стать музыкантом.

Его музыкальные способности проявились в раннем детстве. Ему было всего пять лет, когда на подаренной отцом старенькой фисгармонии он бойко подбирал слышанные им мелодии. Скоро начались и регулярные занятия по фортепиано. А уже через несколько лет он выступил с симфоническим оркестром, исполнив Первый концерт Бетховена. Тогда это стало событием не только в жизни мальчика Арно, но и в музыкальной жизни республики, — ведь это впервые у нас с симфоническим оркестром зазвучало фортепиано. Памятным этим концертом дирижировал Геворк Будагян.

Вскоре зазвучали произведения и самого Арно. Большой успех выпал на его долю, как и на долю Александра Арутюняна, когда в 1938 году они исполнили свои произведения в Москве. В своей статье об этом концерте Арам Хачатурян высоко оценил творчество молодых армянских композиторов, отметив также талант Бабаджаняна-пианиста.

Для продолжения музыкального образования Арно решил остаться в Москве. В Московской консерватории ему посчастливилось учиться в классе прославленного педагога К.Игумнова.

Влияние Игумнова на формирование Бабаджаняна — не только как пианиста, но и как композитора, — было огромным. Благородный стиль, безошибочный вкус, тонкое ощущение музыкальной формы, свободное владение секретами музыкальной драматургии — эти присущие творчеству Бабаджаняна черты формировались большей частью благодаря Игумнову.

Арно Бабаджанян был гениальным пианистом. Многие известные музыканты — назову хотя бы Э.Гилельса и С.Рихтера — были убеждены, что, если бы Арно целиком посвятил себя фортепиано, он мог стать в ряду самых прославленных исполнителей XX века.

Однако в конце концов победило творчество. Именно как композитор Бабаджанян сумел полностью раскрыть свою индивидуальность, внести бесценный вклад в нашу музыкальную культуру, завоевать сердца миллионов слушателей.

Первым крупным сочинением композитора стал Фортепианный концерт, написанный в классе композиции Вардгеса Тальяна. У этого замечательного педагога учились также друзья Арно — А.Арутюнян, Э.Мирзоян, Л.Сарьян, А.Худоян. Фортепианный концерт был отмечен премией на республиканском конкурсе, с успехом исполнялся в Ереване и Москве.

Если говорить об основных источниках композиторского творчества Бабаджаняна, то следует упомянуть три — это армянская народная музыка, фортепианное творчество Рахманинова и симфонизм Хачатуряна.

Музыка Фортепианного концерта пленяла сочностью красок, богатством и разнообразием фортепианной фактуры. Однако собственный стиль автора здесь скорее угадывался, чем осуществлялся практически.

Для Бабаджаняна и его друзей важным этапом жизни стали 1946-1948 годы обучения в Москве в Музыкальной студии Дома культуры Армении под руководством профессоров Г.Литинского, Н.Пейко, В.Цуккермана. Необходимо подчеркнуть, что здесь

речь шла не просто о совершенствовании композиторской техники, о расширении общего кругозора, главным было то, что здесь закладывались основы нового музыкального мышления, которое было созвучно музыке XX века, новым, современным принципам композиторской техники. А этот стиль, естественно, отличался от традиционных норм классического музыкального искусства.

Итогом этих лет стала Полифоническая соната для фортепиано. Лаконизм форм, насыщенность тем, угловатый рисунок мелодической ткани и, самое главное, полифонический принцип изложения и развития музыкального материала свидетельствовали о резком изменении музыкального стиля композитора, чутко воспринявшего характерные тенденции развития современной музыки. Однако по каким-то причинам эти новаторские принципы в ближайшие годы не получили своего развития. С полной силой они проявились в дальнейшем. Новые произведения, тем не менее, продолжали классические традиции в своеобразном преломлении. Это были Скрипичный концерт (1949), Героическая баллада (1950), Фортепианное трио (1952).

Героическая баллада, написанная для фортепиано с оркестром, открыла новую страницу в истории армянского инструментального концерта. Это крупное, развернутое произведение, музыка которого отличалась яркостью и страстностью характера, удостоилось горячего приема слушателей как у нас, так и за пределами республики.

Героическая баллада была создана под воздействием событий Великой Отечественной войны. Характерен «тон» этого произведения — приподнятый, романтический, страстный. Написано оно в форме симфонических вариаций. За героико-патетическим по характеру оркестровым вступлением следует изложение основной темы. Сначала тема звучит в исполнении только солирующего фортепиано. И это сразу придает ей лирический, задушевный характер. В дальнейшем тема каждый раз выступает обогащенной новыми нюансами и красками, в свободном и непринужденном

движении она получает настоящее эпическое дыхание и величавость.

Измумительная красота, выразительность, внутренняя глубина и содержательность этой замечательной темы-мелодии и дает композитору возможность на ее развитии построить целое музыкальное повествование, увлекательное и захватывающее. Каждая из пяти вариаций, неразрывно связанная с основной темой, «вытекающая» из нее, — выпуклый, рельефно отчеканенный новый образ, новый характер. Здесь силе и мужеству активной, волевой природы противопоставляется красота нежного, хрупкого лирического чувства. Картина праздничного веселья, стремительного вихревого движения вальса сменяется скорбным траурным маршем, суровым трагическим воспоминанием о погибших на войне героях, чья жизнь была подвигом, а смерть — бессмертием. И, наконец, все завершает обобщающий финал, в котором светло и торжественно звучит величественная основная тема, звучит как ликующая песня, утверждающая жизнь, радость и счастье.

Героическая баллада — произведение большого таланта и большого мастерства. Успешное претворение традиций классического искусства, народность и национальная определенность музыкального языка, значительность и масштабность замысла, подлинно симфоническое развитие основных музыкальных образов — вот что обусловило выдающийся успех этого произведения, вскоре удостоенного Государственной премии СССР.

Героическая баллада относилась к числу полюбившихся произведений композитора. В авторском исполнении она звучала в различных концертных залах, в разных странах. И везде с огромным успехом. Балладу исполняли также и многие другие именитые пианисты, однако исполнение Арно так и осталось непревзойденным. Его игра была удивительно выразительной и волнующей: фортепиано под его пальцами разговаривало, пело, бушевало, изумляло богатством красок, и одновременно здесь царил мужественная сила и величавость.

«Произведение, — отмечал Арно, — должно всегда волновать слушателя, эти слова я говорю не по поводу моей «Баллады», а вообще оценивая какое-либо произведение искусства. Вспомним фильмы Чаплина или музыку Комитаса. Ведь это — настоящие произведения искусства, а не модные плоды времени. Первым и необходимым условием и мерилom правдивости музыки является эмоциональность. «Она должна волновать тебя, потрясать, проникать в сердце, а не удивлять», — говорил Арно.

Таким было и следующее значительное произведение Бабаджаняна — Фортепианное трио. Трио было написано в 1952 году, и в том же году оно прозвучало в Ереване и Москве.

Остались в памяти первые исполнения этого произведения, которые постоянно имели огромный успех. Безусловно, этому способствовало и то обстоятельство, что исполнителями были, известные музыканты Д.Ойстрах, С.Кнушевицкий и сам автор. Их высокохудожественная, верная авторскому замыслу трактовка подарила слушателям замечательные мгновения огромного эстетического наслаждения.

Музыка Бабаджаняна завоевала слушателей своей глубиной, романтической взволнованностью. Здесь не было ни показного «профессионализма» (хотя с чисто технической точки зрения Трио имеет высокий уровень), ни стремления представить какую-то особую «новизну» музыкального языка. Сила музыки — в искренности, в эмоциональной непосредственности, что делает возможным сразу же проложить дорогу к сердцу слушателя.

Музыка Трио написана в лучших классических традициях, в ней особенно чувствуется влияние Чайковского и Рахманинова. Бабаджанян перенял от этих композиторов тяготение к песенности, к открытой эмоциональности высказывания, к динамичному, остроконфликтному развитию музыкальных образов.

Необходимо, однако, сделать одну оговорку — эти влияния не сковывали, не подчиняли себе творчество Бабаджаняна. Они только определили основное направление, по которому пошло

самостоятельное развитие этого талантливой композитора. Индивидуальность и самобытность автора выражены в Трио в достаточной степени ярко и четко.

· Характер музыки Трио драматический. Надо сказать, что подобный характер музыки в известной мере был обусловлен душевным состоянием композитора. Именно тогда проявились первые признаки его болезни, считающейся неизлечимой. Правда, потом стало известно, что на Западе нашли средство борьбы против этой болезни — получили лекарства, которые если окончательно и не вылечивают, то хотя бы помогают продлить (иногда в значительной мере) жизнь больного. Друзья, жившие во Франции, правительство Армении, Католикос всех армян Его Святейшество Вазген Первый сумели организовать систематическое лечение Арно, которое продолжалось до последних дней его жизни (именно эта болезнь и стала причиной его смерти). Однако в то время, в первый момент весть о болезни потрясла композитора, стала причиной тяжелых переживаний.

Трио не имеет объявленной программы. Однако характер данного произведения и музыкальное изложение позволяют предположить наличие программного замысла. О программности Трио прежде всего заставляет думать наличие лейтмотива, проходящего через все части произведения. Образное содержание лейтмотива понятно каждому чуткому слушателю — это трагическая «тема судьбы», которая своим характером близка подобным темам симфоний Чайковского. Лейтмотив играет огромную роль в Трио и фактически определяет ход развития всего произведения. Проведения лейтмотива совпадают с самыми узловыми моментами музыкального изложения, и это придает музыке особенно напряженный и драматический характер.

Лейтмотив впервые звучит в самом начале, во вступлении к первой части, звучит строго, сосредоточенно, неотвратимо. Здесь музыка отражает не внешний образ враждебной человеку силы, скорее это мысль о ней, психологическое восприятие этой си-

лы. Подобный замысел сразу же переводит основной конфликт в сферу внутренних переживаний лирического героя, и музыка всего Трио воспринимается как лирическое взволнованное повествование о борьбе с трагическими препятствиями, возникшими на жизненном пути сильной человеческой личности. Как обобщенный музыкальный образ этих трагических препятствий выступает упомянутый лейтмотив. Кроме вступления он звучит в первом разделе и в коде. Каждый раз его проведение в кульминационных моментах музыкального развития воспринимается как неумолимый возврат трагического образа, на преодоление которого обращены все силы и помыслы героя.

Трагическому образу лейтмотива противопоставлены остальные музыкальные образы. Их можно разделить на две группы.

В одну группу входят музыкальные образы, непосредственно связанные с раскрытием внутреннего мира героя. Это — беспокойно взволнованная, порывистая главная партия и светлая лирическая побочная в первой части, возвышенные и чистые, нежные и несколько тревожные раздумья во второй части, страстная, широко распевная побочная тема финала. Все они согреты большим душевным теплом, в них бьется живой пульс подлинно человеческого, высокого искусства. Главным средством выражения служит мелодия, всегда яркая, выразительная, глубоко волнующая.

Другая группа — образы внешнего, объективного мира. Вместе с ними в музыку Трио словно врывается бурлящий поток самой жизни — стремительной и кипучей, полной могучих сил и неудержимого движения вперед (музыка финала, в основе которой лежит стихия народного танца).

Резкое противопоставление трагического лейтмотива и остальных музыкальных образов, раскрывающих различные и прекрасные в своих проявлениях стороны жизни и внутреннего мира человека, придает основному конфликту остродинамичный, напряженный характер. В процессе разрешения конфликта музы-

кальные образы получают интенсивное развитие, насыщаются пафосом борьбы и гневного протеста. Ничуть не умаляя силы отрицательного образа, горечи временных поражений, носящих порой трагический характер, все произведение в целом звучит жизнеутверждающе и оптимистично, прославляет силу и могущество человеческого духа, преодолевающего все преграды на пути к счастью.

Трио Бабаджаняна с успехом исполняется у нас и за рубежом. Вот одна из оценок французской прессы: «Тайна успеха Трио... в простоте, искренности, в человечности музыки, выражающей большие идеи современности».

В 50-е годы XX века, после смерти Сталина, благотворный ветер перемен всколыхнул всю страну. Обновление общественного сознания, возможность тесных контактов с современными течениями западной музыки сыграли определяющую роль в развитии советской, в том числе и армянской музыки. Интенсивную эволюцию претерпел также стиль Бабаджаняна.

В 1959 году была создана Соната для скрипки и фортепиано — одно из лучших сочинений композитора. Яркие эмоциональные контрасты, драматическое напряжение — вот характерные черты Сонаты. Удивительна выразительность музыкальных образов — то бушующих и неистовых, то мягких, окрашенных нежнейшим лирическим чувством.

Музыка Сонаты, которая была с восторгом воспринята слушателями, в Москве на пленуме Союза композиторов подверглась острой критике. Но времена были уже другие, изменился и сам Арно. Эта критика не огорчила его, а, казалось, наоборот, утвердила в правильности избранного пути. Доказательством этому стало следующее его крупное произведение — Концерт для виолончели с оркестром. Здесь общий колорит музыки становится еще более драматически насыщенным, музыкальный язык усложняется — вносятся элементы атональности, политональных и полиладовых последований, особую роль приобретают графика

полифонического письма, «жесткость» остигатных ритмов. Концерт посвящен Мстиславу Ростроповичу, и он же стал первым и блестящим исполнителем этого произведения.

Новую страницу в армянской и шире в советской музыке открыли Шесть картин для фортепиано. В этом произведении Бабаджанян одним из первых среди советских композиторов применил двенадцатитоновую технику. Эта современная техника, которую иначе называют додекафонией, в 60-е годы XX века получила широкое распространение в советской музыке и даже стала модной, особенно в среде молодых композиторов. Было создано множество произведений в этом русле, но кто их сейчас помнит? Большая часть из них так и бесследно исчезла. А Шесть картин Бабаджаняна продолжают жить, волнует слушателей особым обаянием музыкальных образов. Здесь Бабаджанян сумел с исключительным мастерством сделать казалось бы невозможное — сочетать композиционные принципы додекафонии с характерными ритмами и интонационными оборотами народной музыки, создавая яркий художественный эффект. Именно в этом, удивительно органичном сочетании, художественная самобытность Шести картин. Этому произведению посвящены специальные исследования, опыт Бабаджаняна стал предметом тщательного изучения.

Свои крупные произведения Арно Бабаджанян писал трудно. «Я сочиняю очень медленно, — признавался автор. — Может быть потому, что являюсь очень скрупулезным и требовательным к себе. То, что мне нравится, пишу медленно». Затем продолжал: «К крупным формам теперь обращаюсь редко. Появляются они лишь тогда, когда накапливается большое количество впечатлений, когда возникает сильный эмоциональный заряд, когда есть что сказать».

Промежутки времени между крупными сочинениями заполнялись созданием песен. Песнетворчество было второй, не менее важной стихией его музыки. «Мне кажется, — говорил компо-

зитор, — что я всегда писал песни: благодаря им я еще больше могу свои мысли и чувства сообщать слушателям. Симфония — другое дело. Она — результат накопления опыта... Каждая песня — это удивительное явление. Она как-будто появляется сама собой, неожиданно: иногда благодаря влиянию жизненных впечатлений, а иногда и под воздействием определенного настроения, они подготавливают творческую почву, на которой должна взойти музыкальная идея... Все мои песни посвящены родине, жизни, любви к женщине, ребенку».

О песнях Арно очень хорошо написали Александра Пахмутова и Николай Добронравов: «Арно Бабаджанян был наделен редким мелодическим даром. Высочайший профессионал, он в самой простой песне умел найти изысканные гармонии, яркие, рельефные интонации. Хорошо чувствующий современность, Арно Бабаджанян не поклонялся моде, но заставлял ее, моду, служить своему искусству, украшая свои собственные, бабаджаняновские мелодические находки современными ритмами. Его песни любил все — взрослые и подростки, старики и дети».

И, действительно, это было так. Его песни получили широкую популярность и пелись везде. Об одном интересном случае рассказывал сам Арно: «Когда-то давно я написал песню о Ереване к фильму «Песня первой любви». И как-то раз в Томске услышал, как поют: «Где б ни был я, но ты всегда со мной, мой Ереван!». Мне было очень приятно. Не потому, что именно я написал эту песню, а потому, что даже в Томске поют о моем любимом Ереване. Для меня, как армянина, это было приятно. Или другое воспоминание. Были мы с женой в Варшаве, где на одной из улиц наткнулись на группу детей. Они пели мою песню «Мосты». Жена подошла к ним, спросила: «Что вы поете? Нравится?». «Да, очень», — ответили. «А, чья эта музыка?». «Какого-то русского композитора». Жена не сказала им, что это моя песня. И я подумал, что наверняка же лучше, когда знают музыку, но не знают, кто написал, чем когда помнят фамилию композитора, а

не знают его произведений...».

Последним крупным произведением Бабаджаняна был Третий струнный квартет, посвященный памяти Д.Шостаковича. Это было с точки зрения музыкальной мысли глубокое, в смысле эмоционального напряжения исключительное произведение. Помню первое исполнение Квартета и то потрясающее впечатление, которое произвела на всех музыка этого сочинения.

В музыке Квартета дальнейшее творческое развитие получило срастание национального мелоса с новейшими композиционными структурами. Здесь свободно применяются приемы алеаторики, сонористики, микроинтервалики.

От Фортепианного концерта до Третьего квартета Арно Бабаджанян прошел огромный, полный напряженных творческих поисков путь. И как бы ни обновлялась музыкальная палитра композитора, менялась стилистическая направленность, в каждом произведении ощущается мощная индивидуальность автора.

Изменение средств выразительности, конечно, не было самоцелью. Это было следствием стремления композитора более острыми и яркими красками выразить полученные новые впечатления, с годами меняющееся отношение к жизни, более глубокое восприятие ее как светлых, так и теневых сторон.

В безбрежном музыкальном космосе он искал, находил и завоевывал новые миры. И в этом постоянном, беспрестанном движении и обновлении, по-видимому, и был главный смысл его творчества.

Светлана Саркисян

### Арно Бабаджанян: истоки нового стиля \*

В истории армянской музыки XX в. Арно Бабаджанян (1921-1983) занял особое место. Он объединил в одном лице разные области музыкальной деятельности — композитора академической и эстрадной музыки, а также концертирующего пианиста. Это хорошо известно, равно как и то, что во всех областях Бабаджанян сохранил лидирующие позиции в искусстве: он был неповторим как автор музыки и её исполнитель, и любое подражание авторскому стилю становилось скорее уродливой копией, чем позволяло видеть творческую преемственность. Обусловлено это было высокой степенью индивидуальности Бабаджаняна, у которого не только стиль мышления, но и манера двигаться, разговаривать, смеяться и вообще реагировать на что-либо были отмечены ярким личностным началом.

Время не умалило достоинств творчества композитора. И сейчас, по истечении двадцати пяти лет после его кончины, мы с полным правом можем говорить о вкладе Бабаджаняна в музыкальную культуру XX столетия, в котором словно бы объединилось несколько эпох — настолько разнится содержание каждого из составляющих его периодов. Под содержанием периода мы понимаем комплекс факторов, формирующих отношение ком-

\* Первые публикации статьи: «Музыкальная Армения», 2002, № 1 и «Музыкальная академия», 2002, № 2.

позиторского опыта к опыту прошлого и настоящего, но, одновременно с тем, предусматривающих прогрессивность авторской индивидуальности, его эвристический, прогнозирующий взгляд на развитие искусства.

Становление и развитие композиторского стиля Арно Бабаджаняна совпало с двумя периодами армянской музыки: в 50-е годы завершился один, с 60-х начался новый. Для Бабаджаняна период 50-х годов был ознаменован яркими творческими достижениями. Созданные им Героическая баллада для фортепиано и симфонического оркестра (1950), Фортепианное трио (1952), Соната для скрипки и фортепиано (1959) имели непреходящее значение в истории армянской музыки; их исполнительная актуальность сохраняется поныне. В этих произведениях, особенно в первых двух, налицо свойственны советской музыке послевоенного периода монументально-торжественный характер звучания, исходящий из патетической, порой плакатной трактовки музыкального материала. В немалой степени данное было предопределено стремлением смоделировать стиль хачатуряновской музыки, властвовавшей умами младших коллег.

Показательно, что композиторы-шестидесятники (в их числе А. Тертерян, Т. Мансурян, А. Зограбян и др.), выступившие на иной эстетической платформе, своим творчеством выразили — помимо прочего — протест против импозантности и экстравертной экспрессии, связываемой в их представлении с музыкой Хачатуряна. Об этом немало написано, в том числе автором данных строк. Признавая этот факт, мы лишь констатируем существовавшую ситуацию, не пытаюсь дать этому развернутую оценку, тем более что спустя десятилетия традиция Хачатуряна возвратилась в армянское музыкальное творчество.

Небезынтересно отметить, что в конце 50-х годов, когда Бабаджанян написал Скрипичную сонату, ставшую для его эволюции переломной, в среде его сверстников наступила краткая пауза, словно время для творческой мобилизации. 1959 г. — дата,

по сути, единственная в хронологии армянской музыки: именно в этот год ничего значительного не создано. Зато вскоре, с самого начала 60-х годов появляются симптомы нового музыкального мышления, например, в симфониях Дж.Тер-Гатевосяна (Второй), Э.Мирзояна, в камерной музыке Л.Аствацатряна, А.Худояна. Раздвигая горизонты познания современного мира, как названные, так и другие армянские композиторы втягивались в орбиты свежих идей Бартока, Стравинского и Шостаковича. Роль последнего в этом процессе трудно переоценить. Шостакович стал своего рода “крестным отцом” для поколения Бабаджаняна; с его творчеством ассоциируются также сочинения авторов, родившихся в 30-е и 40-е годы. Самый крупный из них — Т.Мансурян, прямо связавший с именем Шостаковича Первый виолончельный концерт (1976).

Бабаджанян же еще в 1959 посвящает свою сонату Дмитрию Шостаковичу. Это посвящение — не просто выражение артистического пиетета и дружеской симпатии (безусловно, все это было и с годами обрастало новыми слоями; а кончина патриарха русской музыки XX века вызвала в душе Бабаджаняна столь нестерпимую боль, что мгновенно вылилась в звуки Третьего струнного квартета). Посвящение Шостаковичу в Скрипичной сонате следовало бы воспринимать как акт творческой солидарности, что симптоматично для 38-летнего автора, уже вкушившего успех и поклонение своему самобытному таланту.

Сознательный поворот к Шостаковичу означал для Бабаджаняна поворот к новому стилю. Правда, такое определение надо принять с достаточной оговоркой, ибо индивидуальный композиторский стиль опирается на систему языково-идиоматических формул, обладающих устойчивой семантикой. Эволюция стиля, по сути, становится совершенствованием этой системы, изменением идиоматических формул в контексте, благодаря чему вывечиваются лишь грани семантически знакомого элемента.

К идиоматическим показателям стиля Бабаджаняна можно

относности, к примеру, приём метро-ритмического контраста в качестве то стимула, то торможения развития; или резкий фактурный либо регистровый сдвиг; или длительное развертывание материала в разработочных разделах при относительной краткости экспозиционных разделов; или склонность к мультиостинатным (в том числе и полиостинатным) структурам, разворачиваемым не по вертикали, а горизонтали, тем самым подчеркивающим пульсацию времени; или цепочки параллельных многозвучных аккордов (в том числе смешанной структуры образования); или, наконец, присутствие скрытой полифонии при одnogолосном, но разложенном в несколько октав, изложении. (Примечательно, что эти признаки стиля угадываются в разножанровых песнях и фантазиях для эстрадного оркестра Бабаджаняна, при исполнении собственных фортепианных сочинений автор их неосознанно подчеркивает).

Мы не включили в сферу показателей стиля вариативные преобразования музыкального материала и формы, так как они свойственны большинству армянских авторов. Можно сказать, что вариативность — идиоматический показатель высшего порядка: он характеризует национальный стиль в целом.

Что означало для Бабаджаняна посвящение “Дмитрию Шостаковичу”. Первое и принципиальное — это изменение отношения к концепции тематической работы. В Сонате, масштабном трехчастном цикле, композитор почти исключает возможность столь излюбленной им импровизационности: ни в изложении материала, ни в его развитии. Свой технологический арсенал он преобразовывает в согласии с концепцией монотематического цикла с совмещением признаков позднеромантических и неоклассических традиций. Автор ранней Полифонической сонаты для фортепиано (1947) не повторяет в Скрипичной сонате прежнюю, словно бы лежащую на поверхности классицистскую. В сочинении 1959 года он следует дорогой полистилевого синтеза Шостаковича, у которого легкая аллюзия, будто зеркальное от-

ражение, или игра в стиль предпочтительнее, чем строгая, так сказать нормативная стилизация. Если иметь в виду ориентацию на неоклассицизм, то среди немногих образцов “нормативности” у Шостаковича вспоминается первая часть Шестой и четвертая часть Восьмой симфоний.

Армянский композитор чутко уловил тонкое межстилевое балансирование, возможность свободного перетекания, как бы стилового модулирования, присущего шостаковичевской музыке. Но он осознал и то, что соседство признаков разных традиций не должно оборачиваться эклектикой и, главное, — отсутствием объединяющего взгляда композитора на музыкально-тематическую динамику произведения. Обеспечить такое единство ему помогает функциональная дифференциация методов тематического развития.

Один из них, если воспользоваться характеристикой В.Бобровского по поводу музыки Шостаковича, — это “метод тематически концентрированного развертывания”<sup>1</sup>, другой назовем “методом тематически рассредоточенного развертывания”. Спустя годы известный исследователь Шостаковича, наблюдая драматургию сонатно-симфонического цикла в его произведениях, добавляет “метод разработочного развёртывания” и “метод вариантного развертывания”<sup>2</sup>, которые олицетворяют собой второй из названных методов — тематически рассредоточенного развертывания. Поэтому мы будем иметь в виду только первые два метода.

Первый из них Бабаджанян использует преимущественно в первой и третьей частях Сонаты, второй — в разделе побочной партии первой части и во второй части, хотя начальная тема этой части следует методу тематически концентрированного развертывания. Отметим в связи с этим, что при изложении некоторых тем Бабаджанян применяет 12-тоновые ряды с повторяющимися звуками. Любопытный параллельный факт: Шостакович обратился к принципу 12-тонового конструирования темы лишь

в 1967 г., впервые в Скрипичном концерте №2, а далее весьма часто использовал 12-тоновые ряды в музыке 70-х годов<sup>3</sup>. Что касается Бабаджаняна, то важно, что еще за шесть лет до додекафонного фортепианного цикла *Шесть картин* он проявил интерес к идеям А.Шёнберга и его школы. И вряд ли можно считать случайной близость интервально-тематического контура призывной темы *Вступления* (здесь в 12-тоновом ряду есть три возвратных повторения звуков) к начальной теме додекафонической кантаты *“Свидетель из Варшавы”* Шёнберга. Думается, это — не просто совпадение.

Не случайно также, что позднеромантическая стилистика в музыкальной трактовке Бабаджаняна приближена к экспрессионистской. Как его собрат по духу Шостакович, избирая экспрессионистический ракурс восприятия, Бабаджанян привносит интеллектуальную напряженность в эмоциональный аффект и экспрессивный изгиб в строго очерченную мысль<sup>4</sup>. Отличным примером к сказанному может служить написанная в сложной трехчастной форме вторая часть Сонаты. Её средний раздел — *Presto* — построен на “рассредоточенном” гаммообразном материале, типичном для периода барокко и часто используемом композиторами-неоклассиками. В 60-е годы армянские композиторы довольно охотно будут пользоваться такими моделями *moto* для создания инвенционных полифонических форм. Бабаджанян тоже интерпретирует этот раздел как свободную инвенцию. Интерес представляет факт включения *moto* в общематическую канву Сонаты, благодаря чему происходит сопоставление разных методов тематического развертывания. В свете формообразования он воспринимается как чисто драматургический прием. И именно в этом качестве его нередко применяет Шостакович в симфониях, где масштабы формы позволяют разграничить стадии тематического и стилевого процессов. Ситуации драматургического переключения тематического процесса посредством использования инвенционно-барочных форм движения у Шостаковича неред-

ки. В качестве примеров, близких второй части Сонаты Бабаджаняна, можно вспомнить вторую и четвертую части Десятой симфонии Шостаковича, но особенно первую часть Четвертой симфонии: здесь в конце разработки с появлением темпа Presto длительно солирующая группа вторых скрипок начинает восхождение к кульминации.

Проделанная Бабаджаняном в Скрипичной сонате работа с тематическим и стилевым материалом не остается для его творчества единичной, ее опыт пригодится композитору при создании Шести картин для фортепиано. Известно, что в этих пьесах Бабаджанян использует додекафонную технику, которая имманентно предусматривает определенную языковую стилистику, то есть техника эта, как правило, накладывает отпечаток на мотивно-тематический рельеф произведения, активизирует экспрессивную природу музыки, чтобы не сказать более, - обуславливает стилистику экспрессионизма.

Как и в Скрипичной сонате, Бабаджанян отказывается в Шести картинах от моностилевой проекции. Творческие импульсы, рождаемые из недр народной и городской армянской музыки, диктуют неожиданные сплавы, исключая пуризм единого стиливого норматива. Возможно, это послужило одной из причин, в свое время вызвавшей нарекания к трактовке армянским композитором додекафонии; под ударом критики был сам 12-тоновый ряд, ячейки которого были окрашены национальной модальностью. Время показало, что техника и стиль — явления, не рядоположенные и эстетически не взаимоотожествляемые.

Верный себе, Бабаджанян делает еще один шаг в этом направлении. В 1976 году он создает последнее значительное произведение — Третий струнный квартет памяти Шостаковича, вошедший в число лучших мемориальных посвящений мастеру. Квартет завершает этап, начатый Скрипичной сонатой, но с технологической точки зрения произведения разнятся. Различно, исходя из контекста посвящения, Бабаджанян решает и проб-

лему диалога с Шостаковичем. Общим для обоих произведений является концепция тематической работы, придающая внутреннюю органичность музыкальному целому, хотя в одном случае — это традиционный сонатный цикл, а в другом — моноцикл.

Третий струнный квартет можно было бы назвать музыкой в “Ре”, ибо с этим звуком связан инициал имени Дмитрия Шостаковича. Как и многие авторы мемориальных посвящений, Бабаджанян использует известный мотив-монограмму Шостаковича D—Es—C—H, часто используемого самим Шостаковичем в годы “железного занавеса”. Бабаджанян обостряет значение первых двух звуков: d и es, выбор которых определен не только инициалами, но и знаковым значением этой интонационной формулы для стиля Шостаковича. Бабаджанян осмысляет звуки d - es во фригийском наклонении, акцентируя как тонику, так и пониженную вторую ступень.

Уместно напомнить о том, что еще в 1947 г. писал по поводу процесса ладообразования у Шостаковича петербургский ученый А. Должанский: “Лады Шостаковича представляют собой ... ряд ладов с понижением отдельных ступеней” (разрядка моя — С.С.). И далее: “Теоретически можно построить предельно пониженный лад, то есть лад, состоящий из всех уменьшенных интервалов. Тоническое трезвучие этого лада будет минорно-уменьшенным, то есть содержащим ум. 3 снизу и б. 3 сверху: h — des — f”. Весь лад выглядит так<sup>5</sup>:

h	—	c(ces)	—	des	—	es	—	f(fes)	—	ges	—	as	—	b
I		II		III		IV		V		VI		VII		VIII

Спустя почти 20 лет Должанский, совершенствуя свои наблюдения, вводит понятие “Александрийского пентахорда” в музыке Шостаковича, понимая под этим шестизвуковые пятиступенные лады, образуемые в результате раздвоения ступеней (по Должанскому, “звукоступеней”). Помимо пентахорда в “Александрийской системе”, согласно мысли ученого, существуют гексахорды, декахорды и другие ладозвукоряды с объемом в уменьшенную

или увеличенную октавы<sup>6</sup>.

Близость к описанным звуковысотным конструкциям в музыке особенно заметна в Скрипичной сонате Бабаджаняна, гармонический язык которой обогащен новой ладовой функциональностью. Аналогические закономерности обнаруживаются и в последующем за Сонатой Концерте для виолончели и симфонического оркестра (1962), а также в Третьем струнном квартете (в партии первой скрипки экспонируется сегмент звукоряда:  $d - es - f - ges$ ). Ладомелодический фактор является одной из причин, вызывающих ассоциативность с Шостаковичем, хотя индивидуальность стиля армянского композитора не позволяет расширить зону этой ассоциативности. Кроме того, Бабаджаняну свойственно объединение в одном произведении натуральных и альтерационных ладов, о чем пишет биограф композитора С.Аматуни. Указывая в своей монографии, что “одной из характерных черт музыки Бабаджаняна является вариантность ступеней в диатонической системе”<sup>7</sup>, она, по сути, приближается к оценке явления “раздвоения” ступеней в “Александрийском пентахорде”. И все же, несмотря на близость звукоинтервального состава ладозвукорядов, речь не может идти об их идентификации в силу различия функций отдельных тонов и семантики ладовых (модальных) ячеек.

В Струнном квартете, развивая собственный опыт стилистического синтезирования, Бабаджанян двойственно осмысливает семантику фригийской секунды. С одной стороны, она связана с мотивом  $D-Es-C-N$ , с другой, апеллирует к модальным закономерностям национальной музыки. В сложной трехчастной форме Квартета (вся композиция его, повторяем, одностанна) после длительного вступления “in d” вначале у альты проводится скорбная тема-причет, являющаяся как бы сколком армянской монодии: ее можно встретить как в церковных шараканах, так и в фольклорных причитаниях (“вохбах”, как справедливо отмечает С. Аматуни<sup>8</sup>). Помимо фригийского опевания, тему харак-

теризует производный от вокальной декламации тип ритмики с ослабленной сильной долей (он популярен у А. Хачатуряна и Э. Мирзояна в виде фигуры с возвратной синкопированной ритмикой). Семантический спектр этого риторического по происхождению ритмомотива очень широк и Бабаджанян следует данной традиции. В кульминации Квартета ритмо-мотив раскрывается в новом качестве: в унисонном изложении всего ансамбля, оставляя только два звука - А и В (Arno Babajanian), он интонационно переосмысливается в знакомый эпиграф, предваряющий Пассакалью из Восьмой симфонии Шостаковича. Круг, таким образом, замыкается: встреча двух художников происходит на гребне катарсиса, обретения единой духовной вершины.

Помимо мелодической зоны, связанной с мотивом-монограммой (по звукам именно d — es — c — h мотив проводится лишь дважды друг за другом legato и sul ponticello в партии второй скрипки, завершая первую часть Квартета, после чего следует раздел Allegro con fuoco) и армянской темой-причетом, в музыкальном материале Квартета большую драматургическую и контрастно-стилистическую роль играет тематизм quasi-додекафонных рядов. Композитор использует два разных ряда, куда включены одиннадцать звуков, причем в первом ряде — пять возвратно-повторяющихся звуков, а во втором — один; однако, в обоих рядах при экспозиционном изложении отсутствует звук "а" (инициал имени самого Арно).

По интервальной структуре в первом преобладают, условно говоря, консонирующие интервалы, во втором — диссонирующие: в частности, подчеркиваются интервалы септима, тритон, малая нона, уменьшенная октава (интервалы веберновских серий, которые особенно внимательно изучал Бабаджанян при работе над циклом "Шесть картин"). И еще одна примечательная деталь: первый ряд излагается во вступлении в виде гармонической вертикали, второй ряд - с него начинается раздел Allegro con fuoco - изложен в пуантилистической фактуре, которая была

наиболее популярна в армянской музыке периода 60-70-х годов.

Все это еще раз красноречиво подтверждает итоговое значение для творчества Бабаджаняна его Третьего струнного квартета. Выдающийся армянский композитор достиг пика, по-новому осветив свой путь эволюции, путь познания и солидарности с истинными сынами века. Начало этому было положено еще в конце 50-х годов в Сонате для скрипки и фортепиано, в которой сложившийся художник Арно Бабаджанян прозорливо увидел перспективы обновления национального языка и мышления.

- 1 Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д.Шостаковича. М., 1961, с. 26-27.
- 2 Бобровский В. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича. В кн.: Дмитрий Шостакович. Сост. Г.Орджоникидзе. М., 1967, с. 361.
- 3 Сабина М. Статья Шостакович Д.Д. Музыкальная энциклопедия, Т. VI, М., 1982, с. 387.
- 4 В неопубликованной статье Л.Мазеля "Заметки о стиле Шостаковича" есть параллельное этому высказывание: "Чувство интеллектуализировано и утончено, а мысль накаляется до такой степени, что становится острым переживанием". Цит. по указ. книге В.Бобровского "Камерные инструментальные ансамбли Д.Шостаковича", с. 16.
- 5 Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича. "Советская музыка", 1947, N4, с. 70.
- 6 Должанский А. Александрийский пентахорд в музыке Д.Шостаковича. В кн.: "Дмитрий Шостакович", с. 397-423.
- 7 Амадуни С. Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество. Е., 1985, с. 156.
- 8 Там же. С. 135.

**Թեմափիզմի ինֆորմացիոն արտահայտչության  
ազգային հենքը՝ Առնո Բարաջանյանի  
«Ներոսական բալլադում»**

Առնո Բարաջանյանի սրբեղծագործական ժառանգության մեջ դաշնամուրային փրիոյի, թավջութակի կոնցերտի, պոլիֆոնիկ սոնատի, դաշնամուրային պոեմի, վեց պարկերների, սբանջելի երգերի և այլ գործերի կողքին փառահեղ փեղ է գրավում «Ներոսական բալլադը», որին պարմությունը հայ ժողովրդի հետ մշտապես ապրելու բախտ է որոշել: Գրված 1950-ին՝ կոմպոզիտորի սրբեղծագործական ուժերի ամենաբռնկուն շրջանում այն նույն տարում արժանացավ Խորհրդային Միության պետական մրցանակի:

«Ներոսական բալլադը» վիպերգություն է՝ փորձություններով անցած ժողովրդի ու Նայրենիքի մասին՝ խրոխտ, վսեմազդու հույզերով առլեցուն:

Ժանրային առումով մեկ մասանի ամբողջական կտավ է, բալլադին բնորոշ էպիկական, պարմողական տարրերով: Բայց և, գրված դաշնամուրի ու նվագախմբի համար այն կրում է նաև կոնցերտի ժանրի հատկանիշներ՝ թեմատիկ նյութի հերթական մուտքերով (նվագախմբի, հետո՝ դաշնամուրի մոտ), նրանց հուզական-հնչողական մերձեցման ու հեռացման պահերով, և վերջում կոնցերտի ժանրին բնորոշ կողա-կադենցիայով:

«Բալլադն» ինքնատիպ է նաև ձևի կառուցվածքով: Նեղինակը նշել է՝

”Վարիացիաներ դաշնամուրի ու նվագախմբի համար”, և մասնավորել՝ - թեմա, հինգ վարիացիա և կողա: Բայց այդ ձևը դուրս է գալիս նշված շրջանակներից: Նախ՝ վարիացիաները զգալիորեն ազատ են՝ թեմատիկ նյութի նկատմամբ և ապա՝ իրար հակադրվող, բայց ճկուն ու միջանցիկորեն իրար կապվող վարիացիաներում ի հայտ է գալիս և՛ սյուիտայնության, և՛ եռամաս ցիկլի, և՛ սոնատային ձևի հատկանիշների զարմանալիորեն կոտ համաձուլվածք: Ի դեպ, «Բալլադի» ձևի ցիկլայնության և սոնատայնության դրսևորումների մասին հանգամանալից դիտարկումներ ունի Ս.Ամարունին՝ իր «Առնո Բաբաջանյան» մենագրության մեջ:<sup>1</sup>

Լինելով 1950-ականների հայ կոմպոզիտորական մրաձողության ամենաբնորոշ արտահայտություններից մեկը, «Ներոսական բալլադը» խորապես ազգային է, զարմանալիորեն ամուր կապված թե՛ ֆոլկլորային, թե՛ կոմպոզիտորական երաժշտալեզվական հատկանիշներին: Դա վառ երևում է և՛ ձևակազմական, և՛ ռիթմական ու լադա-մեղեդային, և՛ տեմբրային արտահայտչաարրերի համաձուլվածքում: Եվ, ամենից ավելի՝ նրանց միասնությամբ արտահայտվող թեմատիզմի ինտոնացիոն արտահայտչության ազգային ուղղվածության մեջ, որը «Բալլադի» գեղարվեստական ներգործության հիմքերի հիմքն է, և որի բացահայտման վրա նպատակ ունենք կանգ առնել սույն հոդվածի շրջանակներում:

Ինտոնացիոն արտահայտչության հիմքը անշուշտ «Բալլադի» թեմատիզմն է, բաղկացած երկու բաժնից՝ նախաբան և հիմնական թեմա (այդպես են բնորոշել նաև Ս.Կոպուրը և Մ.Տերյանը իրենց վերլուծության մեջ «Ներոսական բալլադի» թեմատիզմի ձևը):<sup>2</sup>

Նրանք հակադիր են բնույթով. – մեկը դրամատիկ-էպիկական, մյուսը քնարական-էպիկական, D-T փոխհարաբերությամբ (H-E) - Երկուսն էլ ոգեշունչ և վսեմագոյ: Տարբերություններով հանդերձ նրանք կապված են երաժշտալեզվական փարրերի ընհանրությամբ:

Սկսվում է «Ներոսական բալլադը» նվագախմբում հնչող նախաբանի

պաթեփոխ-բացականչական կանչով՝ կվարտա-սեկունդային քայլերի շեշտակի յամբական ռիթմով, որն անմիջապես կրկնվում է միջին ձայներում ակկորդային “դրոշմներով”, խտությամբ սրելով ինֆոնացիոն արտահայտությունը, և, ասես, որպես արձագանք փարածվելով հայոց լեռնաշխարհում: Խրոխար, վճռական բնույթը խորանում է երկրակրանոց ֆրազի համառ կրկնություններով (երեք անգամ) և հանգուցալուծման դարձվածքների ընդլայնվող փարբերակներով (տես՝ էջ 3 – “Ներոսական բալլադ” կլավիր, II հրատ. Նայպեփհրատ, 1959):

Եթե մի փոքր խորանանք թեմայի ինֆոնացիոն կառույցի մեջ, ապա կրեսնենք, որ նրա հիմքում ընկած են բոլոր այն դարձվածքները, որոնք մենք ժամանակին դուրս ենք բերել և բնորոշել որպես հայ ազգային երաժշտության “առաջնային” ինֆոնացիոն դարձվածքներ. – “Կոչական-բացականչական” ինֆոնացիոն դարձվածքը՝ որպես ինֆոնացիոն հանգույց, վարընթաց սեկվենցիաներով շարժվող փրիտլային դարձվածքները, որպես հանգուցալուծման ինֆոնացիաներ, և շարադրանքն ավարտող կադանսային բնորոշ դարձվածքը որ բնորոշվում է որպես “հաստատական” ինֆոնացիա:<sup>3</sup>

Նայ ժողովրդական, աշուղական և հոգևոր երգերից եկող երգային-ասերգային այս ինֆոնացիաները ունեն իրենց մեղեդիական ծավալման որոշակի օրինաչափությունները, որոնք այսօրեղ ևս բավականաչափ պահպանված են: Այդ են վկայում այս թեմայում հանգուցային ինֆոնացիոն դարձվածքի սեղմությունն ու կայունությունը, հանգուցալուծման դարձվածքների փարբերակվող, իմպրովիզացիոն ընդլայնումները և վերջում կադանսային “հաստատական” ինֆոնացիայի ընդգծվածությունը: Ակնհայտ է նաև լադային հենքի ազգային բնորոշությունը, իոնական-միքսոլիդիական, լիդիական լադային դարձվածքների ալտերացված շղթայումներով: Եվ, հենց լադա-հարմոնիկ հենքում սրացվում է ազգայինի և արդիականի այն միաձուլվածքը, պոլիլադային և պոլիֆոնալ համակցումներով (H-D, H-F, H-gis) – որը նոր, արդիական հնչողություն է փալիս ազգային փարբերին և, որը հեփո որպես

լեյպիհարմոնիա պահպանվում է նախաբանի թեմայի փարաբնույթ անցկացումներում: Ի դեպ, հարմոնիկ հենքի լեյպշերփ են կազմում նաև օսփինափ բասերը, իրենց բազմափիպ դրսևորումներով:

Ազգայինի հեփ է կապվում նաև այն, որ խիփ ակորդային հյուսվածքում նախաբանի թեման շարադրվում է քառապարկված օկփավային զուգահեռներով, (դոմինանփային օսփինափ բասերի դրամափիկ փրենոլներով) որով հեղինակը պահպանում է թեմայի մոտողիկ բնույթը:

Ազգային երածշփամփածողության նման ցայփրոն դրսևորումներ հնարավոր են միայն հզոր փաղանդի փեր արվեսփագեփների մոփ, որոնցից մեկն էր Առևո Բաբաջանյանը: Ի դեպ, այսփեղ երկակի խնդիր կա - կոմպոզիփորական արվեսփում ազգային հիշյալ փարրերի այդչափ փիպական դրսևորումները իրենց հերթին օգնում են հավասփելու՝ դրանց իրոք ազգային պափկանեղիությունը:

Նախաբանի թեմային հաջորդող հիմնական թեման ինփոնացիոն-հուգական արփահայփչության նոր եզրեր է բացում (փես՝ նույն փեղում, էջ 4-5):

Մա այն փարիներին սփեղծված հայ գործիքային երածշփության ջերմ, հոգեթով թեմաներից է, հանդարփ փեմպով, ազափ, անկաշկանղ շարադրանքով, մեղեղի-նվագակցություն հյուսվածքով, և ֆրագների իմպրովիզացիոն փարբերակումներով: Նրա լուսավոր, քնարական բնույթն ընդգծվում է դոմինանփային ոլորփի հարմոնիաներով (D, DD, D-նոնակորղ և այլն): Այս թեմայի ամենաբնորոշ ինփոնացիոն դարծվածքը ներփակփային սինկոպան է՝ լայնաշունչ նախաշեշփով (предыкт):

Փասփորեն, նախաբանի թեմայի միջփակփային սինկոպան (փակփ 1-2) դարծել է ներփակփային և փոքր-ինչ հարթվել սկզբում (1 ֆրագ): Բայց երկրորդ ֆրագի փրիոլային նախաշեշփերը, ու, մանավանղ, նախաղասությունն ավարփող “հասփարական” ինփոնացիան այսփեղ ևս պահպանում են ողջ թեմափիզմի վճռական ու ոգեշունչ բնույթը:

Երկու թեմաները իրար հեփ կապվում են ոչ միայն ռիթմա-ինփոնացիոն,

այլև լադա-հարմոնիկ հարկանիշներով (II+,II-, VI-, T-D, T-D-III, I-III պոլիլադային հարմոնիաներ), ինչը և նպաստում է Բալլադի թեմատիզմի հնչողական միասնությանը:

«Ներոսական բալլադի» հինգ վարիացիաները սկիզբ են առնում կամ նախաբանի, կամ գլխավոր թեմաներից, կամ երկուսից միասին (III վարիացիա):

I, III և V վարիացիաներում գերակշռում են փոկուն, ակփիվ, կենսահաստատու լիցքերը: Նրանցում նախաբանի ու գլխավոր թեմայի մոփիվ-դարձվածքները ենթարկված են սլացիկ պարային-պարերգային ռիթմերին՝ <sup>5</sup>/<sub>8</sub>, <sup>6</sup>/<sub>8</sub> չափով, կանոնավոր ու անկանոն մեփրերի հերթագայությամբ, պոլիռիթմական շերտերով, հարմոնիկ-փոնայնական հազեցվածությամբ և իր ժամանակի արդիական երաժշտամտածողության դրսևորումներով: Օրինակ՝ III վարիացիայում կոմպոզիտորը նյութի զարգացումը փանում է ռավել-գերշվինյան ռիթմա-հարմոնիաների շղթայվածությամբ, մնալով ինքնատիպ, ազգային, և պահպանելով թեմատիկ նյութի մեղեդային ուրվագիծը նույնիսկ պարային փարերքի սրընթաց հորձանքում (փես էջ 23-24):

Նշված կենսալի, հաղթական փրամադրությունները իրենց բարձրակետին են հասնում V վարիացիայում, որի ընթացքը խթանվում է գլխավոր թեմայի սկզբնական մոփիվով (e-fis-gis), <sup>6</sup>/<sub>8</sub> չափին ենթարկված, սինկոպացված ռիթմով (փես էջ 47): Ժողովրդական ցնծության փրամադրությամբ լի այս մասի սրընթաց շարժման բարձրակետին մուտք է գործում «Ես քեզ փեսաս» հայկական ժողովրդական երգի մեղեդին՝ դաշնամուրի հնչողությամբ, վարվում գույներով, թեթև, անմիջական: Այս մեջբերումը հանկարծաբանական է, բայց շար համոզիչ՝ որպես հպանցիկ կոնփրապունկտային գիծ, որը փարալուծվում է փոնական փրամադրությունների հախուռն ընթացքի մեջ:

Բալլադի քնարական հույզերի շրջանակը մեծ է ու բազմաբնույթ, և առանձնապես թանձրացած է II վարիացիայի մեջ: Եթե դիտենք սոնատա-

յին ցիկլի փեսանկյունից, այն կարծես թե օժանդակ պարտիայի նշանակություն ունի: Այդ է վկայում նաև փոնայնական հարաբերությունը I վարիացիայի հետ – E-cis: Իր հոգեպարար հնչողությամբ այս վարիացիան հիշեցնում է նույն ժամանակաշրջանում սրեղծված այլ թեմաներ (Բաբաջանյան՝ դաշնամուրային փրիոյի II մաս, Ա.Նարությունյան – Կոնցերտինո դաշնամուրի ու նվագախմբի համար – II մաս, շեփորի կոնցերտ – միջին մաս, Է.Բաղդասարյան – դաշնամուրային պրելյուդներ և այլն) – որոնք հայոց բնաշխարհի գիշերային զովի ու հովի հետ կապվող շար ջերմ հայրենասիրական զգացմունքներն են արթնացնում:

II վարիացիայի թեմափիկ նյութը սկիզբ է առնում գլխավոր թեմայի երկարածիգ ներփակության սինկոպացված դարձվածքից՝ ժողովրդական անպաճույճ երգերի նման սեղմ ֆրազներով ծավալվող: Մեկ ինփոնացիոն բջիջից հեղինակը մի ամբողջ երգ է հյուսել՝ գունեղ լադային երանգախաղերով, վարընթաց սեկվենցիաներով, կվարտային բնորոշ վերջավորությամբ (փես էջ 20):

Եվ պարահական չէ, որ այս մասի դաշնամուրային հյուսվածքում շար բան ուղղակիորեն առնչվում է կոմիտասյան մեներգերի ծավալման սկզբունքների հետ այդ թվում՝ կրավի թեթևությունը, թափանցիկությունը, կվինտային, կվարտային, օկտավային “ձայնարկումները”՝ վերին ձայներում, դորիական լադի բնորոշությունը փերցային և կվարտային կադանսային քայլերով, օսփինափ բասերի կարևորությունը և այլն:

Ինչ վերաբերվում է «Ներոսական բալլադի» դրամափիկ, էպիկական հույզերի ոլորտին, ապա այն առավել ցայտուն բացահայտվում է IV վարիացիայում, որը ցիկլում կրում է դանդաղ մասի դրամատուրգիական նշանակություն և սգո քայլերգի վսեմագրու ընթացքի մեջ դառնում է բալլադի հուզական բարձրակետերից մեկը: Նրա հիմքում նախաբանի թեմայի կոչական ինփոնացիաներն են, որոնք այստեղ հնչում են ավելի խորացված, շեշտակի ու լարված, վճռական ու ցատումնալից (փես էջ 40):

Դժվար չէ նկատել, որ նախաբանի թեմայի միջտուլիդիական լադը փոխառինված է ժողովրդական վշտոտ երգերին բնորոշ լոկրիական-փոշուզիական լադով՝ իջեցված աստիճանների ընդգծվածությամբ: Իսկ T-D օստինապ բասերով հնչող ալտերացված սեքստակկորդների ու կվարտսեքստակկորդների զուգահեռ պիրկ շարժումը դեպի նվագախմբային tutti խորացնում է դրամատիզմը արդի դիսոնանսայնությամբ:

Այս տրամադրություններին հեղինակը նորից կանդրադառնա կողայում, որպես վերհուշ դրամատիկ հույզերի, հենվելով նախաբանի թեմայի վերջին՝ “հաստատական” ինֆոնագիայի վրա (էջ 59):

Այդ խստաշունչ մոտիվը բազմաթիվ կրկնությունների մեջ տարբերակվում է, խոժոռանում բիֆոնալ հարմոնիաների սուր հնչողությամբ (dis-his, a-F և այլն) և որպես դաշնամուրի կադենցիա ծավալվող այդ թանձրախոհ մենախոսությունը նախապատրաստում է եզրափակիչ մասի ապոթեոզային մուրքը, որտեղ լրիվ նկարագրով, ներբողային հանդիսավորությամբ ողջ նվագախմբով հնչում է գլխավոր թեման՝ որպես հիմն հայրենիքի, սիրո ու հավերժության (էջ 65):

Այսպիսով, կարելի է հիմնավորել այն դրույթը, որ Ա.Բաբաջանյանի «Ներոսական բալլադի» ինֆոնագիոն հենքի ազգային բնորոշությունը պայմանավորված է հայ մոնոդիկ երաժշտության լադա-ինտերվալային, ռիթմական, լադա-հարմոնիկ, ձևակազմական հատկանիշների և Կոմիտասից Ա.Խաչատրյան ժամանակային փարածքում կայունացած սփեղծագործական սկզբունքների նոր, ինքնատիպ ու բարձրարտադանդ դրսևորումներով: Կարելի է անշուշտ, փորձել հետևել մեկ ինֆոնագիոն բջիջի փոխակերպումներին ամբողջ կրավի ներսում, առանձնահատուկ դիֆարկել յուրաքանչյուր վարիացիայում գտնված դաշնամուրային ու նվագախմբային հյուսվածքի չկրկնվող հնարները, որ նոր կյանք են տալիս ազգային երաժշտության “առաջնային” փարբերին: Բայց հատկապես ինֆոնագիոն արտահայտչության տեսանկյունից հարկ է նշել, որ թեմատիկ նյութի զարգացման հիմ-

նական ելակերը մտրիվային մտրեցումն է, որով առաջնորդվում է հեղինակը՝ բացելով թեմատրիզմի բոլոր կարևորագույն մտրիվային օղակները բազմաբնույթ հուզական-ինտրոնացիոն գույներով:

Հարկ է, նաև ամբողջական գնահատական տալ կոմպոզիտորի ինպրովիզացիոն հնարամտությանը, որի անսպառ թվացող հարստության մեջ ազգային ու համազգային սրեղծագործական ու կատարողական երաժշտամտածողության շար թանձր շերտեր կան:

Նորի ու ավանդականի, ազգայինի ու համընդհանուրի նման համաձուլվածքով Առոն Բաբաջանյանի «Ներոսական բալլադը» 1950-ականների հայ սիմֆոնիկ երաժշտության այն կատարյալ գործերից է, որը միշտ պիտի հնչի և հուզի ամեն հայի՝ որպես Հայաստանը խորհրդանշող երաժշտական կոթող:

1 Амагуни С. Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество. Е. 1985, с. 36-46.

2 Կոպրև Ս., Տերյան Մ. Սիմֆոնիկ երաժշտություն և գործիքային կոնցերտ: Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը, Եր., 1973 էջ 50-58:

3 Զուրաբյան Զ. Հայ երաժշտական ֆուկլորի առաջնային տարրերը: ՆԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1983, թիվ 7, էջ 50-58:

*Ирина Золотова*

### **Бабаджян - пианист**

Тема “Бабаджян-пианист” содержит несколько интересных аспектов. В центре одного из них мог бы оказаться данный музыканту природой уникальный исполнительский комплекс, бережно отшлифованный в годы его учебы в классе Константина Николаевича Игумнова. “Какая лапа!”, - восклицал Игумнов, находя в строении рук своего ученика сходство с руками безмерно почитаемого им Рахманинова<sup>1</sup>

“Арно Бабаджян исключительно талантливая музыкальная индивидуальность..., - писал он о Бабаджяне-студенте. - В высшей степени благополучное строение рук обещает ему быстро достичь вершин фортепианной техники. Необходимо отметить также исключительный исполнительский темперамент. Ему с уверенностью можно предсказать блестящее артистическое будущее“<sup>2</sup>

А после выступления своего питомца в одном из московских концертных залов Константин Николаевич, по свидетельству кинорежиссера Г.Г.Мелик-Авакяна, сетовал в артистической : “Арно, голубчик, ну зачем Вы сочиняете музыку?! Ведь мы теряем великого пианиста!”<sup>3</sup>

Игумнову вторил Святослав Рихтер: “Он был бы крупнейшим

пианистом...Но он писал музыку. И с головой уйдя в композицию, как пианист выступал, только исполняя свое"<sup>4</sup>. "Пианистические достижения Бабаджаняна находятся на уровне лучших исполнительских достижений нашего времени (курсив мой — И.З.)", - писал в середине 50-х годов Я.Мильштейн<sup>5</sup>. "Потрясающим пианистом" называл Бабаджаняна необычайно строгий в своих оценках Эмиль Гилельс, а Вера Горностаева отмечала: "Чисто фортепианным талантом он был награжден неслыханно" (курсив мой — И.З.)<sup>6</sup>.

Другим аспектом раскрытия темы могло бы стать национальное своеобразие исполнительского стиля Бабаджаняна-пианиста. К нему уже обращались музыковеды (в частности, Наталья Тернова, в работе которой, наряду с анализом произведений композитора, рассматривались особенности его исполнительского интонирования)<sup>7</sup>.

Нас же заинтересовал третий, доньше не привлекавший внимания исследователей, аспект, связанный с проблематикой "композитор-исполнитель", точнее, "композитор - исполнитель собственных произведений". Именно он способен пролить свет на один из важнейших вопросов современной музыкальной эстетики, касающийся бытования музыкального произведения. Попробуем сформулировать его: существует ли единственно верная интерпретация и что, собственно, стоит за выражением "раскрыть авторский замысел или хотя бы максимально приблизиться к нему?"

Многие музыканты отвечают на эти вопросы без колебаний. Так, крупнейший немецкий дирижер В.Фуртвенглер утверждал: для каждого музыкального произведения возможно "только одно понимание, одна интерпретация, которая, будучи верной (курсив мой — И.З.), оказывается особенно действенной" .... Речь идет о понимании, которое, по Фуртвенглеру, "соответствует образу целого, являющегося результатом душевного процесса пережитого композитором... Воссоздание же этого целого, проникновение в замысел композитора предполагает одну, единственно

правильную трактовку”<sup>8</sup>. Не менее непреклонна позиция Игоря Стравинского: “...Мою музыку нужно “читать”, “исполнять”, но не “интерпретировать”... Всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность интерпретатора, а не автора... Я продолжаю настаивать на этом, так как не вижу в моей музыке ничего, что требовало бы интерпретации... Потому я считаю свои грамзаписи незаменимым дополнением к печатным партитурам”<sup>9</sup>.

Стало быть, авторское исполнение представляет собой некий определенный эталон? Но ведь эталон должен быть неизменным. Так ли это? Думается, анализ сохранившихся записей Бабаджаняна-пианиста разных лет позволит нам пролить свет на решение этой проблемы. А также оспорить устоявшуюся к нашему времени тенденцию, согласно которой само явление “Бабаджанян-пианист” рассматривалось музыковедами как некая константа (один из ярких примеров тому - уже упомянутое исследование Н.Терновой).

Рассмотрим под этим углом зрения авторские интерпретации Героической баллады, отдаленные друг от друга двадцатилетним временным промежутком - записи 1951 и 1971 годов, а также сопоставим исполнительские прочтения Бабаджаняном его цикла Шесть картин (1968 и 1983 гг. ).

Итак, Героическая баллада, год 1951-й... Безусловно, перед нами “пианист-диктатор” — исполнитель твердой воли, покоряющий зал властностью динамики и ритма, художник, в игре которого нет места сомнениям, раздумьям и тому, что обычно называют поэтической недосказанностью. Мощь и массивность аккордовых вертикалей (впрочем, даже в градации трех forte они звучат мягко и сочно); тембровая густота и сочность piano, которое никогда не становится расслабленным и легковесно-прозрачным; широта дыхания мелодических фраз и, в то же время, безупречная отделка виртуозной фактуры (пальцы пианиста не пропускают ни одной, даже мельчайшей детали)...

Здесь в бабаджаняновской кантилене, казалось, была пол-

ностью преодолена ударность фортепиано. Рояль пианиста воистину поет, но поет не завораживая и по-игумновски перебиваясь “тончайшими оттенками красок”, а подчиняя себе зал мощной энергетикой и тембровой густотой своего “по-мужски властного” пианистического голоса, который и донныне в записях мгновенно узнаваем, как бывает узнаваем голос известного актера или певца.

В то же время, в разворачивании мелодической горизонтали в игре Бабаджаняна-пианиста были гибко сплавлены не только сугубо вокальные, но также и декламационно-речевые элементы. В результате мелодика обретала под его пальцами непривычную мобильность, увлекая слушателя сменой разнохарактерных настроений, изменчивостью эмоционального тонуca.

Приведем в качестве примера исполнительское прочтение темы Героической баллады. Как известно, в нотном тексте этого эпизода имеется немало выписанных Бабаджаняном-композитором “сугубо исполнительских” рекомендаций. Мы же хотим обратить внимание на характерность дополнительного, то есть привнесенного уже Бабаджаняном-интерпретатором, комплекса исполнительских приемов и средств. Попробуем перечислить.

Нервные, словно вспыхивающие язычком пламени акценты на первом звуке мордента с ноты “соль-бекар” (тт. 2 и 6), неожиданная исполнительская фермата (фермата-subito) вновь, уже с большей настойчивостью, приковывающая внимание к вернувшейся альтерации (все тот же “соль-бекар”)... Отметим и стремление Бабаджаняна-пианиста высветить игру ладовых наклонов, придать им максимальную рельефность ( в данном случае это появление в теме, где с первых звуков ощутимо преобладание мажорного наклона, терцового звука одноименного минора), - стремление, которое просматривается в исполнительском прочтении всей мелодической горизонтали.

Временные оттяжки - порой они носят подчеркнuto декламационный характер — “укрупняют”, выводят на передний план характерные для мелодики Бабаджаняна колебания эмоционально-

го тонуса. Эти импульсивные перепады настроений, несмотря на свою кратковременность, подаются исполнителем как моменты в смысловом отношении весьма значительные. Каждый из них, словно внезапный миг прозрения, своеобразный залог грядущей драматизации музыкальных событий.

Резко отчеркивается в памяти внезапная (как удар тишины) остановка перед появлением в мелодике нисходящей увеличенной секунды (*fisis-e*, эпизод *Poco più mosso*, т. 12). Этим сугубо исполнительским приемом пианист акцентирует смысловую значимость “просветления” гармонической вертикали (квартсекстаккорд мажорной шестой ступени с его неожиданно вспыхнувшим *cis*, тогда как в предыдущем такте, казалось, надолго утвердился мрачноватый *c*).

Динамизированная таким образом горизонталь своим развитием в трактовке 1951 г. неизменно подводит к всплескам мощной звуковой стихии, - сочному тембровому полнозвучию и гармонической роскоши аккордовых пластов. Здесь пианист полностью доминирует над оркестром.

Яркий пример тому – кульминация в четвертой вариации Героической баллады (*Tempo di marcia funebre*), где переброски аккордовых пластов из регистра в регистр охватывают огромное по диапазону звуковое пространство, вызывая ассоциации со звучанием кульминационных эпизодов в концертах эпохи романтизма. Или, скажем, венчающий сочинение апофеоз-ликование (кода), подготовленная стремительным *accelegerando* и динамическим нагнетанием в предшествующей каденции. Необычайной плотности аккордовое звучание (можно сказать, что Бабаджанян-пианист задействовал здесь весь потенциал, всю мощь своей аккордовой техники) - еще одна, на этот раз прямая, перекличка с апофеозами рахманиновских фортепианных концертов.

Вообще-то следы влияния рахманиновского пианизма можно усмотреть здесь не только в характере “звонных” бабаджаняновских кульминаций, интенсивности и сочности красок его фортепиано, ясности и рельефности скульптурно вылепленных

образов. Об этом свидетельствует и мощная энергетика бабаджаняновского исполнительского ритма, то дарившего слушателю “свободу артистического дыхания” (Л.Гаккель), то вовлекавшего его в дерзкую игру ритма и метра, акцента и синкоп или же заключающего в железные оковы мерной поступи марша. Отметим и то состояние предельной внутренней собранности (никакой расслабленности, неуверенности, сомнения или - пусть даже мимолетной - интонации обращенного к залу вопроса!), что, на наш взгляд, особо отличает Бабаджаняна-пианиста тех лет.

Впрочем, логика вокала, логика речи — отнюдь не единственная сфера, определившая фортепианное мышление Бабаджаняна, - и композитора и пианиста. И здесь мы не можем согласиться с утверждением С.Аматуни, что “для большинства инструментальных тем Бабаджаняна характерно ... вокально-речевое происхождение”<sup>10</sup>. Танцевальное начало в его фортепианной музыке (и даже в структуре тематизма) всегда играло далеко не второстепенную роль. Свидетельство тому - знаменитая пятая вариация с ее переменным метром (пять и шесть восьмых).

И вот что особенно примечательно: армянские танцевальные ритмоинтонации, воплощенные в бабаджаняновской фортепианной музыке, как правило, несут в себе волевой напор, энергию, звуковую мощь эмоциональной стихии (откровенный антипод изысканной пластике “Танцев” Комитаса, с их разнообразием артикуляционных штрихов, прозрачностью звукового пространства). Можно сказать, что танец, по Бабаджаняну 50-х годов, - дело мужчин. И это мужское исполнительское действие сообщало звучанию инструмента броскую концертность, блеск виртуозности и эмоциональный накал.

В озвучивании своей пятой вариации Бабаджаняна-пианист сознательно отказывается от одного из самых впечатляющих своих исполнительских ресурсов — богатства многоплановой интонационной палитры, поднимая на пьедестал другой (в его трактовке ничуть не менее яркий) ресурс — разбуженную энергию метроритма. И, властно приковывая внимание слушателя к

этой резкой смене создаваемых им звуковых миров, бесстрашно управляя ими, он тем самым как бы еще раз закреплял на эстраде свой исполнительский диктат — диктат “пианиста-самодержца”. На наш взгляд, в армянском пианизме после кончины Бабаджаняна эта вакансия до сих пор остается пустой.

Теперь вслушаемся в запись авторского исполнения, датированную 1971 годом (сохранившаяся в фондах ТВ Армении видеозапись начала 80-х годов принципиальных расхождений с данным прочтением уже не обнаруживает). Спешим оговорить: Бабаджанян-пианист здесь по-прежнему самобытен и узнаваем. Однако многое, очень многое теперь услышано и прочитано им совсем по-иному. И дело не в том, что в его игре теперь стали доминировать иные выразительные средства, нет! Изменены оказались их роль и значение, сдвинуты некоторые пропорции, переставлены смысловые акценты.

Казалось бы, в этом нет ничего удивительного: новые стилевые черты, проявившиеся в творчестве Бабаджаняна-композитора в результате более чем двадцатилетней эволюции, не могли не наложить свой отпечаток и на его исполнительский облик. Однако для нас важнее другое. Эволюция композиторского мышления Бабаджаняна, во многом изменившая его отношение к любимому инструменту, проявилась отнюдь не только в особенностях прочтения автором своих новых композиторских работ (изменение фортепианного письма, естественно, должно было повлечь за собой рождение новых исполнительских приемов и средств инструментального воплощения). Эволюция эта самым существенным образом отразилась и на исполнительском подходе Бабаджаняна-пианиста к своим произведениям прошлых лет. Иными словами, спустя двадцать лет после записи первого авторского исполнения, Героическая баллада уже прочитана художником, который является автором Шести картин, где эстетика несколько иная.

Прежде всего обращает на себя внимание изменение облика самого фортепиано. Под пальцами Бабаджаняна оно стало звучать суше и строже, однако, несколько потеряв в мелодизиро-

ванной распевности, обрело более напряженный и динамичный эмоциональный тонус.

Вслушаемся в первое проведение темы: отказ от мелкой волнообразной динамики и привлечших наше внимание в ранней трактовке дополнительных исполнительских акцентов (на мордентах ноты “соль-бекар”); отказ от необычайно яркого в первом прочтении *crescendo* при подходе к Темпо I; явственное снижение динамического порога - до сдержанного *mezzo forte* - в аккордовом изложении (4-6 такты того же Темпо I)... Теперь подлинное *forte* во всем разделе появляется лишь однажды - в главной его кульминации. И только в этих тактах пианист безраздельно властвует над оркестром. Такое переосмысление взаимоотношений солиста и оркестра, когда прежде безоговорочно подчиняющий себе оркестровое сопровождение Бабаджанян-пианист добровольно отказывается от торжествующего Превосходства Virtuоза и подчиняет себя общей линии симфонического развития, легко заметить во многих эпизодах позднего прочтения Героической баллады.

По-рахманиновски мощные перебросы аккордов во второй вариации становятся в поздней записи всего лишь контрапунктом к проводящейся в оркестре теме, а не соперничают с ней в борьбе за звуковое превосходство (теперь это все лишь *mezzo forte* и кратковременное *forte* в высшей кульминационной точке, тогда как и в авторском тексте, и в ранних трактовках - это мощное *fortissimo*). Или - уже при подходе к последней вариации - октавные ходы фортепиано соло, прежде звучавшие особенно мощно и пышно, как бы подчеркивая значимость торжественного вступления солиста, теперь всего лишь продолжают высказанную в оркестре музыкальную мысль.

Отметим и резко возросшую дифференцированность фактуры по вертикали, в частности укрупнение басовых пластов. Именно эта особенность придает первой вариации непривычную строгость и даже мрачноватость, а проведению темы траурного марша (третья вариация) стереофоническую объемность звучания,

- повторяющаяся басовая октава “соль”, исполняемая теперь особенно гулко и протяжно, не только окутывает обертонами фактурную ткань, но и с подчеркнутой неумолимостью проводит “свою” (автономную) смысловую линию, как бы играемую “третьей рукой”.

Еще две особенности поздней исполнительской версии: появление прежде не использованного Бабаджаняном-“игумновцем” приема игры *meno legato* (в первом прочтении пианист откровенно “вокализировал” тему марша, теперь же он играет ее подчеркнуто чеканно, обостренно отчеркивая каждый пунктирный ход) и стремление к “укрупнению” фразировки (последние три такта тематического раздела, заключительные такты второй вариации и — особенно явственно — лирический эпизод пятой вариации, где прежде автор тонко и бережно очерчивал в верхнем голосе все три секвенционных звена, а двадцать лет спустя играет мелодию сплошным потоком, на едином дыхании). На наш взгляд, эта тенденция (укрупнение фразировочных звеньев) стала одной из причин некоторого сжатия ткани Героической баллады во времени, то есть привела исполнителя к более подвижным темповым решениям.

Несколько примеров. Начальное проведение темы пианист играет в том же движении, что и прежде (четверть = 69), достигая в эпизоде *Roso più mosso* метрономической отметки 88. Однако при исполнении первого Темпо I, он не возвращается к первоначальному темпу, сохраняя движение *Roso più mosso*, и лишь в заключительных тактах (второе Темпо I) утверждает исходный темп.

Первая вариация так же более подвижна (102 вместо прежних 98), вторая — уже в ином темпе (74 вместо прежней 60). И в данном случае изменение темповой характеристики самым существенным образом сказалось на характеристике образно-смысловой. Дело в том, что композитором в тексте помечен тактовый размер “три вторых”. При замедленном движении, как это имело место в трактовке 1951 года, размер этот воспринимался, ско-

рее как обычные “шесть четвертей”, и певучая мелодика звучала успокоенно и лирично. В новом, более подвижном, темпе ритмическая пульсация половинных нот ощущается гораздо более явственно, и тогда на передний план оказывается выведена “игра” полиритмических наложений” (три вторых и две четверти), которая ранее была практически нивелирована. Теперь же лирический эпизод обретает внутренний динамизм, создает ощущение скрытой тревоги.

Траурный марш в поздней версии также более подвижен. В сочетании с отмеченными нами “укрупнением” басов и маркированной артикуляцией ускорение темпа приводит к тому, что звуковой образ Третьей вариации далеко отходит от романтического идеала игумновской школы и скорее ассоциируется с новым звуковым обликом фортепиано XX века, в котором преобладают красочно-ударные черты.

Что же касается заключительной вариации, то темповое решение ее главной темы производит в записи 1971 года поистине ошеломляющее впечатление (четверть с точкой = 160, в прежней версии — 150). Можно сказать, что здесь Бабаджанян-исполнитель достигает пика виртуозных возможностей пианиста: имеем в виду, прежде всего, скорость и техническую безупречность исполнения октав.

И только в резко (в данном прочтении особенно резко!) прерывающей этот ликующий порыв медленной каденции пианист — в данной интерпретации впервые! — прибегает к максимальному дроблению фразировки. Объединенные в тексте единой лигой мотивы рельефно расчленены, темп предельно замедлен (при общем темпе финала 160, здесь — 72), волнообразная динамика полностью отсутствует (Бабаджанян-пианист вновь, как в начальном эпизоде, игнорирует собственное авторское указание *crescendo*).

Художественный результат впечатляет: слушатель вынужден разделить с артистом то состояние огромного внутреннего напряжения, которое будет затем бурно выплеснуто в победной коде. Кстати, она также играет теперь значительно быстрее (четверть

= 80, вместо прежних 69), и поэтому звучит теперь не торжественно-парадно, а дерзко, упруго и энергично...

После создания фортепианной Поэмы и Шести картин звуковой облик фортепиано в творчестве Бабаджаняна-композитора уже не претерпевает сколь бы то ни было существенных изменений. Его последние произведения для фортепиано - лаконичные, с рельефной очерченностью структурных граней - как бы подводят итоги многолетним поискам композитора в этой сфере инструментального письма. Лирическое Анданте и откровенно минималистская по фактуре Юмореска вызывают ассоциации с ранними фортепианными миниатюрами композитора, афористичное Раздумье напоминает о бабаджаняновском сериализме, Элегия и Ноктюрн возвращают упоение щедростью открытого мелодизма и богатством гармонических окрасок.

Между тем творческая эволюция Бабаджаняна-пианиста может быть прослежена вплоть до начала 80-х годов. Иными словами, процесс все более углубленного познания "своего фортепиано" далее будет им продолжен уже в исполнительских интерпретациях. Яркое свидетельство тому — две исполнительские версии Шести картин, сохранившиеся в фондах Гостелерадио Армении и отдаленные друг от друга более чем пятнадцатилетним интервалом (1968 и 1983 гг.).

Отметим самое характерное.

Метроритмическая вольность Импровизации (властно управляя подчеркнутой контрастностью темповых перепадов Бабаджанян 60-х, казалось, словно еще раз закрепляет здесь свой исполнительский облик "самодержца") в позднем прочтении умерена и сглажена, теперь в ней просвечивают контуры едва ли не классического рондо.

Звучащая прежде как изящная инкрустация, своеобразная пьеса-шутка, полная изысканной полиметрии и причудливой игры акцентов Народная, теперь подернута налетом сумрачности, ее тембровый тон приглушен, фактурная вертикаль существенно уплотнена.

Токкатина кажется прочитана буквально “на одном дыхании”, где стремление к максимальному “сжатию во времени” подкреплено несколькими едва ощутимыми темповыми сдвигами в сторону ускорения (в авторском тексте не выписан ни один из них). Тем более неожиданное (буквально шоковое) впечатление производит теперь внезапная остановка (на piano!) этого неудержимого временного потока - пять тактов *Meno mosso*, производящие в данной трактовке впечатление до предела стянутой пружины...

Сотканное из перепадов романтически экзальтированных эмоциональных состояний Интермеццо в трактовке 80-х годов оказывается созвучным призрачному, напоенному шепотом и полунамеками миру шенберговского фортепиано, вызывая в памяти миниатюры Шести пьес op.19. А Хорал, исполняемый автором теперь в более подвижном темпе, неожиданно обретает тонко дифференцированную вертикаль и ту особую выпуклость басовых голосов, которая уже привлекала наше внимание в поздней авторской трактовке Героической баллады. В таком прочтении стереофоническая объемность статичной фортепианной фактуры создает своеобразный акустический эффект, который ассоциируется с акустикой древнего опустевшего храма.

И, наконец, финальный Сасунский танец, в котором динамический разворот максимально оттянут во времени (по сравнению с ремарками в нотном тексте и первым авторским прочтением). Можно сказать, что Бабаджанян-пианист сдерживает требующий выхода эмоциональный накал воистину “елико возможно”, - тем ослепительнее звучит в его поздней трактовке эта, ставшая единственной, кульминация пьесы. Звучит как “звуковой нокаут”, как неодолимый ликующий взлет!

Проведенный анализ дает возможность говорить о проявившейся в трактовках Бабаджаняна-пианиста 70-х-начала 80-х годов тенденции к пересмотру некоторых постулатов игумновской школы. Имеем в виду, прежде всего, определенную “девокализацию” мелоса, отказ от волнообразной динамики при лепке музыкальной фразы и явственное сужение границ использования

прихотливых агогических отклонений.

В то же время исполнительские прочтения позднего Бабаджаня — свидетельство нового ракурса преломления иных, ничуть не менее значимых “заветов” своего педагога, как то: активизация музыкально-временного фактора (темпового соотношения крупных разделов) с целью выявления особенностей драматургии и охвата формы, естественность и, одновременно, безупречная логика “горизонтального мышления”, когда изменение — хотя бы в самой минимальной степени — одного из звеньев музыкальной цепи неизбежно влечет за собой пересмотр всего последующего хода развития материала.

Собственный опыт композитора-практика и открывшиеся через него новые черты облика современного фортепиано не только обогатили выразительные средства бабаджаняновской исполнительской палитры (обертонные эффекты, дифференцированность и подчеркнутая “объемность” вертикали, проявления несвойственной прежде Бабаджаняну-пианисту строгой сдержанности эмоционального высказывания, игра *meno legato*, достаточно активное использование зоны сумрачных и приглушенных звучаний), но и в какой-то мере изменили отношение его, уже как автора, к своим ранним композиторским работам.

Иными словами, проведенный анализ позволяет утверждать: точка зрения композитора на свое только написанное произведение и его отношение к этой работе, проявившееся в исполнительской трактовке, осуществленной годы спустя, подчас разительно не совпадают. Не случайно в поздних прочтениях Бабаджаня-пианиста оказались “укрупнены” прежде не привлекавшие его исполнительского внимания особенности и детали, — те, в которых были заложены ростки будущего и которые поэтому теперь особенно значимы для самого автора.

В то же время (сознательно или интуитивно, не беремся судить) Бабаджаня-исполнитель в своих последних записях нередко прибегает и к ретуши иного порядка: смягчает, стусшеывает те моменты, что, возможно, были восприняты им как момен-

ты в чем-то подражательные, несущие следы юношеского “эмоционального пережестя” или же слишком явственных композиторских влияний, в зрелости же - оказавшиеся своего рода препятствием на пути к воплощению собственного композиторского замысла. Естественно, они остро нуждались в его, теперь уже исполнительской, коррекции.

Собственно говоря, сравнительный анализ различных версий авторского исполнения и есть лучший аргумент в споре со сторонниками одной, единственно верной, “истинной” трактовки (уже процитированные нами В.Фуртвенглер и И.Стравинский, а также французские музыковеды Р.Лейбовиц и Б.Шлецер, немецкий музыкальный критик Х.Штуккеншмидт, английский музыкант-теоретик Э.Тэнэ и др.). Последнему принадлежит, пожалуй, самое категоричное утверждение: у музыкального произведения — одно значение и только одно; поэтому самый идеальный случай, по Тэнэ, когда произведение раз и навсегда зафиксировано в механической записи только одной-единственной авторской версии<sup>11</sup>.

В данном контексте мы позволим себе задаться вопросом: какую же из столь несхожих авторских трактовок нам следует воспринимать как “истину в последней инстанции”? Ведь не случайно, говоря о ценностном аспекте произведения искусства, Поль Валери акцентировал именно его “потенциальные возможности”, утверждая: “Наилучшим является такое произведение, которое дольше других хранит свою тайну. Долгое время люди даже не подозревают, что в нем эта тайна заключена...”<sup>12</sup>. А Осип Мандельштам, характеризуя понятие логики применительно к искусству, определяет ее, как “царство неожиданности”, ибо, по Мандельштаму, “мыслить логически — значит непрестанно удивляться”<sup>13</sup>.

Позицию выдающихся поэтов полностью разделяет и музыкант-практик — дирижер Леопольд Стоковский, заметивший: “Для меня, например, Пятая симфония Бетховена постоянно растет и развивается. Она мне напоминает гигантское дерево сек-

вои, разрастающееся с каждым столетием все более и более”<sup>14</sup>.

Думается, эти слова можно отнести ко всем произведениям подлинного искусства, в том числе и к лучшим композиторским опусам Бабаджаняна. И установка на развитие “потенциальных возможностей” (по Стоковскому, тенденций к росту), скрытых в Героической балладе и цикле Шесть картин, на наш взгляд, была задана яркими, но такими несхожими прочтениями Бабаджаняна-пианиста, успевшего первым – на глазах своих современников – продемонстрировать “поливалентность” своей фортепианной музыки.

- 1 Цит. по: “Арвест”, специальный выпуск, посвященный А.Бабаджаняну. Е., 1996/97, с.15.
- 2 Там же, с. 15.
- 3 Цит. по: Тероганян М. Арно Бабаджанян. М., “Композитор”, 2001, с.42.
- 4 “Арвест”. с.18.
- 5 Из отзыва Я.Мильштейна для ВАК (декабрь 1954 г.). - Тероганян М. Цит. изд., с.31.
- 6 “Арвест”. Цит. изд., с.1 и с.18.
- 7 Тернова Н. Национальное своеобразие фортепианного стиля Арно Бабаджаняна. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1985.
- 8 Furtwängler W. Ton und Wort. Wiesbaden, 1958, S.79-83.
- 9 Стравинский И. Диалоги. Л., 1971, с. 247.
- 10 Амадуни С. Арно Бабаджанян. Е., 1985, с. 103.
- 11 Подробное изложение точек зрения сторонников этой позиции см.: Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Л., „Музыка“, 1979, с.16-17, 33,171 и т.д.
- 12 Валери П. Об искусстве. М.,1993, с.121.
- 13 Мандельштам О. Слово и культура. М.,1987, с.172.
- 14 Стоковский Л. Музыка для всех нас. М., 1959, с.18.

## Шушаник Апоян

### Арно Бабаджанян в воспоминаниях современников\*

О выдающемся армянском композиторе-пианисте Арно Бабаджаняне, его творчестве и самобытной человеческой личности сохранилось много интересных воспоминаний. В Ереване, где он родился и вырос, в Москве, где учился, а затем прожил многие годы, повсюду, куда бы он ни ездил и с кем бы ни общался, он оставлял в сердцах людей незабываемый след. Кроме огромного музыкального дарования, покорило его неисчерпаемое жизнелюбие, глубокая искренность, неистребимый юмор. Эти качества проявлялись в оригинальных метафорических высказываниях, передаваемых из уст в уста, в веселых, остроумных шутках, а порой - в пародийных сценках, разыгрываемых им с неподдельным мастерством.

Много воспоминаний хранит память его ближайших друзей-композиторов, коллег-музыкантов, поклонников его таланта не только в Армении, но и далеко за ее пределами.

Прежде всего, нужно сказать об учителе Арно Бабаджаняна, выдающемся русском музыканте, профессоре Московской консерватории Константине Николаевиче Игумнове. Хорошо известно, что Игумнов оказал громадное воздействие на форми-

\* Вариант очерка "Рука как у Рахманинова". «Арвест» (специальный выпуск, посвященный А.Бабаджаняну), Ереван, 1996/97, с.17.

рование молодого музыканта. “Игумнов развил во мне широкое музыкальное мышление, расширил мой музыкальный кругозор, привил строгий художественный вкус”, - писал А.Бабаджян. А сам Игумнов, воспитатель всемирно известных исполнителей Л.Н.Оборина, Я.В.Флиера и многих других, характеризовал Бабаджяна как “редко одаренную натуру”, писал о нем следующее: “Талантлив, артистичен, обладает ярким исполнительским темпераментом, непосредственным ощущением музыки”.

Масштабы и характер пианизма Бабаджяна Игумнов считал возможным сравнивать с пианизмом одного из самых его любимых и высокопочитаемых пианистов - пианизмом Рахманинова. Он видел сходство с великим пианистом даже в строении рук: “Какая лапа!” - воскликнул как-то Игумнов.

Арно рассказывал, что после исполнения восторженно принятой слушателями труднейшей восточной фантазии “Исламей” Балакирева, он только от других узнал, что Игумнов доволен и хвалил его. В связи с “Исламеем” вспоминаются слова Арно. Он говорил с юмором, что для исполнения этого произведения, преодоления его сложности надо было бы иметь слугу. О пианистическом даровании Арно Бабаджяна говорили в превосходной степени крупнейшие пианисты XX века - С.Рихтер, Э.Гилельс. Так же высоко оценивалось и его ансамблевое мастерство. Вспоминается такой факт. Профессор Московской консерватории В.В.Горностаева в своей книге “Два часа после концерта” (Дубна, Свента, 2002) пишет: “Помню, однажды Святослав Рихтер говорил мне с глубокой печалью об одном несостоявшемся призвании Арно: “Он был бы крупнейшим пианистом, займись он этим! Но он писал музыку, и с головой уйдя в композицию, как пианист выступал, только исполняя свое”. Позже Горностаева от своего имени писала: “Он замечательно легко садился к роялю, неподражаемо к нему прикасался. Чисто фортепианным талантом он был награжден неслыханно. Его руки были продол-

жением рояля и погружались в клавиатуру удобно и естественно, как в родное лоно”<sup>1</sup>.

О пианистическом даровании Бабаджаняна в превосходной степени говорили крупнейшие пианисты XX века - С.Т.Рихтер, Э.Г.Гилельс. Также высоко оценивалось его ансамблевое мастерство. Вспоминается такой факт. Однажды в Малом зале Московской консерватории исполнялось Фортепианное трио Бабаджаняна. Состав музыкантов был следующий: Давид Ойстрах (скрипка), Святослав Кнушевицкий (виолончель) и автор (фортепиано). Безусловно, это было яркое событие, зал был переполнен. После концерта воодушевленные слушатели устремились за кулисы, чтобы поблагодарить артистов. Когда подошли к Д.Ф.Ойстраху, он ответил так: “Я уверен, что при любом составе исполнителей Трио прозвучало бы великолепно, но при одном обязательном условии - за роялем должен сидеть Арно Бабаджанян!” Таковым было дарование ансамблиста Арно, которого Д.Д.Шостакович после этого же концерта назвал “великолепным пианистом, исполнителем крупного масштаба”<sup>2</sup>.

С исполнением Фортепианного трио в Малом зале Московской консерватории связано еще одно воспоминание, также принадлежащее друзьям музыканта. Известный армянский художник Хачатур Есян, большой любитель музыки и преданный поклонник композитора, подарил ему свою картину со следующей надписью: “Почти гениальному Арно Бабаджаняну”. После концерта присутствовавший на нем художник из-за переполнивших проходы восторженных слушателей не мог пробиться в артистическую, где находились музыканты. Кое-как протиснувшись в дверь (художник был высокого роста), через головы людей он громко прокричал: “Арно, прошу, зачеркни “почти””.

Другое воспоминание касается первого юношеского выступления Бабаджаняна в Ереване. Это воспоминание нуждается в пояснении. Как-то привелось мне беседовать с Арно о его

первых концертных выступлениях. Прервав разговор, он вдруг предложил мне лично поинтересоваться его дебютом у крупного мастера советской фортепианной педагогики, профессора Ленинградской консерватории Натана Ефимовича Перельмана. Последовав его совету, я вскоре получила ответ на свое письмо. В 1935 году Перельман гастролировал в Ереване. Зайдя случайно в зал Дома культуры (ныне Малый зал Армфилармонии им.А.Бабаджаняна), он услышал выступление юного Арно вместе с симфоническим оркестром, которым управлял дирижер Г.Е.Будагян. И вот, спустя много лет, через четыре десятилетия Натан Ефимович рассказал о своем впечатлении от этого концерта. Привожу письмо, которое публикуется впервые: “Дорогая Шушаник Арутюновна! Отчетливо помню выступление маленького Арно Бабаджаняна, поразившее меня безукоризненностью и чистотой исполнения Концерта №1 Бетховена. Я выделяю чистотой, ибо взрослые, обычно, в этом Концерте пытаются изобразить то, что не входило в замысел автора, а изощряются. Талантливая игра маленького артиста - незатейливая, припоминаю, вызвала у меня такой восторг, что я извлек из кармана свою записную книжечку, воскликнув: “Эту фамилию будут знать все”, и записал ее. Мое пророчество сбылось в несколько иной форме, но грамофонные записи указывают, что в деле фортепиано это бывшее дитя весьма и весьма преуспело. Желаю Вам успеха в предстоящей работе”<sup>3</sup>.

Прочитывая эти строки, поневоле задумываешься над тем, каким же ярким и впечатляющим должно было быть уже первое выступление пианиста, чтобы такой тонкий и взыскательный художник, мастер фортепианной педагогики, как Натан Ефимович Перельман, спустя многие годы мог “отчетливо” помнить этот концерт, сам характер игры “маленького артиста”. Остается пожалеть, что он не слышал Арно (из-за его редких выступлений в качестве пианиста-солиста) в зрелые годы и поэтому в полной

мере не мог оценить его редчайший пианистический дар.

Хочется привести строки об Арно Бабаджаняне, написанные другом и сокурсником по консерватории, известным советским композитором Кириллом Молчановым: "Я никогда не скрывал своей подлинной влюбленности в неповторимый талант А. Бабаджаняна, столь щедро отпущенный ему природой. Он музыкант от рождения. Его мироощущение, его чувства, его страсти, увлечения, его муки и радости - все это музыка. Он мыслит музыкальными образами и его образный мир музыкален. Я уверен, что не преувеличиваю, когда говорю, что Арно Бабаджанян в музыкальном мире - явление поистине уникальное. Как и у каждого большого художника, путь этого композитора не прям. Путь его труден. Он наделен не только исключительной музыкальностью, но и исключительной, почти фанатической требовательностью к себе. Радость открытия, радость свершений смягчаются мучительными раздумьями, трудными поисками. Иногда художник надолго замолкает, но не потому, что устал, не потому, что растерян, а потому, что долго накапливает в себе, где-то глубоко, подспудно силы для взрыва...<sup>4</sup>.

А. Бабаджанян не из тех, кто с легкостью разбрасывает вокруг себя недозрелые плоды. Но когда он наконец раскрывает себя, мы каждый раз поражаемся многогранности его дарования, глубине и силе его музыкального мышления, удивительной точности, "выверенности" тех средств выразительности, которые он использует. Это - предельная искренность, необычайно глубокое проникновение в мир эмоций, чувств, страстей. Это - исключительная человечность его языка, разнообразие оттенков человеческого состояния: от неистовых взрывов могучего темперамента до нежнейших и тончайших прикосновений к самым сокровенным тайникам человеческой души"<sup>4</sup>.

Интереснейший эпизод из студенческой жизни Бабаджаняна вспоминает композитор Э.М.Мирзоян. В год окончания Мос-

ковской консерватории Арно Бабаджанян-пианист на выпускном экзамене, кроме обычной программы, пройденной с педагогом, должен был исполнить самостоятельно выученное произведение Скрябина. Но он не успел выучить Скрябина, и, придя на экзамен, быстро продиктовал всю выученную с педагогом программу лаборанту кафедры, а в конце, прибавив: “Скрябин — Прелюдия”, стал ждать. Пришла его очередь играть. Войдя в зал, переполненный до отказа, и сев за инструмент, он с увлечением сыграл программу, а когда пришло время играть Скрябина, не растерявшись, исполнил свою давно написанную прелюдию в стиле Скрябина. Сидящие в комиссии выдающиеся скрябинисты К.Н.Игумнов, Г.Г.Нейгауз, А.Б.Гольденвейзер, видимо, были озадачены: они не знали такой прелюдии композитора, но и не хотели признаваться в этом друг перед другом. Экзамен прошел блестяще, а потом Арно признался, что, играл вместо сочинения Скрябина свою собственную пьесу \*.

Конечно, можно предположить, что три знаменитых скрябиниста, сидящие в комиссии, не хотели открыто обнаружить своего незнания этой Прелюдии, или, что более вероятно, импровизация студента была настолько талантлива и так близка духу музыки Скрябина, что они поставили Бабаджаняну высший балл.

Безусловно, интерес представляет и воспоминание певца, народного артиста СССР Нара Ованесяна: “Как-то мне посчастливилось выступать в концерте с Арно Бабаджаняном, причем он выступал в качестве моего концертмейстера. Все хорошо. Но когда я запел песню Пьяного из оперы Т.Хренникова по комедии “Много шума из ничего” Шекспира, естественно, стал мимикой и жестами изображать своего героя. Вдруг я почувствовал, что внимание слушателей обратилось к сидящему за роялем пианисту. Сразу повернуться к нему я не мог, но когда это удалось сделать, то увидел, как искусно, гримасами Арно изображал пьяного. А в завершение песни он, как бы «клюнул» носом, то есть

уткнулся, упал лицом на клавиатуру, как подобает пьяному”. Такова была сила актерского перевоплощения Арно.

Говорят, что не будь Бабаджанян выдающимся музыкантом, он стал бы выдающимся актером, а может, и живописцем. Основанием последнему служат картины, развешанные на стене его московской квартиры, в том числе, написанный маслом необычайно выразительный автопортрет.

Воспоминание композитора Л.М.Сарьяна вновь возвращает нас к Бабаджаняну-пианисту. “В одном из классов Ереванской консерватории стоял старый рояль французской фирмы “Плейель”. Его хотели списать. Случилось так, что Бабаджаняну предложили решить судьбу инструмента, проверив его. И что Вы думаете? Этот дряхлый рояль под пальцами пианиста так запел, так зазвучал, что его передумали списывать” \* .

Наконец, последнее воспоминание. Оно исходит от самого Бабаджаняна. Как-то в беседе о творчестве в очень сжатых, лаконичных выражениях он высказался о роли музыки в жизни человека. “Музыка должна волновать людей. Она не должна удивлять. К сожалению, многие наши композиторы стремятся к последнему”. В связи с этим он рассказал один эпизод из своей жизни. “На фестивале “Варшавская осень” был исполнен мой Виолончельный концерт. Играл Мстислав Ростропович, причем по требованию публики повторил Концерт целиком. Об этом он в шутку говорил: “Первый раз я играл просто разученное, а во второй раз сыграл уже по-настоящему”. В зале, где проходил концерт, передо мною сидели два солидных немца. Я обратил на них внимание потому, что они непосредственно реагировали на исполняющуюся музыку. Часто переговаривались, когда нравилось - дружно кивали головой, а когда не нравилось, то горько морщились. “Как они поведут себя, когда будет исполнено мое произведение”, - подумал я. И что Вы думаете, когда исполня-

---

\* Из личной беседы автора с Л.Сарьяном .

лось мое сочинение, немцы замолчали, не проронили ни одного слова. Я был очень рад”.

Таким ярким и непохожим ни на кого и в творчестве, и в жизни остался в памяти своих современников Арно Бабаджанян.

1 Газета “Новое время”. Е., 5 декабря 2000.

2 Наш Арно. Статьи и воспоминания. Ред. Р.Н.Акопян., Е., 2006., с.159.

3 Письмо Н.Е.Перельмана к Ш.А.Апоян. Апрель 1976. Архив автора.

4 Молчанов К. Зрелость художника. Газета “Коммунист”, Е., 23 апреля 1977.

## Современные черты музыки Арно Бабаджаняна

11 ноября 1983 г. в Ереване в возрасте 62 лет скончался выдающийся пианист и композитор Арно Бабаджанян. Около четверти столетия минуло с того дня, но все эти годы имя А.А.Бабаджаняна ассоциировалось с одной из вершин в армянской музыке XX века. Вкусив международную славу и всенародную любовь еще при жизни, Бабаджанян благодаря неповторимому композиторскому искусству и мастерству виртуозного пианиста, запечатлевшего свою игру в аудио- и видеозаписях, остался жить с нами и сегодня.

Удивительный феномен: Арно не воспринимается ушедшим, он — живой, близкий. И это ощущается буквально при каждом исполнении его сочинений — академического или эстрадного жанра. Его сочинения не ушли в прошлое, не стали музейными реликвиями классического наследия нации; они современны в лучшем и высоком смысле этого слова. И вопрос даже не только в том, что сочинения А.Бабаджаняна продолжают находить отклик в сердцах слушателей (что для Бабаджаняна являлось сверхзадачей художника). Главное, пожалуй, кроется в способности музыки Бабаджаняна быть эталонным продуктом искусства, иначе говоря, сохранять художественно-стилистическое равновесие, гармонию содержания (выражаемого) и формы (выражающего), союз традиции и современности, чуткость к истории и осознание вечного.

Первое международное композиторское отличие Бабаджаняна было связано со студенческими Вагаршапатским танцем и Полифонической сонатой, получившими в 1947 г. первую премию на Международном фестивале молодёжи и студентов в Праге. Сов-

ременный музыкальный мир принял тогда 26-летнего автора, на следующий год завершившего Московскую консерваторию по классу специального фортепиано у профессора К.Н.Игумного. Удивляя уникальным пианистическим даром, Бабаджанян направил его не на ниву развития национального музыкально-исполнительского искусства, а на прогресс композиторской деятельности.

В главный период своего фортепианного творчества — с 1946 по 1966 гг. — Бабаджанян отразил все основные этапы стилевой эволюции этого жанра в армянской музыке. Созданные в 1978-ых гг. Элегия (памяти Арама Хачатуряна) и три пьесы — Мелодия, Юмореска, Раздумье, по существу, являются варьированным повторением творчества преддодекафонического периода. Связи с предшественниками и современниками Бабаджаняна по крови здесь совмещаются с известными влияниями Ф.Листа, С.В.Рахманинова, С.С.Прокофьева, А.Веберна. Однако степень авторской переработки в силу неповторимого музыкального слога и темперамента Бабаджаняна исключала копирование. Сходство становилось эстетико-стилевым родством, оно обеспечивало контекст композиторских пристрастий.

Интересно, что в последующие десятилетия вплоть до настоящего времени армянская фортепианная музыка в той или иной степени соприкасалась с наследием бабаджаняновского пера. Композиторы могли черпать идеи в области фактуры, в изобретательности которой Бабаджаняну не было равных. Выполняя стилеобразующую функцию, фортепианная фактура его сочинений конкретизировалась в виде постромантической, импрессионистической, неоклассической, моторно-остинатной (фовистской), экспрессионистической, полифонически-додекафонной и пуантилистической разновидностях. И все эти разновидности в творчестве младших современников получили самостоятельное развитие, обогащая стилевую панораму армянской музыки.

Не менее инспирировала последующие поколения композито-

ров область ритма бабаджаняновской музыки, которая, помимо национальной и чисто музыкальной инвенции, отразила оригинальную темпо-ритмику самой речи Бабаджаняна — его «скачывающиеся», перебивающиеся или наоборот, растягивающиеся слова, а также повторы, акцентуации, разнообразное интонационное филирование (последнее выражалось в уменьшении ритмических длительностей, использовании приёма репетиции звука, трелей, тремоло и их различных аллюзий).

Область гармонических новшеств Арно Бабаджаняна, рассыпанных везде, где он использовал свой любимый инструмент фортепиано, явилась питательной средой для последователей. Порой это были не последователи, а единомышленники, на своей индивидуальной стезе нашедшие новые закономерности гармонического языка (например, ладогармоническая система Г. Овунца, теоретически обоснованная в его работе «Мысли о гармонии»<sup>1</sup>).

Учитывая природу образования, можно выделить три типа гармоний в музыке Бабаджаняна. Это: 1) Гармония-структура — основана на идее определенного интервального строения. Аккорды терцового, квартового, октавно-квинтового, секундового и смешанного строения создают богатый резонансный спектр музыки. 2) Гармония-лад — является производной от конкретной ладотональной и модальной организации сочинения<sup>2</sup>. В связи с этим в гармонии фокусируются явления политональности и полимодальности, усиливаются свойства консонантности и диссонантности, а также обертоновости. 3) Гармония-тембр (выражение А.С.Скрябина) — формируется исходя из принципов регистровой колористики и фонизма фактуры в целом. Тембральность гармонии, получившая уже в творчестве Комитаса значение национального феномена, в творчестве Бабаджаняна приводит к многообразию пространственных комбинаций.

Одна из привилегий музыки Бабаджаняна — мелодико-тематическая область. Мелодическая фантазия композитора, щедро реализовавшая себя в многочисленных песнях, вошедших в зо-

лотой фонд песенной эстрадной музыки советского периода, в его инструментальной музыке способствовала индивидуализации каждого опуса. Образно-психологически и мелодически порой связывая свои произведения, Бабаджанян, тем не менее, не дублировал главное — их тематическую концепцию и драматургию. Повышенная избирательность к форме и методам тематической работы впоследствии характеризовала деятельность многих ведущих армянских композиторов, особенно тех, кто выдвинулся в музыке в середине 1960-х гг. Но Арно Бабаджанян был первым. Ещё в 1959 г. он создаёт посвящённую Д.Шостаковичу Сонату для скрипки и фортепиано, в которой предлагает существенное обновление композиционно-тематической техники.

В своё время в статье «Арно Бабаджанян. Истоки нового стиля»<sup>3</sup>, посвященной анализу этой Скрипичной сонаты, мы отмечали, что близкий методу Д.Шостаковича полистилевой синтез — в частности, совмещение признаков позднеромантических и неоклассических традиций — Бабаджанян преодолевает посредством объединяющего авторского взгляда «на музыкально-тематическую динамику произведения». При этом подчеркивалось, что «обеспечить ... единство ему помогает функциональная дифференциация методов тематического развития».

Последующие произведения Арно Бабаджаняна по восходящей линии демонстрируют эволюцию достигнутого композитором в его Скрипичной сонате. Это использующие додекафонию Виолончельный концерт (1962), Шесть картин для фортепиано (1965) и Третий струнный квартет «Памяти Д. Д. Шостаковича» (1976), вошедшее в поле исследования многих музыковедов.

Уже в произведениях 1960-х гг. новаторский для советской музыки этот вид композиторской техники Бабаджаняна приспособливает к индивидуальной мелодико-тематической концепции (сохраняя интонационные связи с армянским песенно-танцевальным фольклором). О том, что концепция у него — всегда подчеркнута индивидуальна, свидетельствует жанровое и компо-

зиционное разнообразие произведений. По сути, если отправной точкой этого процесса считать Скрипичную сонату, то можно заключить, что в течение целых 16 лет в своих пяти опусах (включая и фортепианную Поэму 1966 года) Бабаджанян последовательно совершенствовал концепцию монотематического варьирования. Следует особо отметить универсальный характер этой концепции, вобравшей в себя как новомодальные, так и додекафонические принципы организации музыкального целого.

В 1970 г. к концепции такого рода обратился в своей Первой симфонии Левон Аствацатрян<sup>4</sup>, а чуть позже — Мартун Израелян и Ашот Зограбян в сочинениях для инструментальных и камерно-вокальных ансамблей. Для последующих же поколений различные методы концептуально-тематической работы становятся нормой...

Арно Бабаджанян проявил еще одну композиторскую особенность, касающуюся трактовки жанра и формы произведения. Традиционный классический цикл (Фортепианный и Скрипичный концерты, Фортепианное трио) у него соседствует с оригинальными интерпретациями жанра и формы. К примеру, решенная в виде вариационного цикла Героическая баллада для фортепиано с оркестром, двухчастный Виолончельный концерт, логически взаимосвязанные, образующие новый тип сюиты (здесь имеются в виду перекрестные арочные связи между частями сюиты) фортепианные Шесть картин.

Естественно, что интерпретация традиционных концертных и камерных жанров отразилась на формально-композиционном и драматургическом уровнях сочинения. Стихийный творческий дух композитора диктовал нестандартные логические ходы музыкального движения, тематические «срезы», влияющие на эмоционально-динамический аспект сочинения. Безусловно, духу Бабаджаняна изначально были ведомы тайны музыкальной экспрессии: экспромт как вид музицирования — колыбель его творческого опыта. Однако композитор отыскивал пути к руководству

над столь сущностной для него импровизационной природой музыки. В 1960-е годы — во времена импровизационных инструментальных Концертов-рапсодий Арама Хачатуряна — Бабаджанян создаёт сочинения, основанные на дисциплине структурного мышления. В нём он увидел перспективу эволюции армянской музыки, и он оказался прав.

... В мае 2006 г. в ереванском Большом концертном зале им. Арама Хачатуряна на открытии Третьего международного конкурса музыкантов-исполнителей имени Арама Хачатуряна (по специальности виолончель) был исполнен Концерт для виолончели и симфонического оркестра Арно Бабаджаняна (исполнители — лауреат международных конкурсов Ваграм Сараджян и Филармонический оркестр Армении под руководством Эдуарда Топчяна). Созданное свыше сорока лет тому назад, это произведение было воспринято как достойная дань поклонения творчеству своего великого предшественника — Арама Хачатуряна. В свою очередь, двухчастный Виолончельный концерт Бабаджаняна 1962 года в ретроспективе десятилетий может быть оценён предвестником будущих композиций XX столетия, чьи авторы в двухчастности видели модель современной циклической формы. Можно отметить столь значительные произведения, как Струнный квартет (1964) и Вторую симфонию (1967) Витольда Лютославского<sup>5</sup>, Струнное трио (1985) Альфреда Шнитке. Из произведений армянских композиторов следует упомянуть двухчастный Струнный квартет № 1 (1963) Авета Тертеряна, Камерный концерт № 1 для гобоя, кларнета, фагота, скрипки, арфы, фортепиано и ударных (1974) Грачья Меликяна<sup>6</sup>, Концерт для скрипки и симфонического оркестра (1976) Гегуни Читчян, Концерт № 1 для скрипки и струнного оркестра (1983) Ерванда Еркяна.

Музыка Арно Бабаджаняна коммуникативна в высшей степени. Вместе с тем доступность, демократичность музыки прославленного композитора порой оказывается обманчивой, ибо она еще скрывает немало тайн, которые предстоит раскрыть. И в этом

нам будет помогать актуальная музыкальная действительность, находящаяся в творчестве Бабаджаняна черты современности.

- 1 Овунц Г. Мысли о гармонии. Е., 1995.
- 2 О ладогармонических особенностях музыки Бабаджаняна см.: Амадуни С. Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество. Е., 1985, с. 151-196.
- 3 Подробнее об этом – в продублированной публикации нашей статьи: Арно Бабаджанян. Истоки нового стиля // «Музыкальная Армения», Е. 2002, № 1 (5), с. 17-19 и «Музыкальная академия», М. 2002, № 2, с. 79-82.
- 4 Примечательно, что в 1983 г. Л.Аствацатрян пишет посвящённую памяти А.Бабаджаняна «Мелогонию» для трубы и симфонического оркестра, в звуковой партитуре которой на магнитофонной ленте вмонтирован среди городского шума живой голос Арно.
- 5 Даже в своей трехчастной Третьей симфонии Лютославский отмечал значение идеи двухчастности, трактуя первую часть симфонии как пролог к последующим двум частям.
- 6 В 1984 г. Г.Меликян создал Фортепианное трио № 1 «Памяти Арно Бабаджаняна».

*Карине Джагацпанян*

## Стилистические метаморфозы музыки

Арно Бабаджаняна

Трудно говорить о творчестве человека, который когда-то был твоим современником, жил ярко, динамично, всепознавательно, стремительно, и так же стремительно, как метеор, ушел в космическую безбрежность, оставив после себя светлый, притягательно-манящий след.

Арно Бабаджанян обладал огромной силой таланта, проявляющегося в разных сферах его жизнедеятельности. В жизни он был веселый, азартный, необыкновенно привлекательный рассказчик-юморист - наверняка, обладал и артистическими способностями - великолепно играл в шахматы, бильярд и другие игры.

Возможно, от того, что он рано узнал о своей неизлечимой болезни (где-то к тридцати годам), установив и в этом рекордное количество прожитых лет, Бабаджанян нес в себе особое отношение к жизни. Он, как никто, умел ценить, радоваться каждому мгновению жизни и находить необходимую энергию для противостояния недугу: часто повторяющимся и тщательно им скрываемым упадком сил.

В области своего главного призвания - музыки - Бабаджанян обладал такими же разнообразными, как в жизни, способностями. Композитор-профессионал, он сочинял одинаково яркие

произведения: и оркестровые - "Героическая баллада", концерты для скрипки и для виолончели с оркестром, и камерные - струнные квартеты, сонаты, пьесы. В то же время, мало кто из композиторов мог столько же легко сочинять эстрадные песни, и вновь в самых разных жанрах (блюз, боса-нова, твист и т. п.). Мало кто мог неподражаемо импровизировать, удивляя нескончаемым потоком красочных мелодий, и мало кто мог выступать, без преувеличения, как истинный пианист-виртуоз.

Что касается его стилистических приоритетов, то все, что я собираюсь сказать, в какой-то степени (и преследуя разные задачи) освещено в музыковедческой литературе о Бабаджаняне.

Это прежде всего монографии С.Аматуни, М.Тероганяна, разделы исследовательских книг Ш.Апоян, Г.Геодакяна, М.Тер-Симонян, С.Саркисян, Ж.Зурабян, автора этих слов, как и статьи, специально посвященные творчеству Бабаджаняна, Г. Геодакяна (в частности, в энциклопедии "Die Musik in Geschichte und Gegenwart"), статья С. Саркисян, анализирующая истоки нового стиля Бабаджаняна (см. примечания 1-11).

Постараюсь сконцентрировать внимание именно на некоторых причинах и характере стилистических перемен музыки Бабаджаняна.

Мое предисловие было не случайным. Человек, который так любил жизнь и спешил как можно больше ее познать, был столь многогранен в своем таланте, такой человек не мог в процессе сочинения музыки оставаться одноплановым. Ведь уже по сравнению со своими сверстниками Бабаджанян был, пожалуй, единственным, кто так часто и кардинально менял свой стиль письма. Стабильным, неизменным и удивительно заразительным оставалась лишь мощь бабаджаняновского музыкального темперамента, динамика его стихийной энергии и наличие национальной характерности музыкального языка.

Итак, еще раз обратимся к основным вехам творчества композитора, наглядно отражающим стилистические метаморфо-

зы его музыки. В качестве ярких примеров служат Героическая баллада (1950), Фортепианное трио (1959), Соната для скрипки и фортепиано (1958), Концерт для виолончели с оркестром, посвященный М. Ростроповичу (1962), Шесть картин (1965) и Поэма для фортепиано (1965) и Струнный квартет N 3, посвященный памяти Д. Шостаковича (1976).

В Героической балладе и Трио Бабаджанян, как известно, предстает достойным последователем классического и романтического стилей, преломленных через явное влияние творчества С. Рахманинова. Именно здесь одновременно отчетливо проявился богатый мелодический дар композитора, органично впитавший в себя характерные национальные ритмоинтонации армянской музыки.

Следующее сочинение - Соната для скрипки и фортепиано - уже удивило изменением стиля. Специалистами верно было подмечено влияние метода письма Д. Шостаковича (добавлю, и С. Прокофьева). Прежде всего бросается в глаза замена мелодий широкого дыхания, столь характерных для раннего периода творчества Бабаджаняна, краткими энергично-динамичными - "говорящими" - мотивами, возникающими на основе расширенной, 12-ступенной диатонической тональности (подчеркиваю диатоничность, т. к. все ступени ее одинаково равнозначны). Богато предстает и переменный метр в самых разных проявлениях - то размытых, аperiодичных, то периодически переменных, с отчетливым подчеркиванием каждой смены размера (например, в III части сонаты).

Примерно в тот же период (1962), когда повсеместно критиковалось чрезмерное употребление композиторами скачков на диссонирующие интервалы - септиму, нону, Бабаджанян доказал, что и эти интервалы могут стать осмысленными, даже привлечь слушателя драматизмом своего звучания, если их использовать умело в тематической канве. Вспомним главную тему из Виолончельного концерта композитора. Она начинается с большой сеп-

тимы, на миг задерживается на ней, “дразня” слушателя своей конфликтной сущностью, затем неожиданно резко поворачивает, нисходя по секундам, и как бы повисает вопросительно в воздухе. Вышла очень выразительная, яркая интонация. Помнится, как виртуозно, эмоционально насыщенно исполнил в те годы это произведение М. Ростропович в Ереване.

Следующая метаморфоза творчества Бабаджаняна проявилась в Шести картинах и Поэме для фортепиано. Это был период большого интереса и интенсивного освоения некоторыми советскими композиторами распространенных на Западе новых методов письма, среди которых основополагающее место заняла техника додекафонии. Однако и на этот раз на съездах и пленумах Союза композиторов критиковалось “нездоровое” увлечение “бездуховными” атональными методами письма, разрушающими все возвышенные классические устои музыки. Подобные мысли выражало руководство Союза композиторов СССР.

Бабаджанян и на этот раз удивил музыкальную общественность своим дерзким практическим опытом. Как известно, в Шести картинах и Поэме он блестяще объединил технику додекафонии с национально-характерными ритмоинтонациями (абсолютно полярные, даже взаимоисключающие явления). Это вызвало бурю интереса со стороны музыковедов к необычному творческому опыту Бабаджаняна, к его “гибриду”. Начался период пристального изучения музыки Бабаджаняна, писались научные работы, статьи. Тогда уже известный московский музыковед Ю. Холопов выработал отдельную методику анализа Шести картин. С этими лекциями он выступал и в Армении (в феврале 1977г.). А Поэма Бабаджаняна выиграла конкурс обязательных пьес для представления на III Международный конкурс пианистов им. П. И. Чайковского. И кстати, как отмечают очевидцы (это отмечено и в книге М. Тероганяна), лучше всех Поэму исполнил, тем не менее, автор на гала-концерте.

Последняя метаморфоза произошла в Третьем струнном квар-

тете, памяти Д. Шостаковича. Новый поворот в стиле письма композитора — это уход в сторону глубокой медитативности и минимализма в средствах выражения. Безусловно, этому способствовал весь образный настрой сочинения. Правда, того же эффекта можно было бы достичь и более традиционными методами письма. Бабаджанян же выбрал свежий путь. Это интровертное, по сути, сочинение, где композитор отказался от свойственного ему энергично-действенного, отчетливо пульсирующего движения музыкального материала. Все протекает, казалось, в атмосфере внеметричного брожения: переменный метр не играет организующей роли, он абсолютно аperiodичный, стихийный, поэтому восприятие его на слух равносильно нулю. Причина кроется в самом ритме — совершенно свободном, импровизационном. На его основе и появляются отмеченные исследователями этой музыки национально-характерные мотивы, ассоциирующиеся с интонациями плачей.

Много интересного можно найти, наблюдая за процессом движения музыки. Это и элементы ритмической прогрессии и внезапной статики, выражающейся в несколько длительном повторении одних и тех же оборотов или звуков; можно найти и уходы, вздохи, сопровождающиеся появлением пустот в виде пауз, разрежения фактуры, внезапной остановки звучания. В этом сочинении Бабаджанян впервые для себя стал придавать немалое значение тишине, имеющей драматургически важное значение, в особенности в аспекте избранной задачи. Ведь именно тишина помогала особо остро ощутить драматичность звучания интонаций плачей (как отмечает С. Аматуни, вохбов).

Третий струнный квартет Бабаджаняна знаменует собой шаг в сторону освоения новых для композитора ритмических, фактурных, интонационных возможностей музыкального материала. Это новый и смелый шаг композитора в сторону преодоления собственных устоявшихся методов письма.

Арно Бабаджанян доказал всем своим творчеством, что нет

плохих средств выразительности, есть сочинения бездуховные, бесталанные, в которых автор не сумел найти тот баланс между новым и давно забытым старым, не смог открыть для себя ту “изюминку” в каждом новом явлении, как это сделал сам Бабаджанян и преподнес с наилучшей стороны.

А. Бабаджанян доказал, что ему доступны все нововведения, что они — отражение естественной динамики жизни, жизни, которую он так любил, жизни, в которой сам он предстал как неповторимый самородок.

- 1 Амадуни С. Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество. Е., 1985.
- 2 Апоян Ш. Фортепианная музыка Советской Армении. Е., 1968.
- 3 Геодакян Г. Камерно-инструментальная музыка (соавтор — М. Тер-Симонян). Музыка Советской Армении. М., 1960.
- 4 Геодакян Г. Камерно-инструментальная музыка (соавтор М. Тер-Симонян). Музыкальная культура Арм. ССР М., 1985.
- 5 Geodakyan G. Babajanyan Arno // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. I, Kassel, 1999.
- 6 Джагацпанян К. Ритм национальной речи и музыки. Е., 1986; Она же: По следам ритмов национальной музыки. Е. 1999.
- 7 Зурабян Ж. Интонационные истоки и национальное свособразие тематизма в армянской симфо-нической музыке 1950-60 гг. Е., 2002.
- 8 Саркисян С. Арно Бабаджанян. Истоки нового стиля // Музыкальная Армения, Е., 2002, N 1, то же: Музыкальная академия. 2002, N2.
- 9 Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века. Исследование. М., 2002.
- 10 Тероганян М. Арно Бабаджанян. М., 2001.
- 11 Тер-Симонян М. Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении. Е. 1974.

*Луиза Матевосян*

## О скрипичном концерте Арно Бабаджаняна

Достижения армянских композиторов и исполнителей в области скрипичного искусства давно вышли за пределы республики и приобрели мировое значение. Скрипичные концерты и пьесы Арама Хачатуряна, Арно Бабаджаняна, Эдварда Мирзояна, Александра Арутюняна, Лазаря Сарьяна, Адама Худояна и многих других композиторов широко исполняются на эстраде лучшими исполнителями, как в Армении, так и за рубежом. Начало интерпретаций этих сочинений положили такие выдающиеся советские скрипачи, как Д.Ойстрах, А.Гарбриэлян, Л.Коган, В.Третьяков, В.Пикайзен, Ж.Тер-Мергерян, Р.Агаронян и многие другие.

Эти сочинения, вобравшие в себя живые традиции армянской народной и профессиональной музыки, русской музыкальной культуры и прогрессивные тенденции мирового музыкального искусства, стали неопределимым вкладом в сокровищницу музыки.

Рубежным этапом в процессе становления армянской профессиональной скрипичной музыки явился Скрипичный концерт (1940 г.) Арама Хачатуряна, который стал не только первым армянским скрипичным концертом, но и положил в республике основу развития жанра концертно-симфонического направления.

Следующим сочинением этого жанра явился Скрипичный концерт Арно Бабаджаняна, который продолжил концертно-симфоническую линию. Созданный в 1949 г., Концерт был исполнен тогда же в Ленинграде Леонидом Коганом и заслуженным коллективом симфоническим оркестром Ленинградской филармонии под управлением Евгения Мравинского. Вскоре те же исполнители представили Концерт московскому слушателю.

Ереванская премьера Концерта состоялась 31 октября 1953 г. в Большом зале филармонии. Концерт прозвучал в исполнении Вилли Мокацяна (которому посвящено произведение) в сопровождении Симфонического оркестра Армении под управлением Михаила Малунцяна. В отклике на Концерт профессор М.Хачатрян писал: «С первых тактов произведения обнаружились особенности почерка Бабаджаняна — образность, глубокая эмоциональность, богатство красок в инструментовке, отличное знание широчайших возможностей скрипки. Оркестр под управлением М.Малунцяна и солист В.Мокацян с подъемом исполнили это яркое сочинение. Одаренный молодой скрипач успешно преодолел немалые трудности Концерта» (газ. «Коммунист», 1953, 6/11)<sup>1</sup>. В дальнейшем Мокацян еще дважды исполнял это произведение в симфонических концертах с дирижёрами Вааном Айвазяном и Михаилом Малунцяном. Под управлением последнего состоялась запись Концерта в фонд Радио. В 1967 г. фирмой «Мелодия» была выпущена грампластинка с этой записью, а спустя годы аргентинская фирма «продублировала» ту же запись.

В 1973 г. в издательстве «Айастан» вышел в свет клавир Концерта (партия скрипки — в редакции Мокацяна). На первой странице — посвящение благодарного автора: «Вилли Мокацяну». Вспоминая о творческом содружестве Бабаджаняна и Мокацяна, композитор Эдвард Мирзоян писал: «Считаю неслучайным, что Арно, при наличии у нас множества отличных скрипачей, для исполнения своего Скрипичного концерта остановил свой выбор именно на Мокацяне. Это было прекрасным доказательством его горячей любви и высокого признания достоинств талантливого музыканта<sup>2</sup>.

Своеобразие мелодики, ритма, гармонии отличает Концерт Бабаджаняна от ряда других произведений этого жанра. Самобытность образов, темпераментность, демократичность и эмоциональная приподнятость сочинения — все это обусловило успех произведения, оно стало крупным явлением в армянской скрипичной музыке.

Это был первый послевоенный армянский скрипичный концерт. До него А.Бабаджанян создал Фортепианный концерт (1944), который сам и исполнял, а в 1962 г. им был написан Виолончельный концерт. Скрипичный концерт был задуман еще во время занятий в Московской консерватории, где и произошла встреча с Л.Коганом. Сотрудничество с Л.Коганом во многом помогло автору найти интересную концертно-виртуозную фактуру

ру, органично воплотить свой замысел в инструментальной форме, использовать неограниченные выразительные возможности скрипки. Скрипичный концерт отличает яркость образов, живое чувство современности, выпуклость, экспрессивность музыкального языка, четкость формы. Концерт создавался под заметным воздействием Скрипичного концерта А.Хачатуряна. Вобрав в себя лучшие черты, присущие предшествующему ему Скрипичному концерту Хачатуряна, как и лучшим образцам русской музыкальной классики (черты народности, образности, реализма, слияния традиционных и современных форм и элементов музыкального языка), Концерт Бабаджаняна продолжает и развивает заложенные Хачатуряном жанровые особенности, в частности, черты импровизационного стиля, свойственные исполнительскому искусству народных музыкантов Закавказья. Здесь, как и в хачатуряновском концерте, сочетается специфика народного музицирования с известными приемами традиционного концертного жанра (трехчастность цикла, характер частей, форма). Подробно исследуя Скрипичный концерт А.Бабаджаняна, С.Аматуни в своей монографии, посвященной инструментальному творчеству композитора, отмечает: «С Хачатуряном Бабаджаняна сближает не только общая для их творчества народно-национальная почвенность, но и осуществленный на этой основе обобщенно-симфонический тип мышления»<sup>3</sup>.

Музыка Концерта, пронизанная национальным колоритом, яркая и самобытная, покоряет красочностью музыкального языка, искренностью и оптимизмом. И здесь прослеживается сочетание яркой концертности с симфоническим характером развития образности. Как и у Хачатуряна, необычайная развитость сферы лирики вызывает необходимость находить ей уравнивающий полюс развития, как в разработке I части (реприза сжата), так и в финале. Это тем более необходимо, потому что центральной в выразительном отношении является экспрессивно-лирическая II часть — смысловая кульминация концерта.

В трактовке Л.Когана романтический напор, некоторая субъективизация эмоциональной стороны создают единое «смысловое поле» сочинения, где все подчинено раскрытию лирико-драматических высказываний, чем создается целостность и обобщенность исполнения.

В исполнении В.Мокацяна преобладает стремление к созданию укрупненного целого путем усиления контрастной красочности. Им подчеркивается основное оптимистическое начало

Концерта, как стержневое, «цементирующее».

Трехчастный цикл Концерта отличается целостностью и единством образного решения, определенной «классичностью» структуры. Первая часть — мужественная и волевая, наиболее динамичная и масштабная. Вторая — медленная, с широким лирическим развитием. Третья — быстрый танцевальный финал, отличающийся подвижностью, устремленностью, красочностью, резко контрастный предыдущим частям. Это строение близко конструкции скрипичного концерта А.Хачатуряна, да и круг образности здесь во многом близок, равно как и народно-инструментальная основа, национальная специфика художественного мышления, определяющие построение концепционного слоя сочинения<sup>4</sup>.

Первая часть написана в сонатной форме. Классичность построений здесь органично сочетается с широкой импровизационной свободой изложения национально-самобытного тематизма. Одноактное оркестровое вступление, которым открывается экспозиция первой части, дает начальный импульс движению (здесь можно проследить сходство с Концертом для скрипки Мендельсона).

На фоне этого импульса движения, впитав его энергию, развевается гибкая мелодия главной темы. Она раскрывается неторопливо, захватывая все больший диапазон, проявляя свою скрытую динамику. Напряженное звучание оркестра, фактура которого носит пульсирующий характер, где колышущиеся шестнадцатые звучат на фоне выдержанного органного пункта, придает развитию мелодической линии настроение беспокойного внутреннего волнения.

Несмотря на лирическую широту и распевность, главная тема полна энергии, воли, проникнута оптимистическим настроением. Мужественность и эмоциональная насыщенность пронизывают содержание основного образа, играющего значительную роль в становлении общего замысла сочинения.

Тема обладает характерным построением, представляющим мелодическую секвенцию, выраженную в восходящем движении по ступеням трезвучия и нисходящих секундовых ходах, в которых наиболее ярко проступает принцип опевания, столь характерный для народной армянской музыки. В совокупности эти два элемента образуют мелодическую волну, передающую эмоциональное состояние человека.

Эти волны помогают зримо и выпукло воплотить основной

образ, который дышит торжеством творческого раскрытия личности, той силой, которая рождается из ощущения радости бытия. Развернутость мелодической линии, широта дыхания, масштабность контуров главной темы напоминают лучшие образцы музыкальной классики, в частности, главные темы скрипичных концертов Мендельсона и Глазунова.

Образ, который воплощен в главной партии части, выявляется инструментально у скрипки путем применения, в основном, плавных, протяжных штрихов. Применение легато в построении фраз способствует достижению плавности мелодической линии, настроению широты и спокойствия.

Народный характер усиливается тем, что мелодика главной темы непрерывно обогащается импровизационным началом, мелизматикой. Фактура солирующей скрипки постепенно усложняется, вводится легкое, изящное легато, которое обогащает выразительную палитру красок. Некоторая наступающая драматизация образной сферы вызывает к жизни более чеканный ритм, увеличение масштаба изложения. На смену легато приходит концентрированное детаще, более динамичная агогика, акцентировка, скандирование отдельных звуков, что позволяет достичь необходимой эмоциональной убедительности образа.

Цельность, «классичность» построения части заключается, в частности, в том, что уже в главной партии заключены основные интонационные элементы побочной темы, она как бы заранее готовится, слух слушателя ее уже ожидает как результат развития, а не контрастное построение. С ее появлением образное состояние изменяется незначительно.

Мелодия побочной партии контрастна главной скорее по своей жанровости, а не по тематизму. Образ, воплощаемый здесь, — легкий и грациозный. В ней ярче проступают танцевальное начало скорее женского характера, рапсодичность, связанные с армянской народно-песенной и танцевальной лирикой.

Стремление автора к максимальной выразительности этого раздела подчеркивается специальными обозначениями, такими, как *dolce*, *espressivo*, использованием тембров отдельных струн, особенно баска. Нельзя не отметить также и частые агогические сдвиги темпов: *rosso a rosso crescendo ed accelerando* и т.п. Певучесть и импровизационный характер изложения усиливаются народной орнаментикой, применением приемов *portamento* и

3\* Из личной беседы автора с композитором

portato, придающих фразам вокальность, особую теплоту и задушевность.

В побочной партии автор тонко и правдиво воссоздает красочное звучание восточного инструментария. Наваянная искусством ашугов, она звучит как импровизация, перенося слушателей в мир эпоса, раскрывая красоту душевного мира человека, богатство его чувств.

Второе проведение побочной темы — *dolce espressivo*, порученное солирующей скрипке, в своем развитии постепенно драматизируется. Прозрачность музыкальной ткани сменяется усложненностью письма. Движение постепенно активизируется и на общем динамическом подъеме мощным утверждением величаво и патетично звучит кульминация темы.

Неожиданно резким контрастом образное состояние меняется и тема звучит *subito piano*. Контраст углубляется ее проведением флажолетами в партии скрипки. Применение этой краски связано с раскрытием темброво-колористических возможностей инструмента в передаче тонких душевных движений, внутреннего духовного мира человека. Одновременно здесь проступает и стремление приблизиться к звучностям народных музыкальных инструментов.

Этот контраст, возникающий внутри экспозиции и самой темы побочной партии, свидетельствует о стремлении к симфоничности замысла, раскрытии богатства образных состояний, заложенных в теме. Дальнейшая драматизация вновь приводит к начальному состоянию. Это создает некоторую замкнутость побочной партии, образующей трехчастную структуру.

В разработке выделяется и усиливается именно контраст этих тем, который служит затем основой динамического развития замысла. Наряду с этим в разработке происходит подлинный художественный синтез этих тем. Их сближение создается не только вычленением схожих интонационных структур и образных состояний, но и их полифоническим сочетанием, а также одновременным экспонированием обеих тем.

Достигнутая степень образного обобщения дает огромную художественную энергию дальнейшему развитию. Волевой напор нарастающего движения шестнадцатых, содержащих интонации главной темы у солирующей скрипки, безудержный в своей стремительности, приводит к доминированию волевой сферы, сферы активного действия — разработка — масштабной и широкозвучной, где наиболее выразительно и динамично раскрывается оп-

тимистическое настроение части.

Следующее затем мощное тутти оркестра, основанное на вычлененных интонациях побочной партии, развивает это настроение и придает всему музыкальному движению симфоничность, характер утверждения. Это тутти можно обозначить и как продолжение разработки, и как эпизод в ней. В пользу эпизода говорит его некоторая замкнутость, выделенность, что коррелирует с замкнутостью побочной партии в экспозиции. Пафос выражения характеризует здесь музыку. Скрипка подхватывает этот тон, и тема побочной партии в сольном изложении подытоживает тематическое развитие в разработке, органично подводя к каденции первой части, где развитие тем происходит средствами солирующего инструмента.

Большая, насыщенная виртуозными элементами сольная каденция носит импровизационный характер. Благодаря огромной динамике и симфоническому характеру изложения материала она выступает второй кульминацией (на этот раз — сольной) всей части. В ней заметно стремление автора изыскать новые возможности драматизированного варьирования тем путем использования богатых выразительных возможностей скрипки. Эффективные приемы техники, яркие, колоритные инструментальные краски, стремительные пассажи, разнообразные штрихи — все это придает особую выразительную художественную силу.

Каденция начинается помпезным вступлением *Maestoso*. Оно вводит в атмосферу действия. Это — типичный прием народных музыкантов — призыв к вниманию, вступительный «запев». Сжатая, динамизированная реприза начинается с проведения главной темы части в оркестре, в то время как в сольной партии проводится материал сопровождения. Затем происходит перемещение партий в той же тональности.

Краткая реприза побочной партии приводит к большой коде, где продолжается сфера разработки. Сначала виртуозному обогащению подвергается основная тема. Затем в дальнейшем развитии происходит художественный синтез образных сфер. То обобщенно в партии скрипки звучит основная тема, то проступают отголоски второй темы, изложенные в октаву у сольного инструмента. Заканчивается часть мощным звучанием главной темы.

В целом первая часть отличается цельностью формы, широким симфоническим развитием образов, сквозным «действием», которое держит в напряжении внимание слушателя.

Вторая часть (*Andante*) отличается приподнято-романтичес-

кой образностью, сферой яркого проявления чувств. Здесь в стиле письма композитора более заметно проступают индивидуальные черты самовыражения. В основе развития материала лежит принцип свободной импровизационности. Лишь едва заметно в целом можно уловить трехчастность формы.

Происхождение этой рапсодичной, лирико-патетической части, в которой отразилась непринужденная манера ашугского исполнительского искусства, обусловлено тесными связями композитора с формами армянского фольклора, органической необходимостью выразить национальное содержание в присущих ему формах. Методы развития тематического материала, раскрытия образности, способы изложения, применения выразительных средств — все это вдохновлено народно-музыкальным мышлением и определяет яркий национальный колорит, содержательность и самобытность этой части, одной из лучших в концерте.

Импровизационность развития тематического материала и способы его изложения выражаются здесь, в частности, в том, что композитор, отталкиваясь от выпуклого, впечатляющего мелодического импульса, секвентно затем повторяет фразу, варьирует ее, разрабатывает и обогащает новой фактурой, свежими красками — гармоническими, ритмическими. Бабаджанян удивительно раскрывает здесь богатство, заложенное в национальной интонации. И каждое новое проведение тематического материала становится при этом следующей ступенью идущего на большом дыхании «развертывания» образа в его неисчерпаемом развитии.

Характерен и используемый здесь композитором прием репетиций, являющийся одним из элементов народной орнаментики. Периодическое «соскальзывание» мелодии то на верхний, то на нижний вспомогательные звуки, воссоздает своеобразность народного восточного колорита, особенности инструментального и вокального интонирования.

Диалог солиста и оркестра, намеченный еще в первой части, здесь раскрывается очень широко. Образно он воспринимается как интимный поэтический дуэт. В соответствии с образной задачей во многом изменяется и суть применяемых выразительных средств. Так, басовые остинато выступают в своеобразной роли: они не драматизируют звучание, как это бывает обычно, напротив, остинатная мерность и спокойствие движения ритма создает здесь атмосферу умиротворенности, погружения во внутренний мир.

Музыка части богата по воплощенному многообразию чувств.

Ей свойственны эмоциональный пафос, романтическая приподнятость тона и, в то же время, предельная нежность, искренность, интимность. Яркость и самобытность таланта композитора помогла ему найти для выражения богатую палитру красок, проявить подлинную мелодическую щедрость.

Вторая часть начинается с оркестрового вступления, как и в первой части, вводящего в атмосферу действия — теперь во внутренний мир человека. Скорбная сдержанность эмоций, глубокая человечность, какая-то особая суровая нежность привлекают с первых же звуков. Это как бы вступительные наигрыши ашуга к песне.

И в этой части ощутим присущий романтической музыке и народному искусству прием волнообразного развития. Каждое следующее проведение темы, вплоть до достижения кульминации, завоевывается как бы с усилием, и поэтому приобретает особую художественную значимость. Прием пассажных взлетов к опорным нотам позволяет постепенно преодолеть упорное сопротивление реализации идеала. Экспрессия, напряженность возрастают с каждым новым этапом развития образа, что создает в итоге атмосферу высокого пафоса, благородного воодушевления.

Усиление драматизма в сочетании с нарастанием динамики и темпа приводит к среднему эпизоду, музыка которого характеризуется выражением страстного порыва. Этот эпизод является наиболее эмоционально приподнятым, патетичным не только в данной части, но и в Концерте в целом, определяя во многом его основную образную концепцию — творческий порыв к счастью, преодолевающий препятствия и отчаяние.

Черты напряженного драматизма выражают здесь ощущения переломного момента духовной жизни — тревогу, смутнение, скорбь, стремление их преодолеть. Стихийная открытость чувств, безудержный напор эмоций, черты столь характерные для творчества Бабаджаняна, как могучая взрывчатая сила, впечатляюще раскрывают здесь богатейший мир ощущений человека, создают огромной силы образ.

Кульминация части связана с широким декламационным разворотом темы, изложенной октавами, что создает яркий драматургический эффект укрупнения.

Во второй части композитор сумел удивительно ярко раскрыть лирические глубины выражения, создать музыку, воплотившую философскую мысль о величии стремления к прекрасному в

жизни, раскрытию этого прекрасного в человеке, его отношении к миру. Этим определяется значительность идейно-эмоционального содержания музыки Анданте, где строгая сосредоточенность умеряет импровизационный «разлив чувств», чем создается в целом светлая настроенность. В этой части отчетливо проявились черты стиля бабаджаняновской музыки, в которой армянская народная лирика выражена через индивидуальное видение мира, индивидуальный музыкальный язык композитора с огромной силой художественного обобщения.

Финал Концерта — трехчастный по форме — во многом связан с предшествующими музыкальными образами и развивает их. Завершая цикл, он в то же время вносит в целое известный контраст. Уже бурное динамическое вступление вводит в сферу народного веселья. Три такта оркестрового вступления дают основной ритмический импульс, подготавливающий стремительность, жизнерадостную наполненность главной темы. Танцевальный напор передается энергичным, живым ритмом темы, представляющим сочетание восьмых с дальнейшим обыгрыванием шестнадцатыми (опевание). Тема разворачивается на фоне энергичной пульсации — восьмых в аккомпанементе — своеобразного остинато.

Важное значение в характере образа приобретает здесь неожиданная возвратная смена смычка на каждой второй доле такта (что связано с традициями народного музицирования), а также акценты, придающие образу игривость, грациозность, пружинистость.

Важную роль в целостном замысле Концерта играет вторая тема финала, использующая интонации темы второй части. Но, если во второй части эта тема звучала более напряженно и драматично в среднем регистре, то здесь она перемещается в высокий регистр и звучит нежно и проникновенно. Ритмически-четкий аккордовый аккомпанемент еще более оттеняет гибкую выразительность ее мелодических контуров. Автор искусно сочетает здесь танцевальный характер движения в оркестре с иным образным настроением, давая скрипке простор для широкого пения на фоне общего движения танца. Создается ощущение, что тема как бы вовлекается в общий хоровод, не теряя при этом своего своеобразия.

Средняя часть использует полифонические элементы (*fugato*), здесь есть элементы и разработочности. Главным центром развертывания оказывается область лирики, сменяющаяся развитием основного элемента первой темы, сплетающегося в *Fugato* многоголосным кружевом.

Скрипка как бы подхватывает и завершает движение, содержащее образ нарастающего напряжения сил. Нисходящие синкопированные мотивы сольного инструмента приводят к триольным фигурациям, сплетающимся в своеобразную мелодическую линию, которая звучит контрапунктом по отношению к материалу, изложенному в оркестре.

Здесь проявилось незаурядное полифоническое мастерство композитора. На кульминационном подъеме, завершающем раздел, наступает реприза первой части. Тема излагается первоначально оркестром, затем вступает скрипка с варьированным проведением темы в секстольных фигурациях.

Кода построена также на мотивах первой темы и носит устремленный, энергичный характер, подводя итог изложению. Она танцевальна, моторна, что еще более подчеркивается остинатностью сопровождения.

К концу части в партии скрипки достигается наибольшая степень сгущения динамической энергии: фактура усложняется, изложение двойными нотами придает звучанию массивность, тремоло способствует напряженности — этим подчеркивается итоговое значение коды. Активное движение восьмых унисоном в заключительных тактах утверждает основную тональность ля мажор, придает звучанию торжественность.

Представляется, однако, что в целостной композиции значение финала оказалось, все же, не столь интересным по сравнению с первыми частями. В нем немало общих мест. Бабаджанян, констатируя финальную тему, придал ей моторность легкого кружения, определив тем самым и доминирующий характер музыки этой части, которая оказалась менее оригинальной, менее индивидуальной по языку и стилю.

И все же композиции финала нельзя отказать в мастерстве изложения, образности, свежести колористических красок, что вносит живость и разнообразие в целое. И если это не восполняет целиком некоторую недостаточность философско-поэтических обобщений (а таковые есть — укажем хотя бы на эпизод в средней части, использование темы второй части), то это компенсируется лирическими моментами, где «кружение» моторной темы уходит на второй план, а на первый прорывается характерный для Бабаджаняна открытый, эмоциональный мелос, взволнованно-страстная патетика, свойственная первым частям концерта.

Яркий тематизм, выпуклость образов, впечатляющих народно-национальным характером, доходчивость, истинная концерт-

ность музыки — делает это сочинение подлинно интернациональным, популярным у широких масс слушателей.

Концерт ставит перед исполнителем весьма сложные задачи. Импровизационный характер изложения требует большой свободы исполнения. Частое применение острых акцентов, *portato*, *portamento* и других выразительных приемов, ставит задачу достичь требуемого характерного звучания, близкого специфике народного музицирования. Обильное применение двойных нот не является простым усложнением фактуры, но вызывается содержанием образности, требует раскрытия богатства звучания скрипки. Тесная связь инструментальности с мелодичностью (идушая также от народного музицирования) обуславливает необходимость поиска теплоты звука и выразительности техники.

Особые сложности возникают в каденции, которая требует от скрипача предельной выразительности, контрастных смен, концертного размаха. Это же относится к третьей части и коде Концерта. Исполнитель должен точно учитывать и выполнять многочисленные указания автора, касательно характера исполнения, агогических сдвигов темпов. Следует учесть, что такие сдвиги темпа — не простое убыстрение или замедление изложения, его укрупнение или уменьшение масштаба, но это связано с определенным изменением художественного времени — его замедлением или ускорением, с выходом то во внешнее пространство, то во внутренний мир человека.

Как правило, у Бабаджаняна на кульминационных нарастаниях, что характерно и для народного искусства, художественное время резко убыстряется. А это приводит к его большей наполненности содержанием, необходимости резкого укрупнения. Здесь каждая деталь, каждая нота становится особо значимой.

Лирические части требуют от солиста большой эмоциональной отдачи, творческого накала. Так, вторая часть привлекает ладовым богатством, отражающим глубокий мир чувств и настроений. Применение характерных национальных оборотов, интонаций, орнаментики, художественных решений, идущих от армянской народной музыки, импровизационная распевность — все это создает для исполнителя определенные трудности при воплощении. Кроме представленного арсенала выразительных средств, огромное значение получают использование разнообразной вибрации, владение выразительной кантиленой, палитрой колористических красок.

В Концерте встречается вся гамма характерных по вырази-

тельности штрихов — от плавных, певучих, протяжных до акцентированных, острых, маркированных, прыгающих, остро-танцевальных. Их значение меняется порой в контексте целого, зависит от образно-художественной задачи.

Умение исполнителя вскрыть глубочайшие пласты национально-характерного и вместе с тем общечеловеческого, воплотить композиторский замысел в адекватной концертной форме, подчеркнуть индивидуальное своеобразие композиторского стиля Бабаджаняна, передать слушателю высокое духовное содержание образов Концерта — важнейшая черта, необходимая при интерпретации этого интересного сочинения.

1 Будагян А. Вилли Мокацян. Е., 2002, с.17.

2 Там же, с.19.

3 Амагуни С. Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество», Е., 1985, с. 26.

4 Подробный анализ концерта имеется в моей работе «Скрипичные концерты армянских композиторов и вопросы их исполнительской интерпретации». Автореферат кандидатской диссертации, Ленинград, 1989.

*Нарине Аветисян*

## **Полифонические сонаты Арно Бабаджаняна и Александра Арутюняна**

Полифонические сонаты для фортепиано Арно Бабаджаняна и Александра Арутюняна были написаны в период обучения композиторов в Музыкальной студии московского Дома культуры Армении в 1946-1947 гг. Обе сонаты стали следствием творческого общения молодых композиторов с их учителем и духовным наставником, видным советским композитором и педагогом Генрихом Ильичом Литинским (1901-1985), одним из приглашённых в студию преподавателей, как и с композиторами Н.Пейко, Д.Рогаль-Левицким, музыковедом В.Цуккерманом. Отметим также, что Литинскому<sup>1</sup> было поручено руководство молодыми композиторами и проведение занятий по полифонии свободного стиля. Этим и объясняется обращение А.Арутюняна и А.Бабаджаняна именно к полифоническому жанру.

Вот что писала о Полифонической сонате А.Бабаджаняна С. Ташчян: «Այդ սոնապը, որ բարձրարվեստ ու րեխնիկապես բարդ սրեղ-ծագործություն է, Բարաջանյանի կողմից Մոսկվայի ստուդիայում պոլիֆոնիկ արվեստի վարպետների (մասնավորապես՝ Նենդելի և Բախի) սրեղ-ծագործությունը լրջորեն ուսումնասիրելու արդյունքը եղավ: «Պոլիֆոնիկ սոնապը» հայկական կամերային երաժշտության մեջ առանձնահատուկ րեղ է գրավում: Այդ սրեղծագործությունը վկայում է Բարաջանյանի մեծ վարպետությունը պոլիֆոնիկ գրության մեջ, բազմաձայն շարադրանքի նրա

հիշանալի, ինքնաշրիշ փելսնիկան<sup>2</sup>». С этим мнением перекликается высказывание Ш.Апоян: «Полифоническая соната А.Бабаджяна — яркое, новаторское произведение, полное мужества, воли, суровости, насыщенное огромной внутренней силой. Создание этой сонаты означало огромный скачок в композиторском развитии и общем музыкальном мышлении Бабаджяна»<sup>3</sup>.

Так же высоко была оценена соната А.Арутюняна: «Эта работа, занявшая немало времени, обогатила композиторскую технику Арутюняна, расширила сферу его интонационного и гармонического языка и, что очень важно, выработала умение мыслить широкими пластами, облекать музыкальные образы в строгие, законченные формы», — пишет И. Еолян<sup>4</sup>.

Полифонические сонаты отличаются особой пианистичностью, отточенностью и многообразием фортепианной фактуры. Это во многом было связано с тем, что композиторы А.Бабаджяна и А.Арутюнян были незаурядными пианистами, познавшими богатую природу инструмента, и искусно сочетали в своих фортепианных опусах исполнительскую практику с композиторским творчеством. Поэтому не удивительно, что сонаты неоднократно звучали именно в авторском исполнении. Необходимо также отметить, что Полифонические сонаты вошли в репертуар многих советских пианистов.

Соната А.Арутюняна впервые прозвучала по Московскому радио в прямом эфире: играл сам композитор. О большом успехе этой сонаты во время праздничного концерта в Большом зале Московской консерватории 7 ноября 1947 года пишет С.Коптев<sup>5</sup>. В Ереване её первым исполнителем стал профессор консерватории Вилли Саркисян, а затем сонату играли лауреаты международных конкурсов Анаит Нерсесян, Светлана Навасардян и другие пианисты.

Полифоническая соната Арно Бабаджяна в ее авторском исполнении в 1947 году на Всемирном фестивале молодежи в Праге была удостоена I премии. Интересны отзывы зарубежных гостей о сонате Бабаджяна, прозвучавшей в Ереване в мае 1958-го го-

да на одном из концертов «Закавказской весны»: «Полифоническая соната, — пишет В.Троян (Чехословакия), — очень интересна богатством форм, своеобразием композиции, техникой построения, отмечена яркостью индивидуального почерка автора. При всём этом она сохраняет национальные корни армянской музыки». «Слушая Полифоническую сонату Бабаджаняна, — отмечает А.Мендельсон (Румыния), — исполненную самим художником, почувствовали душу новой Армении»<sup>6</sup>.

Цельности концепции цикла Бабаджанян добивается не только, и даже не столько, характерностью его частей (Прелюдия, Фуга, Токката), сколько богатейшей природой выразительных средств армянского фольклора, красками которого заполнена весьма разнообразная виртуозно-полифоническая фактура всей сонаты.

И если первая часть (Прелюдия. *Vivo*) это традиционно-орнаментальное «расцветивание» материала<sup>7</sup>, то вторая часть (Фуга. *Andante sostenuto*) слагается уже из периодически обновляющихся ярких музыкальных картин. Следует учесть, что стимулом к интенсивному развитию музыкального материала, к жанровой трансформации образа от лирико-повествовательного покоя до эпико-драматического накала, послужило начальное проведение темы Фуги, отличающейся внутренней изменчивостью характера изложения. В третьей части (Токката. *Allegro vivace*) на уровне виртуозной, аккордовой и пассажной техники, продолжается жанровая трансформация народно-танцевального образа, временно прикрывая его саркастической маской. Как верно замечает М. Тероганян, «исполнителю необходимо здесь ещё и какое-то «шестое» чувство, чтобы передать её очень ненавязчивый, тонко воссоздающий армянский колорит»<sup>8</sup>.

Общей линией, красной нитью проходящей через все части цикла и связывающей их воедино, является национальная природа Полифонических сонат, наделяющая эти опусы богатой палитрой ладоинтонационных и метроритмических красок. Но в отличие от опосредованной формы передачи А.Бабаджаняном

национального фольклора, А.Арутюнян в своей Полифонической сонате обращается непосредственно к народной лирической песне.

Полифоническая соната А.Арутюняна это трёхчастный цикл, также построенный по принципу контраста: Инвенция (*Allegro moderato*), Хорал (*Adagio sostenuto*) и Фуга (*Allegro risoluto*). Инвенция представляет собой небольшую пьесу, являющуюся как бы вступлением ко второй части — Хоралу, основанному на народной лирической теме, и выделяющегося широтой музыкального развития. Завершает цикл Фуга, тема которой переключается с жанрово-скерцозным образом начальной Инвенции. Третья часть написана в форме двойной фуги с развернутой кодой. Именно две последние части придают масштабность данному циклу. Интересно, что во второй редакции сонаты, сделанной в 1956 году, автор дописал эпико-драматическое Вступление (*Lento*) созвучное эпическим образам сонаты А.Бабаджяна. В Полифонических сонатах Бабаджяна и Арутюняна возвышенность, пафос, лиричность или просто повествовательность образов наполняются новым качеством — жёстким сарказмом, как реакция композиторов на отзвуки войны и прямого воздействия таких старших современников, как Прокофьев и Шостакович.

Интересно выяснить, по каким же признакам полифонические циклы соответствуют жанровой концепции сонатной формы. Для этого стоит вспомнить предысторию Полифонических сонат и указать на тот факт, что изначально эти произведения создавались как партиты для фортепиано. Об этом свидетельствуют монографии, посвящённые жизни и творчеству композиторов, в которых сохранены сведения о первоначальном замысле создания именно Партит. Через «учебные» партиты композиторы должны были пополнить базу академических знаний в области стиля и форм музыкальной культуры второй половины XVII- первой половины XVIII вв. Партита, в переводе с итальянского означающая «разделённая на части», отождествлялась с сюитой, в переводе с французского означающей «ряд, последовательность».

Фактически фортепианные Партиты Бабаджаняна и Арутюняна, которые обращены к стилю свободной полифонии мастеров указанного периода (в частности, Баха и Генделя), были написаны в жанре сюиты. В обоих произведениях заметна самостоятельность частей, свобода в последовательности и способе объединения частей, а также наличие жанрово-бытовой основы. Но, несмотря на точное соответствие сюитному циклу, эти Партиты всё-таки были переименованы в Сонаты. Итак, возникает смешанный тип сонатно-сюитного цикла, утвердившегося в произведениях неоклассицистского направления в европейском искусстве первой половины прошлого столетия. Новая форма Полифонических сонат возникла вследствие обращения к полифоническим жанрам хорала, прелюдии, фуги, инвенции, токкаты, сюитообразное последование которых создаёт контраст частей классического сонатного трёхчатого цикла по принципу чередования быстро-медленно-быстро.

Кроме того, классическая сонатная цикличность, подразумевающая хотя бы одну часть, сочинённую в сонатной форме, в каком-то смысле соответствует циклам Полифонических сонат Арутюняна и Бабаджаняна, где последние части (у Арутюняна — Фуга, у Бабаджаняна — Токката), построенные по принципу экспонирования, конфликта и согласия двух тематических материалов, двух музыкальных образов, адекватных традиционному сопоставлению главной и побочной партий в сонатной форме.

В Токкате Бабаджаняна, как и в Фуге Арутюняна наблюдаются композиционные свойства «альтернативной формы», которая, по определению автора понятия (В.Холоповой), основана на «неоднократном чередовании двух типов музыкального материала, с принципиальной схемой  $\{a\ b\} \{a^1\ b^1\} \{a^2\ b^2\} \dots$  форма связана с явлением макротематизма<sup>9</sup>, иначе говоря, каждая из двух тем и Фуги Арутюняна, и Токкаты Бабаджаняна составляет одну макротему. В первом случае разделы макротемы возникают вследствие вариантно-вариационного преобразования музыкального материала, а во втором — благодаря совмещению принци-

пов вариантно-вариационного преобразования с мотивным вычленением, наконец, в обоих случаях композиторы использовали полифонические принципы музыкального развития. Именно изначальная полифоничность рассматриваемых произведений способствует выявлению в единообразных частях принципов развития по разделам экспозиции, разработки, репризы, свойственным как полифонической, так и сонатной формам.

Полифонические сонаты А.Бабаджяна и А.Арутюняна, написанные в процессе учебы и ставшие следствием их творческих поисков, органично вписались в контекст отечественной инструментальной музыки середины XX века, являясь образцом синтеза староклассической и новой традиций циклической формы, объединяющей гомофонно-гармоническое и полифоническое развитие.

Добавим, что Полифонические сонаты заняли достойное место в общем процессе становления армянской фортепианной сонаты, стимулируя дальнейшее развитие этого жанра. Они являются определенными этапами не только творческой деятельности А.Бабаджяна и А.Арутюняна, но и вехами развития отечественной камерно-инструментальной музыки, в частности армянской фортепианной сонаты.

1 Заметим, что соната А.Арутюняна предваряется посвящением Г.И.Литинскому.

2 Թաշչյան Ս., Առնո Բաբաձյանյանի Ե., 1961, էջ 34-35.

3 Апоян Ш. Фортепианная музыка Советской Армении. Е., 1968, с.105.

4 Еолян И. Александр Арутюнян. М., 1962, с. 18 – 19.

5 Շիրազի Ս., Արտիշանը Հարությունյանի Ե., 1962, էջ 30.

6 Тероганян М. Арно Бабаджяна. М., 2001, с. 142-143.

7 Амадуни С. Арно Бабаджяна. Инструментальное творчество. Е., 1985, с. 22.

8 Тероганян М. Арно Бабаджяна. М., 2001, с.43.

9 Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. СПб., 1999, с.457.

*Сусанна Амадуни*

## О песенном творчестве Арно Бабаджаняна

В творческом наследии А.Бабаджаняна жанр песни занимает особое место. Композитор огромного, разностороннего дарования, создавший великолепные инструментальные произведения, проложивший новые неизведанные пути в национальном музыкальном искусстве, охотно и часто обращался к жанру легкой эстрадной песни, которая стала неизменной спутницей его творческих свершений.

Большое количество песен (свыше ста пятидесяти), отличающиеся разнообразием тематики, жанров, стилистическими особенностями, принесли ему поистине всенародное признание и популярность среди широкого круга слушателей не только в Армении, но и во всем бывшем Советском Союзе и за его пределами.

Необычной была творческая судьба композитора: в ней четко различались область “серьезной” инструментальной музыки и область “легкой” музыки. Необычность творческих исканий Бабаджаняна заключается в том, что он сознательно ограничивал задачи, поставленные при сочинении “серьезных” инструментальных произведений, от тех задач, которые стояли перед ним при создании “легкой” эстрадной музыки и, в частности, песни. И это — естественно. Если в инструментальном творчестве композитор прошел интенсивный эволюционный путь, сумел на национальной почве отразить основные этапы развития музыки европейской традиции последних двух столетий, то в жанре песни он ставил и разрешал совершенно иные задачи.

Было бы наивно полагать, однако, что при таком разграничении точки соприкосновения в названных двух областях творчества Бабаджаняна вовсе отсутствуют, что это — совершенно различные сферы, не имеющие ничего общего. Связь между ними осуществляется, как нам представляется, прежде всего через индивидуальное творческое мышление композитора, через мироощущение художника, отражающего современный ему мир, через образный строй, воплощенный в формах, обусловленных спецификой различных жанров с их законами, и, наконец, через музыкальный язык.

Небезынтересным в этой связи представляется высказывание Л.Мазеля: "...когда массовую песню создает большой художник, в ней, так или иначе, отражаются какие-то характерные черты его стиля, и поэтому ставить вопрос о некоторых общих эстетических критериях по отношению к столь различным жанрам современной музыки, как симфония и массовая песня, оказывается все-таки вполне возможным"<sup>1</sup>.

Несмотря на то, что в творческом наследии Бабаджаняна песне принадлежит отнюдь не главная, основная роль, а лишь сопутствующая, нельзя не признать, что обращение к этому жанру — явление не случайное, или, как считают некоторые, — дань моде. Напротив, песня является неотъемлемой частью его творчества, одной из граней его удивительного таланта, одним из выражений его замечательного мастерства.

Бабаджанян обладал редким мелодическим даром. Мелодии его инструментальных произведений, отличающиеся высокой концентрированной выразительностью, вобравшие в себя лучшие черты народно-национальной песенности, в своей основе имеют вокально-речевое происхождение. Он прекрасно владел искусством мелодического обобщения речевых интонаций и поэтому роль песни, роль "звучащего слова" в его творчестве — явление весьма закономерное.

Необходимо отметить, что мелодии его песен часто рождались независимо от текста, а затем текст сочинялся поэтом и шлифовался при кропотливой работе композитора с поэтом. Бабаджаняну везло в том, что он работал с такими замечательными поэтами, как Р.Рождественский, А.Вознесенский, Е.Евтушенко, Р.Регистан, Н.Адамян, А.Граши, А. Саакян и др. Но при этом нельзя не признать, что при прослушивании его песен возникает ощущение гармоничности, художественной оправданности, органичной связи текста и музыки, "музыкального переживания"

текста.

Бабаджанян прекрасно ощущал звучащую атмосферу своего времени, потребности и вкусы широких слушательских кругов. “Композитор, который опирается на “интонационный капитал” эпохи, на “сумму музыки”, прочно осевшую в общественном сознании, в мыслях и эмоциях современников, обнаруживает реалистичность своего метода”, - писал Б. Асафьев<sup>2</sup>. Наиболее характерным для его песен является их яркая образность, чистота и искренность эмоционального высказывания, броскость, отточенность интонационного строя.

В песнях А.Бабаджаняна нашли свое ярчайшее преломление тенденции, присущие советской эстрадной песне 1950-1970-х гг. Будучи глубоко национальным композитором, он прекрасно понимал интернациональную сущность музыкального искусства, блестящим доказательством чему были его песни.

Оставаясь верным требованиям жанра лирической эстрадной песни, Бабаджанян переплавляет и развивает различные тенденции, идущие от творчества выдающихся мастеров советской массовой песни (которая сама вобрала в себя различные жанрово-стилистические черты), от профессиональной музыки европейской традиции, от национально-армянского крестьянского и городского песенного искусства.

Особый “сплав” музыкального языка в песнях композитора определяется прежде всего отраженным в них содержанием текста. Так, песни, рассказывающие об Армении, Ереване, или песни из фильмов, связанных с армянской действительностью, сохраняют национальную специфику его музыкального языка, вернее, национальная окрашенность выступает в них значительно ярче, непосредственнее, чем в тех, в которых более обобщенный лирический образ раскрывается менее специфическими, “общедоступными” средствами, предопределенными спецификой жанра. Однако необходимо отметить, что все лучшие песни Бабаджаняна самого “общего” направления отмечены печатью индивидуально-неповторимого почерка композитора, основанного на его своеобразном ладо-интонационном мышлении.

Когда речь идет о национальной характерности, то необходимо отметить, что и в песнях, связанных с иной национальной тематикой, композитор остается верен образно-стилистическим критериям, умению мастерски перевоплощаться: вспомним замечательную песню “Пушинка белая” из к/ф “Невеста с Севера”, выдержанную в стиле лирических русских городских песен,

или музыку к спектаклю Уильяма Сарояна "Мое сердце в горах", выдержанную в ином стиле, обусловленном содержанием пьесы.

Песни Бабаджаняна отвечают требованиям современной эстрадной песни. Это, прежде всего, открытость эмоционального высказывания, доходчивость, броскость мелодики, достигнутая путем включения в нее хорошо известных слушателю отдельных интонационных оборотов, "популярных отрезков музыки" (Б. Асафьев). Безупречная логика построения мелодии, равновесие скачков и плавного движения, оправданность кульминаций, вариантно-симметричное построение фраз.

Весьма типичным для современной эстрадной песни является богатство и разнообразие ритма: композитор охотно претворяет характерные метро-ритмические особенности современных танцев (танго, шейк, твист, румба и др.), достигая при этом органичного синтеза с другими компонентами музыкального языка. Это позволяет ему создавать жанрово-характерные, художественно-убедительные образцы песен, не скатываясь в банальность.

Четкая гомофонная структура куплетной формы, ритмическое и синтаксическое совпадение строения текста и мелодии, совпадение ударных слогов текста с сильными и относительно сильными долями такта, отсутствие распевов, т.е. когда на каждый слог стихотворного текста приходится один звук мелодии, при всем этом композитору удается сохранить напевность, гибкость, пластичность мелодической линии, но об этом речь впереди.

Одна из характерных черт эстрадной песни — большая роль сопровождения фортепиано или эстрадного оркестра, которое у Бабаджаняна получает очень важное образно-характерное и тематически обобщающее значение. Оно выполняет не только функцию дополнения, досказывания, но и раскрытия подтекста стихов, расширения диапазона их восприятия. В инструментальном вступлении, обычно, кристаллизуется основной интонационный материал песни. Более того, сопровождение часто вторгается в куплетную форму, беря на себя роль определенного раздела или всего куплета песни, как бы перехватывая инициативу певца, выступая обобщением, создавая вместе с вокальной партией нечто цельное, единое, сообщая песне черты поэмности.

Ясная ладофункциональная гармоническая основа песен Бабаджаняна также предопределена спецификой эстрадных жанров. Если в инструментальном творчестве 1960-1970-х гг. наблюдался процесс расшатывания функциональной динамики традиционного мажоро-минора, когда композитор искал и находил пути

синтезирования древних “ладовых пластов” с новейшими принципами звуковысотной организации музыки европейской традиции, то в жанре песни, обращенной к массовой аудитории, он стремился сохранить функциональную логику традиционного мажоро-минора. Известно, что утверждение тоники, ее обоснование интонационными, ритмическими и ладогармоническими средствами — одна из важнейших черт массовых жанров.

Вот что пишет В.Зак по этому поводу: «В массовой песне значительно динамизировалась устремленность к тонике. “Культ тоники”, “Царство тоники”... Ясное взаимодействие тонических элементов на всем протяжении песни. Это стало законом функционального движения массового жанра. Можно сказать, что в массовой песне эстетика утверждения рождает “эстетику тоничности”»<sup>3</sup>.

Однако все указанные закономерности, присущие эстрадной песне, о которых шла речь выше, пока еще не определяют подлинной сущности песенного творчества Бабаджаняна. В чем же оригинальность его музыки? Как проявились те индивидуально-неповторимые черты, которые предопределили своеобразие его почерка, которые дают возможность говорить о неоценимом вкладе композитора в жанр эстрадной песни, благодаря которым его песни выделяются среди множества подобных песен?

Не имея возможности рассмотрения всех очень важных и трудных проблем, связанных с поставленными вопросами, попытаемся определить некоторые индивидуальные черты песен Бабаджаняна, которые, с нашей точки зрения, могут частично раскрыть “тайну” песенного творчества композитора. Прежде всего обратимся к ладогармонической стороне мелодики песен Бабаджаняна.

Известно, что с начальных до последних opus'ов Бабаджаняна стремился синтезировать особенности ладов древней монодической культуры с закономерностями композиторской техники музыки европейской традиции. В эстрадных песнях композитора происходит синтез народной ладовости с функциональной основой европейского мажоро-минора. Это явно ощущается как в ладовой стороне мелодии, в ее гармоническом плане, так и в мелодической линии, мелодическом рисунке.

Как было отмечено, песни Бабаджаняна сохраняют ясную, строгую ладофункциональную основу традиционного мажоро-минора. Вместе с тем во многих из них в более явном или завуалированном виде присутствуют ладогармонические комплексы,

рожденные специфическими закономерностями народно-национальной ладовости. Это сказывается, прежде всего, в движении мелодии, которая чаще всего разворачивается как бы вокруг ладовых устоев и полуустоев с их подчеркиванием, опеванием либо частым возвратом к ним.

Весьма значительную роль в мелодике песен Бабаджаняна приобретает квинтовый тон минорного лада, который выступает в разных функциях. Оговоримся сразу. Описанный тип мелодики не является ни новым, ни бабаджаняновским, и даже присущ не только армянской народной песне. Известно, что и в русской народной песне подобный тип разворачивания мелодии встречается довольно часто.

Специфичным в мелодике песен Бабаджаняна является не просто подчеркивание побочных ладовых опор и, в особенности, квинтового тона метро-ритмическими, интонационными и гармоническими средствами. Подобных примеров в его песнях множество: “Лучший город земли”, “Королева красоты”, “Детства последний звонок”, “Позвольте надеяться”, “Мосты”.

Специфичным в мелодике Бабаджаняна является такое подчеркивание квинтового тона лада, которое образует вокруг себя определенную побочно-ладовую сферу, “подладок” (по Х.С. Кушнареvu), например, в песнях “Не спеши”, “Благодарю тебя”, “Позови меня” и др. Мелодия в запеве начинается с квинтового тона с его многократным повторением. Вообще противопоставление более сдержанного, основанного на речевых интонациях, охватывающего узкий диапазон, запева более эмоционально открытому, мелодически раскованному припеву — характерная черта жанра. Бабаджанян часто прибегает к такому построению своих песен.

Однако специфичным является то, что при начале песни с квинтового тона этот квинтовый тон принимается композитором как бы за временную тонику, при этом в движении мелодии аналогично вышеприведенным песням наблюдается обращение к своему терцовому тону (скачком или плавно), что для слушателей, воспитанных на традициях европейской музыки, может восприниматься как вводный тон натурального минора. Движение этой терции вниз к квинтовому тону, а также квартовый ход вниз на “свою” доминанту и создает определенную автономию V ступени лада, о чем говорилось выше.

В песне “Позови меня” начальные две фразы мелодии протекают в квинтовой сфере натурального а-moll. Мне могут возра-

зять: здесь, как и в других песнях композитора, происходит известная для лирической мелодики русских композиторов “борьба квинты и сексты”, и ничего оригинального в этом нет. Однако слух Бабаджаняна, воспитанного на традициях ладовых закономерностей древней монодической музыки, этот квинтовый тон противопоставляет тонике. Мелодия при этом приобретает черты “переливчатости”, образующую какую-то специфическую грань, а гармония становится более “объемной”.

В другой песне — “Благодарю тебя” — начало запева представляет собой трепетный, глубоко прочувствованный речитатив, в котором композитор, благодаря многократному повторению ритмически варьированных мотивов, гармонической переокраске, создает психологически тонкую и достоверную передачу взволнованной речи. И здесь можно говорить о “борьбе квинты и сексты”, однако этот звук V ступени настолько многократно внушается слушателю, что он воспринимается как некоторая автономная тоника.

В одной из вершинных завоеваний в творчестве Бабаджаняна — песне “Не спеши” роль побочной тоники выполняет квинтовый тон f-moll, в котором имеются и свой гармонический вводный тон, и фригийская вторая ступень — явления хорошо известные по многим инструментальным сочинениям композитора. Здесь в запеве на фоне f-moll звучит мелодия, которая, отдельно взятая, воспринимается поначалу в c-moll. В конце песни, как и в “Позови меня”, при наложении Т и Д образуется полифункциональность, и, преодолевая стереотип тоничности, композитор завершает песню на вводном звуке.

Для слушателя, воспитанного на европейских образцах, это звучит несколько иначе, способствует сопровождению. Подобные примеры можно умножить. Но и приведенных примеров достаточно, чтобы определить одну из характерных особенностей ладового мышления композитора.

Отмеченным, конечно, не исчерпывается это своеобразие. Обильное использование диатонических побочных септаккордов, мягких эллиптических оборотов расширяет грани лада, придавая ему особую красочность и объемность.

Лад у Бабаджаняна — синтетичный. Традиционный мажорминор сохраняет свои основные закономерности, но он обога-

щен средствами народной диатоники — как русской, так и армянской. В этом смысле ладовое движение мелодики композитора представляет собой весьма своеобразное явление, наделенное чертами индивидуального мышления.

Многие песни Арно Бабаджаняна начинаются с квинтового звука, с его повторения, подчеркивания путем возврата к ней мелодии. Например, “Наш непростой советский человек”, “Не спеши”, “Королева красоты”, “Имена”, “Люди, чаще улыбайтесь” (в припеве), “Благодарю тебя”, “Позвольте надеяться”. Причем, этот квинтовый тон каждый раз выступает в различных функциях. Наряду с другими опорными тонами лада — терцовым, основным, этот тон как бы затрагивается в мелодии многократно, не нарушая ладотональную опору основной тональности (“Лучший город земли”).

Однако, если в инструментальных произведениях композитор углублял эту сторону “расцветивания” лада, то в песнях к этому он прибегает очень осторожно, как бы слегка расцветивая ладовую основу мелодии, стремясь сохранить в ней традиционный мажоро-минор, доступный, доходчивый для той миллионной аудитории, которой адресована песня.

Одной из весьма существенных сторон мелодики песен Арно Арутюновича является ее характерно-речевая выразительность. Мелодия в его песнях обладает концентрированной выразительностью, пластичностью и пропорциональностью. Основу этой мелодики составляют эмоционально насыщенные интонации, составляющие единое целое, образующие глубокую, правдивую и естественную передачу чувств.

Выше не раз указывались примеры песен, в которых широко распевная мелодическая линия рождалась из начального, весьма простого «зерна». Роль этого «зерна» огромна, т.к. при всей своей простоте оно заключает в себе основной заряд мелодии и предопределяет ее дальнейшее развитие. Остановимся теперь на некоторых особенностях мелодического рисунка.

Необходимо отметить, что мелодический рисунок его песен отличается двумя особенностями: 1) большую роль в нем играют плавные секундовые интонации и 2) особый, “вращательный” тип мелодического рисунка, когда мелодия возвращается, либо опекает побочные ладовые устои или другие ступени лада. Естественно, плавные секундовые интонации в мелодии сочетаются со скачками, однако здесь речь идет о том, что преобладающим в мелодике песен Бабаджаняна является плавное движение. Тем не менее этим не исчерпывается своеобразие мелодики его песен. В большинстве его песен широкая, напряженная мелодия вызывает ощущение непрерывности, хотя она легко расчленяется на небольшие звенья и состоит из коротких мотивов и фраз.

“Основой мелодической линии является поступенное движение, т.е. движение по смежным в отношении высоты тонам ладовой системы. Такое движение способно создавать впечатление непрерывности, плавности, а эти свойства, в свою очередь, являются важными сторонами певучести, мелодичности”, - писал Л.Мазель<sup>4</sup>. С нашей точки зрения, это обуславливается прежде всего предельной выразительностью отдельных фраз и мотивов, составляющих единую непрерывную мелодическую линию, их интонационную и ритмическую вариантную повторность, а также “цепляемость” отдельных фраз, мотивов и даже построений. Эта цепляемость и вариантная цепляемость, присущие большинству песен композитора, обусловлены связью с народно-песенными истоками.

Надо оговориться сразу: “цепляемость” мотивов, фраз, даже отдельных построений присуща не только армянской народной песне, но и народной и профессиональной музыке других народов. Однако в творчестве Бабаджаняна этот принцип построения мелодии представляет одну из наиболее характерных сторон его мышления. “Цепляемость” проявляется почти во всех его песнях. Но наиболее ярко она ощущается в песнях “Моя Армения” (припев), “Имена” (припев), “Благодарю тебя” (секундовые

нисходящие мотивы), “Мечта”, “Позови меня”, “Твои следы”, “Прости” и др.

В песне “Золотое танго” особенно необходимо подчеркнуть “цепляемость” секундовых интонаций. Нужно сказать, что такой принцип построения мелодии становится для Бабаджаняна своеобразной чертой стиля, которая по-разному проявляется в произведениях с различным образным содержанием. И здесь — очень характерный прием мелодики (чаще всего в припевах): нисходящая секвенция, начинающаяся с вершины-источника. В данной песне это VII натуральная ступень, затем IV и, наконец, III — с завершением и утверждением тоники.

Много нового, индивидуально-неповторимого привнес Арно Арутюнович в куплетную форму своих песен. Наряду с традиционными формами запев-припев, где каждая часть представляет собой период, автор создает и более сложные, как например, двухчастные, трехчастные репризные и безрепризные формы, формы, приближающиеся к рондо и пр. Интересно, что и сама форма периода у него претерпевает значительные изменения. В его песнях много так называемых сложных, или двойных периодов, периодов, состоящих из 3 предложений с расширением и т.д., что, естественно, ведет к преодолению трафаретной квадратности.

Известно, что обогащение тональности в музыке европейской традиции происходило путем изменения состава и альтерации ступеней, лада, аккордики, усложнения функциональных связей, а также новой трактовки тонической функции в ладу. “Смещение тональности на полтона вверх или на полтона вниз воспринимается в этом случае не как уход в далекую тональность, а как изменение высотного колорита той же самой тональности”, — утверждал С.Скребков<sup>5</sup>. В песнях Бабаджаняна — это проведение последнего, заключительного куплета в новой тональности, чаще всего в тональности на пол тона выше. При этом эта тональность не воспринимается как изменение прежней тональности,

которая, по существу, является для данной тональности весьма в далеком родстве, и композитором трактуется как основная тональность, но звучит как возрастание напряжения, связанное с образно-жанровым характером музыки, как задуманное композитором исполнительское повышение строя интонирования.

Интересна еще одна деталь: выше упоминалась “роль тоники”, подчеркивание тоники, каденционные формулы в песнях Бабаджаняна. Однако после того, как тоника многократно подчеркивалась и преподносилась в песне, композитор часто заканчивает песню либо на вводном тоне, либо на другой ступени лада, поддерживая его диссонирующим аккордом, полифункциональным или полигармоническим комплексом.

В заключение, на основе вышеизложенного ответим на вопрос: в чем секрет широкой популярности и долговечности песен Бабаджаняна? Помимо личных качеств композитора, его огромного дарования, его исключительной мелодической щедрости и высокого мастерства, необходимо признать, что в его песнях, пусть даже в самых скромных масштабах, присутствует художественное открытие.

Идея художественного открытия, в полном соответствии с общими законами музыкальной эстетики, сформулирована Л.А.Мазелем как “совмещение некоторых существенных свойств, которые раньше встречались порознь”<sup>6</sup>. Такими несхожими, далекими музыкальными явлениями в песнях Арно Арутюновича стали особенности ладов древней монодической музыки и закономерности мажоро-минорной гармонической системы профессиональной музыки европейской традиции. В результате их совмещения в песнях и возникает то художественное открытие, о котором говорилось.

А.Бабаджанян был в подлинном смысле слова сыном своего времени. Он остро переживал современные музыкальные явления и передавал их искренне, непосредственно, со всей страстью своей эмоционально щедрой, глубокой природы.

Некоторые сетуют на то, что в его песнях есть повторы, даже штампы. Однако яркая индивидуальность не боится никаких штампов, ибо штамп у Бабаджаняна всегда наполняется каждый раз чем-то своим, неповторимо своеобразным, в котором неизменно ощущается талантливая рука мастера. Как писал В.Зак в книге "О мелодике массовой песни", устойчивые интонационные комплексы, попадая в новые условия, приобретают новый смысл и выразительные возможности: "Прорастание старого мотива сквозь новый песенный стиль, его глубокая образная трансформация, его индивидуальное преломление под пером различных мастеров ясно говорит о том, что подлинное новаторство художника не в головокружительных эффектах, а в новом ракурсе любимой народом интонации, в оригинальном ее осмыслении, отвечающему духу времени и собственному видению мира"<sup>7</sup>.

Создавая свои произведения в жанре эстрадной песни, Арно Бабаджанян явился не только автором, лучшие песни которого вошли в сокровищницу советской песни, но и вписал в этот жанр много ярких страниц и свежих красок, обогатил советскую эстрадную музыку новыми образами, оригинальными выразительными средствами, расширил художественные границы песенного жанра.

1 Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с.104.

2 Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963, с.281.

3 Зак В. О мелодике массовой песни. М., 1979, с.23.

4 Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979, с.80.

5 Скребков С. Как трактовать тональность. В кн.: Избранные статьи. М., 1980, с.111.

6 Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979, с.50.

7 Зак В. О мелодике массовой песни. М., 1979, с.18.

## Անոն Բաբաջանյանը՝ երգի վարպետ

Երիտասարդականական սերնդի հայ կոմպոզիտորներից Անոն Բաբաջանյանը ամենափառանդավորներից էր: Բազմակողմանիորեն օժտված կոմպոզիտորը հավասար ուժգնությամբ իրեն դրսևորեց թե՛ դասական ժանրերում, թե՛ էսփրադային երաժշտության մեջ:

Խորհրդային Միության ժողովրդական արտիստ, Պերական մրցանակների դափնեկիր Ա.Բաբաջանյանի անունը դրոշմված է 20-րդ դարի երաժշտության, այդ թվում և էսփրադային երգի մեծ վարպետների անվանաշարում:

Նրա բազմաբնույթ ստեղծագործություններում էսփրադային երգն ու երաժշտությունը շուտով իր նշանակալի տեղը գրավեց: Այնուհետ այն էլ ավելի կարևորվեց փարիների փորձության, կոմպոզիտորի սրացած համընդհանուր ճանաչման և նրա ստեղծագործական անհատականության բնորոշ կողմերի արտացոլման շնորհիվ:

Այսօր, դժվար է պատկերացնել ոչ միայն հայ, այլև «խորհրդային» էսփրադային երգի անցած պատմական ուղին, առանց Անոն Բաբաջանյանի հիասքանչ երգերի: Նրանցում կոմպոզիտորը ստեղծեց ժամանակի շունչն արտահայտող իր նոր երգամտածողությունը, ունեցավ իր հեղինակներն ու կատարողները, որոնք կերտեցին բաբաջանյանական երգերից բխող իրենց ստեղծագործական և կատարողական ոճը՝ այն փարիներին դեռևս նոր սկիզբ առնող ոգեշունչ, հուզառար, էպիկական-քնարական արտահայտությամբ:

Ա.Բաբաջանյանը էսփրադային երաժշտության ասպարեզ մտավ 1950-ականներին, էսփրադային երաժշտության վերելքի փարիներին՝ արձագանքելով մասսայական երաժշտության գեղարվեստական նոր միտումներին, ժողովրդի երաժշտական ճաշակի նոր գայթակություններին, որոնք ուղղված էին ռոք, ջազ, ֆոլկ, էսփրադա, քնարական երգ և այլ ժանրերի համաձուլվածքի նորահայտ դրսևորումներին: Սիմֆոնիկ, կամերային-անսամբ-

լային ժանրի փայլուն սպեղծագործություններում իրեն արդեն հաստատաբար կոմպոզիտորի աճող հեղափոխությունը էստրադային երգով այն ժամանակ նույնիսկ ինչ-որ անհանգստության առիթ տվեց նրա սերընդակից երաժիշտներին: Պարբերական մամուլում նույնիսկ կարծիքներ հնչեցին – թե, կարծում ենք, որ ժամանակավոր հափշտակությունը էստրադային երաժշտությամբ չի անդրադառնա Առոտ Բաբաջանյանի հեղափոխական սպեղծագործության վրա . . . – փազնապես անշուշտ բացասական անդրադարձի մասին էր: Սակայն, ժամանակը ցույց տվեց, որ այդ հափշտակությունը ոչ ժամանակավոր էր, ոչ էլ վրանգավոր, այլ շարժանակալից, քանի որ երգը դարձել էր կոմպոզիտորի ինքնարտահայտման շարժողուն, անկեղծ և արգասաբեր ոլորտ: Ա.Բաբաջանյանի հեղափոխական փորձերի սպեղծագործությունը հաստատեց, որ էստրադային երգը միանգամայն իրավագոր էր ապրելու առավել բարդ ու նշանակալից ժանրերի կողքին, որ վեհաշունչ «Ներոսական բալլադի» ու նրբակերպ - «Ռաշնամուրային փրիոյի» հեղինակը էստրադային երգերի կողքին պիտի ստեղծեր նաև ջութակի սոնաթն ու թավջութակի կոնցերտը, երկրորդ, երրորդ լարային կվարտետները, համաշխարհային դաշնամուրային գրականությունը հարստացնող բարձրարժեք սպեղծագործությունների մի ամբողջ շարք («Պոլիֆոնիկ սոնատ», «Վեց պարկեր», «Վաղարշապատի պար», «Պոեմ» և այլն), նրանց ամեն ունկնդրումից առինքնելով իր պրակտիկ ու նորոգվող խառնվածքով, արդի երաժշտության նորագույն միջոցների իր ինքնատիպ մեկնություններով:

Երգը Ա.Բաբաջանյանի համար մի յուրահատուկ «շնչառություն» էր, սպեղծագործական լիցքերի թեթևացման օդակ, որ հաճախ մի նշանակալի գործի ստեղծումը՝ կապում էր հաջորդ մտախառնման հետ:

Բաբաջանյանը երգի վարպետ էր, օժտված՝ մեղեդի արարելու Աստվածատուր շնորհքով: Նրա երգերը մի քանի փաստամյակ շարունակ (1950-80թթ.) հնչում էին աշխարհի փարբեր երկրներում, զարդարում համաշխարհային էստրադայի հռչակավոր երգիչ-վարպետների համերգային ծրագրերը, նաև՝ նպաստում սկսնակ, շնորհալի երգիչների բեմական առաջընթացին: Նայ անվանի երգիչ, երգչուհիներից շարքերը (Բ.Ղարբինյան, Ռ.Մկրտչյան, Գ.Մինասյան, Ռ.Մաթևոսյան, Ա.Բաբաջանյան և ուրիշներ) չջրջանցեցին բաբաջանյանական երգերի կատարման վայելքը: Նրա երգերով աշխարհի բեմերում հանդես եկան նաև այլազգի ճանաչված երգիչներ (Ի.Կորգոն,

Մ.Մահոման, Վ.Տոլկունովա, Ա.Գերման, Լ.Լեշչենկո, Կարել Գոպ, Լ.Իվանովա, Մարիանովիչ և ուրիշներ):

Ա.Բաբաջանյանի երգերը նրա ամենաջերմ ու նվիրական զգացմունքների և շռայլ կենսասիրության արտահայտությունն են: Նրանց հուզական-բովանդակային աշխարհը լայն է և ընդգրկուն: Մեր ու հպարտություն՝ հայրենիքի, ժողովրդի նկատմամբ («Երևան», «Ազգ-փառապանծ», «Աշխարհի լավագույն քաղաքը»), սիրո կանչ, խորհուրդ («Սպասում», «Կամուրջներ», «Մի շփալիք», «Գուշակիր ցանկությունս», «Երածշտություն»), սիրո հրճվանք («Արևից արբած», «Միրո փարի», «Գեղեցկության թագուհին» և այլն):

Ա.Բաբաջանյանի երգերի սրեղծումը փարբեր դրոփիչներ ուներ: Նախ, նրա շափ ու շափ գեղեցիկ երգեր ծնվեցին կինոֆիլմերի համար գրված երածշտությունից: Բավական է հիշել «Առաջին սիրո երգը» կինոնկարը, որի համար գրված երածշտությունից սկիզբ առավ նրա էստրադային երգարվեստի զարգացումը: Այսպիսով՝ փաստանյալներ անց սրեղծված «Նարսնացուն հյուսիսից» կինոֆիլմի երածշտությունը, որը ամփոփելով, նաև նոր եզրեր էր ուրվագծում կոմպոզիտորի հարուստ երգամրածողության մեջ: Ժողովրդի սրտում ապրող ու հնչող երգեր մնացին նաև Վ.Սարոյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» դրամայի համար գրված երածշտությունից, և բազմաթիվ այլ կինո, թատերական երածշտության դրվագներից: Նրանցում կոմպոզիտորը հանդես էր գալիս իր և՛ խորապես ազգային և՛ համազգային երգամրածողության բարձր օժտվածությամբ: Ասենք, երբ Բաբաջանյանը գրում էր հայ բանաստեղծական տեքստով, հայ իրականության մասին, նա ազգային էր թե՛ հոգեբանական արտահայտությամբ, թե՛ երածշտական լեզվի հարկանիշներով: Սակայն, գիտեր ներթափանցել նաև ռուսական հոգու խորքերը: Նրա ռուսալեզու երգերից շարերը, օրինակ, ասենք “Тополиный пух” երգը՝ «Նարսնացուն հյուսիսից» կինոնկարից, ռուսական ազգային ոգու ամենախորունկ արտահայտություններից է:

Սիրո շափ ու շափ երգերում նրա երածշտական ոճը համազգային է, համընդհանուր քնարական-էստրադային երգի ամենագեղեցիկ ու բնորոշ կողմերը բացող և էլ ավելի շքեղացնող:

Կոմպոզիտորի երգաստեղծման ներշնչանքը նույնպես փարբեր էր. մի դեպքում բանաստեղծական խոսքի գրավչությունն էր, մեկ այլ դեպքում՝

հենց երաժշտությունը, գրկված ռիթմա-մեղեդիական մեկնահիմքը: Բայց, ամեն դեպքում երգը սրելովում էր որոշակի փրամադրությամբ, գեղեցիկ զգացմունքների մղումով, որը այն դարձնում էր կենդանի, շնչավորված և հուզական:

Տարիների ընթացքում բյուրեղանում էր Ա.Բաբաջանյանի զգացողությունը բանաստեղծական տեքստի ընտրության հարցում: Գրելով հայտնի բանաստեղծների խոսքերով, կոմպոզիտորը կարևորում էր ոչ միայն բանաստեղծության բովանդակությունն ու հնչողությունը, այլև՝ պոետի խառնվածքի, նրա մտքերի ու խոհերի մերձությունը այդ պահի իր կենսազգացողությանը: Նրա նախասիրած բանաստեղծներից էին Ռ.Ռոժդեստովենսկին, Ե.Եվրոշենկոն, Ա.Վոզնեսենսկին, որոնց տեքստերով են գրված նրա լավագույն երգերից շատերը:

Խոսքի և երաժշտության սերտ փոխկապակցվածությամբ հանդերձ Բաբաջանյանի երգերի ներգործության մեջ առաջնայինը երաժշտությունն է, մեղեդին, երաժշտական փրամաբանության անխաթար գիծը: Պատահական չէ, որ կոմպոզիտորը գրում էր նաև «Երգեր առանց խոսքի», երգպիեսներ՝ առանձին գործիքի, գործիքային անսամբլի համար: Լավագույն նմուշներից է դաշնամուրի ու նվագախմբի «Կոնցերտային նոկրյուրնը»: Նրանում արտաքնապես պարզ, անպաճույճ երաժշտական մտքի կրկնությունների մեջ հասունանում է հուզական շիկացման մի վերընթաց գիծ, որը լի է զգայական նրբագծերով, մանավանդ, երբ այն հնչում է հեղինակի «պաթենփիկ» կատարմամբ (ներկայումս ցավոք լոկ տեսագրությամբ):

Իսկ ինչպիսի մեծ վարպետությամբ է նա դաշնամուրի համար մշակել Սայաթ-Նովայի «Քանի վուր ջան իմ» երգը, որը ևս որպես մի աննման «երգ առանց խոսքի» մտավ հայ դաշնամուրային գրականության մեջ որպես նրա կատարյալ էջերից մեկը:

Ո՞րն է Բաբաջանյանի երգերի ժողովրդականության գաղտնիքը: Ամենից առաջ այն, որ դրանք գրված են վառ փաղանդով օժտված երաժշտի գրչով: Բաբաջանյանի լայնաշունչ ու լայնահուն մեղեդիները շքեղ են, բայց և մի ներքին հստակություն ունեն, նրբագեղ են և գրված են բարձր ճաշակով: Ինքնափայ ու գունեղ է նրանց հարմոնիկ լեզուն: Ընդ որում, միշտ չէ, որ հարմոնիան է նրանգավորում մեղեդուն: Վաճախ բաբաջանյանական մեղեդիներն իրենք են ծնունդ փալիս հարմոնիկ գունախաղերին, իրենց

ելևջային-լադային հենքով: Այս ամենով հանդերձ Բաբաջանյանի երգերի ամենամեծ արժանիքը նրանցում ամփոփված դիպուկ ու արտահայտիչ ինքնացիան է, ականջին սովոր, սպասվածի ու նորի ներդաշնակությունը, որ ամեն մի երգում հասարարում է կոմպոզիտորի սրեղծագործական շռայլ օժտվածությունը:

Եվ այսօր, արդեն փարիների հեռավորությունից փեսնելով, թե ինչպես է երգը, մանավանդ էսփրադային երգը դուրս եկել իր բուն ժանրային շրջանականերից հարելով թարերական-դրամատիկ մենախոսական, երկխոսական ժանրերին, կարող ենք ասել, որ Առևտ Բաբաջանյանի երգերը իրենց մասշտաբային, հոգեբանական հնչողությամբ հանդերձ միշտ եղել են իրենց ժանրին հավարարին, պահպանել ավանդականորեն երգին բնորոշ և երգին անհրաժեշտ ձևի հստակությունը, մեղեդային փալավորչությունն ու ընկալման հաճելի թեթևությունը:

Բաբաջանյանի երգը նրա սրբի ասելիքն էր, սրբի երգը, նրա հզոր խառնվածքի էպիկական ուժը, զգացմունքի ջերմությունը, մարդկային սրբերին ուղղված պայծառ ժպիտը: Բաբաջանյանի երգը դա նրա շոնդալից երիտասարդությունն էր, որն այսօր հնչել արձագանքում է նոր սերնդի սրբերում:

## **Առնո Բաբաջանյանի երաժշտության նոր ձայնագրություններն ու հրապարակությունները**

Այս փարի, երբ նշվում է Ա.Բաբաջանյանի ծննդյան ութսունհինգ փարին, անհրաժեշտություն է առաջացել հանրագումարի բերել կոմպոզիտորի սրբեղծագործությունների՝ վերջին հինգ- վեց փարիների նոր ձայնագրություններն ու հրապարակումները: Չէ որ առանց դրանց հնարավոր չէ պարկերացնել գիտական ու կադրատոկական արվեստի զարգացումը, քանզի նրա սրբեղծագործությունները մշտապես գտնվում են ինչպես կադրատոկների, այնպես էլ երաժշտագետների ուշադրության կենտրոնում:

2006 թվականին «Անտարես» հրապարակչության կողմից հրապարակվեց դաշնամուրային երկերի ժողովածուն, որը ներառում է կոմպոզիտորի՝ մեծ ճանաչում գրած մի շարք սրբեղծագործություններ. «Պրեյուդ», «Մեղեդի», «Մտորում», «Նումորեսկ», «Էքսպրոմպ», «Էլեգիա», «Վաղարշապատի պար», «Կապրիչիո» պիեսները և «Վեց պարկեր» շարքը:

Ժողովածուի կազմողը և խմբագիրը Նայաստանի Նանրապետության վաստակավոր արտիստ, Երևանի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Ռոզա Թանդիյանն է: Ինչպես իր, այնպես էլ նրա սաների երկացանկում Բաբաջանյանի սրբեղծագործությունները մեծ փող են զբաղեցնում:

Ժողովածուն բացվում է Ռ.Թանդիյանի ներածական խոսքով: Դա, ինչպես նաև սրբեղծագործությունների անվանումները, փայագրված են հայերեն և ռուսերեն, որը թույլ կրա երկերի փարածումը ոչ միայն Նայաստանում, այլև արտերկրում: Վերոհիշյալին հաջորդում է կոմպոզիտորի հետևյալ միտքը:

«... սրեղծագործելու էութունը և նպաստը՝ ներգործել մարդկանց սրտերի ու մարմերի վրա, սովորեցնել գեղեցկություն զգալը և հասկանալը»։

Ժողովածուում Կրեյ Գրամ գործերը դասավորված են ըստ ժամանակագրության, ինչը ցույց է տալիս հեղինակի սրեղծագործական էվոլյուցիան դաշնամուրային ժանրում։ Միայն այս դիրարկմամբ կարելի է Կրեյնը ոճի զարգացման ընթացքը։ Խաչատրյանական սկզբունքներից («Պրեյուդ», «Մեղեդի») անցում դեպի պրոկոֆևյան շրջան, այնուհետև սեփական ոճի բյուրեղացում, որն արտահայտված է «Վաղարշապատի պարում» և առավել ցայտուն՝ «Վեց պարկեր» շարքում։ Վերջինս իրենից ներկայացնում է դողեկաֆոն համակարգի և ազգային երաժշտամրածողության հեղափոխություն ու յուրատեսակ սինթեզ։

Պիեսները դասավորված են հակադրության սկզբունքով։ Այն կարծես ժամանակակից կադրադակյան ոճի հանրագիրարան լինի, ուր առկա են տարրեր՝ կապված իմպրովիզացիոն և ժողովրդական ոճի կադրադակյան առանձնահատկությունների, ինչպես նաև բարոկկոյան և պրոկոֆևյան պիանիզմի յուրահատկությունների հետ։

«Պոեմը», որը գրվեց 1966 թվականին՝ դաշնակահարների՝ Պ.Ի.Չայկովսկու անվան երրորդ միջազգային մրցույթի համար (այն նախատեսված էր որպես պարտադիր կատարվող սրեղծագործություն), և սպասարկում է Ա.Բաբաջանյանի ճանաչված սրեղծագործությունների թվին։ Այն կատարում են թե՛ ուսանողներ և թե՛ արդեն կայացած պրոֆեսիոնալ դաշնակահարներ։ Պոեմի ժանրին դիմել են շատ կոմպոզիտորներ։ Բայց Բաբաջանյանը, պահպանելով վերջինիս բնորոշ շարադրանքի ազատությունն ու իմպրովիզացիոն բնույթը, իր ծավալուն սրեղծագործության մեջ դնում է նաև վիրտուոզության խնդիր, որը տեսանելի է հարկապես առաջին մոտիվի հետագա փոփոխությունների շարադրման ժամանակ, և երկու ձեռքում հնչող զուգահեռ դիստանսների ընդհանուր շարժման մեջ առանձնանում է ընդգծվող հնչյունների միջոցով սրեղծվող առանձին գիծը։ Գրելով այս սրեղծագործությունը «Վեց պարկերից» հետո՝ կոմպոզիտորն օգտագործում է վերջինիս բնորոշ ֆակտուրային տարրեր, ռեգիստրային համադրումներ, որ երկը դարձնում է մասշտաբային և տպավորիչ։

Ժողովածուի մեջ, ցավոք, նշված չեն երկերի սրեղծման տարեթվերը, որ թույլ կտար կադրադակյան առավել հստակ պարկերացնել գործերի սրեղծ-

ման ժամանակը: Ինչևէ, ժողովածուի լույս ընծայումը կարևոր է և գնահատելի, քանզի նախորդ հրատարակումներից անցել են փաստյակ փարիներ, իսկ յուրաքանչյուր կարարողի անհրաժեշտ է ունենալ սեփականը:

2006 թվականի հոկտեմբերին Հայաստանի Կոմպոզիտորների և Երաժշտագետների Միության նախաձեռնությամբ լույս փետավ Ա.Բաբաջանյանի երգերի ժողովածուն, որի կազմողը և երաժշտական խմբագիրը կոմպոզիտոր Մելիք Մավխակայանն է, իսկ խմբագիրը՝ երաժշտագետ Նարինե Ավերիսյանը:<sup>2</sup>

Այսպեղ ընդգրկված են սրբեղծագործական փարբեր փարիների սրբեղծված 39 երգ: Ընդ որում, փեղ են գրել նաև երգեր, որոնց փեքսսրերն ունեն և՛ հայերեն, և՛ ռուսերեն փարբերակներ: Ժողովածուի հրատարակումը արժևորվում է հատկապես նրանով, որ սա Ա.Բաբաջանյանի երգերի առաջին խոշոր ժողովածուն է, որ ընդգրկում է այս քանակությամբ երգեր, քանի որ մինչ այդ եղած հրատարակումները ներառել են ընդամենը մի քանիսը: Ժողովածուում փեղ են գրել բազմաթիվ հայրնի երգեր, որոնց թվում՝ «Твои следы», (խոսք՝ Եվ. Եվրուշենկոյի), «Благодарю тебя» (խոսք՝ Ռ. Ռոժեեսարվենսկու), «Верни мне музыку» (խոսք՝ Ա.Վոլնեսենսկու), «Не спеши» (խոսք՝ Եվ.Եվրուշենկոյի), «Королева красоты» (խոսք՝ Ա.Գորոխովի), «Երգ առաջին սիրո» (խոսք՝ Ն.Ղուկասյանի), «Արիափոկալիզ», «Ազգ փառապանծ» (խոսք՝ Ա.Գրաշու), «Իմ Երևան» (խոսք՝ Ա.Նարությունյանի) և այլն: Ինչ վերաբերում է ձայնագրություններին, ապա ցավոք, պեքք է նշել, որ վերջին փարիներին շար քիչ ձայնագրություններ են արվել: Ուրախալի է, որ թողարկվել են 2002 թվականի դոկտեմբերի 15-ին Մոսկվայում կայացած համերգի փասնութ երգ ընդգրկող,ինչպես նաև Ի.Կորզոնի կարարմամբ և նոր գործիքավորմամբ փասնյոթ երգ ներառող ձայնասկավառակները:

Պարկերն այլ է կոմպոզիտորի գործիքային սրբեղծագործությունների ոլորում: Այսպեղ հիմնականում փեղի է ունենում վերաձայնագրման գործընթաց: 2006թ. ֆրանսիայում թողարկվեց Ա.Բաբաջանյանի՝ 15 երկ ներառող կրկնակի ձայնասկավառակը,<sup>3</sup> որի նախագիծն իրականացվել է ՆՎ փարչապետ Անդրանիկ Մարգարյանի բարձր հովանավորությամբ: Նախագիծը պարկանում է Ռոբերտ Նակոբյանին, ձևավորումը՝ «Անարես» հողինգին, ձևավորողը Նեղնար Պետրոսյանն է, իսկ լուսանկարների հեղի-

նակն է Մանուկ Աղամյանը: Իրականացմանը նպաստել են Արթուր և Հյա Փահլևանյանները (Փարիզ): Ալբոմն ունի նաև բուկլետ՝ արվեստագիտության թեկնածու Արաքսի Սարյանի խոսքով, ուր ներկայացված է տաղանդաշար կոմպոզիտոր և դաշնակահար Ա. Բաբաջանյանը: Այն տպագրված է երեք լեզվով՝ հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն: Առաջին ձայնասկավառակում փեղ են գրել Անոն Բաբաջանյանի դաշնամուրային սրելծագործությունները հեղինակի կատարմամբ: Դրանք են. «Պրեյտուր», «Հումորեսկ», «Մեղեղի», «Մտորում», «Հքսպրոմբ», «Վաղարշապատի պար», «Պոեմ», «Կապրիչիո», «Հլեգիա», «Վեց պարկեր», սրելծագործությունները, ինչպես նաև Ա.Հարությունյանի հետ համատեղ գրված «Նայկական ռապսոդիան»՝ երկու դաշնամուրի համար (հեղինակների կատարմամբ):

Երկրորդ ձայնասկավառակում ներառված են կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ և գործիքային սրելծագործությունները. Դաշնամուրային փրիո (կատարողներ՝ Ա.Բաբաջանյան՝ դաշնամուր, Դ.Օյսփրախ՝ ջութակ, Ս.Կնուշկիցկի՝ թավջութակ), Սոնատ ջութակի համար (կատարողներ՝ Վ.Կլիմով և Ա.Բաբաջանյան), Կոնցերտ թավջութակի և նվագախմբի համար (Մոսկվայի ֆիլհարմոնիկ նվագախումբ, դիրիժոր՝ Կ.Կոնդրաշին, մենակատար՝ Մ.Ռոստրոպովիչ) և «Ներոսական բալլադ» (ԽՍՀՄ Մեծ սիմֆոնիկ նվագախումբ, դիրիժոր՝ Ն.Ռախլին, մենակատար՝ Ա.Բաբաջանյան):

Ինչպես փեսնում ենք, վերջին փարիներին արված ձայնագրությունները սակավաթիվ են, սակայն համոզված ենք, որ փարիների ընթացքում մենք կունենանք կոմպոզիտորի սրելծագործությունների կատարումների առավել լայն շրջանակ ընդգրկող ձայնագրություններ:

1. Անոն Բաբաջանյան: Դաշնամուրային սրելծագործություններ, Երևան, Անտարես, 2006թ., էջ 5
  2. Անոն Բաբաջանյանի երգերը: Երևան, Արճեշ, 2006թ.
  3. Ալբոմ երկու ձայնասկավառակից. Անոն Բաբաջանյան կոմպոզիտոր և դաշնակահար, «Անտարես» հոլդինգ, 2006թ.:
- I CD- Անոն Բաբաջանյանի դաշնամուրային սրելծագործությունները հեղինակի կատարմամբ:
- II CD- Անոն Բաբաջանյան սիմֆոնիկ և գործիքային սրելծագործություններ:

## Գայանե Անիրադյան

### Նոր մարենագրությունը Առնո Բաբաջանյանի մասին

Առնո Բաբաջանյանի մասին 2000թ. հեփո հրապարակված մարենագրությունը մեզ է ներկայանում փարբեր ժանրային օրինակներով՝ մենագրություն, գիրք-հուշալրոմ, մի շարք մամլո հրապարակումներ:

Մոսկվաբնակ երաշժարագետ Միխաիլ Տերօհանյանի «Առնո Բաբաջանյան» մենագրությունը լույս է փեսել Մոսկվայում<sup>1</sup>: Ինչպես փեղեկանում ենք գրքի առաջաբանից, աշխատությունն ավարտված է եղել դեռևս 1993 թ., սակայն գրքի փպագրությունը փարբեր պափճառներով հեփաձգվել է: Ներածության մեջ, (որը թվագրված է 1993թ) Տերօհանյանը նշում է, որ իր ուսումնասիրության մեջ ձգտել է վերսփեղծել կոմպոզիտորի կերպարը, նրա մարդկային և արտիստական նկարագիրը՝ հիմնվելով Բաբաջանյանի մրբերիմների և բարեկամների հիշողությունների վրա, որոնց հեղինակը պարբերաբար անդրադառնում է գրքում՝ մեջբերելով կամ վերապափմելով: Մրա հեփևանքով գրքի վերլուծական մասը Տերօհանյանի մոփ երկրորդական պլան է մղվել: Նեղինակը այս հանգամանքը պափճառաբանում է Մուսաննա Ամափունու՝ Ա.Բաբաջանյանի գործիքային սփեղծագործությանը նվիրված հիմնարար ուսումնասիրության առկայությամբ<sup>2</sup>, ինչպես նաև մեմորիալ դրվագների վրա իր ուշադրությունը կենփրոնացնելու միփումով:

Տերօհանյանի գիրքն ընդգրկում է 26 գլուխ: Բացառությամբ առաջին երկուսի (առաջին գլուխը նվիրված է կոմպոզիտորի սփեղծագործական

ուղուն, իսկ երկրորդում պարմվում է նրա կնոջ՝ Թերեզա Նովիաննիսյանի մասին) մյուս գլուխները կարելի է խմբավորել ըստ շարադրման նյութի հետևյալ ձևով՝

առանձին ստեղծագործություններին նվիրված գլուխներ («Դաշնամուրային կոնցերտը», «Ջութակի կոնցերտը», «Ներոսական բալլադը» ևն), ստեղծագործության առանձին ժանրային ոլորտներին նվիրված գլուխներ («Երգերը», «Կինոերաժշտությունը», «Էստրադային երաժշտությունը» ևն), կոմպոզիտորի դիմանկարը ներկայացնող գլուխներ («Լրացումներ դիմանկարին», «Բաբաջանյանը և Նարությունյանը»), կոմպոզիտորի գործունեության փարբեր ոլորտները լուսաբանող գլուխներ («Բաբաջանյան-դաշնակահարը», «Բաբաջանյան-մանկավարժը»):

Սակայն դասակարգման նման սկզբունքը զգալի չափով պայմանական է, քանի որ գրեթե բոլոր գլուխներում հեղինակը շարադրում է նյութը ազատ ծավալվող զրույցի ոճով՝ հաճախակի անցումներ կադրաբեյլով վերլուծությունից հուշագրության և հակառակը:

Ա. Բաբաջանյանի մասին հսկայածավալ հիշողությունները Տերոհանյանի համար բազմակողմանի տեղեկարվական աղբյուր են հանդիսանում, որից նա օգտվում է թե՛ կոմպոզիտորի դիմանկարը կերպելիս, թե՛ նրա ստեղծագործություններին անդրադառնալիս: Մյուս կողմից՝ կոմպոզիտորի մասին գոյություն ունեցող հիշողությունների առափությունը երբեմն ծանրաբեռնում է հեղինակի խոսքը՝ հագեցնելով այն երկարաբանություններով, շարադրվող նյութի համար երկրորդական կարևորություն ունեցող մանրամասներով: Ուսումնասիրության արժեքավոր մասն են կազմում այն գլուխները, որոնցում հեղինակն անդրադառնում է Բաբաջանյանի ստեղծագործության նախկինում չլուսաբանված կամ մասամբ լուսաբանված էջերին (բալետային երաժշտությանը և կինոերաժշտությանը), ինչպես նաև կոմպոզիտորի մանկավարժական և կարարողական գործունեությանը: Գրքի վերջում հեղինակի վերջաբանից հետո տրվում է Բաբաջանյանի ստեղծագործությունների ցանկը և դիսկոգրաֆիան:

«Մեր Առնոն» հոբեյանական երկլեզու գիրք-հուշագրությունը՝ լույս է տեսել Երևանում, Առնո Բաբաջանյան միջազգային երաժշտական հիմնադրամի հայաստանյան մասնաճյուղի և, մասնավորապես, վերջինիս գործադիր տնօրեն, Նայաստանի մշակույթի վաստակավոր գործիչ Ռոբերտ Նա-

կորյանի ջանքերով: Գրքում ընդգրկված են Ա.Բաբաջանյանի մտերիմների, բարեկամների, նրա արվեստի երկրպագուների հուշերը, ինչպես նաև կոմպոզիտորի որոշ ստեղծագործություններին և նրա երաժշտության ոճական առանձնահատկություններին առնչվող հոդվածներ: Գրքում զետեղված է նաև մեծ քանակությամբ իլյուստրավորվ նյութ: Մույն հրատարակության մեջ տեղ գրած հոդվածների և լուսանկարների մի մասը տպագրվում է առաջին անգամ: Գիրքը կազմված է հայերեն և ռուսերեն, բովանդակությամբ հիմնականում չլրկնվող երկու բաժիններից, որոնցից յուրաքանչյուրի վերջում նշված են կոմպոզիտորի կյանքի և ստեղծագործական ուղու կարևոր տարեթվերը, հուշագրությունների հեղինակների անվանական ցանկը: Վոչազիրների անուններին թուուցիկ մի հայացք ներելն անգամ բավական է պատկերացում կազմելու համար Բաբաջանյան մարդու և արվեստագետի հետաքրքրությունների բազմակողմանիության, մարդկային և ստեղծագործական շփման լայն շրջանակի մասին: Այս ցանկում մեծամասնություն կազմող երաժիշտների՝ Բաբաջանյանի ժամանակակից կոմպոզիտորների, կապարողների, երաժշտագետների կողքին հանդես են գալիս բանաստեղծներ, կինոռեժիսորներ, գեղանկարիչներ, դերասաններ, լրագրողներ, բժիշկներ, հասարակական և քաղաքական գործիչներ և այլք: Բազմազան և տարաբնույթ են նրանցից յուրաքանչյուրին Ա. Բաբաջանյանի հետ միավորող կապերը. երկարամյա անձնական և ստեղծագործական մտերմությունից, հոգևոր հետաքրքրությունների ընդհանրության վրա հիմնված շփումներից մինչև զուտ գործնական բնույթի հարաբերություններ, կոմպոզիտորի անձնական կյանքի հանգամանքների բերումով կայացած հանդիպումներ:

Կարծում ենք, որ գիրք-հուշալրումում ընդգրկված հարուստ նյութը շատ պիտանի կարող է լինել Բաբաջանյանի կյանքին և գործունեությանը վերաբերող հետագա ուսումնասիրությունների համար:

Ա. Բաբաջանյանի մասին հուշեր են ամփոփված նաև Ալեքսանդր Նաբոթյունյանի, Ադամ Խուդոյանի և Էդվարդ Միրզոյանի հուշագրություններում:

Ա. Բաբաջանյանի երաժշտությանը նվիրված՝ հայաստանյան և ռուսաստանյան մամուլի էջերում 2000-2006 թթ. ընթացքում տեղ գրած հրատարակումները ներառում են կենսագրական ակնարկներ, հիշողություններ, հարցազրույցներ և գիտական հոդվածներ:

Արվ. թեկն., պրոֆ. Ժաննա Զուրաբյանի հողվածը նվիրված է կոմպոզիտորի սրեղծագործության գագաթներից մեկի՝ «Ներոսական բալլադի» վերլուծությանը<sup>5</sup>: Անդրադառնալով սրեղծագործության գաղափարական հիմքին, ժանրային, կառուցվածքային և լեզվաոճական առանձնահատկություններին՝ հեղինակը ներկայացնում է այն որպես Բաբաջանյանի ժամանակակից կոմպոզիտորական մրաժողության ամենացայտուն արտահայտություններից մեկը՝ նորի և ավանդականի ինքնարիպ սրեղծագործական զուգորդմամբ և ընդգծում է «Բալլադի»՝ իբրև Նայասարանը խորհրդանշող կոթողի անանց գեղարվեստական նշանակությունը:

2000 թ. Բաբաջանյանին նվիրված հրապարակումներին է վերաբերում նաև մոսկվացի կինոռեժիսոր, Կենտրոնական հեռուստատեսության երաժշտական խմբագրության նախկին աշխատակից Տամարա Յակժինայի «Арно Арутюнович завещал нам любовь» հողվածը<sup>6</sup>:

2001 թ. լույս տեսան Բաբաջանյանի ծննդյան 80-ամյա հոբելյանին նվիրված մի շարք հրապարակումներ, այդ թվում կոմպոզիտոր, Նայասարանի մշակույթի վաստակավոր գործիչ Վլադիլեն Բայանի հուշերը<sup>7</sup>, որոնք հեղափոխում ընդգրկվել են «Մեր Առնոն» գիրք-հուշալրումում: 2001 թ. են հրատարակվել նաև արվ. թեկն., պրոֆ. Սուսաննա Ամարունու երկու հողվածները՝ «Незабвенная лира»<sup>8</sup>, որը Բաբաջանյանին նվիրված համառոտ սրեղծագործական ակնարկ է և «Жемчужная россыпь песен Арно Бабаджаняна»<sup>9</sup> հողվածը, որի քննարկման նյութը կոմպոզիտորի սրեղծագործության՝ նախկինում պարզաճ մասնագիտական մոտեցման չարժանացած էստրադային երգի ժանրն է: 2001 թ. հոբելյանական հրապարակումների շարքը համալրում է արվ. դոկտ., պրոֆ. Սվետլանա Մարգարյանի «Арно Бабаджанян. Истоки нового стиля» հողվածը<sup>10</sup>, որում հեղինակի ուշադրության կենտրոնում է Բաբաջանյանի սրեղծագործության՝ 1959 թ. տեղի ունեցած ոճական շրջադարձով սկիզբ առնող շրջանը: Հողվածում լուսաբանվում են նոր ոճի ակունքները և նրա կոնկրետ դրսևորումները կոմպոզիտորի գործիքային երկերում («Վեց պարկեր» դաշնամուրային շարքում, Երրորդ լարային կվարտետում): Բացի դրանից, ելնելով Բաբաջանյանի Զութակի և դաշնամուրի սոնարի՝ Դ. Շոստակովիչին նվիրված լինելու հանգամանքից՝ հեղինակը դիտարկում է նրանց զուգահեռները երաժշտության ոճական առանձնահատկությունների, թեմատիզմի զարգացման սկզբունքների

տեսանկյունից:

Ա. Բաբաջանյանի դաշնամուրային «Պոեմի» կարարողական մեկնաբանության խնդիրներին է նվիրված պրոֆ. Յողիկ Մխիթարյանի հոդվածը<sup>11</sup> (ԵՊԿ Գյումրիի մասնաճյուղ), որը կարող է օգտակար լինել Բաբաջանյանի սրեղծագործության մեկնաբանողների համար:

2006թ. մամուլի հրապարակումները ներկայանում են երկու հարցազրույցներով «Անոն Բաբաջանյան» միջազգային երաժշտական հիմնադրամի փնօրեն Արա Բաբաջանյանի և նույն հիմնադրամի գլխավոր պրոդյուսեր Վլադիմիր Պոպկովի հետ<sup>12</sup>: Հարցազրույցների թեման երաժշտական հիմնադրամի գործունեությունն է և, մասնավորապես, կոմպոզիտորի 85-ամյա հոբելյանի հետ կապված ծրագրերը:

2007թ. N 1 «Երաժշտական ակադեմիա» ամսագրում հրապարակվեց արվ. դոկտոր, պրոֆ. Կարինե Զաղացպանյանի «Наш Арно» հոդվածը, որում հեղինակն անդրադարձել է կոմպոզիտորի սրեղծագործական ուղու բնկումնային փուլերը մարմնավորող սրեղծագործություններին («Ներսական բալլադ» և Դաշնամուրային փրիո, Սոնատ Զուբակի և դաշնամուրի համար, Կոնցերտ թավջութակի և նվագախմբի համար՝ նվիրված Մ Ռոստրոպովիչին, «Վեց պարկեր» և «Պոեմ» դաշնամուրի համար, Երրորդ լարային կվարտետ՝ նվիրված Դ. Շոստրովիչի հիշատակին)<sup>13</sup>: Հոդվածն ունի հետգրություն, որի հեղինակն է Լիանա Գենինյան:

Բաբաջանյանի արվեստին առնչվող վերլուծական նյութերի զգալի մասը սփռված է Կարբեր ուսումնասիրություններում, որոնցում կոմպոզիտորի սրեղծագործության նշանակությունը բացահայտված է ընդհանուր երաժշտական համարեքստում: Նշված ուսումնասիրություններից է, մասնավորապես՝ արվ. դոկտոր, պրոֆ. Սվետլանա Սարգսյանի հետազոտությունը<sup>14</sup>:

Եզրափակելով՝ նշենք, որ Անոն Բաբաջանյանի սրեղծագործական ժառանգությունը շարունակում է մնալ որպես գիտական լուրջ հետաքրքրություն ներկայացնող ոլորտ: Դեռևս չի սրեղծվել կոմպոզիտորի սրեղծագործության ամբողջական, համակողմանի և ժամանակակից ուսումնասիրությունն ընդգրկող մեկագրություն: Նուսանք, որ այս բացը կլրացվի, և արդի բաբաջանյանագիտությունը կհամարվի 20-րդ դարի հայ երաժշտական մշակույթի ականավոր ներկայացուցչին արժանի մասնագիտական բարձրության վրա գտնվող նոր և արժեքավոր աշխատություններով:

1. Тероганян М. Арно Бабаджанян. М., «Композитор», 2001.
2. Амагуни С. Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество, Ереван, 1985.
3. Մեր Առնոն: Հողվածներ և հուշեր: Նախագծի հեղ., խմբ. Ռ. Նակոբյան: Եր., «Անրարես», 2006:
4. Ալեքսանդր Վարդապետյան, Վուչեր, Երևան, «Արճեշ», 2000: Адам Худоян, Воспоминания. Ереван, «Амроц Груп», 2001; Эдвард Мирзоян. Фрагменты. Ереван, «Амроц Груп», 2005. Նշված հրատարակությունների գրական շարադրանքը, ծանոթագրությունների կազմումը և ընդհանուր խմբագրությունը իրագործել է Ա. Բուդաղյանը:
5. Զուրաբյան Ժ., Առնո Բաբաջանյանի «Ներսիսական բալլադը», Երաժշտական Նայասարան, 2000, թիվ 1, էջ 11:
6. «Голос Армении», 12 августа 2001.
7. «Голос Армении», 5 сентября 2001.
8. «Голос Армении», 1 февраля 2001.
9. Երաժշտական Նայասարան, 2001, թիվ 1, էջ 19-20:
10. Երաժշտական Նայասարան, 2002, թիվ 1, էջեր 17-19, Музыкальная академия, 2002, N2, с. 79-82
11. Мхитарян Ц. Исполнительская трактовка «Поэмы» Арно Бабаджаняна. Ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածու, 1-ին պրակ, ԵՊԿ հրատարակում:
12. «Голос Армении», 27 июля 2006.
13. Музыкальная академия, 2007, N 1, с. 114-116.
14. Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века. Исследование. М., «Композитор», 2002.

## Արաքսի Սարյան

### Առնո Բաբաջանյան Միջազգային հիմնադրամի հայաստանյան մասնաճյուղի գործունեության մասին

Մեր կյանքի նոր ժամանակներում, սոցիալ – հասարակական կացութաձևի նոր պայմաններում մտավոր կամ մշակութային անցուղարձերը կազմակերպվում, իրականանում են բազմաթիվ հիմնադրամների միջնորդությամբ և աշխատանքով: Այսօր մեզանում իր բեղուն ու նվիրյալ գործունեությամբ առանձնացող հիմնադրամներից է Առնո Բաբաջանյան հիմնադրամի հայաստանյան մասնաճյուղը:

Հիմնադրամը ստեղծվել է Մոսկվայում, 1991 թվականին: Հիմնադրամի նախագահը Արա Բաբաջանյանն է, հովանավորական խորհրդի անդամները՝ ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստներ՝ Ա. Պախմուրովան, Վ. Շահինսկին, Ա. Զիգարխանյանը, բանաստեղծներ՝ Ն.Բորբորևալովը, Ա. Դեմենյակը, Ռուսաստանի դոմայի փոխնախագահ ԽՍՀՄ հերոս Ա. Զիլինգարովը, Կ. Ուդումյանը և ուրիշներ:

Առնո Բաբաջանյան հիմնադրամի հայաստանյան մասնաճյուղը կազմակերպվեց 1996 թվականին, Երևանում: Նախագահ ընտրվեց ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, պրոֆեսոր Ղազարոս Սարյանը: Նրա մահվանից հետո հիմնադրամի նախագահը դարձավ մշակույթի նվիրյալ, նախկինում Հայաստանի կոմպոզիտորների փան դիրեկտոր, մշակույթի վաստակավոր գործիչ՝ Ռոբերտ Հակոբյանը: Այսօր հիմնադրամի նախագահն է Ժակ Հակոբյանը, որը թողել է ցեղասպանության ինստիտուտի փնտրելի փնտրելի իր պաշտոնը և ամբողջությամբ իրեն նվիրել է հիմնադրամի աշխատանքին: Պատասխանատու քարտուղար նշանակվեց ինժեներ – կոնստրուկտոր, իրավաբան Զուլիեփա Ավետիսյանը: Նա Առնո Բաբաջանյանի վաղեմի բարեկամներից է, որի վկայությունն է Առնո Բաբաջանյանի կողմից իր լուսնկարի վրա արված գրությունը. «Дорогой, милой, преданной Джулии, умеющей по-мужски дружить»:

Անցած տարւոյ փարիները ընթացքում Առնո Բաբաջանյան հիմնադրամն իր ղեկավարների ակտիւ, դինամիկ աշխատանքով, Մոսկվայի հիմնադրամի խորհուրդներով և առաջարկություններով ծավալեց լայն գործունեություն: Այն իրականացրեց մեծանուն կոմպոզիտորի անհարականությունը հավերժացնող մասշտաբային միջոցառումներ: 2001 թվականին Հայֆիլ-հարմոնիայի փոքր դահլիճը անվանակոչվեց Առնո Բաբաջանյանի անվամբ: Այսօր այդ դահլիճը գնացող երաժիշտը կամ ունկնդիրն ասում է. «Համերգը փրկի է ունենալու Առնո Բաբաջանյանի անվան համերգասրահում»

Մեծ շուքով և հանդիսությամբ նշվեցին կոմպոզիտորի ծննդյան 75-ամյա (1996), 80 - ամյա (2001) , 85 - ամյա (2006) հոբելյանական տարեիցները: Այս հանդիսությունների ժամանակ հանրապետության լավագույն ուժերի մասնակցությամբ մայրաքաղաքի բազմամարդ դահլիճներում հնչեցին Ա. Բաբաջանյանի սիմֆոնիկ, կամերային, էստրադային ստեղծագործությունները: Յուրաքանչյուր անգամ հրապարակվեցին գունագարդ, բովանդակալից բուկլետներ: 2001 և 2006 հոբելյանական տարիներին հիմնադրամը կազմակերպեց գիտաժողովներ, որոնցից առաջինը (2001թ. սեպտեմբեր 6) փրկի ունեցավ ԳԱԱ նախագահական դահլիճում, իսկ երկրորդը՝ (2006թ. հոկտեմբեր 18) ԱՕԿՍ – ի դահլիճում: Եվ առաջին, և երկրորդ գիտաժողովում մասնակիցները հանդես էին գալիս Ա.Բաբաջանյանի ստեղծագործությունները քննարկող պարմական, փեսական տարբեր բնույթի զեկուցումներով, հաղորդումներով: Քննարկվում էր նաև կոմպոզիտորի ապրած ժամանակը, շրջապարը, ստեղծագործական համագործակցությունները: Առաջին գիտաժողովի իմ զեկուցումը նվիրված էր ստեղծագործական, բարեկամական այն միությանը, որը մեզանում հայտնի է «Հայկական հզոր խմբակ» կամ « Հզոր հնգյակ» անվանումով: Ի դեպ այդ հնգյակը «Հայկական հզոր խմբակ» անվանեց ռուս ճանաչված երաժշտագետ Յուրի Կորնը: Հինգ սերնդակից կոմպոզիտորների՝ Առնո Բաբաջանյանի , Էդվարդ Միրզոյանի, Ալեքսանդր Հարությունյանի, Ղազարոս Սարյանի, Ազամ Խուրդոյանի այս միավորումը ազգային երաժշտական մշակույթի պարմության մեջ արձանագրեց ստեղծագործական իր խոշոր և ինքնատիպ ներդրումը: Ասպարեզ գալով 1940 - ականների կեսերին նրանք կոչված էին նոր ուղիներ հարթել հայրենական երաժշտության տարբեր բնագավառներում:

Կոմպոզիտորական իրենց հայտնությունների հետ մեկտեղ՝ նրանք իրենց կարևոր ներդրումն ունեցան ազգային կապարողական, երաժշտահասարակական, մանկավարժական ասպարեզներում:

Հայ երաժշտությունն աշխարհին ներկայացնող բազում ստեղծագործությունների մեջ այս հինգ կոմպոզիտորների երկերը հաստատված են որպես ազգային երաժշտական մշակույթի դասական բաժին կազմող հորինվածքներ:

Բայց «հնգյակ» կամ «հզոր հնգյակ» հասկացությունը հյուսված է ոչ միայն սերնդակիցների ստեղծագործական, հասարակական գործունեությամբ:

յան բովանդակությամբ: Դրանց հիմքերը կազմավորվել են վաղ, ուսումնառության մանկական փարիներին սկզբնավորվող բարոյական, մարդկային այն հատկությունների շնորհիվ, որոնցով նրանք առաջնորդվեցին ողջ կյանքի ընթացքում:

Նրանց համախմբող ամենահզոր ու ամուր զգացմունքը միմյանց սրեղծագործական ձեռքբերումների նկատմամբ դրսևորած բարձր ու անանձնական վերաբերմունքն էր: Հաճախ չէ, որ կարող ես քեզ համար նշել սերնդակից սրեղծագործողների անաչառ , ճշմարիտ զգացմունքները, հարկապես ` միմյանց հաջողությամբ ուրախանալու, հպարտանալու նրանց կարողությունը: Ցավոք կյանքն իր բազմապեսակ դրսևորումներն ունի... Մինչդեռ Ղազարոս Սարյանն իր մանկության ընկերոջ ` Առնո Բաբաջանյանի մասին կարող էր ասել կամ գրել. «Մարդ, որ կոչված էր ներկայացնելու մի ամբողջ ազգ» կամ հսկա, իսկ շատ էմոցիոնալ Առնո Բաբաջանյանը պատերազմից վերադարձած իր ընկերոջ դիպլոմային աշխատանքի, կամ 1980 – ին հնչած սիմֆոնիայի հաջողության համար ուրախությունից արտասվել , կամ Էդվարդ Միրզոյանը, Ալեքսանդր Հարությունյանը, Ադամ Խուրդյանը իրենց հուշագրություններում առանձին բաժիններ տրամադրելով ընկերներին ավելի դիպուկ , քան որևէ մեկ ուրիշը կարող էին ներկայացնել նրանց սրեղծագործության արժանիքները, մարդկային նկարագրերի բարեմասնությունները և, ընդհանրապես, նրանց փնդն ու դերը` թե իրենց անձնական կյանքի, թե շրջապատի , թե հասարակության համար. Սա օրինակելի ընկերություն, մտերմություն ու բարեկամություն էր` նպաստավոր ոչ միայն իրենց, այլև` գործի, սրեղծագործական արարման համար: Պատահական չէ,որ ժամանակին հայ ճանաչված երաժշտական հասարակական գործիչ Գրիգորի Դոմբաևը այս ներդաշնակությունն անվանեց «Նոր ժանր հայ երաժշտության մեջ»:

2006 թվականին կազմակերպված գիտաժողովի իմ զեկուցումը Առնո Բաբաջանյան հիմնադրամի գործունեության մասին ներկա շարադրանքն էր:

Հորեյանական փարեթվերին մեծ կարևորությամբ անդրադառնալու հետ մեկտեղ 2003 թվականին հիմնադրամը անդրադարձավ նաև Ա. Բաբաջանյանի մահվան 20 - ամյակին: Կազմակերպվեց հուշ - երեկո իր անվան դահլիճում:

Մեծ արծագանք ունեցավ 2006 թվականին ասպարեզ եկած « Մեր Առնոն» հուշերի գիրք - ալբոմը, որն ամփոփում է Առնո Բաբաջանյանի բազմաթիվ ժամակակաիցների հուշագրությունները: Գրքում փնդ են գրել նաև 260 լուսանկար, որոնցից շատերը փայագրված են առաջին անգամ:

Իր բազմաթևույթ գործունեությամբ հիմնադրամը առանձին կարևորություն է փայլա Ա. Բաբաջանյանի երաժշտության կափարողական խնդիրների օրվա պահանջներին: Վերջին փարիներին զգացվում էր կոմպոզիտորի հրապարակված սրեղծագործությունների նուրաների պակաս: Եվ ահա

2006 թվականին հիմնադրամը հրատարակեց Ա. Բաբաջանյանի դաշնամուրային սրեղծագործությունների նուրաները, Ա. Բաբաջանյանի ուսանողուհի Ռոզա Թանդիլյանի խմբագրությամբ:

Հաճախ կատարողների, երաժիշկների, նաև երաժշտասերների մուրացանկություն է առաջանում ունկնդրել Ա. Բաբաջանյանի սրեղծագործությունները իր անկրկնելի կատարումներով: Քաջատեղյակ լինելով այդ ցանկությանը և ընդառաջելով դրան, 2006 թվականին հիմնադրամը թողարկեց կրկնակի ձայներիզ կոմպոզիտորի դաշնամուրային (դաշնամուրի համար գրված փարբեր պիեսներ), սիմֆոնիկ («Ներոսական բալլադ»), կամերային (դաշնամուրային փրիո) սրեղծագործությունները իր միշտ զարմացնող ու հիացնող կատարումներով: Ձևավորված դարձյալ գեղարվեստական մեծ ճաշակով փեխնիկական մեծ որակով և համառոտ մեկնաբանություններով (հեղ. Ա. Սարյան):

Հիմնադրամը վերականգնել է Ա. Բաբաջանյանի դաշնամուրային կոնցերտի նուրաները, որը չի կատարվել 1944 թվականից հետո. նոյեմբերին կոմպոզիտորի մահվան 25 ամյակին նվիրված համերգի ժամանակ կկատարվի այդ սրեղծագործությունը ի ուրախություն Առնոյի երաժշտության սիրահարների:

Արդեն ավանդական է դարձել Ա. Բաբաջանյանի անվան պարանի դաշնակահարների մրցույթը, որը փեղի է ունենում երեք փարին մեկ: Այս մրցույթին մասնակցում են հանրապետության երաժշտական դպրոցների սաները: Մրցույթի հաղթողները պարգևատրվում են մրցանակներով, դիպլոմներով և իրավունք ստանում մասնակցել հիմնադրամի կողմից կազմակերպվող համերգներին և միջոցառումներին: Հիմնադրամը մասնակցում է նաև Ա. Բաբաջանյանի անվան երաժշտական ուսումնարանի, ՀՀ կրթության նախարարության կողմից երկու փարին մեկ կազմակերպվող ուսանող - դաշնակահարների մրցույթի աշխատանքներին, որին արդեն մասնակցում են երկրասարդ կատարողներ, հանրապետության երաժշտական ուսումնարանների սաները:

Հիմնադրամի կազմակերպած համերգներին, հարկապես էստրադային համերգներին առանձին փայլ է հաղորդում Ռ-ուսաստանի երգի վարպետների, մասնավորապես, Բաբաջանյանի երգերի վաղեմի ու նվիրյալ կատարող Իոսիֆ Վոբզոնի մասնակցությունը: Նա շարունակում է մնալ Բաբաջանյանի երգերի լավագույն մեկնաբանն ու պրոպագանդողը: Հիմնադրամի հայաստանյան մասնաճյուղն սրեղծման օրից իր բոլոր միջոցառումներով հեղուղականորեն համագործակցում է ՀՀ մշակույթի նախարարության հետ, որը մշտապես և այսօր, հատկապես, մշակույթի նախարար Բաբաջանյանի երաժշտության երկրպագու Հասմիկ Պողոսյանի ակտիվ միջամտությամբ մեծ աջակցություն է ցույց փալիս հիմնադրամին:

Հիմնադրամի ծրագրերի այսօրվա ամենակարևոր խնդիրներից է Ա. Բաբաջանյանի թանգարանի սրեղծումը: Ցավոք մինչ այսօր այդ ուղղությամբ

յամբ փարվող բանակցություններն անարդյունք են: Բայց հիմնադրամի աշխատանքային կազմակերպվածությունն ու նպատակայնությունը ի հասու են իրագործել իրենց առաջադրած խնդիրները:

Առևտ Բարաջանյանի հիմնադրամի գործունեությունը խորն է ու հիմնավոր: Այն ոչ միայն անդրադառնում է հորեյանական փարելիցներին կամ օրվա անցուդարձերին: Իր աշխատանքներում հիմնադրամը ձգվում է նաև պարանի, երիտասարդ սերնդի համար արգասավոր դարձնել կոմպոզիտորի անունն ու ժառանգությունը:

*Аракси Сарьян*

## **О деятельности Армянского отделения Международного фонда памяти Арно Бабаджаняна**

В новых социально-политических условиях культурная жизнь часто организуется при поддержке и благодаря работе различных культурных фондов.

Одним из таких фондов, отличающихся своей плодотворной и преданной деятельностью, является Армянское отделение фонда памяти Арно Бабаджаняна. Он был основан в Москве в 1991 году. Его основателем и президентом стал сын композитора Ара Бабаджанян, а вице-президентом является Арам Маркарян. При московском фонде создан попечительский совет, членами которого являются такие известные деятели культуры, как Народные артисты СССР А. Пахмутова, В. Шаинский, А. Джигарханян, поэты Н. Добронравов, А. Дементьев, герой Советского Союза А. Чилингаров и другие.

В 1996 г. было основано Армянское отделение фонда памяти Арно Бабаджаняна, которое действует по настоящее время. Председателем был избран Народный артист СССР и РА, профессор Лазарь (Газарос) Сарьян, после смерти которого (1998) председателем фонда стал заслуженный деятель культуры Армении Роберт Акопян, а функции ответственного секретаря и поныне сохраняет инженер-конструктор и юрист-правовед, большой друг Арно Бабаджаняна Джульетта Аветисян, свидетельством чего является трогательная надпись на фотографии, подаренной ей композитором: “Дорогой, милой, преданной Джулии, умеющей по-мужски дружить”.

В течение прошедших лет Армянское отделение фонда благодаря активной работе своих руководителей, а также советов и предложений Московского фонда развернул широкую деятельность. Были проведены масштабные мероприятия, увековечившие индивидуальность выдающегося композитора. Концерты с исполнением произведений Арно Арутюновича, фестивали его песен, конкурсы молодых пианистов стали неотъемлемой частью культурной жизни нашего народа.

К 75-ти летию композитора была открыта мемориальная доска на стене дома, где жил Арно, весь номер журнала "Арвест" ("Искусство") 1996/97гг. был посвящен Арно Бабаджаняну, а в ознаменование 80-ти и 85-ти летия были выпущены красочные буклеты со статьями и высказываниями известных музыкальных деятелей. Одновременно в дни юбилейных торжеств прошли концерты симфонической, камерной и эстрадной музыки Арно Бабаджаняна.

Его именем были названы музыкальное училище в Ереване, улица в новом районе города, а в 2001 году Малый зал армфилярмонии был назван именем Арно Бабаджаняна.

Последний год своей жизни Роберт Акопян посвятил выпуску книги "Наш Арно", в которой свыше девяноста статей об Арно написали композиторы, музыканты, поэты и простые люди, знающие и любящие своего друга. В книге собрано 260 фотографий, многие из которых были изданы впервые.

После кончины Р. Акопяна председателем армянского отделения был избран Жак Акопян, который оставил свою работу заместителя директора Музея-Института геноцида армян НАН Армении и всецело посвятил себя работе Фонда. В настоящее время разработана большая программа мероприятий. В начале июля в Концертном зале им. А. Бабаджаняна состоялся камерный концерт его произведений, в середине августа в курортной зоне Цахкадзор был организован фестиваль песен Арно Бабаджаняна под патронажем Министерства культуры РА, готовятся гастроли в Гюмри и Степанакерт лауреатов конкурсов им. А.Бабаджаняна.

Выпуск данного сборника посвящен проведенным юбилейным научным конференциям. В статьях известных музыковедов (на армянском и русском языках) даны теоретические и исторические рассуждения о произведениях Арно Бабаджаняна.

В них есть интересные факты о времени, когда жил композитор, о его окружении, творческом содружестве с членами "армянской могучей кучки" (автор названия известный русский му-

зыкавед Юрий Корев). Этот союз композиторов (А. Бабаджанян, Э. Мирзоян, А. Арутюнян, Л. Сарьян, А. Худоян) внес свой крупный и своеобразный творческий вклад в историю национальной музыкальной культуры.

Придя на арену в середине 40-ых годов, они были призваны открыть новые пути в различных областях отечественной музыки: исполнительской, преподавательской, общественной.

Среди многочисленных произведений, представляющих миру армянскую музыку, произведения этих пяти композиторов утверждены как произведения, составляющие классические достижения национальной музыкальной культуры.

Основы дружбы “пятерки” были заложены еще с ранних школьных лет благодаря моральным, человеческим качествам членам «пятерки», которыми они руководствовались в течении всей своей жизни. Их характеризовало высокое и непредвзятое отношение друг к другу, чувство гордости за успехи друзей, что сегодня не часто встретишь у творческих личностей.

Лазарь Сарьян о друге своего детства Арно Бабаджаняне мог говорить постоянно и писать: “Это человек, который призван представлять целую нацию”, а очень эмоциональный Арно прослезился от радости за удачную дипломную работу вернувшегося с войны Лазаря или в связи с успехом прозвучавшей его симфонии в 1980 году.

Эдуард Мирзоян, Александр Арутюнян, Адам Худоян в своих мемуарах посвятили отдельные разделы Арно Бабаджаняну, а также после смерти Арно посвятили ему новые произведения. Показательная дружба и духовная близость благоприятствовали творческому взаимопониманию.

Не случайно, что в свое время известный армянский музыкальный общественный деятель Григорий Домбаев назвал эту гармонию “новым жанром в армянской музыке”.

В последние годы ощущался недостаток в нотных изданиях произведений композитора. Потому в 2006 г. Фонд издал ноты фортепианных произведений А. Бабаджаняна под редакций студентки фортепианного класса композитора, а ныне профессора Ереванской консерватории Розы Тандилян.

У исполнителей, музыкантов, любителей музыки часто возникает желание услышать произведения Арно. Этому служат выпущенные фондом диски: “Арно Бабаджанян. Композитор и пианист” (1995), “Планета Бабаджанян” (2001) и “Арно Бабаджанян. Композитор и пианист” (2006, состоит из двух дисков). На одном из дисков собраны фортепианные произведения в исполнении

композитора, а на втором - симфонические и инструментальные произведения. Этот диск вызывает удивление и восхищение, отличаясь художественным оформлением, технически качеством записей и комментариями к произведениям (автор текста Аракси Сарьян).

Фондом восстановлены ноты Фортепианного концерта Арно Бабаджаняна, который не исполнялся после 1944 года. В ноябре 2008 года на концерте в связи с 25-ти летием со дня смерти композитора запланировано исполнение этого концерта на радость любителей музыки Арно.

Уже стал традиционным конкурс молодых пианистов им. А. Бабаджаняна, который проводится раз в три года по решению Министерства культуры РА. (оно помогает во всех мероприятиях Фонда). В них участвуют ученики республиканских музыкальных школ. Победители конкурса награждаются призами, дипломами и получают право участвовать в концертах и в организуемых Фондом благотворительных мероприятиях. Так, во многих музыкальных школах в 2007 году прошли концерты лауреатов наших конкурсов. Фонд участвует также в организации конкурсов им. А. Бабаджаняна среди студентов-пианистов музыкальных училищ республики.

Эстрадным концертам, организуемым Фондом, особый блеск придает участие давнего, преданного друга композитора, Народного артиста СССР Иосифа Кобзона. Он продолжает оставаться лучшим интерпретатором и пропагандистом песен Бабаджаняна.

Во всех мероприятиях фонд ощущает руководство и поддержку Министерства культуры РА.

Деятельность Армянского отделения Фонда Арно Бабаджаняна основательна и патриотична. В центре его внимания не только юбилейные даты или каждодневные вопросы, но и стремление сделать все, чтобы сохранить для потомков имя и наследие великого композитора Арно Бабаджаняна.

## Տեղեկություններ հեղինակների մասին

- Նարինե Ավետիսյան** Արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի (ԵՊԿ) երաժշտության պատմության ամբիոնի դոցենտ
- Մուսանես Անսարունի** Արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊԿ երաժշտության տեսության ամբիոնի պրոֆեսոր
- Գայանե Ամիրադյան** Երաժշտագետ, ՀՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ
- Շուշանիկ Ափոյան** Արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊԿ կատարողական արվեստի պատմության ու տեսության և մանկավարժության ամբիոնի պրոֆեսոր
- Գևորգ Գյոդակյան** ՀՀ արվ. վաստ. գործիչ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի առաջատար մասնագետ
- Կարինե Զադագյուսյան** Արվեստագիտության դոկտոր, ԵՊԿ երաժշտության տեսության ամբիոնի պրոֆեսոր
- Իրինա Զոլոտովա** Արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊԿ կատարողական արվեստի պատմության ու տեսության և մանկավարժության ամբիոնի վարիչ, պրոֆեսոր

**Ժաննա Զուրարյան**

Արվեստագիտության թեկնածու,  
ԵՊԿ երաժշտության պատմության  
ամբիոնի պրոֆեսոր, ԵՊԿ Գիտն-  
ական քարտուղար

**Լուիզա Մաթևոսյան**

Արվեստագիտության թեկնածու,  
ԵՊԿ կատարողական արվես-  
տի պատմության ու տեսության և  
մանկավարժության ամբիոնի դո-  
ցենտ

**Նարինե Մահակյան**

Երաժշտագետ ԵՊԿ ասպիրանտ

**Սվետլանա Մարգարյան**

Արվեստագիտության դոկտոր,  
ԵՊԿ երաժշտության տեսության  
ամբիոնի պրոֆեսոր

**Արարիկ Մարյան**

ՀՀ արվ. վաստ. գործիչ  
արվեստագիտության թեկնածու,  
ԵՊԿ երաժշտության պատմության  
ամբիոնի վարիչ, պրոֆեսոր

## Сведения об авторах

- Нарине Аветисян* кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (ЕГК)
- Сусанна Аматауни* кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки ЕГК
- Гаяне Амирагян* музыковед, аспирант Института искусств НАН РА
- Шушаник Апоян* кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства ЕГК
- Георгий Геодакян* заслуженный деятель искусств РА, доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Института искусств НАН Армении
- Карине Джагацпанян* доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки ЕГК

***Ирина Золотова***

кандидат искусствоведения,  
профессор, заведующая  
кафедрой истории и теории  
исполнительского искусства ЕГК

***Жанна Зурабян***

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры истории  
музыки, ученый секретарь ЕГК

***Луиза Матевосян***

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры истории и теории  
исполнительского искусства ЕГК

***Нарине Саакян***

музыковед, аспирант ЕГК

***Светлана Саркисян***

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры теории  
музыки ЕГК

***Аракси Сарьян***

заслуженный деятель искусств  
РА, кандидат искусствоведения,  
профессор, заведующая кафедрой  
истории музыки ЕГК

# Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

## Առաջին գիտաժողովի նյութեր

### ԳԵՎՈՐԳ ԳՅՈՂԱԿՅԱՆ

Հզոր տաղանդ, անկրկնելի անհատականություն

(հայերեն) ----- 6

Հզոր տաղանդ, անկրկնելի անհատականություն

(ռուսերեն) ----- 17

### ՄՎԵՏԱՄԵԱ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Առնո Բաբաջանյան – նոր ոճի ակունքները ----- 29

### ԺԱՆՆԱ ԶՈՒՐԱԲՅԱՆ

Թեմատիզմի ինտոնացիոն արտահայտչության

ազգային հենքը՝ Առնո Բաբաջանյանի

«Հերոսական բալլադում» ----- 40

### ԻՐԻՆԱ ԶՈՒՍՏՈՎԱ

Բաբաջանյան – դաշնակահարը ----- 48

### ՇՈՒՇԱՆԻԿ ԱՓՈՅԱՆ

Առնո Բաբաջանյանը ժամանակակիցների հուշերում ----- 63

## Եկրորդ գիտաժողովի նյութեր

### ՄՎԵՏԱՄԵԱ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Առնո Բաբաջանյանի երաժշտության արդիականությունը --- 71

### ԿԱՐԻՆԵ ԶԱՂԱՅՂԱՆՅԱՆ

Առնո Բաբաջանյանի երաժշտության

ոճական մետամորֆոզները ----- 78

### ԼՈՒԻԶԱ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

Առնո Բաբաջանյանի Ջութակի կոնցերտը ----- 84

## **ՆԱՐԻՆԵ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ**

Առնո Բաբաջանյանի և Ալեքսանդր Հարությունյանի  
Պոլիֆոնիկ սոնատները ----- 97

## **ՍՈՒՍԱՆՆԱ ԱՄԱՏՈՒՆԻ**

Առնո Բաբաջանյանի երգարվեստի մասին ----- 103

## **ԺԱՆՆԱ ԶՈՒՐԱԲՅԱՆ**

Առնո Բաբաջանյանը՝ երգի վարպետ ----- 115

## **ՆԱՐԻՆԵ ՍԱՏԱԿՅԱՆ**

Առնո Բաբաջանյանի երաժշտության նոր  
ծայնագրությունները  
ու նոտային հրատարակությունները ----- 120

## **ԳԱՅԱՆԵ ԱՄԻՐԱՂՅԱՆ**

Առնո Բաբաջանյանի մասին  
մատենագրությունը՝ 2000թ. հետո ----- 124

## **ԱՐԱԲՍԻ ՍԱՐՅԱՆ**

Առնո Բաբաջանյանի Միջազգային հիմնադրամի  
հայաստանյան մասնաճյուղի  
գործունեության մասին (հայերեն) ----- 130

Առնո Բաբաջանյանի Միջազգային հիմնադրամի  
հայաստանյան մասնաճյուղի  
գործունեության մասին (ռուսերեն) ----- 134

Տեղեկություններ հեղինակների մասին ----- 138

# СОДЕРЖАНИЕ

## Материалы первой конференции

### ГЕОРГИЙ ГЕОДАКЯН

- Могучий талант, неповторимая индивидуальность  
(на арм. яз.) ----- 6
- Могучий талант, неповторимая индивидуальность  
(на рус. яз.) ----- 17

### СВЕТЛАНА САРКИСЯН

- Арно Бабаджанян: истоки нового стиля ----- 29

### ЖАННА ЗУРАБЯН

- Национальная основа интонационной  
выразительности тематизма в Героической балладе  
Арно Бабаджаняна ----- 40

### ИРИНА ЗОЛотова

- Бабаджанян-пианист ----- 48

### ШУШАНИК АПОЯН

- Арно Бабаджанян в воспоминаниях современников ----- 63

## Материалы второй конференции

### СВЕТЛАНА САРКИСЯН

- Современные черты музыки Арно Бабаджаняна ----- 71

### КАРИНЕ ДЖАГАЦПАНЯН

- Стилистические метаморфозы музыки  
Арно Бабаджаняна ----- 78

### ЛУИЗА МАТЕВОСЯН

- О Скрипичном концерте Арно Бабаджаняна ----- 84

### НАРИНЕ АВETИСЯН

Полифонические сонаты Арно Бабаджаняна и Александра Арутюняна -----	97
<b>СУСАННА АМАТУНИ</b>	
О песенном творчестве Арно Бабаджаняна -----	103
<b>ЖАННА ЗУРАБЯН</b>	
Арно Бабаджанян мастер песни -----	115
<b>НАРИНЕ СААКЯН</b>	
Новые нотные издания и записи музыки Арно Бабаджаняна -----	120
<b>ГАЯНЕ АМИРАГЯН</b>	
Библиография об Арно Бабаджаняне после 2000 года -----	124
<b>АРАКСИ САРБЯН</b>	
О деятельности Армянского отделения Международного фонда Арно Бабаджаняна (на арм. яз.) -----	130
О деятельности Армянского отделения Международного фонда Арно Бабаджаняна (на рус. яз.) -----	134
Сведения об авторах -----	140

ԱՌՆՈ ԲԱԲԱԶՋԱՆՅԱՆ

Տարբեր տարիների լուսանկարներ

---

АРНО БАБАДЖАНЫАН

Фотографии разных лет



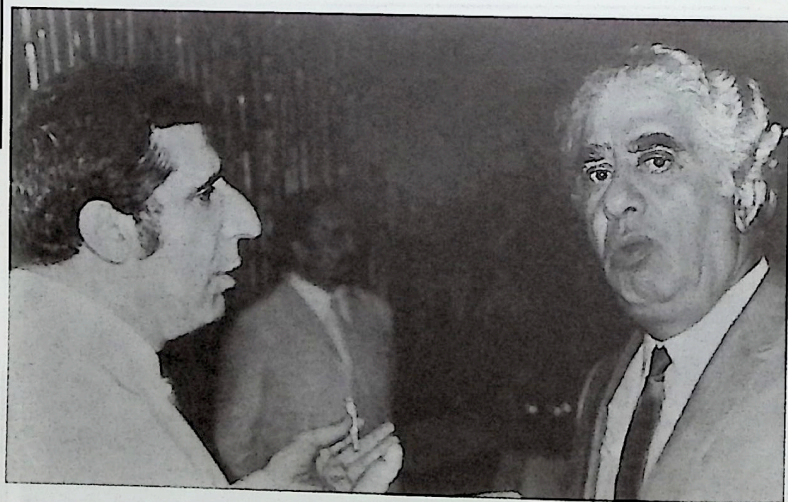
Արվեստի հայ վարպետների հետ  
С мастерами искусств в Армении



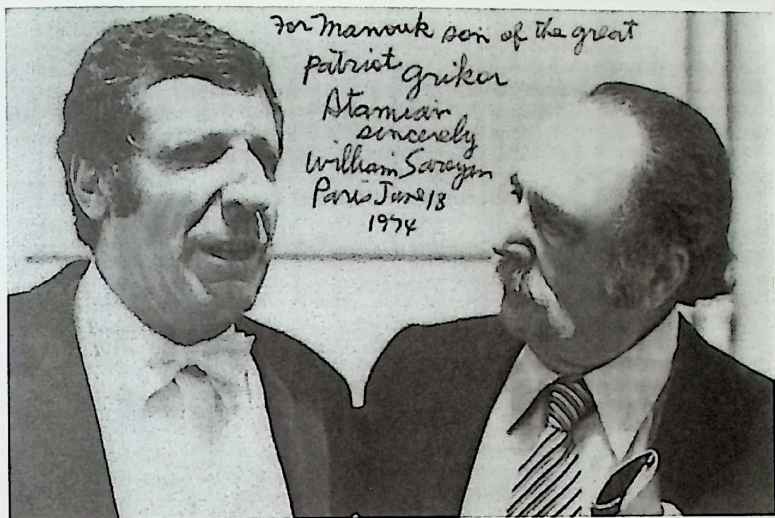
Հեղինակային երեկո Երևան, 1981թ.  
Авторский вечер. Ереван 1981 г.



Դմիտրի Շոստակովիչի հետ  
С Дмитрием Шостаковичем



Արամ Խաչատրյանի հետ  
С Арамом Хачатуряном



Չիլյան Սարոյանի հետ  
С Вильямом Сарояном



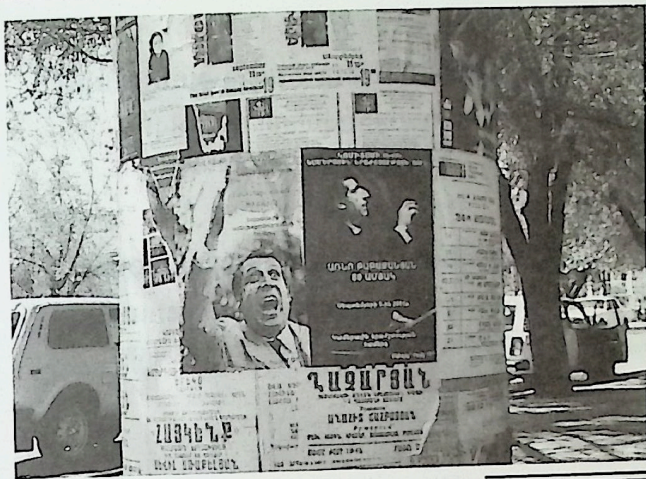
Ստոխյավ Ռ-աստրապովիչի հետ, 1968  
С Мстиславом Ростроповичем, 1968



Կոմպոզիտոր ընկերների հետ  
С друзьями-композиторами



Մեդեյա Աբրահամյանի հետ  
С Медеей Абраамян



Ա. Բարաջանյանի հորեյականական համերգների հայտագրերը  
Афишы юбилейных концертов, посвященных А. Бабаджаняну



Ա. Բարաջանյանի 85-ամյակին նվիրված համերգը  
Юбилейный концерт, посвященный 85-ти летию А. Бабаджаняна

**Նվիրվում է Աննո Բարաջանյանին**  
**Գիտաժողովների նյութեր**  
**Նայերեն և ռուսերեն**

**Арно Бабаджаняну посвящается**  
**Материалы научных конференций**  
**На армянском и русском языках**

Տեխնիկական խմբագիր՝ Զ.Ա. Ավերիսյան  
Նամակարգչային ձևավորող և էջադրող՝ Ն.Ա. Երիջանյան

Технический редактор - Д.А. Аветисян  
Оригинал-макет - А.А. Ериджанян

Տպագրվել է «Անտարես» ՍՊԸ-ի տպարանում



9 789939 510736