

Հրատարակվում է
ՀՀ Նախագահ Սերժ Սարգսյանի հովանու ներքո
իրականացվող երիտասարդ գիտնականների աջակցության
ծրագրի շրջանակներում



Հրատարակվում է
Հայաստանի երիտասարդական հիմնադրամի
ֆինանսավորմամբ



**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

ԼԻԼԻԹ ԱՐՏԵՄՅԱՆ

**XX ԴԱՐԻ ՆՈՐ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ
ՏԵԽՆՈԼՈԳԻԱՆԵՐՈՎ ԳՐՎԱԾ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ
ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ**

**ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2015**

**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РА
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ**

ЛИЛИТ АРТЕМЯН

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРОБЛЕМЫ
АРМЯНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ
МУЗЫКИ XX ВЕКА, СОЧИНЕННОЙ
В НОВЫХ КОМПОЗИЦИОННЫХ
ТЕХНОЛОГИЯХ**

LILIT ARTEMYAN

**PERFORMING PROBLEMS OF
THE XX CENTURY
ARMENIAN PIANO MUSIC WRITTEN
IN NEW COMPOSITIONAL
TECHNOLOGIES**

**ИЗДАТЕЛЬСТВО "ГИТУТЮН" НАН РА
NAS RA "GITUTIUN" PUBLISHING HOUSE
2015**

ՀՏԴ 780.8
ԳՄԴ 85.315
Ա 944

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
Աննա Ասատրյան

Արտեմյան Լիլիթ

Ա 944 XX դարի նոր կոմպոզիցիոն տեխնոլոգիաներով գրված հայ-
կական դաշնամուրային երաժշտության կատարողական խնդիր-
ները /Լ. Արտեմյան. – Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2015.
– 235 էջ:

Հեղինակն ընթերցողին է ներկայացնում տեխնիկական նորամու-
ծությունները յուրացրած հայ կոմպոզիտորների նոր կոմպոզիցիոն տեխ-
նոլոգիաներով գրված դաշնամուրային ստեղծագործությունների ուսում-
նասիրությունը, ինչը հնարավորություն է ընձեռում ամբողջական պատ-
կերացում կազմելու հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղ-
ծագործություններում ինչպես նոր գեղարվեստական երևույթների ընդ-
գրկման, այնպես էլ կատարողական կերպերի վերաբերյալ: Առաջին
անգամ 20-րդ դարի նոր կոմպոզիտորական տեխնիկաներով (սերիալ
մտածողություն, սոնորային գրելառձ, ռեպետիտիվ երաժշտություն,
ատոնալ երաժշտություն, ալեատորիկա՝ թե՛ սահմանափակ, թե՛ համա-
պարփակ տարբերակներով, օբերտոնային հարմոնիայով երաժշտա-
կան տեխնիկա, վերջապես, գործիքային թատրոն, որպես երաժշ-
տության և թատերական գործողության ձևերի միաձույլ համադրման
երևույթ) գրված հայկական դաշնամուրային ստեղծագործությունների
կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները դիտարկվել են նաև կա-
տարողական մեկնաբանման պլան կառուցելու նպատակով:

Հասցեագրված է դաշնակահարներին, երաժշտագետներին,
կոմպոզիտորներին և արվեստասեր հանրությանը:

ISBN 978-5-8080-1166-3

© ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2015

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրինությունն
իր երախտագիտությունն է հայտնում
ՀՀ Նախագահ ՍԵՐԺ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻՆ,
ինչպես նաև Երիտասարդ գիտնականների աջակցության
ծրագրին

ու

Հայաստանի Երիտասարդական հիմնադրամին՝
հայ արվեստագիտության հանդեպ ցուցաբերած
հոգատար վերաբերմունքի համար

**Սիրով նվիրում եմ
թանկագին ծնողներին՝
ՌՌԲԵՐՏ ՆՈՐԻԿԻ ԱՐՏԵՄՅԱՆԻՆ
և
ԱՂԱՎՆԻ ԼՈՐԻՍԻ ՎԱՐԳԱՆՅԱՆԻ
հավերժ անմար հիշատակին**

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՊՐՈՊԱԳԱՆԴԻՍՏՆ ՈՒ ՀԵՏԱԶՈՏՈՂԸ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող, միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր, արվեստագիտության թեկնածու Լիլիթ Արտեմյանի «20-րդ դարի նոր կոմպոզիցիոն տեխնոլոգիաներով գրված հայկական դաշնամուրային երաժշտության կատարողական խնդիրները» մենագրությունը հայ երաժշտագիտության մեջ նոր կոմպոզիցիոն տեխնոլոգիաներով գրված հայկական դաշնամուրային երաժշտության կատարողական խնդիրների վերաբերյալ առաջին ուսումնասիրությունն է, որտեղ ուսումնասիրվել են 20-րդ դարի նոր կոմպոզիտորական տեխնիկաներով գրված դաշնամուրային շուրջ երկու տասնյակ ստեղծագործություններ և նոր կոմպոզիտորական տեխնիկաներով գրված դաշնամուրային ստեղծագործությունների կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները դիտարկվել են կատարողական մեկնաբանման պլան կառուցելու անհրաժեշտությամբ:

Լ.Արտեմյանը վերլուծել է հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործությունները, որտեղ չնայած ավանդական գրելաճի ընդհանուր ուղղվածությանը, արտահայտվել են նոր կոմպոզիցիոն հնարների ուրվագծեր: Ըստ այդմ քննության են առնվել Ղազարոս Սարյանի «Երեք պոստյուդներ», Էդվարդ Միրզոյանի «Պոեմ», Սերգեյ Աղաջանյանի «Մոնատ», Գագիկ Հովունցի «10 պիես-մոնոգրամ» շարքից պիեսներ, Էմին Արիստակեսյանի «Մոնատ 81-83», Լևոն Աստվածատրյանի «Պրոլոգ և Մոտետ» ստեղծագործությունները: Այնուհետև հեղինակը քննության է առել հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործությունները, որոնցում նոր տեխնիկական հնարները երաժշտական արտահայտչամիջոցների հիմք են դարձել. հետազոտվել են Առնո Բաբաջանյանի «Ժողովրդականը» «Վեց պատկեր» դաշնամուրային շարքից, Տիգրան Մանսուրյանի «Մոնատ», Աշոտ Զոհրաբյանի «Մոնատ», Հարություն Դելլալյանի «Նվիրում Կոմիտասին», Վահրամ Բաբայանի «Pro e Contra», Վարդան Աճեմյանի «The Bells», Լևոն Զաուշյանի «Էպիկենտրոն», Հրաչյա Մելիքյանի «Շարք», Ռուբեն Սարգսյանի «Կոմիտասին», Երվանդ Երկանյանի «Պանտոերաժշտություն», Միխայիլ Կոկժանի

«Կամերային Սոնատ», Արամ Սաթյանի Բազատելները «Վեց բազատել» շարքից, Սուրեն Զաքարյանի «Quasi Sonatina» և Վաչե Շարաֆյանի «Voices of Invisible Blue Butterflies» ստեղծագործությունները:

Աշխատության հիմքում Լ.Արտեմյանի թեկնածուական ատենախոսությունն է, որը հաջողությամբ պաշտպանել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական աստիճանաշնորհման 016 մասնագիտական խորհրդի 2012թ. դեկտեմբերի 27-ի նիստում (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Միխայիլ Կոկժան), և նրան շնորհվել է արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան:

Լ.Արտեմյանի մենագրությունը, ինչպես նաև գիտական գործունեությունը, հայկական դաշնամուրային ստեղծագործությունն ուսումնասիրող երաժշտագետների շարքերը համալրելու լուրջ հայտ է: Լ.Արտեմյանը հայկական դաշնամուրային ստեղծագործություններին նվիրված զեկուցումներով հանդես է եկել Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ (2011), յոթերորդ (2012), ութերորդ (2013) և իններորդ (2014) նստաշրջաններին:

2014թ. հունվարին Լ.Արտեմյանն աշխատանքի է անցել ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնում՝ որպես գիտաշխատող, հուլիսի 1-ին ընտրվել նույն բաժնի քարտուղար: Լ.Արտեմյանը ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահի տեղակալն է՝ համերգների կազմակերպման գծով: Այդ ընթացքում նա ակտիվորեն մասնակցել է հանրապետական և միջազգային գիտաժողովների աշխատանքներին՝ կարդացել 6 զեկուցում: Նա գիտական 17 հոդվածների հեղինակ է: 2015-ին եղել է Սարգիս Բալբաբյանի թեկնածուական ատենախոսության ընդդիմախոսը...

Պատահական չէ մենագրության թեմայի ընտրությունը: Բանն այն է, որ 1985թ. հուլիսի 16-ին Երևանում ծնված Լիլիթ Արտեմյանը դաշնամուր առաջին անգամ նվագել է 2 տարեկանում՝ դաշնակահարուհի մոր՝ վաղամեղիկ Ադալնի Վարդանյանի ղեկավարությամբ: Չորս տարեկանից նա սովորել է Ալ.Սպենդարյանի անվան երաժշտական դպրոցում՝ Դոնարա Ղազարյանի դասարանում, ապա տեղափոխվել Սայաթ-Նովայի անվան երաժշտական դպրոց՝ պրոֆեսոր Գայանե Հախնազարյանի դասարան: Փոքրիկ դաշնակահարուհու դերյուսը նվագախմբի հետ տեղի է ունեցել 6 տարեկանում՝ Բերկովիչի դաշնամուրային կոնցերտի կատարմամբ (ղիրիժոր՝ Վահան Մարտիրոսյան): Միջազգային բեմահարթակին առա-

ջին անգամ Լ.Արտեմյանը հանդես է եկել 10 տարեկանում՝ արժանանալով հաղթանակի, այնուհետև արձանագրել հաղթանակներ միջազգային (Հայաստան, Գերմանիա, Ռուսաստան, Մոլդովա) և հանրապետական մի շարք հեղինակավոր մրցույթներում:

2002թ. Լ.Արտեմյանն ընդունվել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային ֆակուլտետ՝ սովորել պրոֆեսոր Անահիտ Բոգդանյանի դասարանում: 2007թ. Գերազանցությամբ ավարտելով կոնսերվատորիան՝ ուսումնառությունը շարունակել է ասպիրանտուրայում պրոֆեսոր Ա.Բոգդանյանի ղեկավարությամբ: Լ.Արտեմյանը 2004թ., 2005թ., 2011թ. «Հայաստանի Հանրապետության նախագահի երիտասարդական մրցանակ» մրցույթի եզրափակիչ փուլի մասնակից է: 2006թ. նա արժանացել է «Հայաստան» համահայկական հիմնադրամի հատուկ կրթաթոշակի:

Լ.Արտեմյանը մասնակցել է միջազգային փառատոների, տասնյակ համերգներով և մենահամերգներով հանդես եկել Երևանում՝ ներկայացնելով տարբեր ոճերի երաժշտություն, նաև ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները:

Տաղանդավոր դաշնակահարուհու կատարողական գործունեության կարևոր ուղղությունն է հայ դասական և ժամանակակից կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործությունների պրոպագանդան: Մեծ է Լ.Արտեմյանի վաստակը հատկապես հայկական դաշնամուրային երաժշտության հիմնադիր Տիգրան Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործության պրոպագանդման գործում: Նա Չուխաճյանի մի շարք պիեսների առաջին կատարողն է Հայաստանում. Տ.Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին նվիրված Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանի շրջանակներում 2012թ. դեկտեմբերի 12-ին ՀՀ ԳԱԱ նիստերի դահլիճում տեղի ունեցած «Տիգրան Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործությունը» համերգի ընթացքում նա կատարել է Թուրքիայի հայոց պատրիարք՝ 47-ամյա Ներսես Վարժապետյանի մահվան առիթով հորինված «Արտօւր ի շիրիմ» Մահանուազը՝ հայոց անդրանիկ «Marche funèbre»-ն, Grande Valse Fantastique, «Illusions»-ը և «Maurka de salon (Mignon)»-ը, որոնք հետագայում հաստատուն տեղ գտան նրա նվագացանկում, իսկ 2014-ի դեկտեմբերի 12-ին ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի եւ ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտեի գումարած «Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությունը» գիտական նստաշրջանի շրջանակներում ձայնագրել Տ.Չուխաճյանի դաշնա-

մուրային ֆուգաները, որոնք ավետեցին հայկական պոլիֆոնիկ երաժշտության ծնունդը:

Մյուս կողմից՝ Լ.Արտեմյանը Հայաստանում առաջին անգամ կատարել է օտարազգի կոմպոզիտորների դաշնամուրային գործերը: Դրանց թվում են՝ Ջ.Շելլիի՝ «4 Illustrations», Մ.Կապիչիոնի՝ «Պրելյուդ N 1» և այլն:

Իսկ բոլորովին վերջերս՝ 2015թ. հոկտեմբերի 15-ին ՀՀ ԳԱԱ գումարած «Հայոց ցեղասպանություն – 100. Ճանաչումից՝ հատուցում» միջազգային երկօրյա գիտաժողովի շրջանակներում Կոմիտասի թանգարան ինստիտուտում տեղի ունեցավ Լիլիթ Արտեմյանի մենահամերգը, որի ընթացքում նրա փայլուն կատարմամբ հնչեցին Կոմիտասի «Վեց պարը», Ռոբերտ Անդրիասյանի «Գարուն ա»-ն, Հարություն Դելլայանի «Նվիրում Կոմիտասին», Անո Բաբաջանյանի «Պոեմը», Արամ Խաչատրյանի «Տոկկատը», ինչպես նաև Տ.Չուխաճյանի Մահանվագն ու Վալսը: Համերգի պրեմիերաների շարքում էին Միխայիլ Կոկոտևի «Колокол не умолкнет никогда» (2015), ինչպես նաև գործեր, որոնք գրվել են հենց հայոց մեծ եղեռնի ազդեցության տակ, 1915-ին՝ Վարդան Մախոյայանի «La Plainte de l'Arménie»-ն և Լ.Ա.Սիմոնյանի «Беженец»-ը:

Ուզում եմ շնորհակալության խոսք ուղղել ՀՀ Նախագահ Սերժ Սարգսյանին և նրա հովանու ներքո իրականացվող Երիտասարդ գիտնականների աջակցության ծրագրին ու Հայաստանի երիտասարդական հիմնադրամին՝ ում շնորհիվ ընթերցողի սեղանին է դրվում սույն մենագրությունը:

Ուզում եմ շնորհավորել հեղինակին՝ Լիլիթ Արտեմյանին, գրքի ծննդյան առիթով:

Վստահ եմ, որ հետագայում ևս Լ.Արտեմյանը հավատարիմ իր ուխտին՝ կշարունակի հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունը և, որ ավելի կարևոր է, դրանց պրոպագանդումը Հայաստանում և նրա սահմաններից դուրս:

Ուզում եմ հավատալ նաև, որ ապագայում, օրերից մի օր էլ ես մի մենագրություն կգրեմ արդեն միջազգային ճանաչում վայելող հայ դաշնակահարուհի Լիլիթ Արտեմյանի մասին:

Աննա ԱՍՍՏՐՅԱՆ
26 հոկտեմբերի 2015թ.

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Հայ երաժշտագիտության մեջ թերևս ամենից շատ ուսումնասիրված ոլորտներից է դաշնամուրային երաժշտությունը: Մասնավորապես հայ դաշնամուրային երաժշտության և կատարողական արվեստի վերաբերյալ արժեքավոր ուսումնասիրություններ ունեն Շ. Ափոյանը և Ի. Զուլտովան¹: Դաշնամուրի համար գրված տարբեր ստեղծագործությունների մասին առանձին դիտարկումների ենք հանդիպում հայ կոմպոզիտորներին նվիրված տարբեր մենագրություններում և այլ ուսումնասիրություններում²:

Այդուհանդերձ, հետազոտության մի շարք դիտանկյուններ կան, որոնք ևս ուսումնասիրություն են պահանջում: Նկատի ունենք դաշնամուրային ստեղծագործությունների տեխնիկական-կոմպոզիցիոն վերլուծությունը, որը, մեր կարծիքով, կարևոր

¹ Տե՛ս **Ափոյան Շ.**, Հայկական դաշնամուրային արվեստի պատմություն, 1850-1920, գլուխ առաջին, «ԵՊԿ» հրատարակչություն, Երևան, 2006, էջ 10-16: **Апоян Ш.**, Фортепианная музыка Советской Армении, изд. «Айастан», Ереван, 1968. **Апоян Ш., Золотова И.**, Фортепианная музыка, в кн. Музыкальная культура Армянской ССР (сост. М. Берко, ред. М. Берко, М. Тер-Симонян), изд. «Музыка», Москва, 1985, стр. 322-366. **Золотова И.**, Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века), изд. «Комитас», Ереван, 2010.

² **Аматуни С.**, Арно Бабаджанян инструментальное творчество, изд. «Советакан грох», Ереван, 1985. **Апоян Ш., Золотова И.**, Фортепианная музыка, в кн. Музыкальная культура Армянской ССР (сост. М. Берко, ред. М. Берко, М. Тер-Симонян), стр. 345-348, стр. 355, стр. 363. **Аветисян Н.**, Пути и проблемы развития армянской сонаты (с 80-х годов XIX века до начала 70-х годов XX века), диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Ереван, 2003, стр. 145-150. **Золотова И.**, Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века), стр. 245-247. **Саркисян С.**, Армянская музыка в контексте XX века, изд. дом «Композитор», Москва, 2002, стр. 73-74, стр. 88-89, стр. 160-162, стр. 165. **Маргарян Г.**, Фортепианный концерт и его разновидности в творчестве армянских композиторов. Тенденции развития (1950-1980-е гг). Некоторые вопросы интерпретации, изд. «Зангак» - 97, Ереван, 2009.

է հատկապես դաշնակահար կատարողների համար: Յուրաքանչյուր դաշնակահարի համար կատարողական տեսանկյունից առաջնային նպատակներից մեկը պետք է լինի պատկերացնել որևէ ստեղծագործության թե՛ գեղագիտական, թե՛ կառուցվածքային առանձնահատկությունները, ինչպես նաև պատմական և հասարակական այն պայմանները, որոնցում ստեղծվել է տվյալ երկը: Խոսքը վերաբերում է ինչպես ամբողջությամբ նոր կոմպոզիցիոն տեխնիկաներում գրված դաշնամուրային երաժշտությանը, այնպես էլ՝ նոր տեխնիկայի տարրերի կիրառությամբ ստեղծված դաշնամուրային գործերին:

Ինչպես հայտնի է, ավանգարդիզմի ակունքներն ի հայտ են եկել 19-րդ դարի եվրոպական երաժշտության մեջ: Ռիխարդ Շտրաուսի ստեղծագործության մեջ արտահայտված էքսպրեսիոնիզմը Գ. Մալերի, Ա. Բրուկների և Ռ. Վագների երաժշտական սկզբունքների զարգացման արդյունք էր: Վերջիններիս ստեղծագործություններում էքսպրեսիան կերպարայնության մարմնավորման կարևոր տարրերից մեկն է:

1899թ. Առնոլդ Շյոնբերգը «Verklärte Nacht» («Պայծառ գիշեր») հայտնի ստեղծագործությամբ աշխարհին ներկայացրեց ռոմանտիկ էքսպրեսիոնիզմի փայլուն օրինակ, որում ավանդական ռոմանտիկ գրելաձևը հասցված է հուզական լարվածության գագաթնակետին: Ամենայն հավանականությամբ, էքսպրեսիայի հենց այս վերջնական մակարդակն առիթ հանդիսացավ փնտրելու գաղափարների արտահայտման նոր ձևեր, որոնք 20-րդ դարի սկզբում պահանջում էին այլ՝ ավելի բարձր էներգետիկ մակարդակի արտահայտչամիջոցներ:

Հետաքրքիր է, որ 20-րդ դարի սկզբում արտահայտչամիջոցները թարմացնելու գաղափարները սավառնում էին ստեղծագործական մթնոլորտում: Դրա ապացույցն է Ս. Յ. Մ. Հաուերի առաջարկած տրոպերի տեսությունը, որը շատ մոտ է դոդեկաֆոնիայի տեխնիկային, սակայն մշակվել է անկախ նոր վիեննական դպրոցի հիմնադիր Առնոլդ Շյոնբերգի տեսությունից:

Այդ շրջանից ի վեր ավանգարդիստների երաժշտության մեջ առանցքային դարձան նոր կոմպոզիցիոն տեխնիկաների

որոնումները: Կոնստրուկտիվիզմը երաժշտական արվեստում մի նոր ուղղության չափանիշ դարձավ:

Այս ամենում կա որոշակի պարադոքս, քանի որ մինչ երաժշտության պատմության զարգացման այդ պահը որակական նորությունը սահմանվում էր ոչ թե տեխնոլոգիական հատկանիշներով, չնայած այս գործոնը նշանակալից էր, այլ ոճով՝ ստեղծագործության ինտոնացիոն և հարմոնիկ յուրահատկություններով: Նոր ժամանակներում շեշտադրումը ստեղծագործության գեղարվեստական համակարգից տեղափոխվեց դեպի կոնստրուկտիվը: Մոցիալսկան իրադարձությունները, փիլիսոփայական նոր հոսանքները, հասարակության մեջ բարոյական չափանիշների արժևորումը հանգեցրին հասարակության մեջ կյանքի վերաբերյալ նոր պատկերացումների:

Երաժշտական ստեղծագործության մեջ էքսպրեսիայի հագեցվածությունը հանգեցրեց նոր երաժշտական կոմպոզիցիոն տեսությունների: Դրանցից առաջինը կարելի է համարել Առնոլդ Շյոնբերգի կողմից դոդեկաֆոնիայի մշակումը³: Դաշնամուրի համար գրված սերիալ գրելաոճի առաջին նմուշը՝ Ա. Շյոնբերգի երկ. 23 «Fünf Klavierstücke» («Հինգ պիես դաշնամուրի համար») շարքն էր, որի երրորդ պիեսի հիմքում ընկած է հինգ հնչյունից բաղկացած սերիա:

Ավելի ուշ ատոնալիզմը, որի մտահղացումը նույնպես Առնոլդ Շյոնբերգին է «Pierrot lunaire» («Լուսնային Պյերո»), հանգեցրեց մի շարք տեխնիկաների, որոնցից օգտվել են 20-րդ դարի եվրոպացի և ռուս շատ հայտնի կոմպոզիտորներ:

Դեռևս 20-րդ դարի 60-ական թվականների հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ դրսևորվել են արևմտյան երաժշտությունից բխող նոր տեխնիկաներում գրված երկեր: Դրանք երբեմն ուղղակիորեն առնչվում են նաև հայ երաժշտական մշակույթի ավանդույթներին: Մասնավորապես այդպիսի ցայտուն օրինակ է

³ Յոզեֆ Հաուերի տրոպերի տեսությունը 20-րդ դարի կոմպոզիտորական պրակտիկայում չգոյատևեց և հիմք դարձավ միայն հեղինակի ստեղծագործության համար: St u Schaffer B., Klasycy dodekafonii, 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964, s. 8.

Առնո Բաբաջանյանի «Վեց պատկեր» շարքը, որտեղ համակցվում են սերիալ գրելառճը և հայ ավանդական երաժշտամտածողությունը: Ոճերի համադրության հանդիպում ենք նաև Էդվարդ Միրզոյանի ստեղծագործություններում:

Լևոն Աստվածատրյանի պիեսներում ստեղծագործական նոր սկզբունքներն արդեն բնական միջավայր են: Կոմպոզիտորական տեխնոլոգիական նորույթի տեսակետից ոչ պակաս հետաքրքիր են Գագիկ Հովունցի, Մերգել Աղաջանյանի, Ղազարոս Սարյանի, Էմին Արիստակեսյանի ստեղծագործությունները:

Հայ կոմպոզիտորների հաջորդ սերնդից դաշնամուրի համար ստեղծագործել են Տիգրան Մանսուրյանը, Հարություն Դելլայանը, Աշոտ Զոհրաբյանը, Երվանդ Երկանյանը, Վահրամ Բաբայանը, Վարդան Աճեմյանը և ուրիշներ: Այս սերնդի ներկայացուցիչների ստեղծագործությունն աչքի է ընկնում բազմազան տեխնիկական ձեռքբերումներով, որոնցից շատերը չունեն նախադեպեր արևմտաեվրոպական և ամերիկյան երաժշտական մշակույթում:

Նորագույն ժամանակահատվածում՝ վերջին երկու տասնամյակներում, լուրջ հետաքրքրություն են առաջացնում մասնավորապես Վաչե Շարաֆյանի երաժշտական ձեռքբերումները: Վ. Շարաֆյանը հայ երաժշտության մեջ ավանգարդ հոսքի վերջին ալիքի ներկայացուցիչներից է: Նրա դաշնամուրային երկերը բավականին լայն ճանաչում են ստացել արտերկրում:

Հայ երաժշտական մշակույթի ընդհանուր դիտարկումն արդեն իսկ ցույց է տալիս տեխնիկական նորամուծությունների հսկայական ընդգրկումը, ինչը պահանջում է մանրամասն հետազոտություն⁴: Հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ նոր տեխնիկական երևույթների հետազոտությունը ոչ միայն անհրաժեշտ է ճանաչողության տեսակետից, այլև գործնական իմաստ

⁴ Հայ ժամանակակից երաժշտության ուսումնասիրության հարցում մեզ համար առանձնակի կարևորվել են Ս. Սարգսյանի ուսումնասիրությունները: Տե՛ս **Саркисян С.**, Вопросы современной армянской музыки, глава 1, изд. «Советакан грох», Ереван, 1983, стр. 5-21. **Саркисян С.**, Армянская музыка в контексте XX века, изд. Дом «Композитор», Москва, 2002.

ունի, քանի որ երաժշտական ստեղծագործությունների տեխնոլոգիական հիմքերի իմաստավորումը կատարողական մեկնաբանության բանալին է: Տեխնոլոգիա հասկացության մեջ մենք ենթադրում ենք ոչ միայն այս կամ այն կոմպոզիցիոն տեխնիկայի կիրառում, այլ նաև երաժշտական ստեղծագործության մեջ նրա կիրառման միջոցը:

Սահմանենք վերլուծության նպատակները: Ուսումնասիրության մեջ ամենակարևոր նպատակը հետազոտվող ստեղծագործությունների կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների բացահայտումն է, որը ենթադրում է կատարողական միջոցների ընտրության համար որոշակի հիմք: Նոր կոմպոզիցիոն ձևերը, որոնք նախկինում նախադեպեր չեն ունեցել, պահանջում են նաև կատարողական այլ մոտեցում: Ասվածը վերաբերում է երաժշտական կոմպոզիցիայի բոլոր տարրերին՝ փոքր կառուցվածքներից մինչև ամբողջական:

Կատարողական միջոցների արմատական նորացումը նոր կոմպոզիցիոն տեխնիկաների կիրառման ուղիղ հետևանքն է: Առաջին հերթին այն կապված է կոնսոնանսի և դիսոնանսի նշանակության վերաիմաստավորման հետ, որոնք հաճախ ֆունկցիոնալ փոխկապակցվածությամբ չեն դիտարկվում: Արմատական կոմպոզիցիոն տեխնիկաները համահնչյունները մեկնաբանում են որպես լարվածության տարր: Այսինքն՝ երաժշտական ցանկացած բաղադրիչ՝ ինտոնացիա, համահնչյուն կամ կլաստեր, կրում է որոշակի էներգետիկ լարվածություն, որը երաժշտական ընթացքի մեջ դրսևորվում է որպես հնչյունային կուտակում կամ պարպում: Այսինքն, ի տարբերություն տոնայնական մտածողության, նոր տեխնոլոգիաների հիմքում երաժշտական ստեղծագործության հնչյունային համալիրի էներգետիկ էությունն է: Իսկ դա նշանակում է, որ անհրաժեշտ է որոնել կատարողական նոր ձևեր:

Տվյալ հետազոտության կարևոր նպատակ է նաև գեղարվեստական միտումների բազմազանությամբ օժտված հայկական դաշնամուրային նոր երաժշտության առավել հետաքրքիր նմուշների ընդգրկումը: Սա հնարավորություն կընձեռի ամբողջական

պատկերացում կազմելու հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մեջ նոր գեղարվեստական երևույթների վերաբերյալ:

Վերլուծության մեթոդաբանությունն ընդհանուր առմամբ նախատեսում է յուրաքանչյուր ստեղծագործության կառուցվածքային և գեղարվեստական առանձնահատկությունների վերլուծության անհատական մոտեցում: Այս առումով ևս տեղին է հիշել, որ 20-րդ դարում տեղի է ունեցել ռճ հասկացության վերամաստավորում: Եթե նախորդ դարաշրջաններում մեկ ոճական ուղղության սահմաններում կոմպոզիտորները տարբերվում էին գլխավորապես մեղեդիական կազմակերպման ինքնատիպությամբ, հարմոնիայի և կոնտրապունկտի հնարներով, ապա էքսպրեսիոնիզմի գեղագիտության և նրանից ածանցված ուղղությունների ի հայտ գալուն պես երաժշտական արվեստում ոճ հասկացությունը վերաբերում է կոմպոզիտորի անհատականությանը, արտահայտչամիջոցների և երաժշտական կերպարների նրա ընտրությանը:

Այս միտքը պարզաբանելու համար դիմենք համեմատության: Վիեննական դասական շրջանի ներկայացուցիչների՝ Յոզեֆ Ֆայդնի, Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտի, Լյուդվիգ վան Բեթհովենի կիրառած արտահայտչամիջոցները գտնվում են նույն օրենքների հարթության վրա: Նրանցից յուրաքանչյուրի երաժշտական ոճը դրսևորվում է ինտոնացիայի, մոդուլյացիոն տեխնիկայի, ստեղծագործության դրամատուրգիայի ոլորտում: Սակայն այս բոլոր արտահայտչամիջոցները ենթարկվում էին ֆունկցիոնալ հարմոնիայի սկզբունքներին⁵:

20-րդ դարում ռճ հասկացությունը վերաբերում է որոշակի ստեղծագործության, քանի որ անգամ կոմպոզիցիոն համակարգերը չունեն տարրական կառուցվածքների միջհամակարգային փոխկապակցվածության հիերարխիա: Օրինակ, սերիալ գրելառձում առկա է հնչյունները չկրկնելու օրենքը⁶: Այդ գրելառձի

⁵ Ըստ Յու. Տյուլինի ձևակերպման: Տե՛ս **Тюлин Ю.**, Учение о гармонии, изд. «Музыка», Москва, 1966, стр. 21-22.

⁶ Ըստ Կոգոուտեկի: Տե՛ս **Когоутек Ц.**, Техника композиции XX века, изд. «Музыка», Москва, 1976, стр. 113-157.

մնացած բոլոր բաղադրիչները բխում են դրանից: Հնչյունային համակցություններն ամբողջությամբ կախված են կոմպոզիտորի հնարամտությունից: Անտոն Վեբերնի ստեղծագործության մեջ սերիալ պուանտիլիզմի տեխնիկայի ծայրահեղության հասցված սահմանափակումները չկրկնելու գաղափարը հասցրին առավել-լազույնին: Ալբան Բերգն իր Ջութակի և նվագախմբի կոնցերտում վարվեց հակառակ կերպ՝ «խախտելով» օրենքները: Նա ստեղծեց տերցիաներից բաղկացած սերիա, այսինքն՝ դոդեկաֆոնիան միավորեց ֆունկցիոնալ մտածողության հետ:

20-րդ դարի գրեթե բոլոր կոմպոզիտորները, յուրացնելով նոր կոմպոզիցիոն տեխնիկաները, իրականում ստեղծում էին իրենց սեփական համակարգերը, որոնք և ձևավորում էին նրանց ոճը, իսկ երբեմն՝ նրանց կողմից գրված ստեղծագործության յուրահատուկ ոճը: Պատահական չէ, որ Իգոր Ստրավինսկուն անվանել են «հազար ոճերի կոմպոզիտոր», քանի որ նա յուրաքանչ-յուր ստեղծագործության մեջ դիմում էր բացարձակ նոր՝ նախկինում իր կողմից չկիրառված գրելաոճերի:

20-րդ դարի տեխնիկաները, ինչպիսիք են սերիալ մտածողությունը, ալեատորիկան, սոնորիստիկան, մինիմալիզմը, ռեպետիտիվ երաժշտությունը⁷, ունեն մեկ ընդհանուր հատկանիշ, այն է՝ ներհամակարգային օրինաչափական փոխկապակցվածության բացակայություն, որը երաժշտական նյութի տարաբնույթ կիրառության հնարավորություն է տալիս: Դրանով է պայմանավորված այն հանգամանքը, որ տվյալ հետազոտության մեջ յուրաքանչյուր ստեղծագործություն ունի վերլուծության անհատական մոտեցում:

Դա բոլորովին չի բացառում հետազոտվող ստեղծագործությունների մեջ որոշակի ընդհանրության գոյության հնարավորությունը: Ինչպես մենք ցույց տվեցինք Ա. Վեբերնի և Ա. Բերգի ստեղծագործության օրինակով, միննույն կոմպոզիցիոն տեխնի-

⁷ Նոր տեխնիկաների առնչությամբ մենք հիմնվել ենք Կոզոուտեկի վերը նշված ուսումնասիրությունների վրա: Козоутек Ц., Техника композиции в музыке XX века.

կան կարող է հանգեցնել բացարձակապես տարբեր գեղարվեստական արդյունքի:

Տվյալ հետազոտության մեթոդաբանությունը վերլուծական է: Ուսումնասիրության առարկան առաջին հերթին ինտոնացիոն ոլորտն է, քանի որ ցանկացած կոմպոզիցիոն տարր, անգամ եթե այն մոտիվ չէ, կրում է ինտոնացիոն հատկանիշներ: Վերլուծության ընթացքում կարևորվում է ֆակտուրան, որը մենք մեկնաբանում ենք նաև որպես շարադրանքի գրաֆիկա, ինչպես նաև հնչյունային կազմակերպումը, որոնք նշանակալից դեր ունեն կերպարային ենթատեքստում: Ֆակտուրայի ուսումնասիրությունը կարևոր է դաշնամուրային երաժշտության մեջ, քանի որ ստեղնաշարային գործիքը բազմաձայն կառուցվածքներ վերարտադրելու հնարավորություն ունի: Ուսումնասիրության մեջ մեթոդաբանության կարևոր կողմերից է վերլուծության հիման վրա կատարողական մեկնաբանությունների պլան կառուցելը, որն օգտակար է դաշնակահար կատարողների համար:

Հետազոտությունը բաղկացած է երկու գլխից: Առաջին գլխում մենք ուսումնասիրում ենք հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ, որտեղ, չնայած ավանդական գրելաոճի ընդհանուր ուղղվածությանը, արտահայտվել են նոր կոմպոզիցիոն հնարների ուրվագծեր: Ընդգրկվել են Ղազարոս Սարյանի, Էդվարդ Միրզոյանի, Մերգեյ Աղաջանյանի, Գագիկ Հովունցի, Էմին Արիստակեսյանի և Լևոն Աստվածատրյանի ստեղծագործությունները:

Երկրորդ գլուխը նվիրված է հայ կոմպոզիտորների այն ստեղծագործություններին, որոնցում նոր տեխնիկական հնարները երաժշտական արտահայտչամիջոցների հիմք են դարձել: Առաջին ենթագլխում ընդգրկվել են Առնո Բաբաջանյանի, Տիգրան Մանսուրյանի, Աշոտ Զոհրաբյանի, Հարություն Դելլալյանի, Վահրամ Բաբայանի, Վարդան Աճեմյանի, Լևոն Զաուշյանի, Հրաչյա Մելիքյանի, Ռուբեն Սարգսյանի, Երվանդ Երկանյանի, Միխայիլ Կոկժանի, Արամ Սաթյանի և Սուրեն Զաքարյանի ստեղծագործությունները⁸: Երկրորդ ենթագլխում դիտարկում

⁸ Լ. Զաուշյանի, Վ. Բաբայանի, Ե. Երկանյանի, Ռուբեն Սարգսյանի

ենք նորագույն շրջանի դաշնամուրային ստեղծագործությունը, որում արտահայտվել են պոստմոդերնիզմի հատկանիշները⁹: Ընդգրկվել է Վաչե Շարաֆյանի ստեղծագործությունը:

Վերլուծվող ստեղծագործությունների մեծ մասը լայն ճանաչում ունի ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ նրա սահմաններից դուրս, ինչը վկայում է հայ դաշնամուրային արվեստի տվյալ շերտի բարձր գեղարվեստական մակարդակի մասին:

ստեղծագործությունների վերլուծության հարցում կարևորվել է Մ. Ռուխլյանի «Портреты армянских композиторов» աշխատությունը: Տե՛ս Рухкян М., Портреты армянских композиторов, изд. «Наири», Ереван, 2009, стр. 10-53, стр. 54-106, стр. 107-153, стр. 154-198.

⁹ Մոդերնիզմ ասելով մենք ենթադրում ենք ժամանակակից երաժշտական հոսանքները, որոնցում նկատվում են այնպիսի արմատական կոմպոզիցիոն հնարներ, ինչպիսիք են սերիալ գրելաոճը, ալեատորիկան, սոնորիստիկան, ռեպետիտիվ երաժշտությունը, գործիքային թատրոնի սկզբունքները, պոլիստիլիստիկան, էլեկտրոնային երաժշտությունը: Պոստմոդերնիզմ և պոստավանգարդիզմ հասկացությունները տերմինաբանորեն վիճելի ենք համարում: Երաժշտագիտության մեջ ժամանակ առ ժամանակ կիրառվող ավանգարդիզմ, ավանգարդ, պոստավանգարդիզմ, պոստավանգարդ եզրերը նույնպես վիճելի են և չեն բնորոշում ժամանակակից արվեստի գեղագիտական շրջանակը: Հայաստանի կոմպոզիտորների՝ պոստավանգարդիզմին հաճախ վերագրվող ստեղծագործություններն իրականում պոլիստիլիստիկայի նմուշներ են: Այսինքն՝ տարբեր կոմպոզիցիոն տեխնիկաների համադրության մեջ արտահայտվում է նոր գեղագիտական էություն: Սակայն այդ ստեղծագործությունների արտահայտչամիջոցները ծագում են մոդերնիզմ հասկացության հետ կապված ուղղություններից: Այդ իսկ պատճառով երաժշտական արվեստում վերջին տասնամյակների այդ արտահայտումները մենք հակված ենք դասակարգելու որպես պոստմոդերնիզմ:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԳՐԵԼԱՈՃԻ ԳԵՐԱԿԱՅՈՒԹՅԱՄԲ ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ (Հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործություններ, որտեղ, չնայած ավանդական գրելառճի ընդհանուր ուղղվածությանը, արտահայտվել են նոր կոմպոզիցիոն հնարների ուրվագծեր)

Անհնար է ճշգրտորեն մատնանշել հայ երաժշտության մեջ ավանգարդիզմի¹⁰, որպես արվեստի երևույթի, ի հայտ գալու ժամանակը¹¹: Ավելին, մինչև այսօր հայ երաժշտության մեջ զարգանում են գեղագիտական տարբեր ուղղություններ՝ նեոկլասիցիզմը (ինչպես այս եզրի համաշխարհային գլոբալ իմաստով, այնպես էլ ազգային երաժշտության սահմաններում), ռոմանտիզմը, սիմֆոնիզմը, իմպրեսիոնիզմի բնորոշ առանձնահատկությունները:

Այնուամենայնիվ, հայ կոմպոզիտորների՝ 20-րդ դարի երկրորդ կեսին գրված ստեղծագործություններում հանդիպում են ավանգարդ երաժշտության առանձնահատկություններ:

Հայ կոմպոզիտորների՝ ավանգարդիզմի գեղագիտական միտումների հետ կապված երաժշտական տեխնիկաներից են՝ սերիալ մտածողությունը, սոնորային գրելառճը, ռեպետիտիվ երաժշտությունը, ատոնալ երաժշտությունը, ալեատորիկան՝ թե՛ սահմանափակ, թե՛ համապարփակ տարբերակներով, օբերտուային հարմոնիայով երաժշտական տեխնիկան, վերջապես գոր-

¹⁰ **Шнеерсон М.**, Авангардизм, Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 1, Москва, 1973, стр. 26-27.

¹¹ Հայ երաժշտության ուսումնասիրության համար մենք կարևորել ենք Ա. Բարսամյանի և Մ. Հարությունյանի դասագիրքը: **Բարսամյան Ա., Հարությունյան Մ.**, Հայ երաժշտության պատմություն, «Նոր դպրոց» հրատ., Երևան, 1996:

ծիքային թատրոնը՝ որպես երաժշտության և թատերական գործողության ձևերի սինթետիկ համադրման երևույթ:

Ղազարոս Սարյան «Երեք պոստյուդներ» (1990թ.)

Ղազարոս Սարյանի¹² մի շարք նվագախմբային կտավներում հանդիպում են կոնստրուկտիվիզմի ձևեր¹³, որոնք էական նշանակություն ունեն երաժշտության զարգացման ընթացքում: Զուգակի կոնցերտում կան սոնորային գրեկառճի հատկանիշներ,

¹² Ղ. Սարյանի ստեղծագործությունների առնչությամբ մենք հիմնվել ենք հետևյալ ուսումնասիրությունների վրա: **Берко М.**, Лазарь Сарьян, изд. «Луйс», Ереван, 1994. Ղազարոս Սարյանը և նրա ժամանակը (կազմեց Արաքսի Սարյանը), «Արճեշ» հրատ., Երևան, 2001: **Берко М.**, С активной любовью к людям, в кн. Лазарь Сарьян и его время (сост. Аракси Сарьян) стр. 26-33: **Մանսուրյան Տ.**, Ղազարոս Սարյան, Ղազարոս Սարյանը և նրա ժամանակը, էջ 16-21. **Торадзе Д.**, Лазарь, в кн. Лазарь Сарьян и его время, стр. 21. **Раабен Л.**, Скрипичный концерт Л. Сарьяна, в кн. Лазарь Сарьян и его время, стр. 22-23. **Степанян Р.**, Пути разные, но плодотворные, в кн. Лазарь Сарьян и его время, стр. 23-26. **Золотов А.**, Зеркало своего отца, в кн. Лазарь Сарьян и его время, стр. 34-43. **Ильин Л.**, Композитор зенитного толка, в кн. Лазарь Сарьян и его время, стр. 43-46. **Саркисян С.**, Голос Сарьяна, в кн. Лазарь Сарьян и его время, стр. 47-50. **Саркисян С.**, Творчество для меня-это огромная ответственность, стр. 51-54. **Սարգսյան Ս.**, Սարյանի երաժշտության բնական լույսը, Ղազարոս Սարյանը և նրա ժամանակը, էջ 55-57: **Епремян Л.**, Я тысячами душ живу в сердцах..., в кн. Лазарь Сарьян и его время, стр. 58-60. **Епремян Л.**, Камертон великого сердца, в кн. Лазарь Сарьян и его время, стр. 57-58. **Золотова И.**, Уроки Сарьяна, в кн. Лазарь Сарьян и его время, стр. 60-68.

¹³ Կոնստրուկտիվիզմի ձևեր ասելով նկատի ունենք տրամաբանական ստեղծագործական հնարները, որոնցում հատկանշական դեր է կատարում երաժշտական նյութի կառուցվածքային դասավորությունը:

որոնք դրսևորվում են նվագախմբային ոչ ավանդական նոտագրությամբ: Ըստ որոշակի տեսակետի՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված «Պասակալիայում» կան սերիալ գրելառճի տարրեր (սերիան կառուցված է կյանքից վաղաժամ հեռացած դստեր անվան տառերի հիման վրա (la- ut – si – c))¹⁴:

Դստեր հիշատակին նվիրված «Երեք պոստլյուդներում»¹⁵, կոմպոզիտորը նոր ստեղծագործական հնարների է դիմում՝ ավանդական տոնայնական գրելառճի մեջ ներմուծելու սկզբունքով: Ողբերգական բնույթ ունեցող առաջին պիեսը լի է դիստոնաս համահնչյուններով, որոնք ավելի հաճախ կլաստերների են նմանվում:

Պահվող պեդալի վրա շարադրվող զուգահեռ տերցկվարտակորդները, նրանց ստորին շերտում դասավորված սեկունդաների և տերցիաների համադրությունն առաջ են բերում լարվածության աստիճանական ուժգնացում (օրինակում դա նշված է շրջանակով): Կուտակված լարվածությունը փոխանցվում է ակորդային ձայնառության, որը հայ ավանդական երաժշտությանը բնորոշ դամի սկզբունքն է հիշեցնում: Բազմահարկ դիստոնասային հնչողության մարման ֆոնի վրա, որը շարունակվում է պահված պեդալի վրա, մեղմ հնչողությամբ անցնում է վիշտ արտահայտող մեղեդին, որն այնուհետև հնչում է նաև օկտավ ներքևում: Սա հակադրվող «սոնորիստիկայի» բավականին ինքնատիպ օրինակ է. տխուր, սակայն միևնույն ժամանակ լուսավոր պատկերը ներկայանում է մռայլ հնչողության մեջ: Կատարողական առումով այս կերպարն ավելի ակնառու կլինի, եթե կլաստերային ձայնառության մուտքից առաջ ոտնակը չհանվի, իսկ թեմայի մուտքը փոքր-ինչ ձգվի ֆերմատայով պահված e հնչյունի օգնությամբ:

¹⁴ **Հարությունյան Ա.**, Պոլիֆոնիկ գրելառճի որոշ առանձնահատկությունները 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում, ատենախոսական աշխատանք արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման համար, Երևան, 2009, էջ 93:

¹⁵ **Saryan L.**, Three Postludes for piano, Armenian Cultural Association Hamaskain, Thessaloniki.

Օրինակ 1

The image shows a handwritten musical score for piano, organized into three systems of staves. The notation is in a cursive, handwritten style. The first system consists of two staves with various musical notes and rests. The second system also has two staves, with dynamic markings such as 'ped.', 'molto cresc.', 'ff', and 'sf'. The third system continues the composition with two staves, including a 'ped.' marking and a dashed line at the bottom. The score is written on a grid background.

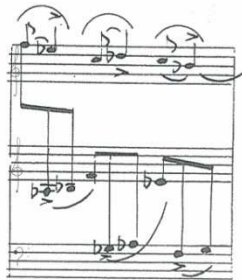
Ղ. Սարյանի տվյալ ստեղծագործության երկրորդ պիեսում կան կրկնվող հնարների դրսևորումներ, ինչը Ղազարոս Սարյանը շատ արտահայտիչ է կիրառում: Նախ, կիրառվող մոտիվը, որն ընկած է լուսավոր պարային թեմայի հիմքում, սեկվենցիայի համար հիմք է դառնում:

Օրինակ 2



Այնուհետև այդ մոտիվի ռիթմային կառուցվածքն անցնում է սինկոպայի:

Օրինակ 3



Վերջապես, այդ կերպարանափոխված մոտիվը դառնում է ռեպետիտիվ շարադրանքի տարր:

Օրինակ 4



Կրկնողության հնարները հանդիպում են մի քանի անգամ: Արդյունքում ի հայտ է գալիս «քարացած» կերպարի տպավորու-

թյուն, քանի որ երաժշտության մեջ կրկնության ցանկացած սկզբունք հիմնական ժամանակը դադարեցնելու ձև է: Շարժականի մեջ գոյություն ունեցող ստատիկը ցայտուն փոխանցում է կերպարայնությունը: Ստատիկան ժամանակը դադարեցնելու էությունն է արտահայտում, իսկ կրկնությունները՝ ներքին էներգիայի կուտակումը, որն անկարող է դուրս գալ փակ շրջանից:

Օրինակ 5



Ղ. Սարյանի տվյալ ստեղծագործության երրորդ պիեսում միավորված են առաջին և երկրորդ պիեսների հնարները: Ակորդային շերտավորման գաղափարը ձեռք է բերել այլ ձև: Marcato

հնարի պայմաններում, շեշտադրումների բաբախումները տեղաշարժելու միջոցով, կոմպոզիտորը խախտում է բնական բաբախումները: Դրա հետ մեկտեղ, մեր կարծիքով, այս ֆակտուրան պետք է կատարել հազվադեպ փոփոխվող պեդալով:

Օրինակ 6



Դիսոնանս համահնչյունների օգնությամբ էներգիայի կուտակումից հետո նորից մուտք է գործում կրկնողություններով հատվածը, որտեղ տևողությունները մանրացված են մինչև երեսուներկուերորդական նոտաներ: Ստատիկ էներգիայի կուտակման այս ձևն ունկնդրի գիտակցության մեջ գումարվում է պիեսի նախորդ հատվածին, ինչը երաժշտական ընթացքը հանգեցնում է ծայրահեղ հուզական լարվածության:

Օրինակ 7



Պիեռի եզրափակիչ հատվածում երեք պիեսների բոլոր արտահայտչամիջոցները միավորվում են ընդհանուր հիշողություններում: Ըստ էության, սա առավելագույնին հասցված ողբերգական ճիչ է:

Օրինակ 8

Սոնորային և ռեպետիտիվ գրելաձևից բացի, ցիկլային ձևի մեջ առկա են նաև ֆակտուրայի կոնստրուկտիվ զարգացման տարրեր: Եթե անգամ Ղազարոս Մարյանի ցիկլը ավանգարդ ուղղությանը չի պատկանում, այնուամենայնիվ, ստեղծագործական նոր սկզբունքների հասկանիշների առկայությունը թույլ է տալիս ենթադրել, որ կոմպոզիտորի միտքը ձգտում էր նոր գաղափարների, իսկ երաժշտական մոդեռնիզմի¹⁶ առանձին ձևերի ներմուծումը երաժշտության մեջ վկայում է այն մասին, որ կոմպոզիտորը վարպետորեն տիրապետում էր կոմպոզիցիայի նոր տեխնիկական միջոցներին:

Էդվարդ Միրզոյան «Պոեմ» (1971թ.)

Էդվարդ Միրզոյանի¹⁷ դաշնամուրային Պոեմում¹⁸ ավանգարդ գրելաոճի առանձնահատուկ միտում չկա: Այս ստեղծագործության նորարարությունը կարելի է դասակարգել որպես ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացման դրսևորում, որը կոմպոզիտորական ստեղծագործության տարբեր ժանրերի զար-

¹⁶ Մոդեռնիզմը բնորոշումը կիրառել ենք ըստ Յու. Կելդիշի ձևակերպման: *St u Келдыш Ю., Модернизм, Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 3, Москва, 1976, стр. 622-623.*

¹⁷ Է. Միրզոյանի ստեղծագործություններն ուսումնասիրելիս հիմնվել ենք հետևյալ ուսումնասիրությունների վրա: *Тер-Симонян М., Эдвард Мирзоян, изд. «Советский композитор», Москва 1969. Արազյան Թ., Էդվարդ Միրզոյան, «Հայպետհրատ», Երևան, 1963: Саркисян С., Мирзоян Эдвард Михайлович, «Музыкальная Энциклопедия», т. 3, Москва, 1976, стр. 608-609. Мирзоян Э., Фрагменты, (литературная запись, составление приложений и общая редакция Армена Будагяна), изд. «Амроц Груп», Ереван, 2005, стр. 110. Բարսամյան Ա., Հարությունյան Մ., Հայ երաժշտության պատմություն, էջ 328-331:*

¹⁸ *Միրզոյան Է., Պոեմ դաշնամուրի համար, «Հայաստան» հրատ., 1971:*

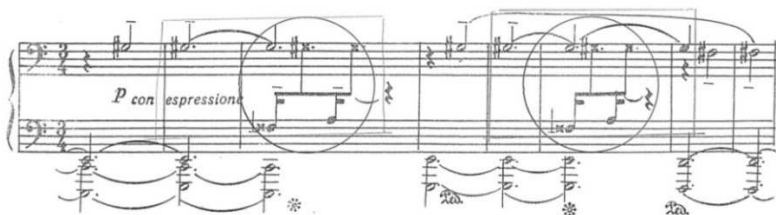
գացման առումով ունի մեկ ու կես դարի պատմություն¹⁹: Տվյալ պիեսում, մեր կարծիքով, կոմպոզիտորի գլխավոր ձեռքբերումը հետևյալն է. ֆակտուրային բազմազանությունը հագեցած է հայկական ավանդական երաժշտությանը բնորոշ տարրերով և ինտոնացիաներով: Այսինքն՝ այստեղ առկա են եվրոպական երաժշտության ավանդույթները, որոնց տարրեր հնարները վերախմաստավորվելով համադրվում են հայ ազգային երաժշտամտա-ծողությանը:

Ռեզոնանսային (կամ սիմպատիկ) լարերը գոյություն ունեն բազմաթիվ արևելյան գործիքների վրա: Այդպիսիք են հնդկական սիտարը, վինը, նեպալյան սարինդան, աֆղանական-տաջիկական ռուբաբը և այլն:

Հայկական կամիթային նվագարաններում ռեզոնանսային լարեր չկան, բայց լայն կիրառում ունեն սանթուրով և քանոնով ֆլաժոլետային նվագի ձևերը, որոնք գալիս են Արևելքի հնագույն երաժշտական ավանդույթներից:

Ներկայացնենք Է. Միրզոյանի Պոեմից դաշնամուրային ֆակտուրայի օրինակներ, որոնք արտացոլում են Արևելքի գործիքային ավանդույթը:

Օրինակ 9



Gis հնչյունը շարունակաբար պահվում է, և, շնորհիվ իրե-

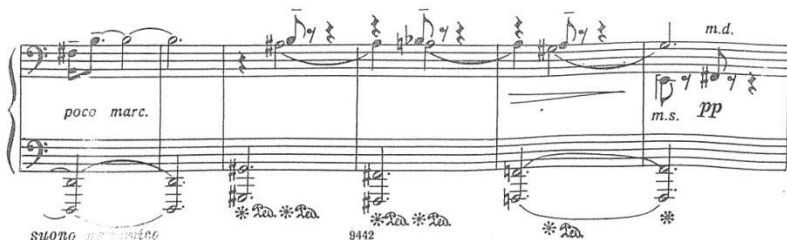
¹⁹ Սա բոլորովին չի նշանակում, որ ազգային երաժշտական մշակույթում բացակայում են բարձր ավանդույթները: Ընդհակառակը հոգևոր երաժշտությունն ու ֆոլկլորն ունեն հազարամյակներով կուտակված ստեղծագործական արժեքավոր փորձ: Խոսքը վերաբերում է եվրոպական դասական երաժշտական ժանրերին, որոնք յուրացնելու ընթացքն սկսվեց 19-րդ դարի երկրորդ կեսին:

նից կես տոն վար և վեր գտնվող *fisis* և *a* հնչյունների, առանց հարվածի պահվող լարի վրա առաջ են գալիս օբերտոնային երանգներ: Հատուկ նկատենք այն հանգամանքը, որ այդ պահին ոտնակը հանվում է: Նպատակն է՝ հեռացնել պատահական օբերտոնները, որոնք կարող էին առաջանալ դաշնամուրի այլ ստեղների լարերում: Կա մեկ այլ կարևոր հանգամանք ևս: Բացի *gis* ձայնառությունից, բասում պահվում է *e* օկտավան, որի համար *gis*-ը, հիմնական տոնը ներառյալ, հինգերորդ օբերտոնն է: Այսպիսով, այս շարադրանքում մասնակցում է օբերտոնային հնարների երկու մակարդակ: Երկու ձայնառություններն իրար մեջ ստեղծում են օբերտոնային «ենթալարվածքներ», որտեղ ընդգծվում է *e* հնչյունի մաժոր եռահնչյունի տերցիային տոնը: Իսկ դրան ավելանում է ավելի բարդ կազմությամբ լրացուցիչ օբերտոնային շարքը, որն առաջանում է այդ տերցիային տոնին շրջապատող հնչյունների «ճոճի» միջոցով:

Այս սոնորային ձևից տպավորությունն ինքնին վառ է, և բացի այդ այն ունկնդրի հիշողությունը կամրջում է արևելյան երաժշտական կերպարների հետ, քանի որ հնարը և՛ ձայնի արտաբերման միջոցով, և՛ ինտոնացիոն կազմությամբ, բացահայտորեն վերարտադրում է արևելյան գործիքի նվագը, որն իրականացված է դաշնամուրով:

Կոմպոզիտորը, որոշ չափով պարզեցնելով ստեղծագործման հնարը, ունկնդրի տպավորությունն «ամրացնում» է նկարագրված ինտոնացիայի սեկվենցիոն կրկնությամբ՝ արդեն առանց ֆլաժոլետային շերտավորման նմանակման, որում շարունակվում է պահված հնչյունի վրա կամիթով նվագի սկզբունքը:

Օրինակ 10



Կատարման ևս մեկ ձև է լարի կամթումը տոկատային ռեպետիտիվ ֆակտուրայում՝ արևելյան երաժշտության տարրերով: Դա էլ դարձել է Պոեմի միջին հատվածի սկզբունքային հիմքը:

Արևելյան, այդ թվում և հայ երաժշտության մեջ, մելիզմատիկան շատ էական նշանակություն ունի: Ամեն տեսակի ֆորշ-լագները, գրուպետոներն ու «շլեֆերները» կատարվում են ոչ այնքան որպես կիրառական հնարներ՝ իրենց կողմից գունավորվող նոտայի նկատմամբ, որքան որպես հիմնական նոտան փոքր մոտիվի վերափոխված տարբերակ՝ այլ մասշտաբի երաժշտական ինտոնացիա: Սա կապված է արևելյան երաժշտական մշակույթում միաձայնության գերակայության հետ: Միաձայնությունը, հանդիսանալով երաժշտական մտքի հիմնական արտահայտչամիջոց, օժտված էր ներմեղեղիական այլ մասշտաբային որակով:

Տարբեր մասշտաբայնության առկայության պատրանք ստեղծելով՝ կոմպոզիտորն աստիճանաբար ռեպետիտիվ գրաֆիկա է ներմուծում առանձին աստիճանների «տրոհում», որը հեռակա հիշեցնում է արևելյան երաժշտության մելիզմատիկա շարժուն հյուսվածքի ներսում:

Օրինակ 11

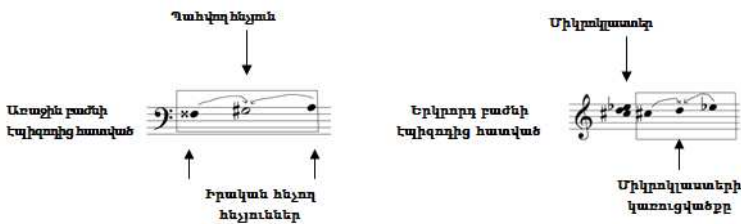




Վերջին երեք հնչյունից բաղկացած շարադրանքը կարելի է մեկնաբանել որպես միկրոկլաստեր, համահնչյունի տերցիային տոնի «նվագարկում», որը պիեսի առաջին հատվածում ներկայացված էր օբերտոնային խաղի ձևով: Տարբերությունը միայն հնչյունի դիրքն է ըստ բարձրության, ինչպես նաև սկզբնական երեք հնչյունից բաղկացած ինտոնացիայի հաջորդական շարադրանքի փոխարինումը միաժամանակյա հնչողությամբ:

Ներկայացնենք սխեման:

Սխեմա 1



Միենայից պարզ է դառնում բացարձակ նմանությունը, իսկ եթե այդ տարրերը ներկայացնենք ընթացքի մեջ, ապա տրամաբանությունն ակնհայտ է. կերպարը փոխվել է ոչ միայն կառուցվածքով, այլև ագրեգատային վիճակով: Եթե պիեսի առաջին հատվածում օբերտոնի խաղարկումն այնքան «անշարժ» է, որ առաջացնում է մտախոհ մեղիտատիվ կերպարայնություն, ապա միջին մասում, որտեղ պահպանում է սկզբնական ինտոնացիոն կառույցը, այդ կերպարը շարժուն է և էքսպրեսիվ: Ուշադրություն դարձնենք նաև այն հանգամանքին, որ օրինակի ստորին երկու տողերը փաստորեն գրված են *senza metro*-ի ձևով, այսինքն՝ նման սահմանափակ ալեատորիկայի ամրագրված ձևին, որը որոշակի մետրական բաբախում չի պարտադրում: Ավելին, մետրով բաժանված նախորդ տակտերը, հավանաբար, արագացնում են մինչև տեքստի ազատ կատարում ենթադրող այս հատվածը:

Ռեպրիզում մոտիվի վերադարձը սկզբնական տարբերակին վերջնականապես եզրափակում է դրամատիկ օղակը: Տարբեր օկտավներում *gis* և *g* հնչյունների տեղադրումը ներկայանում է որպես քիչ առաջ անցած ինտոնացիայի կրճատ բանաձև: Մնացել է միայն ամենաեական տարրը՝ վարընթաց փոքր սեկունդան, որն ըստ էության փոքրացված օկտավի շրջվածքն է: Պիեսի վերջում ի հայտ է գալիս լրացում՝ վերընթաց սեկունդա, որը *cis-d*, *gis-a* օբերտոնային խաղից մնացած վերընթաց սեկունդայի արտացոլումն է:

Օրինակ 12

The musical score for Example 12 consists of three systems of staves. The first system includes a piano (p) and a vocal line (soprano). The piano part features a melodic line with a slur and a fermata, marked with *p* and *con espressione*. The vocal line has a melodic line with a slur and a fermata, marked with *mf*. The second system continues the piano and vocal lines, with the piano part marked with *8* and *8*. The third system includes a piano (p) and a vocal line (soprano). The piano part features a melodic line with a slur and a fermata, marked with *poco acuto* and *con calma e misterio*. The vocal line has a melodic line with a slur and a fermata, marked with *8* and *8*.

Ամբողջ եզրափակիչ հատվածը ներկայանում է որպես սկզբնական երեք հնչյունի մասնատում երկու սեկունդաների՝ վերընթաց և վարընթաց: Փոխված է դասավորությունը: Այժմ *a*-ն ի հայտ է գալիս *g* բեկարից առաջ (*∞* fisis)²⁰:

Միևնա 2

The musical notation for 'Միևնա 2' shows a sequence of notes on a staff. The notes are *a*, *g*, *f*, *e*, *d*, and *c*, all marked with a sharp sign (#). A slur connects the first four notes, and an arrow points from the first note to the last note, indicating a sequence or a specific interval.

²⁰ *∞* Սա էնհարմոնիկ հավասարության նշանն է:

Ընդհանրացնելով մեր դիտարկումները՝ կարող ենք նշել հետևյալը: Նախ, չնայած ֆակտորան որոշակիորեն ավանդական է, նրանում ներկառուցված են նաև մինիմալիզմի տարրեր: Պիեսում կերպարանափոխվում է հիմնական ինտոնացիոն հատիկը: Երկրորդ, ինչպես տեսանք, հատիկն ինքնին արևելյան երաժշտության ակուստիկ հնարավորություններից մեկի տոնրիստիկ խորհրդանիշն է: Երրորդ՝ կրկնողության հնարներում նույնպես արևելյան երաժշտությանը բնորոշ մեղիտացիոն սկզբունքի և մելիզմատիկայի միջնորդավորված վերակազմության տարրեր են նշմարվում:

Կատարողական մեկնաբանության տեսանկյունից մեկնաբանման պլան ստեղծելիս անհրաժեշտ է մոտենալ երեք հնչյունից բաղկացած մոտիվային հատիկի հնչողության արտահայտման դիրքերից, քանի որ այն պիեսի բովանդակության կարևորագույն կրողն է: Կատարողը կարող է հաջողության հասնել՝ ստեղծելով կատարողական այնպիսի տարբերակ, որում մնացած բոլոր արտահայտչամիջոցները ենթարկված են նշված սկզբնական հատիկին:

Սերգեյ Աղաջանյան «Սոնատ»²¹

Հայ երաժշտության մեջ թերևս ամենից ավելի արտասովոր կոմպոզիտորական մտածողության կրողներից մեկն է Սերգեյ Աղաջանյանը²²: Նրա ստեղծագործությունների մեջ ներդաշնակ համատեղվում են այնպիսի արտահայտչամիջոցներ, որոնք երաժշտության ընթացքում որոշակի իմաստով կարելի է համարել անհամատեղելի: Օրինակ, լարային նվագախմբի համար գրված

²¹ Ստեղծագործության ստեղծման տարեթիվը չհաջողվեց ճշտել:

²² Արտեմյան Լ., Սերգեյ Աղաջանյանի դաշնամուրային Սոնատի կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների և կատարողական խնդիրների շուրջ, Ժամանակակից գիտական տեխնոլոգիաների և մեթոդների կիրառումը փորձագիտության ոլորտում, միջազգային գիտաժողովի նյութեր, «Լուսակն» հրատ., Երևան, 2015, էջ 500-506:

«Պոլիմոնոդիաներում» կոլաժը համատեղվում է 20-րդ դարի երաժշտությանը բնորոշ կոնտրապունկտի ձևերի հետ, իսկ անվանման մեջ թաքնված է երկակիություն. «պոլի» և «մոնո» հասկացություններն անհամատեղելի են՝ ըստ սահմանման, քանի որ ներկայացնում են եզակի և հոգնակի թվեր: Բայց կարևորն այն է, որ կոմպոզիցիոն լուծումներում այդ համադրությունը լիովին համապատասխանում է ստեղծագործության գաղափարին:

Մեր կողմից դիտարկվող երկմասանի Սոնատում²³ առկա են տեխնոլոգիական և որպես դրա հետևանք՝ կերպարային հակասությունների կանխամտածված ներդրման հատկանիշներ, որոնց արտաքին դրսևորման մեջ թաքնված է իմաստային բովանդակությունը:

Հակասությունը տվյալ դեպքում արտահայտված է երկու միանգամայն տարբեր ոճերի գաղափարները շարադրելու միջոցով: Առաջին մասը գրված է տոնայնական պոլիֆոնիկ համակարգում, որտեղ գերակշռում է երկձայն շարադրանքը, իսկ երկրորդն ատոնալ է: Սակայն սա չէ ամենամեծ հակասությունը, այլ այն, որ երաժշտական նյութի որակում տեղի է ունեցել իմաստային փոխակերպում: Հավանաբար, պոլիֆոնիկ շարադրանքում ավելի բնական կլինեք կիրառել ատոնալիզմ, քանի որ նրանում մտքի գլխավոր ուղղորդողը ինտոնացիան է, որը հարմոնիկ ֆունկցիոնալ հենքերի բացակայության ինքնատիպ փոխհատուցումն է: Իսկ Սոնատի երկրորդ մասում՝ «Basso ostinato»-ում, հենվելով բասում պարբերաբար կրկնվող թեմայի ճանաչելիության սկզբունքի վրա, կարելի էր ստեղծել տոնայնական գրելաձևի յուրահատուկ նմուշ՝ համապատասխան լադային հարմոնիայի կիրառման օրենքներին:

Կոմպոզիտորը վարվել է այլ կերպ: Առաջին մասի ողջ ընթացքում երկձայնությունն իրականացված է հետևյալ սկզբունքով: Պոլիլադային մեղեդային կառուցվածքները համակցվում են հայ ավանդական երաժշտությանը բնորոշ «ոչ քառակուսի» և ձկուն ինտոնացիոն դարձվածքների հետ, մինչդեռ «Basso ostina-

²³ Աղաջանյան Ս., Սոնատ դաշնամուրի համար, «Սովետական գրող» հրատ., Երևան, 1978:

to»-ն ատոնալ կառուցվածք ունի: Նրա թեմայում նոտաների շարադրանքը շատ նման է տասներկուտոնային սերիայի, որտեղ գերակշռում է ձայների չկրկնվելու սկզբունքը: Ռիթմի դասավորությունն այնքան պարզ է, որ նրա վրա շերտավորվող ֆակտուրային վարիացիոն համակարգերի հետ համակցություններում մետրական բաբախումները տարբալուծվում են երաժշտության աստիճանաբար ուժգնացող արտահայտչականության մեջ: Այսպիսով, Ս. Աղաջանյանն ինքնատիպ փոխել է ավանդական մտածողության շարադրանքի ձևը: Բիարկե, դա կարելի է համարել մեծ նվաճում միայն հաջող արդյունքի դեպքում: Այսինքն՝ նման գաղափարն անհրաժեշտ է իրականացնել այնքան հստակ ու արտահայտիչ, որպեսզի ունկնդիրը կարողանա ընկալել իմաստային բովանդակությունը: Իսկ ընկալման բարդությունն այն է, որ այդպիսի կոմպոզիցիոն և իմաստային բովանդակությունը հնարավոր է ընկալել միայն պիեսի ամբողջական ունկնդրումից հետո՝ լսողական ընկալման հետադարձ վերակառուցման մեջ: Մենք նկատի ունենք նախապատրաստված ունկնդրին, որը ոչ միայն երաժշտությունն ընկալում է դրվագների պատճառահետևանքային շղթայով, այլև կարողանում է պահել և իմաստավորել այս տրամաբանությունը կատարումից հետո:

Առաջին մասում՝ «Allegro»-ում, օգտագործված է դասական պոլիֆոնիայի սկզբունքը, որը դրսևորվում է պարզ տարաթեմատիկ կոնտրապունկտի²⁴ միջոցով՝ բոլորովին ոչ դասական շերտավորմամբ:

²⁴ Կոնտրապունկտի առնչությամբ մեր վերլուծությունը հիմնվում է Է. Փաշինյանի աշխատության վրա: Փաշինյան Է., Պոլիֆոնիայի դասագիրք, «Լույս» հրատ., Երևան, 1998: Հատկապես կարևորում ենք Է. Փաշինյանի «հայկական երաժշտության լադերի պոլիֆոնիկ հնարավորությունները» բաժինը: Տե՛ս Փաշինյան Է., Պոլիֆոնիայի դասագիրք, երրորդ մաս, «Լույս» հրատ., Երևան, 1998, էջ 161-204:

որոնք հանդիպում են նաև հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ²⁶։ Այդ միկրոսեկվենցիաները հանդիպում են կտավի բոլոր բաժիններում՝ տարբեր ֆակտուրային տարբերակներով։

Դրանից հետո թեման այլ տարբերակով անցնում է վերևի ձայնում։ Փոփոխությունները չեն խանգարում այն նույնացնել սկզբնական թեմայի հետ, սակայն կիրառվում են որպես պոլիֆոնիկ պատասխանի ձև, որն էլ կարելի է համարել պոլիֆոնիկ շարադրանքի հայտ։

Օրինակ 14



Միկրոսեկվենցիայի երկրորդ տեսակը, որն արտահայտված է պատասխանին ուղեկցող հակաշարադրանքում, դառնում է յուրատեսակ հակակշիռ՝ վարընթաց միկրոսեկվենցիաների նկատմամբ։

Էքսպոզիցիայի ավարտին կադանսի դեր է կատարում մի համահնչյուն, որը «հավաքված» է միկրոսեկվենցիայի վարընթաց օղակի հնչյուններից։

նում է «միկրոդրամա»։ Տե՛ս Григорян А., Арно Бабаджанян, изд. «Советский композитор», Москва, 1961, стр. 44.

²⁶ Այս միտքն առաջարկել է Մ. Կոկժաևը՝ ուսումնասիրելով մասնավորապես հինգերորդ դարի շարականերգությունը։ Տե՛ս Кокжаев М., Топология музыкального пространства, глава 1, изд. дом «Композитор», Москва, 2004, стр. 7-18.

Օրինակ 15



Կոմպոզիտորը խաչաձև ինտոնացիաներ պարունակող այս համահնչյունում դուրս է բերել թեմատիզմի գլխավոր տարրը, որը հետագայում կդառնա խորհրդանշական իմաստային բովանդակության գլխավոր հատիկը: Ստորև կներկայացնենք մի շարք օրինակներ, որոնցում այդ հատիկը ներմուծվում է տարբեր ֆակտուրային տարբերակներով:

Օրինակ 16, ա)



զ)



դ)



Այս մոտիվի ձևափոխությունները զարգացման հիմնական հնարներն են: Հետզհետե փոփոխվող ինտերվալային կառուցվածքը պահպանում է իր ճանաչելությունը՝ շնորհիվ ռիթմիկ նմանության, իսկ ինտոնացիոն կերպարանափոխման ընթացքն այնքան ճկուն է, որ խաչաձև ինտոնացիոն հատիկը ֆակտուրային զարգացման բոլոր ձևերում ճանաչելի է:

Վերջապես, կողայում այն ավելի քան ակնհայտ է:

Օրինակ 17



Ընդհանուր առմամբ, ձևը ինվենցիայի և լայթինտոնացիոն զարգացման սկզբունքի յուրօրինակ սինթեզն է: Ի դեպ, խաչաձև լայթինտոնացիան թեմայի գլխավոր ինտոնացիոն միավորը չէ, այլ ընդամենը տարր, որը թեմայի առաջին անցկացման մեջ ներ-

մուծվել է որպես «շարժման ընդհանուր ձև», իսկ պատասխանում տեղափոխվել է «անհատական հատիկի» մեջ²⁷: Այս էքսպոզիցիոն ձևում է թաքնված կոնստրուկտիվ գաղափարը: Այսինքն՝ երկրորդական տարրը ձգտում է լինել գլխավոր, և, ինչպես երաժշտական ընթացքում նյութի զարգացումը ցույց տվեց, դա իրականացավ:

Սոնատի երկրորդ մասը՝ «Basso ostinato»-ն, տրամաբանական է շարքում մասերի ձևի համադրության տեսանկյունից: Ինվենցիան նախորդում է օստինատային բասով պոլիֆոնիկ վարիացիաներին: Հասկանալի է, որ կոմպոզիտորը Սոնատի գաղափարն իրականացնում է պոլիֆոնիկ երկու տարբեր ձևերի համադրության սկզբունքով, այսինքն՝ իմիտացիոն պոլիֆոնիան ինվենցիայում և հակադրվող պոլիֆոնիան՝ պասակալիայի ավանդական ժանրում: Սակայն մենք համոզվեցինք, որ ինվենցիայի մոդելն «աղավաղված է»՝ ի տարբերություն դասական ձևի, և դրանում էլ երևում են գաղափարների արտահայտման նոր որոնումները: Այս փաստն էլ ինքնատիպ է դարձնում «Basso ostinato» կոմպոզիցիոն կառուցվածքը:

Վերլուծենք թեման:

Օրինակ 18

The musical score for Example 18 consists of two staves. The top staff is for the piano (p) and the bottom staff is for the double bass (b). The tempo is marked 'Largo sostenuto (♩ = 96-100)'. The piano part is marked 'p' and 'ped. a volonta'. The double bass part is marked 'quasi pizz.' and 'mp'. The score includes a 'simile' section and a 'p' section.

²⁷ Այսպիսի ձևակերպմամբ մենք նկատի ունենք դասական ֆուգայի կառուցվածքին բնորոշ «անհատական հատիկ» և «շարժման ընդհանուր ձևեր» սկզբունքը: Տե՛ս Скребков С., Учебник полифонии, изд. «Музыка», Москва, 1982, стр. 230-263.

դային շերտերի հետ համակցելով, կոմպոզիտորը զարգացման վերջնական փուլում հասնում է առավելագույն արտահայտչականության: Այսինքն՝ ֆակտուրայի բարդանալու սկզբունքի հիման վրա կարելի է այն պայմանականորեն բաժանել երեք փուլի: Ստորև կներկայացնենք մի քանի օրինակ՝ համապատասխան մեկնաբանություններով:

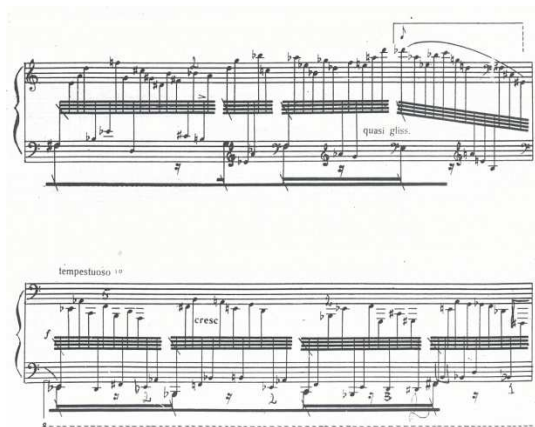
Օրինակ 20



Զարդանախշային դարձվածքներում հստակ դիտարկելի են թաքնված պոլիֆոնիկ գծերը: Իսկ դարձվածքն ինքնին պատկանում է արևելյան զարդանախշային գործիքային մեղիտացիայի ձևերին: Այս ամենի հաստատումը կարելի է տեսնել հաջորդ օրինակներում:

Օրինակ 21





Այս զարդուրուն պասաժային շարադրանքում ակնհայտ է մեդիտատիվ իմպրովիզացիան, որում անգամ թեմատիկ առանցքն ընկալվում է մետրից դուրս, թեև մետրական բաբախումն իրականում առկա է:

Հաջորդ օրինակում թեման փոխանցվում է վերևի ձայնին, և ներմուծվում են ուղղահայաց համահնչյուններ: Այս բաժնում, չնայած քր հնչողության, հյուսվածքի կուտակված լարվածության ընկալումը պահպանվում է ոչ միայն տեսողական իմաստով, այլև դիսոնանսային համահնչյունների շնորհիվ:

Օրինակ 22



Վերջապես երրորդ՝ վերջին փուլում, կոմպոզիտորը երաժրշտության մեջ մինչ այդ ի հայտ եկած բոլոր հնարները միավորում է ընդհանուր հնչյունային հոսքի մեջ:

Օրինակ 23



Հատկանշական է, որ տասներեք, տասնչորս և տասնհինգերորդ վարիացիաներում թեման ծավալվում է դաշնամուրի բոլոր ռեգիստրներում: Բերված օրինակում այն միաժամանակ անցնում է ֆակտուրայի ծայրի շերտերում: Սա դինամիկ կուլմինացիայի գոտի է, որը շարունակվում է մինչև մասի վերջը:

Լարվածության գագաթնակետը վերջին՝ տասնվեցերորդ վարիացիայում է, որտեղ ակորդային ուղղահայացները դիտանաւ են:

Օրինակ 24





Թեմայի ուրվագծերն աղավաղված են, սակայն լսողությանը ընկալելի են, քանի որ շարադրման այս ձևին այն բերվել է հետևողականորեն և աստիճանական ձևափոխություններով: Հենց դա էլ թեմայի կերպարանափոխության կառուցվածքային սկզբունքն է:

Այսպիսով, Սոնատի երկու մասերը կրում են փոխակերպման գաղափարը, չնայած ներկայացված են պոլիֆոնիկ տարբեր տեսակներում: Հենց դա էլ ստեղծագործության կենտրոնական իմաստն է: Կոմպոզիտորը ընթացայնության²⁹ տարբեր ձևերով արտահայտում է կերպարային փոխակերպման գաղափարը:

²⁹ Տե՛ս **Птушко Л.**, Три рода музыкальной процессуальности, Авет Тертерян, традиции и новаторство, «Արճեշ» հրատ., Երևան, 2005, стр. 39-45.

Գագիկ Հովունց
Պիեսներ «10 Պիես-Մոնոգրամ» շարքից
(1989թ.)

Ավանգարդիզմի «դրսևորումները» երբեմն գաղափարների վերախմաստավորման բնույթ են կրել, այն իմաստով, որ գաղափարները նոր ժամանակներ են եկել հին կոմպոզիցիոն պրակտիկայից: Այսինքն՝ պատմական ընթացքում երբեմնի դրսևորված ձևերն ու գաղափարները հարմարեցվում են գեղարվեստական խնդիրների մասին ստեղծագործողի ժամանակակից պատկերացման պայմաններին: Ստեղծվում է ժամանակների կապ:

Գագիկ Հովունցն այն կոմպոզիտորներից է, ովքեր վաղուց հայտնաբերված կերպարային մտքի արտահայտման սկզբունքի գեղարվեստական նշանակությանը նոր խթան են հաղորդել: Կոմպոզիտորը մտածում է շատ պատկերավոր և դրա հետ մեկտեղ՝ կոնստրուկտիվ:

Զ. Տեր-Ղազարյանը նոտաների առաջաբանում գրում է. «Գագիկ Հովունցի «10 պիես-մոնոգրամ»³⁰ ստեղծագործությունը հայ ժամանակակից դաշնամուրային երաժշտության լավագույն նմուշներից է:

Շարքի յուրաքանչյուր պիեսի հիմքում հնչունային լատինատառ խորհրդանիշ-բանաձևեր են, որոնք կոմպոզիտորը մեծ վարպետությամբ օգտագործում է՝ ամբողջացնելու համար ստեղծագործության դրամատուրգիական կառույցը, վերստեղծելով կերպարային անհատականությունների կենդանի մի պատկերասրահ:

Այս առումով շարքը բաժանվում է երեք ոլորտների՝ Ընտանիք, Ուսուցիչներ և Գործընկերներ»³¹:

³⁰ **Հովունց Գ.**, 10 Պիես-Մոնոգրամ, «Արճեշ» հրատ., Երևան, 1998:

³¹ **Տեր-Ղազարյան Զ.**, Գագիկ Հովունց, 10 Պիես-Մոնոգրամ, առաջաբան, էջ 3:

Գ. Հովունցի հիմնական գաղափարը հետևյալն է: Հնչյուններում կարելի է կողավորել այն մարդու անվան սկզբնատառերը, ում նվիրված է պիեսը: Խոսքը ոչ միայն նվիրումի, այլև հնչյուններում երաժշտական դիմանկարի մարմնավորման մասին է:

Երաժշտական հաղորդագրության ժանրն ինքնին գոյություն ունի միջնադարյան ժամանակներից: Այս փորձի ծաղկումը համընկել է զարգացած պոլիֆոնիայի ժամանակների հետ: Հանրահայտ B-A-C-H մոնոգրամը մինչև այժմ կոմպոզիտորների կողմից օգտագործվում է որպես Յ. Ս. Բախի՝ բոլոր ժամանակների երաժշտական հանճարի վեհության խորհրդանիշ:

Ոչ պակաս տպավորիչ ինտոնացիա է դարձել D-ES-C-H մոնոգրամը, որում ծածկագրված են մեծ սիմֆոնիստի՝ Դմիտրի Շոստակովիչի անվան սկզբնատառերը:

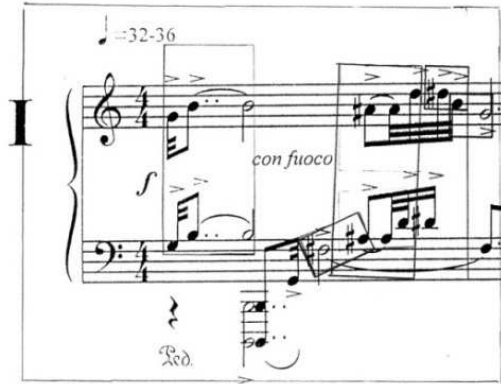
Հայ երաժշտության մեջ ամենավաղ օրինակներից մեկը Գ. Հովունցի՝ տասը պիեսից բաղկացած ալբոմն է, որում պիեսներից յուրաքանչյուրի հիմքում ընկած են ինտոնացիոն հատիկներ՝ համապատասխանեցված նոտագրական մոնոգրամի այս կամ այն մարդու անվանը:

Դիտարկենք այդ պիեսներից մի քանիսի առանձնահատկությունները, որոնք կբացահայտեն պատկերային շարքի իրականացման սկզբունքը:

Առաջին պիեսը ինքնադիմանկար է: Այն կառուցված է «G-H» ինտոնացիայի հիման վրա: Դրանք կոմպոզիտորի անվան և ազգանվան առաջին տառերն են՝ լատիներեն: Մեծ տերցիայի ինտոնացիան դարձել է ամբողջ պիեսի հիմնաքարը, իսկ երկուհնչյունանի մոտիվը շարադրված է կարճ երաժշտական մտքի հաստատումի տեսքով, որն ընդգծված է լումբարդյան ռիթմական պատկերով³²:

³² Ռիթմի հարցերում մեզ համար օգտակար են եղել Կ. Ջաղացպանյանի հետազոտությունները: Տե՛ս **Джагацпаян К.**, Ритм национальной речи и музыки, изд. «Советакан грох», Ереван, 1986. **Джагацпаян К.**, По следам ритмов национальной музыки, изд. «Маштоц», Ереван, 1999.

Օրինակ 25



Առաջին տակտ են ներթափանցել այդ ինտոնացիայի ռիթմիկ տարբերակներ՝ երեք անգամ վերընթաց և երկու անգամ վարընթաց:

Այդ առաձգական ինտոնացիան արտահայտում է հաստատակամություն, անառարկելի տղամարդկային սկզբի էություն: Հավանաբար, կոմպոզիտորն այս հակիրճ ձևում հայտարարում է իր առաջնությունը շարքում՝ որպես դրա ստեղծող: Այսպես է նա տեսնում այն անհատների երաժշտական պատկերները, ում պիեսները հասցեագրվել են, իսկ իր ամուր դիրքորոշումն արտահայտում է ստեղծագործողի կամքը, ում Արարիչը պարզնել է կերպարի կերտման շնորհի:

Լինելով հարմոնիայի յուրօրինակ տեսության հեղինակ, որից նա անփոփոխ օգտվում է իր ստեղծագործություններում, Գ. Հովունցն այս պիեսում էլ կիրառել է իր սկզբունքներից մեկը: Նրանում առկա է ակուստիկ լարվածության հիերարխիկ համակարգ, ինչպես ինտերվալային հաջորդականության մեջ, այնպես էլ ակորդային: Կոմպոզիտորը կառուցում է հնչյունային համակցությունների ինքնատիպ օրինաչափություն՝ ըստ ակուստիկ ազգակցության:

Մեջբերում ենք Գ. Հովունցի գրքից³³.

«Третья ладо- гармоническая система

³³ Овунц Г., Мысли о гармонии, изд. «Мшакуйт», Ереван, 1995, стр. 11-12.

Поднимаюсь еще выше по обертоновой шкале, основываюсь на VII-VIII-IX-X-XI натуральных звуках: B-C-D-E-Fis. Принимая большую секунду за основу, ее передвигаю на Fis-Gis. Этим, круг в пределах октавы замыкается (Gis-Ais=As-B).

Принимая B-C-D-E-Fis-Gis за основу этой системы, обращаюсь к их третьим натуральным звукам: F-G-A-H-Cis-Dis. Образуется двенадцатитоновый лад.

Пр. схема



[В классической гармонии хроматическая система-это диатоническая система, обогащенная отклонениями, то есть побочными, двойными доминантами, а иногда и побочными субдоминантами. Следовательно хроматическая гамма в классической гармонической системе базирована на трехфункциональной основе (S-T-D).

В предложенной мною ладо-гармонической системе, двенадцатитоновый лад базирован на целотоновом отрезке обертонового ряда. То есть имеет другое происхождение. Высокое происхождение. Ведь произошел от вышестоящих обертонов...]

Каждый из шести основных тонов может стать тоникой этого лада. Разумеется на любом звуке можно построить любой аккорд, но желательно не игнорировать значимость основных тонов.

Это ладо-гармоническая система имеет две транспозиции.

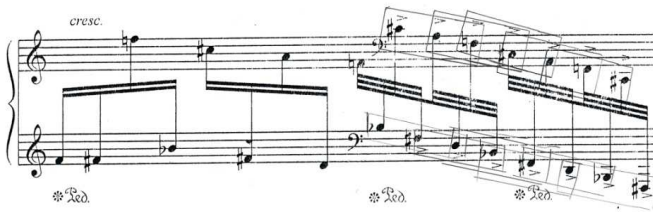
Условно: от B, от H (от C - будет повторение от B). В каждой транспозиции по 6 тоник $2 \times 6 = 12$ »³⁴.

³⁴ «Երրորդ լադա-հարմոնիկ համակարգ

Օրերտոնային սանդղակով բարձրանում եմ ավելի վեր, հիմնավորվում եմ VII-VIII-IX-X-XI բնական հնչյունների վրա՝ B-C-D-E-Fis: Մեծ

Գ. Հովունցի տեսության օրինակներից մեկը կարելի է համարել վարընթաց պասաժը, որում մաքուր կվինտաները դասավորված են միմյանց նկատմամբ վարընթաց մեծ տեղեկանքով: Արդյունքում յուրաքանչյուր գծում ձևավորվում են մեծացրած եռահնչյուններ:

Օրինակ 26



սեկունդան հիմք ընդունելով՝ այն տեղաշարժում եմ Fis-Gis: Սրանով մեկ օկտավի սահմաններում օղակը փակվում է (Gis-Ais=As-B):

B-C-D-E-Fis-Gis-ն ընդունելով որպես այս համակարգի հիմք՝ դիմում եմ նրանց երրորդ բնական հնչյուններին՝ F-G-A-H-Cis-Dis-ին: Առաջանում է տասներկուտոնային լադ:

[Դասական հարմոնիայում խրոմատիկ համակարգը դիատոնիկ համակարգն է՝ հարստացված շեղումներով, այսինքն՝ օժանդակ, կրրկնակի դոմինանտաներով, իսկ երբեմն նաև օժանդակ սուբդոմինանտաներով: Հետևաբար, խրոմատիկ գամման դասական հարմոնիկ համակարգում հիմնված է երեք ֆունկցիոնալ հիմքերի վրա (S-T-D):

Իմ կողմից առաջարկված համակարգում տասներկուտոնային լադը հիմնված է օբերտոնային շարքի ամբողջական հատվածի վրա: Այսինքն ունի ուրիշ ծագում: Բարձր ծագում: Չէ՞ որ առաջացել է բարձրադիր օբերտոններից...]

Վեց հիմնական հնչյուններից յուրաքանչյուրը կարող է դառնալ այդ լադի տոնիկան: Բնականաբար յուրաքանչյուր հնչյունի վրա կարելի է կառուցել ցանկացած ակորդ, սակայն ցանկալի է չանտեսել հիմնական հնչյունների նշանակությունը:

Այս լադա-հարմոնիկ համակարգն ունի երկու տրանսպոզիցիա:

Պայմանական՝ B-ից և H-ից (C-ից B-ի կրկնությունը կլինի): Ամեն տրանսպոզիցիայի մեջ կա վեց տոնիկա $2 \times 6 = 12$:

Մխենատիկորեն դա կարելի է պատկերել հետևյալ կերպ:

Մխենա 4



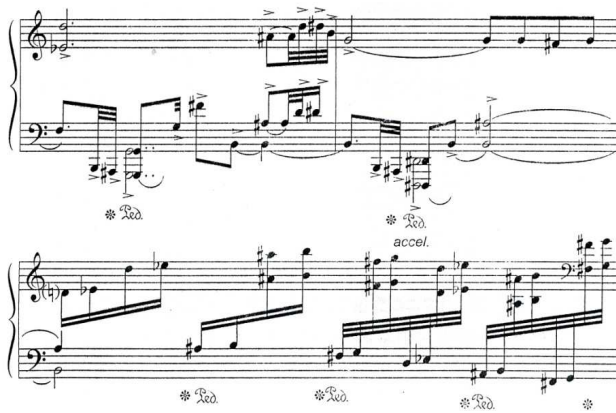
Մաքուր կվինտայով միմյանց նկատմամբ տեղաշարժված մեծացված եռահնչյունները կազմում են յուրահատուկ լադային հնչյունաշար՝ լադային միջավայր, որում տեղադրվել է պասաժը:

Մխենա 5



Մեծ տերցիաներից կառուցված այս պասաժում ամենահետաքրքիրը տեմպերացիայում գոյություն ունեցող բոլոր ինտերվալների առկայությունն է: Պասաժում չկան միայն մեծ սեկունդա, փոքր սեպտիմա և մեծ սեքստա: Տարբեր լայն ինտերվալների գերակայության երևույթը պայմանավորված է պասաժի երկու գծերում տերցիային քայլի կառուցվածքով: Պիեսի երկրորդ բաժնում սկզբնական բանաձևի էքսպոզիցիոն կրկնողությանը վերադարձից հետո կարելի է տեսնել մեր կողմից դուրս բերված լադային հնչյունաշարի ուղղակի հաստատումը:

Օրինակ 27



Օրինակի ներքևի տողում դուրս բերված լադի հնչյունների նմանությամբ, սակայն փոխադրված տարբերակով շարադրանքն ապացուցում է յուրահատուկ կոմպոզիտորական համակարգով կողմնորոշվելու հանգամանքը:

Շարքի հինգերորդ պիեսը կոմպոզիտորական մտածողության մեկ այլ տարբերակ է. այս դեպքում Գ. Հովունցն օգտագործել է ոճավորման մեթոդը: G-E անվանմամբ պիեսը նվիրված է հայ դասական երաժշտության կարկառուն ներկայացուցիչներից մեկին՝ Գրիգոր Եղիազարյանին: Պիեսի թեմայի մեղեդին ոճավորված է Գ. Եղիազարյանի մաներայով: Միայն վարընթաց G-E տերցիան սկզբում ելակետային ինտերվալ է:

Գ. Եղիազարյանի ոճն ընդօրինակելու ընթացքում Գ. Հովունցը կիրառել է կոնստրուկտիվ հնար, որի հիմքում ընկած ժողովրդական պար հիշեցնող մեղեդին թաթախված է մոնոգրամից քաղված G-E տերցիայի հնչյուններով: Այդ հնչյունների քանակը գերազանցում է մեղեդու այլ հնչյուններին: Իսկ գաղափարն արտահայտվում է այսպես: Այս մեղեդու մեջ, որը շատ մոտ է ժողովրդականին, Գ. Եղիազարյանի անվան սկզբնատառերն անընդհատ հնչում են որպես կոմպոզիտորի անվան և ոճի յուրահատուկ խորհրդանշական միավորում: Փոխելով և՛ լադային

Օրինակ 28

$\text{♩} = 42$

V

p con grazia

պայմանները, և՛ մեղեդու ֆակտուրայի գրաֆիկան՝ կոմպոզիտորն անփոփոխ է թողնում միայն մոնոգրամի վրա հիմնվելու հանգամանքը: Այդ հնչյունները կարծես դեպի իրենց են «ձգում» մնացած երաժշտական նյութը:

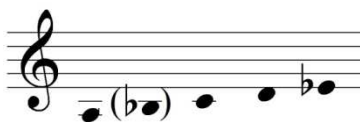
Վեցերորդ պիեսում, որը նվիրված է Կարպ Սավելևիչ Դոմբասին, Գ. Հովունցն օգտագործել է նոր հնար: Նա C-A-ES-D հնչյուններից կառուցում է թեմա, որը ֆուգայի հիմքն է: Թեման ներկայացնում է հնչյունների երեք խումբ. առաջին երկուսը ճշգրիտ պահպանում են մոնոգրամային հերթականությունը, իսկ երրորդը վերախմբավորված է՝ Es-D-A-C: Միայն fis նոտան մոնոգրամի մասնիկ չէ, սակայն անջատված է es հնչյունից՝ մեծացված սեկունդայով: Այդպիսով, նա պահպանում է ընդհանուր ինտոնացիոն միտումը: Ամբողջ թեման նվագարկում է փոքրացված սեպտակորդի հնչյունները:

Օրինակ 29



Եթե ենթադրենք, որ 20-րդ դարի երաժշտության մեջ, շնորհիվ դիստոնանսի էմանսիպացիայի լադատոնայնության և տոնայնական ազգակցության, պատկերացումը ընդլայնվել է, ապա սովյալ ֆուգան կարելի է համարել օրթոդոքսալ, թեև թեմայի հիմքում չի նկատվում կայուն տոնիկա: Նշենք շատ կարևոր հանգամանք: Եթե թեմայի ինտոնացիոն հատիկին ավելացնենք b հնչյունը, ապա նրա գտնվելու միջավայրը կդառնա հայ երաժշտությանը բնորոշ լոկրիական պենտախորդը:

Օրինակ 30



B հնչյունի առկայությունը հակաշարադրանքի առաջին իսկ ինտոնացիայում և թեմայի պատասխանում ապացուցում է մեր ենթադրությունը:

Ամբողջ եռաձայն ֆուգայի ընթացքում թեման հերթականորեն անցնում է հետևյալ տոնայնական դիրքերում՝ in a, in e, in d, in e, in a, in d, in g, in c, in a, in a, in a³⁵:

Նշենք, որ ավելի հաճախ թեման անցնում է սկզբնական տոնայնական դիրքում, և դա բացատրելի է, քանի որ հենց այդ կերպ կարելի է թեման անցկացնել հինգ անգամ՝ մոնոգրամի հնչյուններով:

Յոթերորդ պիեսում օգտագործված է Ալեքսանդր Գրիգորիչ Հարությունյանի մոնոգրամը՝ A-G-H: Գ. Հովունցն այս պիեսում ևս օգտագործել է ոճավորման հնարը: Պիեսի ֆակտուրայում և գրաֆիկայում ակնհայտորեն արտահայտվում են Ա. Հարությունյանի դաշնամուրային ոճի ուրվագծերը: Այս պիեսը մասնակիորեն նմանակում է Ա. Հարությունյանի «Վեց տրամադրություն» մանրանվագի ոճը:

Օրինակ 31



³⁵ Տոնայնական դիրքերի բնորոշման սկզբունքը Պ. Հինդեմիտինն է: St' u Холопов Ю., О теории Хиндемита, в жур. «Советская музыка», N 10, октябрь, 1963, стр. 41-50.

Ինչպես Գ. Եղիազարյանին նվիրված պիեսում, այստեղ ևս երաժշտական հյուսվածքը հավաքված է մոնոգրամի (տվյալ դեպքում՝ A-G-H) ինտոնացիայի շուրջը:

A հնչյունի կրկնողությունն ունկնդրին հիշեցնում է Ա. Հաբությունյանի գլուխգործոցի՝ շեփորի և նվագախմբի համար գրված կոնցերտի մասին:

Ալբոմի հաջորդ պիեսը ևս մեկ ֆուգա է, որի թեմայում կոդավորված է Գայանե Չերոտարյանի (G-Ch) անունը, ով հայ ազգային պոլիֆոնիկ դպրոցի ներկայացուցիչ է: Այս դեպքում մոնոգրամի հնչյունները կենտրոնացված են թեմայի «անհատական հատիկում», իսկ «շարժման ընդհանուր ձևերը» պարունակում են մոնոգրամի մեկ հնչյունը, որը Գ. Չերոտարյանի անունն է՝ G:

Օրինակ 32



Վերջին՝ տասներորդ պիեսում, վերակերտված է Առնո Բաբաջանյանի դիմանկարը՝ գրոտեսկային ձևով: A-b-ab-a հնչյունների խումբն անընդհատ կուտակվում է հարուստ դաշնամուրային ֆակտուրայի մեջ: Թեմա չկա, նրա փոխարեն առկա է ինտենսիվ ֆակտուրային շարժում, որի ամբողջ ընթացքում հարևանությամբ գտնվող a և b հնչյունների հաճախակի կրկնություն է առաջանում: Շարժուն հյուսվածքում այն ընկալվում է որպես հաճախ կրկնվող մելիզմ: Այստեղ ևս երևում է հեղինակի գաղափարը: Ա. Բաբաջանյանը սրամիտ մարդ էր, այդ պատճառով Գ. Հովունցը ստեղծել է ոչ այնքան երաժշտագեղանկարչական դիմանկար, որքան հնչյունային ընկերական խաղ, որում ուրախ և հեգնական ձևով նմանակվել է Ա. Բաբաջանյանի դաշնամուրային ոճը:

Օրինակ 33

The musical score for Example 33 consists of two systems. The first system features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The tempo is marked as $\text{♩} = 56$. The piano part includes a forte (*f*) dynamic and a *sforzando* marking. The vocal line, marked with a large 'X', begins with a *con bravura* instruction and includes an *8va* (octave up) marking. The second system continues the piano accompaniment with a *sforzando* marking and the vocal line with an *8va* marking.

Գ. Հովունցի մոնոգրամների ալբոմի մեր դիտարկումը երաժրշտական խորհրդանշանների սկզբունքի մի քանի տարբեր մոտեցում է ցույց տալիս, որոնցով որոշակի հայտնի անձն այնպես է ներկայացվում, որ ճանաչելիությունը համադրվում է երաժրշտական կերպարի առանձնահատկությունների հետ:

Գ. Հովունցի ոճի նորարարությունը ոչ միայն նրա կոմպոզիտորական տեսությունն է, այլև այն, թե ինչպես և ինչ միջոցներով է նա հասնում գեղարվեստական նպատակին, որն ակնհայտորեն ուղղված է սիմվոլիզմի գեղագիտությանը:

Կատարողական տեսանկյունից կոմպոզիտորի պիեսների մեկնաբանումները կարող են ունենալ բազմաթիվ տարբերակներ, սակայն կատարողական միջոցների ընտրության մեջ գլխավոր օրենքը պետք է լինի այն հնչյունների հստակ ռեփեֆային ցուցադրության սկզբունքը, որոնցից կառուցված են մոնոգրամները:

Էմին Արիստակեսյան Սոնատ «81-83»³⁶

Էմին Արիստակեսյանի³⁷ դաշնամուրային երկմաս Սոնատում³⁸ ներկայացված է սոնատային շարքի անսովոր մեկնաբանում՝ թե՛ սոնատայնության մասին դասական պատկերացման առումով, թե՛ նույնիսկ երաժշտական ավանգարդի տեսանկյունից³⁹: Կոմպոզիտորն առաջիններից էր, ով ուշադրություն է դարձրել ոչ այնքան ստեղծագործական նոր տեխնիկաներին, որքան կերպարայնության իրականացման համար նոր ձևերի ներմուծմանը: Եթե փորձեինք նրա ստեղծագործությունները վերլուծել ավանգարդիզմի որևէ օրթոդոքսալ տեխնիկայի տեսանկյունից, ապա, հավանաբար, անհնարին կլիներ ճշգրտորեն նույնացնել նրանցից որևէ մեկի հետ: Դրա հետ մեկտեղ, երաժշտական ընթացքի ամբողջական ընկալման իմաստով կոմպոզիտորի ստեղծագործությունը, անկասկած, վերաբերում է ավանգարդիզմի ոճաբանությանը՝ թեկուզ այն պատճառով, որ նրա մեջ ակնհայտորեն համադրված են ատոնալիզմը և տոնայնական գրելաոճը, որը միտված է դեպի հայ երաժշտական ֆոլկլորից քաղված ինտոնացիոն միջավայր: Նշենք, որ այս համադրությունը կերպարայնության մարմնավորման երկու բևեռային ձևերի համաձայնությունն չէ, այլ ընդհակառակը. կերպարային ոլորտները հակադրված են և այն էլ՝ ոճական առումով: Եվ այստեղ երևում է սոնատային «Allegro»-ի նոր գաղափարը: Տարաբնույթ

³⁶ Ստեղծագործության ստեղծման տարեթիվը չհաջողվեց ճշտել:

³⁷ Էմին Արիստակեսյանի առնչությամբ հիմնվել ենք հետևյալ ուսումնասիրության վրա: **Ананян А., Эмин Аристакесян**, изд. «Советакан грох», Ереван, 1984.

³⁸ **Արիստակեսյան Ա.**, Սոնատ «81-83», Դաշնամուրային Սոնատներ ժող.-ում, «Սովետական գրող» հրատ., Երևան, 1988, էջ 49-64:

³⁹ Տե՛ս **Արտեմյան Լ.**, Էմին Արիստակեսյանի դաշնամուրային Սոնատ «81-83»-ի կատարողական խնդիրների շուրջ, «Կանթեղ» գիտական հոդվածներ, 4 (61), 2014, «Ասողիկ» հրատ., Երևան, էջ 272-279:

կերպարների կոնֆլիկտն արտահայտված է **ռճական հակադրության** միջոցով, որը ներկայանում է որպես բարձր կարգի գեղարվեստական և տեխնիկական երևույթ:

Քննարկենք էքսպոզիցիան: Գլխավոր թեմայի դերում է սոնորային ֆակտուրային նյութը՝ առանց դասական իմաստով թեմատիզմի հատկանիշների: Գլխավոր տարրերը ֆորշլագների տարբեր տեսակներն են, որոնք անընդմեջ առկա են՝ միահնչյուն, երկհնչյուն կամ հիմնական նոտաներին նախապատրաստող ֆունկցիայով:

Հնչյունի «ճոճքի» հնարը՝ ելակետային *a* հնչյունից երաժշտական նյութի աստիճանական զարգացումը, հիշեցնում է արեւելյան մեղիտատիվ երգեցողություն, մակում կամ հնդկական ռագա: Հենց այս ձևն է ուշադրությունը բնեռում եզակի հնչյունի վրա, որպես ինքնաբավ երևույթ, որն ունակ է տնօրինելու իր սեփական կերպարային խորությունը: Իսկ նոտաներին ավելացված

Օրինակ 34

The image shows a musical score for Example 34, consisting of three systems of piano and bass staves. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc*) marking. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system includes a decrescendo (*dim.*) marking. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Ֆորշլագները երանգավորում են յուրաքանչյուր հնչյունի անհատական տպավորությունը և նպաստում ձայների աստիճանական աճին՝ սկզբում երկձայն, այնուհետև՝ եռաձայն և քառաձայն համահնչյունի մեջ: Սակայն համահնչյուններն ու ակորդները, շնորհիվ հնչյունները որպես ինքնուրույն գեղարվեստական օբյեկտներ առանձնացնելու ֆակտորային առանձնահատկության, նույնպես ընկալվում են որպես հնչյունային միավոր: Էներգետիկ առումով դրանք ավելի խիտ են, սակայն ավանդական տրամաբանական հաջորդականության մաս չեն: **Նյութը ներկայացնելու այս ձևը մեղիտատիվ տպավորության է հանգեցնում:** Հեղինակի կողմից նշված Allegro sostenuto տեմպը, հավանաբար, պետք է մեկնաբանվի առավել դանդաղ, իսկ տվյալ ֆակտորայում մետրի բաբախումները երաժշտական ընթացքի մեջ պետք է մեղմացվեն մինչև ուժեղ հարվածների զգացողության բացակայության մակարդակ⁴⁰:

Շարադրանքում պայմանական գծերի (պարտիաների) զարգացման ընթացքը կապված է երաժշտական տարածություն նվաճելու սկզբունքի հետ: Առաջին՝ a հնչյունից դուրս գալով վերևի ձայնն աստիճանաբար շարժվում է դեպի վեր՝ հաջորդաբար ընդգրկելով ավելի բարձր հնչյուններ, իսկ ներքևի ձայնը՝ նույն կերպ դեպի վար (սա երևում է վերը նշված օրինակում), մինչև լուրարդական ակորդային դիրքական կառուցվածքի ի հայտ գալը: Հետագա շարժումն արդեն նշված սկզբունքին չի ենթարկվում: Ֆակտորան հնչյուններ է վերցնում գործիքի տարբեր ռեգիստրներից, որոնք կա՛մ միմյանց հետ հարևանությամբ են գտնվում, կա՛մ միմյանցից շատ հեռու են դասավորված՝ ստեղծելով տարածական հենարանի բացակայության զգացողություն⁴¹, այսինքն՝ ավելի անսահմանափակ տարածություն: Ատոնալ գրե-

⁴⁰ Այս գաղափարները հետազոտության հեղինակի ենթադրություններն են, որոնք բխում են երաժշտական նյութի տրամաբանական էությունից:

⁴¹ «Երաժշտական տարածություն» հասկացությունը կիրառելիս նկատի ունենք Մ. Կոկժաևի բնորոշումը: Տե՛ս Кокжаев М., Топология музыкального пространства, стр. 71-85.

լառճը դրսևորվում է տոնայնական հենքի «ուղենիշի» բացակայությամբ:

Հնչյունային դաշտը դիտվում է ատոնալ անգամ գլխավոր դեր ունեցող a նոտային հաճախակի վերադարձի պայմաններում, քանի որ միշտ առկա է կայունությունը «քանդող» հնչյուն: Նույն a հնչյունի կայունությունը «քանդելու» սկզբունքով է ներմուծվում երկրորդ նյութը, որում կարելի է տեսնել ժողովրդական մեղեդու ոճավորումը:

Օրինակ 35



«Քանդող» a հնչյունն այժմ հանդես է գալիս բասի գծում դիստոնանս համահնչյունի տեսքով: Մեծ նոնան հենք է դառնում արտահայտիչ մեղեդու համար, որը հնչում է դորիական d լադում: Ներքևի ձայների գծերում շարժումը ոչ մի կերպ կապված չէ մեղեդու շարադրման լադային միջավայրի հետ: Միմյանցից հեռավորության վրա գտնվող երկու երաժշտական շերտերի տպավորությունն ստեղծում է երկու բևեռային կերպարային շարքերի միաժամանակյա շարադրման հիանալի հակադրություն: Ավելի ստույգ՝ երկրորդ տոնայնական թեման ներխուժեց իր «հակառակ» աշխարհը: Կազմակերպվածությունը հակադրված է տարածության մեջ անկազմակերպ ցրված երաժշտական նյութին:

Սա միայն երկու երաժշտական կերպարների, այլ տարբեր երաժշտական աշխարհների հակադրություն է:

Հետագա զարգացումը ենթարկված է այս գաղափարին: Նյութը, որը մշակման փուլում ատոնալ էր, եթե չասենք, թե աստիճանաբար ձեռք է բերում հնչյունի բարձրության հստակ կազմակերպում, ապա կարող ենք արձանագրել, որ դառնում է ռիթմիկ առումով հստակ կազմակերպված: Իսկ երգ-թեման ևս երկու անգամ՝ մշակման մեջ և ռեպրիզում, կմտնի երաժշտական հոսքի մեջ իր անկրկնելիությամբ, ոչ միայն որպես էքսպրեսիվ լարվածության հասնող հակադրություն առաջին կերպարի նկատմամբ, այլև ի ցույց դնելով իր անկրկնելի գեղարվեստական գերազանցությունը: Այս կերպ էլ ավարտվում է առաջին մասը. դրական սկիզբը՝ երգը, հաղթում է հնչյունային քաոսին:

Օրինակ 36

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system is marked *Meno mosso* and features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand, with a dynamic of *fff*. The second system is marked *p* and features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand, with a dynamic of *fff*. The third system is marked *Allegretto tempo* and features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand, with a dynamic of *p una corda*. The fourth system is marked *pp* and features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand, with a dynamic of *pp*. The fifth system is marked *rit.* and features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand, with a dynamic of *pp*.

Ըստ էության, կոմպոզիտորն ստեղծել է խորհրդանշական երաժշտական պատկեր՝ օգտվելով տոնայնական և ատոնալ գրելառճի տարաբնույթ հնչյունային հատկանիշներից: Այս իմաստով կարելի է պնդել, որ մասի դրամատուրգիան և անգամ կոնցեպտուալ⁴² բաղադրիչն իրականացված են տոնորային ձևով՝ հիմնված երկու ստեղծագործական համակարգերի ակուստիկ հակադրության վրա: Սոնատայնության գաղափարը, այսինքն՝ երկու հակադրվող կերպարների կոնֆլիկտը, նույնպես իրականացված է օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ էությունների խորհրդանշական հակադրման ձևով: Երաժշտական ընթացքը հակադրվող կերպարների փոխգործունեության զարգացման որոշակի ձև չէ: Այն ուղղակի եռակի հակադրություն է, որն արտահայտում է որոշակի երևույթ. փոխգործունեությունը բացակայում է, առկա է միայն կերպարային անհամատեղելիության փաստը:

Կատարողն այս ստեղծագործությունը յուրացնելու ընթացքում պետք է ճշգրտորեն նկատի ունենա նրա դրամատուրգիան: Տվյալ Սոնատում չկա զարգացում, իսկ դա նշանակում է, որ կատարողական խնդիրը հակադրության ռեփեֆային ցուցադրումն է: Էական է կարևորել ֆակտուրային պայմաններով տարբեր, սակայն դրամատիկական առումով կարևոր երեք կերպարային դրվագները:

Սոնատի երկրորդ մասը կերպարային առումով միատարր է: Այն շատ արագ տոկատ է, որում կարևոր է հարվածային տուշեն: Չնայած խիտ հյուսվածքին՝ ամբողջ մասը դինամիկ չէ, նրանում գրեթե բացակայում են վերելքի ալիքները դեպի կուլմինացիաներ: Միայն վերջում ի հայտ է գալիս մի քանի կլաստերային «բացականչություն»՝ ֆակտուրայի անսպասելի անկումից հետո, որը դրսևորվում է fortissimo-ից հետո՝ ֆակտուրայի «կտրտվածության» հետ միասին:

⁴² Եզրն ըստ Բ. Ասաֆյևի: St' u **Асафьев Б.**, Музыкальная форма как процесс, кн. 2, изд. «Музгиз», Москва, 1947, стр. 70.

Օրինակ 37



Զավեշտալի է դիտվում այս մասի ընդհանուր միտումը, որն ուղղված է դեպի ֆակտուրային անկումը: Ներկայացնենք մի քանի օրինակ:

Օրինակ 38, ա)



բ)



գ)



Անգամ սկզբնական նյութն է տեղադրված դաշնամուրի ներքևի ռեգիստրում և հնչում է sf երանգում: Երկրորդ մասի կերպարային չեզոք վիճակը, մեր կարծիքով, առաջին մասում ներդրված դրամատուրգիական շարքի շարունակությունն է:

Օրինակ 39



Բացառելով զարգացման գործոնը և ունկնդրին ներկայացնելով աշխարհաստեղծման հիմքում ընկած երկու երևույթների՝ դրականի և բացասականի առկայությունը՝ կոմպոզիտորը Սոնատի երկրորդ մասում մտորումների դաշտի հնարավորություն է տալիս, որը երկու տիեզերական բևեռների գոյությունը բացատրող այս դուալիզմի (երկվության) երևույթի իմաստավորումն է:

Կատարողական առումով այս մասը պետք է ներկայացնել որպես մեկ ամբողջություն՝ զուրկ հակադրություններից, ուստի անգամ դինամիկ տատանումները պետք է իրականացվեն հնչունային ճկունությամբ: Միայն դինամիկայի եզրափակիչ պոթեկումները պետք է նվազել վառ՝ պահպանելով հարցական կերպարայնությունը, քանի որ Է. Արիստակեսյանի Սոնատում դրված է աշխարհի գոյության հետ կապված անկյունաքարային հարց:

Լևոն Աստվածատրյան «Պրոլոգ և Մոտետ» (1970թ.)

Լևոն Աստվածատրյանին⁴³ կարելի է անվանել ավանգարդի ջատագով: Կարող ենք ասել, որ նա դասականների համաստեղության մեջ միակ «մաքուր» ավանգարդիստն էր⁴⁴: Կոմպոզիտորը ոչ միայն օգտագործում էր նոր արտահայտչամիջոցներ, այլև ուներ այնպիսի մտածողություն, որն անիմաստ է առանց ստեղծագործական նոր տեխնիկաների: Այլ կերպ ասած, կոմպոզիտորի թե՛ գաղափարական մտածողությունը, թե՛ դրա տեխնիկական վերարտադրումը գտնվում են երաժշտական ավանգարդի գաղափարների հարթության վրա: Ավելին, ստեղծագործության այդ բաղադրիչներն անմիջականորեն առնչվում են հայ երաժշտական ավանդույթների տարբեր շերտերի՝ հոգևոր և աշխարհիկ ճյուղերի հետ:

Դաշնամուրային «Պրոլոգ և Մոտետ»⁴⁵ ստեղծագործությունը պարունակում է ավանգարդ գրելաոճի հատկանիշներ, որոնք օրգանապես համակցվում են հնագույն հոգևոր երգասացության հետ: Հատկանշական է, որ հայ մոնոդիկ երաժշտության «վերակերտման» գաղափարն իրականացված է բացարձակապես եվրոպական երաժշտական ձևերի մեջ: Ինչպես հայտնի է, «Պրոլոգը»⁴⁶

⁴³ Կարևորում ենք կոմպոզիտորի աշխատությունը: **Аствацатрян Л.**, Фортепианные и симфонические сочинения, Авторский аналитический очерк о симфонии, изд. «Советакан грох», Ереван, 1987, стр. 207-214.

⁴⁴ Տե՛ս **Արտեմյան Լ.**, Լևոն Աստվածատրյանի «Պրոլոգ և Մոտետ» ստեղծագործությունը, «Կանթեղ», գիտական հոդվածներ 2(51), 2012, Երեվան, էջ 236-243:

⁴⁵ **Աստվածատրյան Լ.**, Պրոլոգ և Մոտետ, Դաշնամուրային և սիմֆոնիկ երկեր ժող.-ում, «Սովետական Հայաստան» հրատ., Երևան, 1987, էջ 38-44:

⁴⁶ Ինչպես հայտնի է, պրոլոգը ներկայացման (դրամատիկ, օպերային, բալետային) ներածական տեսարանն է: Տե՛ս **Пролог**, Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 4, Москва, 1978, стр. 465.

եվրոպական և թատերական ավանդույթների մեջ ստեղծված պիես է, որը ներկայացնում է հիմնական գեղարվեստական իրադարձությունը: Իսկ դասական «Մոտետը»⁴⁷ բազմաթեմային պոլիֆոնիայի երաժշտական ձև է, որն սկիզբ է առնում խիստ ոճի պոլիֆոնիայի ժամանակներից (վաղ Վերածնունդ) և միշտ կատարվում է պաշտամունքային գործողության շրջանակներում: Հայկական և եվրոպական ավանդույթների միավորումն առաջին հայացքից անհամատեղելի կարող է թվալ, սակայն տվյալ կոմպոզիտորական տարբերակում բավականին ներդաշնակ է: Եվ դա բացատրելի է, քանի որ հայկական և եվրոպական երաժշտական մշակույթներն ունեն ընդհանուր ակունք՝ Քրիստոնեական Հավատ և Բարոյագիտություն: Իսկ եվրոպական գրիգորյանական խորալն ինքնին մոտ է հայ հոգևոր երգասացությանը ոչ միայն Աստվածաշնչյան բովանդակությամբ, այլև երաժշտական նյութի կառուցման մի շարք սկզբունքներով⁴⁸:

Կան նաև էական տարբերություններ, որոնք կապված են ինտոնացիոն գրաֆիկայի հետ:

Լ. Աստվածատրյանը, ով կրթություն է ստացել ֆրանսիական Նիցցա քաղաքում, իրականացրել է երկու տարբեր երաժշտական մշակութային առանձնահատկությունները գեղարվեստորեն միավորելու փորձը՝ հիմնվելով նրանց հոգևոր ընդհանրությունների վրա:

«Պրոլոգը», ըստ ստեղծագործական առանձնահատկությունների, ոճավորում է հայ հոգևոր երաժշտության մեղեդիական առանձնահատկությունները: Սկզբում միաձայն է, այնուհետև ճյուղավորվում է բազմաձայնության մեջ: Այն երգչախմբային հնագույն երգեցողության խորհրդանշական վերակառուցումն է, որն արտահայտված է դաշնամուրի պոլիֆոնիկ հնարա-

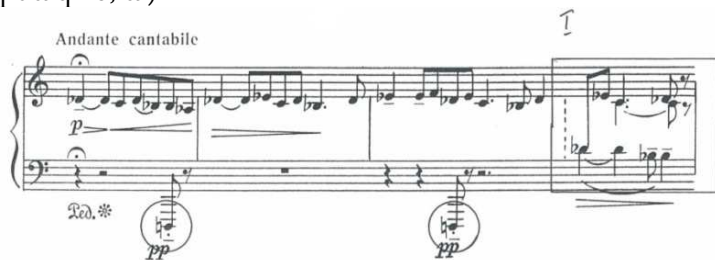
⁴⁷ Ինչպես հայտնի է, մոտետը բազմաձայն վոկալ երաժշտության ժանր է: Տե՛ս **Мотет**, Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 3, Москва, 1976, стр. 693-696.

⁴⁸ Դանիել Երաժիշտը այդ մասին գրում է: Տե՛ս **Դանիել Երաժիշտ**, Ամենեն մաքուր հայելին ցեղին..., Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատ., Երևան, 2008, էջ 19:

վորությունների միջոցով: Այսինքն, կարող ենք դիտարկել որպես «հոգևոր մեղեդի», որը և ինտոնացիոն առումով, և՛ գրաֆիկորեն հետևում է հայ եկեղեցական երաժշտական ավանդույթներին: Իսկ հոգևոր մեղեդիների կարևոր առանձնահատկություններից է մետրի բացակայությունը: Արտիկուլիացիոն շեշտերը համապատասխանում են բառի վանկավորմանը, սակայն բառերի բացակայության դեպքում այդպիսի մեղեդին ձեռք է բերում խորհրդանշական իմաստ: Ավելին, կոմպոզիտորն ստեղծում է այդ երգեցողության պատկերի տեսանելի ընկալում: Ինչպես գիտենք, համաշխարհային Քրիստոնեական երգասացության մեջ կան դրվագներ, երբ ներկաները հոգևորականին տրվող պատասխանի մեջ բառերը ռիթմիկ կամ մեղեդայնորեն նույնությամբ չեն վերարտադրում: Այս երևույթը հետերոֆոնիան է⁴⁹: Ձայների չկանխատեսված տարանջատումը հաճախ ստեղծում է յուրահատուկ ակուստիկ տպավորություն, որը տաճարի ճարտարապետության մեջ ավելի արտահայտիչ է դառնում՝ հնչյունի արտացոլման ֆիզիկական դրսևորման մեջ (ռեբերեցիա)⁵⁰:

Լ. Աստվածատրյանն այս երևույթը նրբորեն կիրառում է դաշնամուրային ֆակտուրայի շերտավորումների ձևով՝ ստեղծելով հետերոֆոնիկ երգեցողության խորհրդանշական պատրանք:

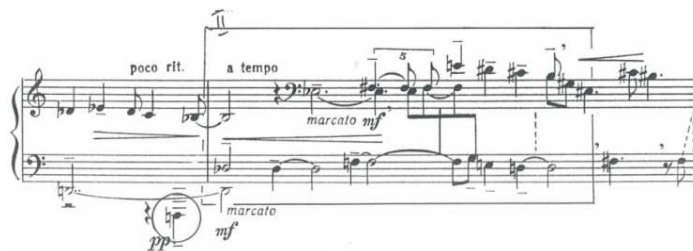
Օրինակ 40, ա)



⁴⁹ **Мюллер Ф.**, Гетерофония, Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 1, Москва, 1973, стр. 973-976.

⁵⁰ Ռեբերեցիա հասկացության ֆիզիկական բնորոշումը՝ **Ֆրիշ Ս., Տիմոքև Ա.**, Ընդհանուր ֆիզիկայի դասընթաց, հ.1, «Հայպետտուն»-մանկիրատ», Երևան, 1960, էջ 564:

բ)

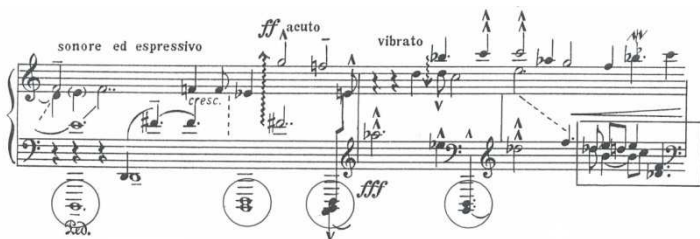


Բերված օրինակներում շրջանակների միջոցով ներկայացվում են հետերոֆոնիկ ճյուղավորման դեպքեր: Օրինակ «ա»-ում ձայները ճյուղավորվելով առաջացնում են երկձայնություն, իսկ «բ»-ում՝ եռաձայնություն: Հետերոֆոնիկ շերտավորումը ֆունկցիոնալ դեր ունի և ծառայում է երաժշտական ընթացքի տարածական ընդլայնմանը:

Ֆակտուրայում երբեմն-երբեմն անկանխատեսելիորեն քք հնչերանգով հայտնվում է շատ ցածր հնչյուն՝ նման եկեղեցու հեռվից հնչող զանգի, որը տաճարի ներսում այսպես է հնչում արարողության ժամանակ:

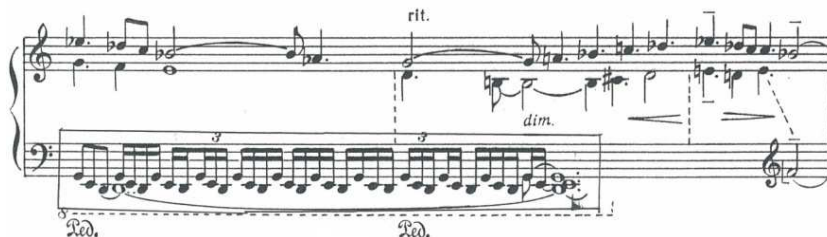
Փաստորեն «Պրուդգի» ողջ ֆակտուրան կառուցված է երկու հնարներով: Պոլիֆոնիկ շարժումը համակցվում է հետերոֆոնիայի տարրերին, իսկ զանգերի դողանջի նմանակումը հայտնվում է անկանխատեսելիորեն: Ի դեպ, ստեղծագործության կատարողը պետք է նկատի ունենա, որ անգամ լարված մասերում նրա ձայնը պետք է խլացվի: Ելնելով տեքստի տրամաբանությունից՝ կատարողը պետք է գծերն անջատի ֆունկցիոնալ առումով:

Օրինակ 41



Վերջապես, պիեսի եզրափակիչ մասում է արտահայտվում յուրիյացիոն երգեցողության հնարը, որը հանդիպում է և՛ եվրոպական, և՛ հայկական միջնադարյան եկեղեցական երաժշտության մեջ:

Օրինակ 42



Եկեղեցական երգեցողության առանձնահատկությունների դաշնամուրային վերարտադրումը հոգեբանորեն ընկալվում է որպես երևույթի նմանություն, այսինքն՝ երևույթի խորհրդանշական նշանակություն: Դա վերաբերում է նմանակման ցանկացած ձևին, որն արվեստում ունի շատ կարևոր նշանակություն կերպարի վերարտադրման համար⁵¹:

«Մոտետը» բազմաթեմատիկ պոլիֆոնիայի յուրահատուկ ձև է, որը կառուցված է բոլոր ձայների տոնայնական բացարձակ տարբերության սկզբունքով՝ կազմակերպված փոխլրացման ձևով, այսինքն՝ մոտիվների և դարձվածքների բազմազանությամբ: Ընդունված է համարել, որ դա հակադրվող պոլիֆոնիայի բարձրագույն ձևերից է:

Պիեսն սկսվում է երկարատև ասիմետրիկ մեղեդային հատվածով, եթե նկատի ունենանք տակտային բաժանումը, որը մեղեդու պայմանական մասնատումն է, և ստորակետները, որոնք

⁵¹ Այս երևույթը կարելի է տեսանելիորեն ցույց տալ կերպարվեստի օրինակով: Նկարչի կողմից նկարված ցանկացած դիմանկար տարբերվում է բնորոշից նրանով, որ դա բնօրինակի նմանակում է, այսինքն՝ բնօրինակի ընդհանրացված խորհրդանշական տարբերակը: Դիմանկարն արժեքավոր է դառնում այն դեպքում, երբ արտացոլում է պատկերված մարդու բնորոշ գծերը, ինչին էլ ձգտում է նկարիչը:

սահմանագատում են իմաստային հատվածները: Առաջին հայացքից այս դրվագում մեղեդու տակտային բաժանման և ստորակետների օգնությամբ բաժանման միջև կա հակասություն:

Այս անհամապատասխանությունները վերաիմաստավորելով՝ պարզաբանենք, որ ստորակետները կա՛մ ցույց են տալիս ֆրագի ագոգիկ առանձնահատկությունները, կա՛մ մետրականացված երաժշտության մեջ նույնանում են նախատակտի հետ, իսկ «վոկալ» մասում պայմանական երգիչը պետք է շունչ առնի:

Օրինակ 43

Allegro maestoso

The musical score for Example 43 consists of three systems. The first system is in bass clef and includes a piano (p) dynamic marking, a forte (f) dynamic marking, and a 'senza Ped.' (without pedal) instruction. The second system continues the bass line. The third system introduces a treble clef and ends with a 'pp secco' (pianissimo, dry) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Այնուհետև հաջորդ հատվածում տեղի է ունենում երկձայն շերտավորում:

Օրինակ 44

The musical score for Example 44 consists of two systems. The first system is in treble clef and includes a forte (f) dynamic marking. The second system continues the bass line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Երգչախմբային պրակտիկայի հետ ավելի արտահայտված նմանություն կարելի է տեսնել թաքնված պոլիֆոնիայի հնարներում:

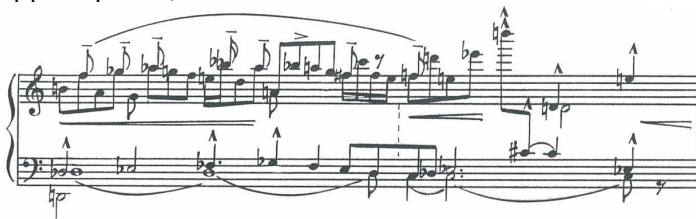
Օրինակ 45



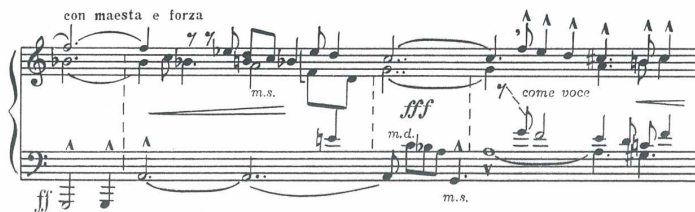
Ֆակտուրայի տեխնիկական փոփոխությունը ցույց է տալիս ստեղծագործության ֆունկցիոնալ զարգացման սկզբունքը: Հետերոֆոնիկ շերտավորման պարզ ձևը փոխարինված է միաձայնության մեջ թաքնված նոր պոլիֆոնիկ գծերի ընդգծման ավելի դժվար ձևով, որը նույնպես բերում է ձայների ճյուղավորման, այսինքն՝ հնչող ձայների քանակի աճին:

Որպես օրինակներ ներկայացնենք մի քանի դրվագ, որոնք ցույց են տալիս պոլիֆոնիկ բարդության գործակցի աստիճանական աճը:

Օրինակ 46 ա)



բ)



q)

con energia tema marcato

This musical score for section q) consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The second system continues the piece with similar textures. The tempo and mood are indicated as 'con energia tema marcato'.

η)

come voce

acuto

strepitoso

rubato

forte

poco meno e rubato

con maestà

mp

espressivo

ff

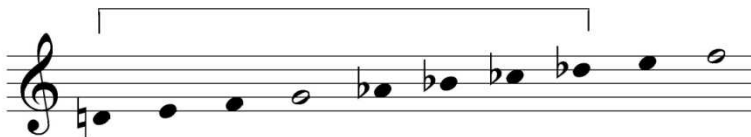
This musical score for section η) is a complex piano piece. It begins with a 'come voce' (like voice) instruction. The score includes various dynamic markings: 'ff' (fortissimo), 'acuto' (acute), 'strepitoso' (stormy), 'rubato' (rhythmically free), 'forte' (loud), 'poco meno e rubato' (a little less and with rubato), 'con maestà' (with mastery), 'mp' (mezzo-piano), and 'espressivo' (expressive). The piece concludes with a 'ff' (fortissimo) marking. The score is written for piano with treble and bass staves.

Եթե «Մոտետի» սկզբում մեղեդու մոնոդիկ կերտվածքը տոնայնական էր, ապա զարգացման եզրափակիչ փուլում կարելի է պնդել, որ այն ատոնալիզմի նմուշ է: Այս ոճական երևույթի ձեռքբերումն իրականացված է նյութի հաջորդական բարդացման մեջ՝ երաժշտական մտքի շարադրման փուլերին համապատասխան:

Շարադրանքն սկսվում է տոնիկական փոքրացված կվինտա պարունակող ինքնատիպ լադի մեջ, որին կոմպոզիտորն աստիճանաբար հավելում է այլ լադային կառուցվածքներ: Նկատենք նաև գերօկտավայնության երևույթը, որը հաճախ է հանդիպում հայ մոնոդիկ մշակույթի մեջ⁵²:

Օրինակ 47

Սկզբնական լադ՝ in G



Հաջորդ հատվածում՝ երկձայնում, երկու ձայների լադային կառուցվածքն էլ փոխվում է:

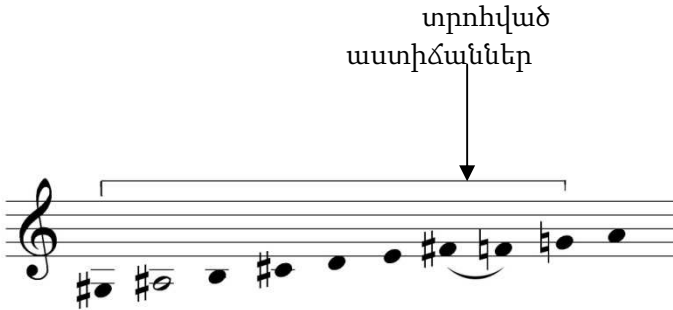
Օրինակ 48



⁵² **Пашинян Э.**, Суперладовая система армянской народной музыки и ее проявления в творчестве современных композиторов. в сб. «Теоретические проблемы внеевропейских музыкальных культур», изд. Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных, Москва, 1983, стр. 140-154.

Օրինակ 49

ա) Վերևի ձայնի լադային կառուցվածքը:



բ) Ներքևի ձայնի լադային կառուցվածքը:



Ակնհայտ է, որ լադային միջավայրերը տեղակայված են հնչյունի բարձրության տարբեր հարթություններում, ինչը վերջնական արդյունքում երաժշտական նյութի մի շարք բարդություններից հետո վերածվում է բազմաձայն աստոնալ ֆակտուրայի: Այսինքն՝ շարադրման ելակետային տոնայնական ոճն աստոնալ պոլիֆոնիկ բազմաձայնությանը հանգեցրեց հենց ձայների փոխհամադրությունների պոլիլադային սկզբունքը, ոչ թե խրոմատիկան:

Այս կոնստրուկտիվ նրբագեղ ստեղծագործությունն ունկընդրին մատուցելու համար կատարողը ոչ միայն պետք է օգտագործի դաշնամուրային կանտիլենայի բոլոր հնարավորությունները, որը կվերարտադրի երգչախմբային երգեցողության պատրանքը, այլև կիրառի ձայնարտաբերման շատ բարդ մեթոդներ, որոնք թույլ կտան անհատականացնել ձայները՝ ըստ նրանց տեմբրային առանձնահատկությունների: Այդ դեպքում

կարելի է համարել, որ հեղինակի գաղափարը կատարողական առումով ճիշտ է իրականացված, քանի որ տվյալ մեկնաբանման մեջ գլխավոր խնդիրը եկեղեցական երգչախմբային երգեցողության առանձնահատկությունների վերակառուցումն է դաշնամուրի կատարողական միջոցներին հասանելի տեմբրերի պայմաններում:

ՆՈՐ ՏԵԽՆԻԿԱԿԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐԻ ՎՐԱ ՀԻՄՆՎՈՂ
ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

2.1 Հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային
ստեղծագործություններ, որոնցում նոր տեխնիկական
հնարները երաժշտական արտահայտչամիջոցների
հիմք են դարձել

Սոդեռնիզմը ԽՍՀՄ-ում կյանքի իրավունք ստացավ 20-րդ դարի 60-ական թվականներին: Չի կարելի ասել, որ արվեստի նոր երևույթներին ծանոթանալը խրախուսվում էր դեկլավարության կողմից, սակայն արտաքուստ հանվել էր արվեստում ազատ մտածելու արգելքը: Այս երևույթն ուներ քաղաքական նշանակություն: Ստալինյան վարչակարգի դատապարտումը պիտի հաստատվեր ոչ միայն հասարակության մեջ, այլև արվեստում: Թույլատրվեց հրատարակել նախկինում արգելված Ա. Սոլժենիցինի, Վ. Նաբոկովի, Օ. Մանդելշտամի, Բ. Պաստերնակի, Ս. Բուլգակովի գրական ստեղծագործությունները, կատարել Ս. Պրոկոֆևի, Դ. Շոստակովիչի, Ա. Վեբերնի կոմունիստական գաղափարախոսության տեսանկյունից կասկածելի ստեղծագործությունները, ներկայացնել Վ. Կանդինսկու, Կ. Մալևիչի ցուցահանդեսները⁵³: Խորհրդային արվեստում ձևավորվեց ազատ մտածողության որոշակի նախատիպ, որը ծագեց դիսիդենտների (այլախոհների) շարժման մեջ, իսկ ստեղծագործական մտավորականության ներկայացուցիչներին, ովքեր խիզախություն ունեցան մասնակցելու այդ գեղարվեստական ազատամտության «պոռթկմանը», անվանեցին «վաթուռականներ»:

Ահա թե ինչ է գրում յոթանասունականների ներկայացուցիչների մասին Միխայիլ Կոկժանը⁵⁴. «Однако столь блистатель-

⁵³ Տե՛ս **Келдыш Ю.**, Формализм, Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 5, Москва, 1981, стр. 907.

⁵⁴ Տե՛ս **Кокжаев М.**, О стиле Михаила Бронера (Триптих «евангелических концертов»), в сб. статей Музыка России: от средних веков до современ-

ные успехи у плеяды модернистов обернулись, увы, недостаточным вниманием к идущему вслед за ними поколению («семидесятиников»), стремящемуся не уступить предшественникам ни в одаренности, ни в техническом изыске, ни в оригинальности мышления и спокойно, без экзальтации, взирающих на мироздание. Это поколение избрало для себя свой способ самореализации»⁵⁵.

Հայ երաժշտական արվեստում այդ երկու տասնամյակները նշանավորվեցին նոր գաղափարներով, և մի շարք հայ կոմպոզիտորներ սկսեցին մասնակցել ստեղծագործական նոր հորիզոններ նվաճելու գործընթացին:

Անոն Բաբաջանյան
«Ժողովրդական»
«Վեց պատկեր» դաշնամուրային շարքից
(1964թ.)

Հայ կոմպոզիտորների շարքում առաջիններից մեկը կոմպոզիտոր, դաշնակահար Անոն Բաբաջանյանն էր⁵⁶, ով նոր կոմ-

ности (ред.- сост. М. Г. Арановский), выпуск второй, изд. «Композитор», Москва, 2004, стр. 216.

⁵⁵ «Սակայն մոդեռնիստների համաստեղության այդքան փայլուն հաջողություններին, ավադ, շրջանցեց ոչ բավարար ուշադրությունը նրանցից հետո եկող սերնդի կողմից (յոթնասունականների ներկայացուցիչների), որոնք ձգտում էին չզիջել նախորդներին ո՛չ օժտվածությամբ, ո՛չ տեխնիկական ինքնատիպությամբ, ո՛չ յուրահատուկ մտածողությամբ և հանգիստ, առանց չափազանցության, դիտում էին աշխարհաստեղծումը: Այս սերունդն իր համար ընտրեց ինքնահաստատման իր միջոցը»:

⁵⁶ Ա. Բաբաջանյանին վերաբերող տվյալները քաղել ենք հետևյալ ուսումնասիրություններից: Թաշչյան Ս., Անոն Բաբաջանյան, «Հայպետհրատ», Երևան, 1961: Амагуни С., Арно Бабаджанян инструментальное творчество, 1985. Григорян А., Арно Бабаджанян: изд. «Советский композитор», Москва, 1961. Բարսամյան Ա., Հարությունյան Ս., Հայ երաժշտության պատմություն, էջ 324-328:

պոզիցիոն տեխնիկայի կիրառման առումով բարձր գեղարվեստական արդյունքի էր հասել: «Վեց պատկեր»⁵⁷ դաշնամուրային շարքից «Ժողովրդական»⁵⁸ պիեսում սերիալ տեխնիկայի բնորոշ կիրառումը կարելի է ասել առաջին դեպքն էր, երբ միաձուլվում էին հնչյունի կրկնողության բացառման գաղափարը և սերիալ գրելաոճում ժողովրդական ժանրային պարայնության մարմնավորումը: Դիտարկենք առաջին հայացքից հակասական երևույթներ թվացող՝ ֆոկլորի և աստոնալ տեխնիկայի համադրության այս փայլուն օրինակը:

Համաձայն ընդունված վերլուծական տեսակետի՝ Ա. Բաբաջանյանի այս պիեսի դողեկաֆոնիկ շարքը լիարժեք շարադրվում է պիեսի վեցերորդ և յոթերորդ տակտերում⁵⁹: Չվիճարկելով այդ կարծիքը՝ կառաջարկենք Ա. Բաբաջանյանի այդ մանրանվագի դողեկաֆոնիկ շարքի վերլուծության այլ մոտեցում:

Եթե պատկերացնենք, որ «Ժողովրդական» պիեսի ինտոնացիոն նյութի սկզբնաղբյուրը համաչափ կառուցվածքով տասհնչյունանի շարքն է, ապա նրա երկու «թևերը» բացարձակապես նման են միմյանց, և նրանց բաղկացուցիչ տարրերն ընկած են պիեսի գրեթե բոլոր մոտիվների հիմքում:

Ներկայացնենք պիեսի սկզբում դրսևորվող տասհնչյունանի սերիալ շարքը և դիտարկենք նրա ինտոնացիոն հնարավորությունները:

Օրինակ 50



Այս շարքն ունի բավական բարդ կառուցվածք: Սա բաժանվում է երկու հնգահնչյուն խմբի:

⁵⁷ Բաբաջանյան Ա., Ժողովրդական, Վեց պատկեր դաշնամուրի համար շարքից, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1965, էջ 6-8:

⁵⁸ «Ժողովրդական» պիեսի ռիթմական կառուցվածքի մասին տե՛ս Джагацпаян К., Ритм национальной речи и музыки, стр. 90.

⁵⁹ Амадуни С., Арно Бабаджанян: инструментальное творчество, стр. 82.

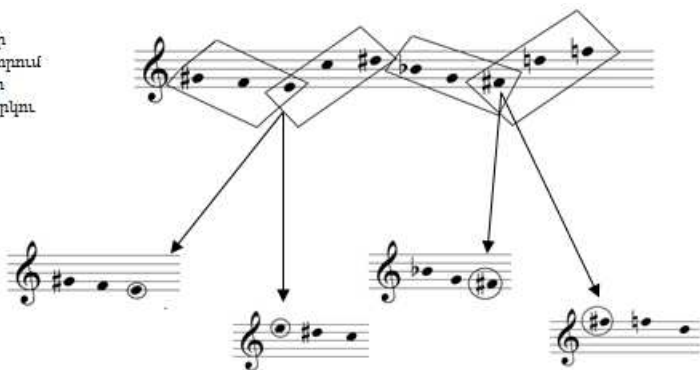
Օրինակ 51



Էնհարմոնիկ փոփոխությունների դեպքում մեծացված սեկունդաների և փոքր տերցիաների նույնությունն անվիճելի է դառնում: Այս միկրոկառուցվածքներում կա ավելի բարդ կերտվածք ևս: Պարզ օկտավային տեղափոխություններից ակնհայտ է դառնում, որ շարքը բաղկացած է միմյանց կապակցված չորս հատվածներից, որոնցում փոփոխվում է մեծացված սեկունդայի (փոքր տերցիայի) և փոքր սեկունդայի հերթականությունը:

Մխենա 6

Յուրաքանչյուր
ենգանչյուն միավորում
կա ընդհանուր
հնչյունով կցվող երկու
դարձվածք



Մեծացված սեկունդայի և փոքր տերցիայի էնհարմոնիկ հավասարությունն այս դեպքում կոմպոզիտորական մտածողության յուրօրինակ հնարն է. միշտ չէ, որ փոքր տերցիան նույնանում է մեծացված սեկունդայի հետ, իսկ եթե ենթադրենք, որ մեծացված սեկունդան ժողովրդական երաժշտության ինտոնացիայի կրող է, ապա կոմպոզիտորը պետք է ստեղծեր այնպիսի պայմաններ, որոնց դեպքում փոքր տերցիան կհնչեր ինչպես մեծացված սեկունդա: Բանն այն է, որ նոտագրության տարբեր ձևերում փոքր տերցիան և մեծացված սեկունդան, որպես մոդալ ինտեր-

վալային միավոր, բացարձակ միանման են ըստ հնչողության: Ա. Բաբաջանյանի սրամտությունը թույլ է տվել հայ ավանդական երաժշտության մեջ տարածված մեծացված սեկունդան անգամ որպես փոքր տերցիա նոտագրվելու դեպքում հնչեցնել որպես ժողովրդական երաժշտության տարր: Կոմպոզիտորը մեկ ու կես տոն ինտերվալային քայլին ճիշտ ավելացրել է փոքր սեկունդա ինտերվալը, որը մեկ ու կես տոն քայլի հետ ցանկացած համադրության մեջ այն գունավորում է մեծացված սեկունդայի երանգով:

Այսպիսով, փաստորեն սերիան կառուցված է երկու ինտերվալային քայլից՝ կես և մեկ ու կես տոնից, և դրանց ցանկացած համակցության պարագայում ապահովվում է կոմպոզիտորի կողմից փնտրվող ժողովրդական երաժշտության ինտոնացիան:

Պիեսի ինտոնացիոն կառուցվածքը համադրելով ժողովրդապարային ոլթմին, որն իր հերթին ունի ինքնատիպ, ծագումնաբանորեն ֆոլկլորից բխող, 6/8 չափի պոլիմետրիկ շերտավորումը 3/4 -ի վրա, Ա. Բաբաջանյանն այս մանրանվագում գտել է ժանրայնության մարմնավորման ինքնատիպ մոտեցում: Ներկայացնենք այս պիեսի մի քանի երաժշտական մեջբերում՝ նշելով ինտոնացիոն առանձնահատկությունները:

Օրինակ 52, ա)



բ)



գ)



Բավական հաճախ փոքր տերքիան կամ նրա համարժեք մեծացված սեկունդան փոխարինվում են մեծ տերքիայով, որը չի հակասում սերիային (այս ինտոնացիան նրա պարունակության մեջ առկա է), սակայն փոքր սեկունդայի հետ բազմակի զուգորդումների ժամանակ բոլոր լայն ինտերվալները, մասնավորապես սերիալ տեխնիկայում, նույնացվում են սկզբնական ինտոնացիոն մոդելի հետ:

Նշենք պիեսի ևս մեկ որակական առանձնահատկություն: Ֆրագներն ունեն որոշակի կառուցվածքային կրկնություն, որոնք երկտակտ ֆրագի տարբերակային հաջորդականություն են: Սակայն ինտոնացիոն հատիկների միջտակտային շղթայումները, որոնք բաղկացած են սկզբունքորեն չկրկնվող հնչյուններից, այդպիսի ֆրագների մշտական կրկնողությունների արդյունքում, երաժշտական ընթացքին հաղորդում են գրոտեսկային կերպարայնություն: Չկրկնվողը պարփակված է կրկնողության շրջանակներում: Այս երևույթին հատուկ նրբագեղություն է հաղոր-

դում աջ և ձախ ձեռքերի մետրական տարաբնույթ շարադրանքը ոչ միայն պոլիմետրիկ համադրությունների առումով, այլ նաև հակադրվող ֆիգուրաների տարբեր բնույթի շնորհիվ:

Օրինակ 53



Այս հատվածը նման է դիթմիկ, կանոնիկ անհամաչափ սեկվենցիայի:

Կատարողական առումով պետք է պիեսին հաղորդել ժողովրդական պարի հատկանիշներ, ինչպես նաև հատուկ ուշադրությամբ վերաբերվել տերցիա-սեկունդային ինտոնացիաներին: Այս դեպքում, բացի ռճավորման տարրերից, հստակ կարտահայտվի նաև պիեսի գրոտեսկային բնույթը:

Տիգրան Մանսուրյան

«Սոնատ»

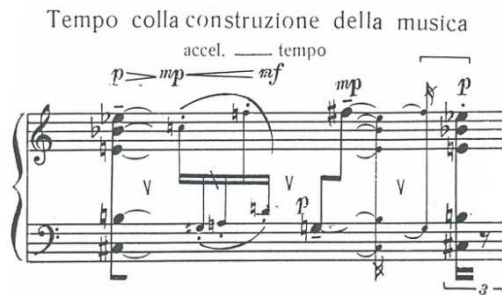
(1967թ.)

Տիգրան Մանսուրյանը նոր գաղափարների տարածման գործընթացում հայ երաժշտության մեջ որոշ իմաստով առաջ-

նորդի դիրքերում էր⁶⁰: Դաշնամուրային Սոնատը⁶¹ գրվել է 1967թ.: Այն վկայում է, որ կոմպոզիտորը տիրապետում է ատոնալիզմի տեխնիկային՝ չզիջելով արևմտաեվրոպական երաժրշտության ներկայացուցիչներին: Տվյալ Սոնատի հիմքում դրդեկաֆոնիա է: Առաջին մասի սկզբում արդեն իսկ տասներկուստոնային չկրկնվող շարքը շարադրվում է երկու ֆակտուրային հնարներով՝ հնգահնչյուն ակորդով և հորիզոնական շարադրվող յոթհնչյունանի դարձվածքով: Վերջինիս հինգ հնչյունները ծառայում են որպես ֆորշլագ կենտրոնական երկհնչյունի համար, որը կվարտդեցիմա է: Այնուհետև ոտնակի օգնությամբ յոթ հնչյուններից բաղկացած հնչյունային «հետք» է մնում՝ կազմված հնգահնչյուն ակորդից և կվարտդեցիմա ինտոնացիայից:

Առաջին անցկացման ժամանակ անհնար է սահմանել դոդեկաֆոնիկ շարքի առաջին հինգ հնչյունների հերթականությունը, քանի որ այն գտնվում է ակորդային միաժամանակյա հնչողության մեջ: Այնուհետև կոմպոզիտորը կրկնում է այդ ակորդը արդեն ձայնարտաբերման staccato հնարով:

Օրինակ 54

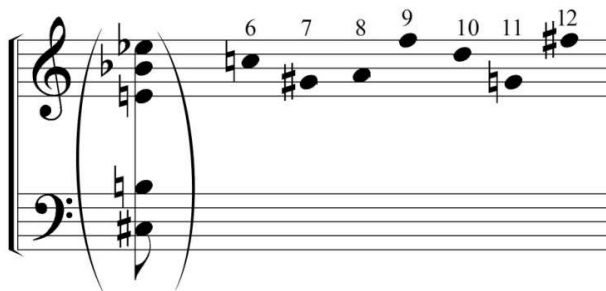


⁶⁰ Տե՛ս Արտեմյան Լ., Տիգրան Մանսուրյանի դաշնամուրային Սոնատի կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների և կատարողական խնդիրների շուրջ, «Կանթեղ» գիտական հոդվածներ, 2014, 2-3 (59-60), Երեվան, «Աստղիկ» հրատ., էջ 345-355:

⁶¹ Մանսուրյան Ս., Սոնատ, «Հայաստան» հրատ., 1967:

Օրինակից դուրս բերենք այս շարքի վերջին յոթ հնչյունների հերթականությունը:

Օրինակ 55



Տեմպն անսովոր անվանում ունի՝ «Tempo colla costruzione della musica», որը կարելի է թարգմանել հետևյալ կերպ. «տեմպը համապատասխանում է երաժշտության կոմպոզիցիոն առանձնահատկություններին»:

Հաջորդ դարձվածքում՝ հնգահնչյուն ֆորշլագում, որի վերջին հնչյունը պահված է, մենք կարող ենք ամբողջովին վերականգնել առաջին հինգ հնչյունների հերթականությունը:

Օրինակ 56, ա)

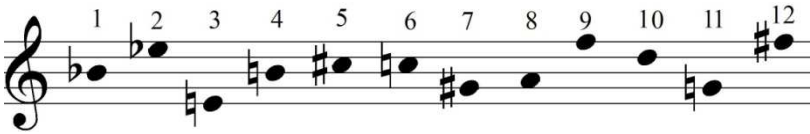


բ)



Այսպիսով, ամբողջ դոդեկաֆոնիկ շարքն այսպիսին է.

Օրինակ 57

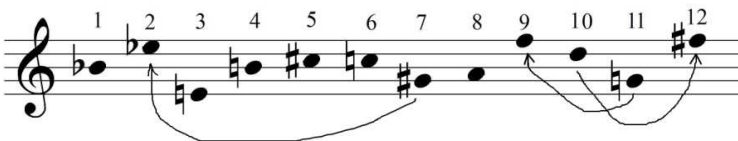


Երրորդ հատվածում շարքի հնչյունները դասավորվում են պերմուտացիայի սկզբունքով:

Օրինակ 58, ա)



բ)



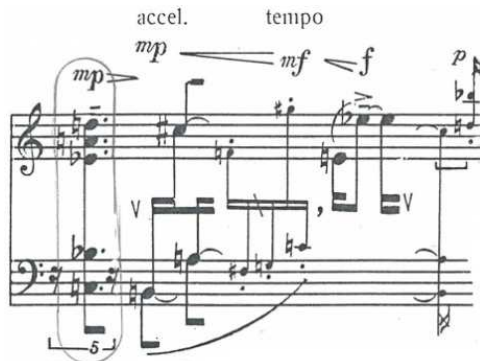
բ) Օրինակում երևում է, որ կոմպոզիտորը վերադասավորում է շարքի հնչյունները՝ կրկնողության մեջ ստեղծելով այլ հերթականություն:

Հաջորդ հատվածում դրսևորվում է սերիալ գրելառճի միանգամից երեք ձև:

Օրինակում առանձնացված է շարքի առաջին հինգ հնչյունը՝ ակորդի տեսքով շարադրված, որի կառուցվածքը մեզ ծանոթ է պիեսի առաջին հատվածից: Այն ներկայացված է կես տոն ներքև տրանսպոզիցիայում:

Նոտաների «փոխված» շարադրանքի մեջ հնչյունների ուղիղ և խեցգետնաքայլ հաջորդականությունները համակցվում են ռոտացիայի հնարի հետ⁶²: Հինգ երկնիշ հաջորդականությունները պահպանում են իրենց հարաբերական ներխմբային կարգը շարքի ուղիղ և խեցգետնաքայլ տարբերակներում, սակայն խմբերն իրենք խեցգետնաքայլ շարադրանքում վերադասավորված են, իսկ վերախմբավորմանը չենթարկվող առաջին և տասներորդ հնչյունները կատարվում են ինչպես հետադարձ ֆորշլագ:

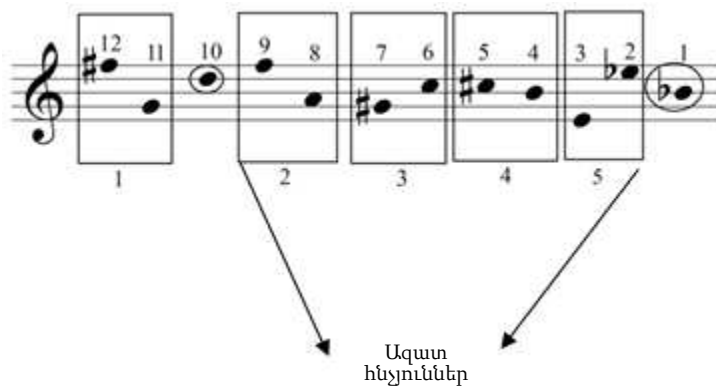
Օրինակ 59



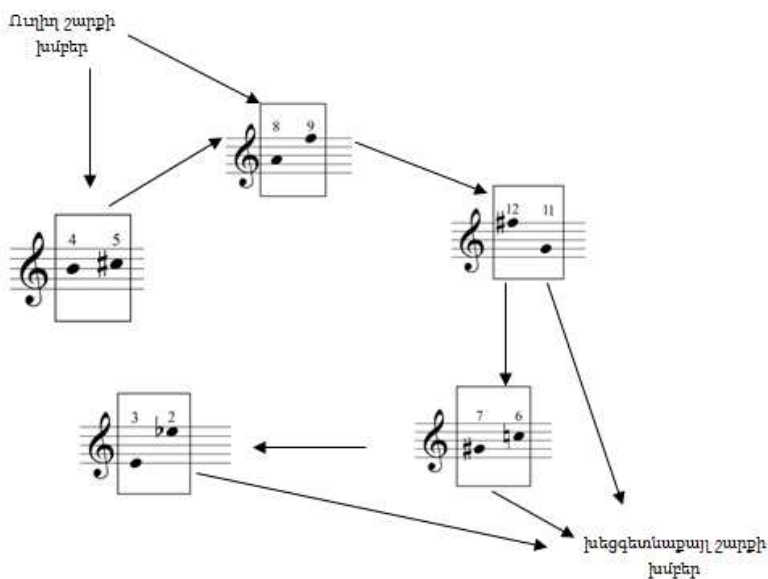
⁶² Ռոտացիա տարատեսակում շարքի հնչյունները տեղափոխվում են որոշակի հաջորդականության մեջ՝ պահպանելով շարքի տոների կամ նրա հատվածների դիրքային հարաբերական դասավորությունը: Տե՛ս Փաշինյան Է., Հաբմունիա, «Սովետական գրող» հրատ., Երևան, 1987, էջ 481:

Խեցգետնաքայլ շարքը և չորրորդ հատվածում կիրառված երկու նոտաներից բաղկացած խմբերը:

Մխենա 7, ա)



բ)



Առաջին չորս հատվածների կառուցվածքային վերլուծությունը հաստատեց մեր ենթադրությունն այն մասին, որ Տ. Մանսուրյանի դաշնամուրային Սոնատը դողեկաֆոնիկ է: Դիտարկման ընթացքում ցույց տվեցինք վերլուծության մեթոդաբանությունը, որը կարող է կիրառվել նաև տեքստի կառուցվածքային առանձնահատկությունների հետագա բացահայտման համար:

Ստորև կդիտարկենք հնչյունային նյութի զարգացման տրամաբանությունը՝ նպատակ ունենալով արտահայտել կատարողական անհրաժեշտ միջոցները և մեկնաբանման առաջարկները:

Բերված օրինակներում ակնհայտ է, որ կոմպոզիտորը նոտաների յուրաքանչյուր խմբում նշում է երանգավորումը, ինչը պահանջում է կատարողի լուրջ ուշադրությունը: Դժվարությունն այն է, որ երաժշտական ընթացքի դինամիկ և ֆակտուրային մասնատվածության այս տեսակը պահանջում է ճշգրտորեն հետևել հեղինակի ցուցումներին, որոնք պետք է շարադրել ստեղծագործության դրամատուրգիայի տրամաբանական փոխկապակցությամբ:

Առաջին մասի համար ընդհանուր սկզբունք է դինամիկայի առումով տարբեր մակարդակներ ունեցող դրվագների հնչյունային խաղը, որոնց մեջ հնչյունային «շաղվածքները» այս կամ այն կերպ կենտրոնացված են հիմնական հնչյունային ուղեհիշների շուրջը, որոնք ներկայանում են կա՛մ առանձին հնչյունների, կա՛մ ինտերվալների, կա՛մ ակորդների տեսքով: Այսինքն՝ կատարողը դարձվածքի կիրառական տարրերը պետք է ենթարկի գլխավոր շարքի հնչյուններին, որոնք նշված են խոշոր նոտաներով: Մակայն երկրորդական դեր ունեցող մելիզմատիկ նյութի դժվար կատարմանը պետք չէ վերաբերվել միայն որպես օժանդակ գիծ, այլ անհրաժեշտ է բոլոր մանր հնչյունների «շաղվածքները» վերափոխել տարածական ակուստիկ դաշտի, որում գտնվում է հիմնական երաժշտական նյութը:

Ի տարբերություն ստեղծագործության առաջին մասի, որտեղ նոտագրությունն ամրագրված է *senza metro* գրառմամբ, երկրորդ մասը գրված է որոշակի մետրով, որը ուժեղ և թույլ մասերի բաբախումների տեսանկյունից ասիմետրիկ է: Մետրական փո-

փոխականությունն անգամ կտրտվածության պայմաններում երաժշտական ընթացքին հաղորդում է որոշակի ռիթմիկ հատկություն:

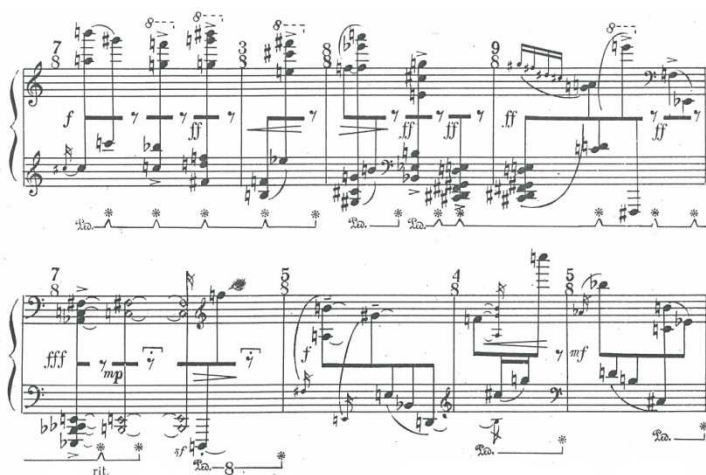
Օրինակ 60



Եթե Սոնատի առաջին մասում ոտնակի կիրառությունն ամրագրված չէր, և կատարողն ինքն էր որոշում, թե ինչպես կիրառել այն, ապա երկրորդ մասում օբերտոնային հնչերանգները հստակ կարգավորվում են ոտնակով:

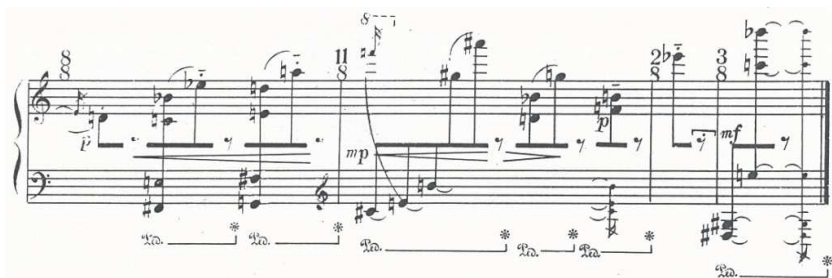
Այս մասում դողեկաֆոնիա չի դրսևորվում, սակայն նախորդ մասի առանձին ինտոնացիաներ շատ հաճախ են հանդիպում: Ատոնալ հնչողության սկզբունքը պահպանվել է, սակայն պարփակվել է որոշակի մետրառիթմի մեջ: Թեև շարադրանքը կոմպլեմենտար է (փոխլրացնող է), սակայն մոտ է տոկատայնությանը: Գլխավորն այն է, որ առաջին մասում ֆակտուրային գրաֆիկան նման էր օժանդակի, իսկ երկրորդ մասում այն ձեռք է բերել հիմնական երաժշտական նյութի գրաֆիկական ուրվագծեր: Սրանում էլ տեսանելի է կերպարանափոխության սկզբունքը, երբ երկրորդականը դառնում է հիմնական:

Օրինակ 61



Կերը բերված օրինակում կան գրեթե կլաստերային ակորդներ, ինչը հասցված է արտահայտչական լարվածության: Մասի ավարտին կոմպոզիտորը հնչյունային էներգետիկան ցրում է՝ երաժշտական նյութը բերելով դինամիկ ցածր հնչողության, սակայն այն իր առանձնահատկություններով աստիճանաբար առաջին մասի նյութին է մոտենում ոչ միայն դինամիկայի, այլև ֆակտուրայի առումով: Կերպարային շրջանը փակվում է, և ամբողջ զարգացումը վերադառնում է ակունքներին:

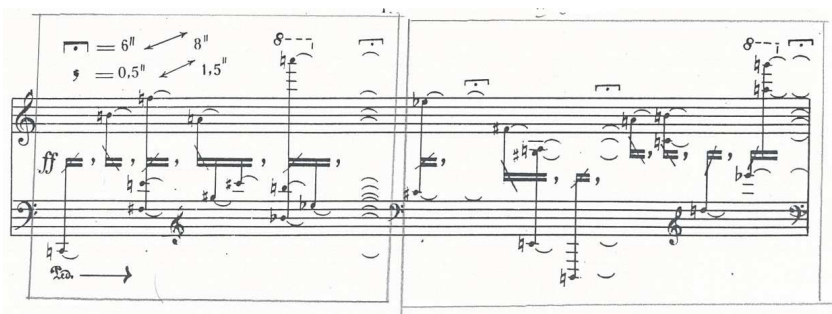
Օրինակ 62



Երրորդ մասը վերջաբան է: Դաշնամուրի տարբեր ռեգիստրներում ցրված՝ առաջին և երկրորդ մասի հնչյունային առկայծումներն անկանխատեսելիորեն ի հայտ են գալիս մետր և ռիթմ չենթադրող երաժշտական ընթացքի մեջ: Դատելով ամրագրման մեթոդից սա «երկրորդական» նյութ է: Ամբողջ խումբը ներկայացված է մելիզմի տեսքով, որը գուրկ է հնչյունային կենտրոնից, որին նրանք ուղղված են: Կոմպոզիտորը հատուկ նշաններով ցույց է տվել պաուզաներն իրական արտաբերվող հնչյունների միջև, որոնք լցված են հնչյունային «գրոհից» մնացած օբերտոնային հետքերով: Վերջիններն առաջանում են չընդհատվող պեդալի հետևանքով:

Ակնհայտ է, որ այս մասը ևս գրված է դոդեկաֆոնիայի տեխնիկայով:

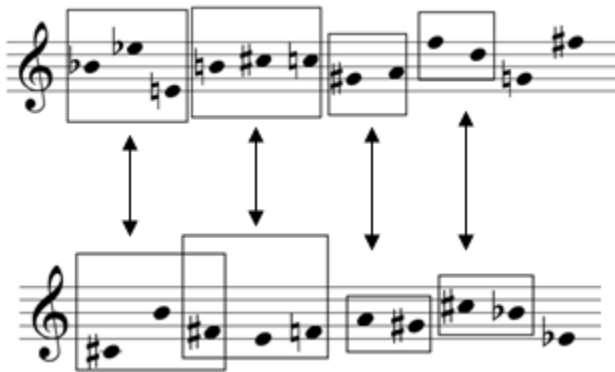
Օրինակ 63



Դուրս բերենք երրորդ մասի դոդեկաֆոնիկ շարքը և վերլուծենք այն՝ համեմատելով առաջին մասի սկզբնական շարքի հետ: Երրորդ մասի սկզբնական շարքն առանց a և b հնչյունների է:

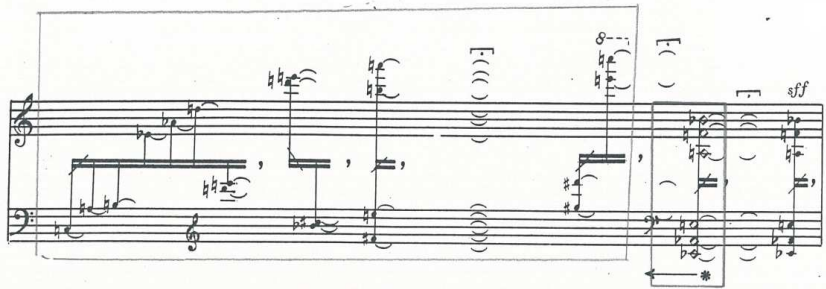
Սխեմայում նշված տարրերի և խմբերի ինտոնացիոն նմանությունն ուղղակիորեն ցույց է տալիս, որ այս շարքերն ազգակից են և, հավանաբար, երկրորդն առաջին տարբերակի պերմուտացիան է: Հիշենք, որ Սոնատի առաջին մասի սկզբում նույնպես սկզբնական շարքն առաջին անգամ դրսևորվել էր տաս-հնչյունանի տարբերակով, ինչպես և երրորդ մասի առաջին հատվածում:

Միենա 8



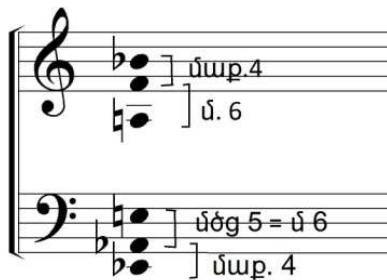
Դատելով հնչյունի արտաբերման բնույթից և նրա արդյունքից՝ սա դոդեկաֆոնիկ և սոնորային գրելաձևի համադրություն է: Կրկնողության կանոնակարգումը համակցվում է բնական ֆլաժոլետների հետ, որոնք առաջանում են բաց լարերի վրա՝ շնորհիվ բարձրացված խլալարերի: Սակայն Սոնատի երրորդ մասում գոյություն ունի դաշնամուրային ֆլաժոլետների օգտագործման ևս մեկ հնար, որտեղ ֆլաժոլետներն առանձնացված են պատահական օբերտոնների դաշտից: Երրորդ հատվածում ակուստիկ դաշտը հնչյուններով լրացնելուց հետո, երբ կուտակված և իրար վրա շերտավորված ֆլաժոլետային համալիրների թիվն ընդգրկում է մարդկային ականջին հասանելի հաճախականությունների ամբողջ դիապազոնը, ներմուծվում է վեցհնչյունանի ակորդն առանց հարվածային *attacca*-ի: Իսկ կուտակված հնչյունների ամբողջ դաշտը մարում է հանված ոտնակով: Մնում են ֆլաժոլետներ (օբերտոններ), որոնք հնչում են անձայն սեղմած ստեղների վրա, քանի որ նրանց վրա խլալարերը չեն հանգցնում լարերի վիբրացիան: Ավելի ուշ *fortissimo* հնչերանգով այս ակորդի կրկնվելն արդեն ընկալվում է որպես յուրօրինակ խորհրդանիշ, այսինքն՝ կարճատև անիրական հնչյունային առկայծումը վերածնվում է իրական սրությամբ, ընդ որում՝ հավանաբար, *secco*-ի շնորհիվ: Այդ վեց հնչյունից բաղկացած ակորդը չունի հնչողության շարունակականության ցուցիչ:

Օրինակ 64



Այս հնարը տվյալ մասում կրկնվում է երկու անգամ և Սոնատի դրամատուրգիական համատեքստում շատ արդյունավետ է որպես առանձնահատուկ հնչյունային լուծում: Սա անհրապեհան իրականության մեջ արտացոլելու կերպար է: Նշենք նաև, որ ուղղահայացի վեց հնչյուններն իրենց դասավորությամբ հայելայնորեն նույնպես համաչափ են: Դրանք երկու համահնչյուններ են, որոնցից յուրաքանչյուրը բաղկացած է ակորդի մեջ փոխադարձաբար շրջված երեք հնչյունից:

Օրինակ 65

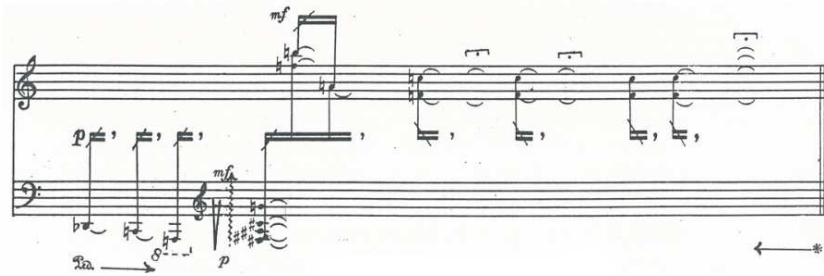


Այսպիսով, դրսևորվում է արտացոլման երկու մակարդակ. եռահնչյունի միավորների ներակորդային շրջվածք և իր իսկ ակորդի տեմբրաակուստիկ արտացոլում: Այսինքն՝ հայելայնու-

թյան գաղափարն իրականացված է և՛ ուղղահայաց հարթության վրա, և՛ հորիզոնական ժամանակային զարգացման մեջ:

Մասի ավարտի կադանսը կառուցված է հնչյունային մարման միջոցով:

Օրինակ 66



Հարց է առաջանում, իսկ ինչպե՞ս մեկնաբանել այս երաժշտական կտավի կերպարայնությունը: Եթե ավանդաբար երաժշտական արվեստի ցանկացած մակարդակի դժվարության ստեղծագործություններում կերպարայնությունն, այսպես թե այնպես կապվում էր որոշակի երևույթի հետ, որը հաճախ ներկայացվում էր որպես ենթադրվող պերսոնաժների մասնակցությամբ որոշակի իրադարձություն՝ թեկուզ ընդհանրացված և հավաքական ձևով, ապա տվյալ Մոնատում գեղարվեստական մարմնավորման առարկա է դարձել երաժշտությունն ինքնին, ավելի ստույգ՝ նրա հնչյունային բազմազանությունը:

Իհարկե, երաժշտության հնչյուններից ունկնդրի գիտակցությունն անպայման կվերաստեղծի որևէ կերպար հիշողության որևէ հատիկից, որտեղ պահպանվում են գեղարվեստական արժեքների չափանիշները: Սակայն այն կլինի ընկալման սուբյեկտիվ շարք, որը չի կրկնվում մեկ այլ գիտակցության մեջ: Իսկ առաջնային կերպարային շարքը երաժշտական հնչյունների ընկալումն է որպես նրանց բազմաօրինակ համակցությունների գեղարվեստական իմաստի գունագեղ համադրություն: Դա էլ հենց մաքուր երաժշտության ձևն է, որը հնչյունների արտաբերման որևէ երևույթի կամ հերոսի նկարագրության թարգմանություն չէ,

այլ երաժշտությունը պարփակվում է սեփական հնչյունային ինքնաբավության մեջ:

Դեպի մաքուր երաժշտություն մեծ քայլ կատարեց իմպրեսիոնիզմը, որն ընդունակ էր փոխանցելու ոչ թե արվեստի առարկան ինքնին, այլ նրանից ստացված տպավորությունը: Ավանգարդ արվեստն առաջին հերթին ոչ թե կոնստրուկտիվիզմ է, որը միայն նպատակին հասնելու միջոց է, այլ երաժշտության տարբեր ձևերի գոյության մարմնավորում: Նրանում երաժշտությունը չի կրում ոչ երաժշտական տարրեր:

Վերն առաջարկված դրույթից հետևում է, որ Ս. Մանսուրյանի քննարկվող ստեղծագործության գեղեցկությունն ու կատարելությունը բնորոշվում են կառուցվածքի կատարելությամբ և այդ կատարելությանը հասնելու միջոցներով: Սա նշանակում է, որ կատարողի առաջնահերթ խնդիրը կոմպոզիտորի մտահղացման նույն և ստույգ վերարտադրությունն է, առավել ևս, որ Ս. Մանսուրյանը տեքստում հանգամանորեն նշել է երաժշտական ընթացքի բոլոր բաղադրիչները: Կատարողը պետք է երաժշտական ընթացքին հաղորդի հավասարակշռություն՝ կառուցվածքի բոլոր տարրերի համադրությամբ, ինչպես առանձին դրվագների մշակման ժամանակ հնչյունային տեմբրադինամիկ լուծումներում, այնպես էլ դրանց տրամաբանական հաջորդականության մեջ՝ նպատակ ունենալով երաժշտական ընթացքին հաղորդել ճկուն բնույթ:

Աշոտ Զոհրաբյան

«Սոնատ»

(1982թ.)

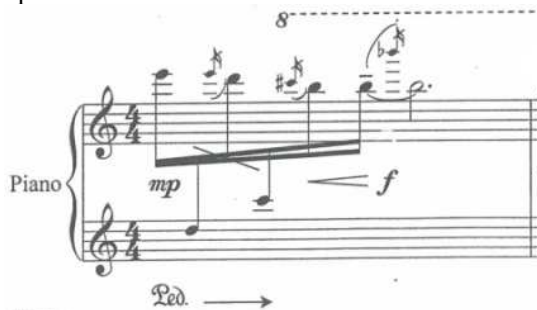
Աշոտ Զոհրաբյանը հայ երաժշտության մեջ ներկայացնում է ավանգարդի արմատական թևը: Նրա դաշնամուրի Սոնատը⁶³ ատոնալ է: Նրանում առկա է ռեպրեսենտացիայի ինքնատիպ ձև՝ դեպի սուր դիստանսս հնչողության միտումով: Նկատելի է մո-

⁶³ Zohrabyan A., Sonata for piano, Publish. House «Archesh», Yerevan, 2006.

տիվային գրելառճը, որը միջնորդավորված հիշեցնում է հայ ազգային երաժշտության հնարները:

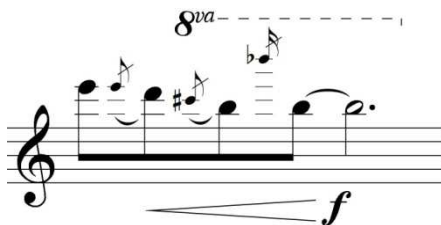
Սոնատի առաջին մասի առաջին իսկ մոտիվում արտահայտվում է ֆոլկլորային ավանդույթներին նմանակելու միտում: Լայն դասավորված ֆորշլագները շարված են հայ ազգային երգային ինտոնացիային նմանվող մոտիվի վրա:

Օրինակ 67



Տվյալ դարձվածքում կոռաիելի է թե՛ թաքնված երկձայնությունը (մի հնար, որը ռիթմիկ առումով ցույց է տալիս արագացում՝ ութերորդական և տասնվեցերորդական տևողությունները միավորող ձողի ճյուղավորմամբ), թե՛ հ նոտայից ֆորշլագը, որը քանոնով նվագի ոճավորումն է հիշեցնում (եթե հաշվի առնենք ոտնակի շարունակականությունը ևս, որը և ձեռնարկում է իրական հնչյունների և ակորդների շերտավորումը), թե՛, վերջապես, գլխավոր ինտոնացիան:

Օրինակ 68



Պարզ է նաև լադային տեսրախորդը: Սա դորիական տեսրախորդ է, որը հաճախ է հանդիպում հայ ժողովրդական և հոգևոր երաժշտության մեջ:

Օրինակ 69



Ի տոնիկան b-ով երանգավորելով՝ կոմպոզիտորն ակնարկում է ազգային գործիքի նվագը, որը հաճախ հնչում է տեմպերացիայից դուրս, և մեծ թռիչքների դեպքում օկտավի քայլը հնչում է ոչ այնքան մաքուր:

Ի հնչյունի կրկնողությունն առաջ է բերում երգեցողության երանգներ: Սկզբնական մոտիվի հետագա շարադրանքում վոկալ սկզբունքը, որը մեղիզմատիկայով փոքր-ինչ մշուշվում է, ընկալվում է ավելի ցայտուն:

Օրինակ 70

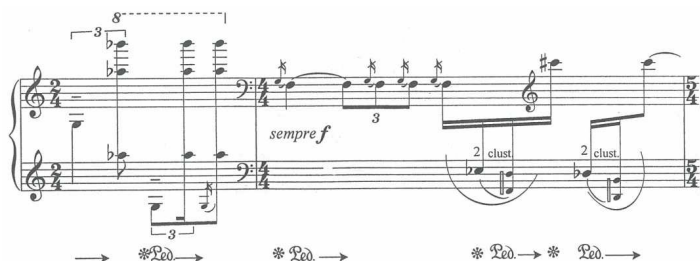
Animato $\text{♩} = 80$

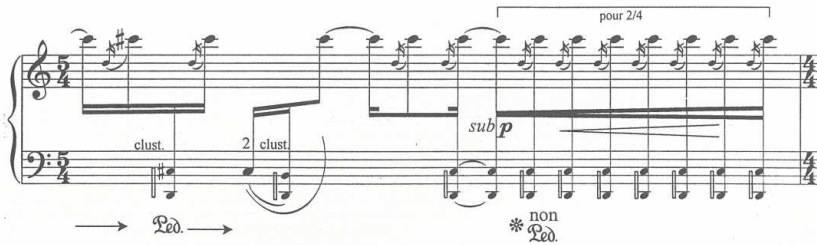
Այս հատվածում կարելի է տարբերակել երկու շերտեր: Պայմանականորեն դրանք կանվանենք «վոկալ» և «գործիքային»:

«Վոկալ» հատվածներում ռեպետիտիվության հնարները ոչ միայն ցույց են տալիս ձայնի վոկալ առանձնահատկությունների վերարտադրումը, այլև իրենց բնույթով նման են աշուղային երգեցողությանը: Իսկ «գործիքային» հատվածներում, ընդհակառակը, ֆակտուրան հիշեցնում է ազգային կամիթային գործիքով նվագի հնարներ, որոնք աշուղական արվեստում վոկալ հատվածների միջև գործիքային իմպրովիզացիոն ինտերմեդիաների դեր են կատարում: Սա երաժշտական պատկերի խորհրդանշական վերակառուցում է, որը պատկերում է աշուղին՝ երկու երաժշտական ֆակտուրաների համեմատության ձևով: Իսկ ռեպետիտիվ շարադրանքի սկզբունքը հանդիպում է նաև «վոկալին» համապատասխանող միաձայն, և՛ «գործիքայինին» համապատասխանող բազմաձայն ֆակտուրային հատվածներում: Սա ավելի է ընդգծում ռճավորման տպավորությունը, քանի որ աշուղական երաժշտությունն իմպրովիզացիոն է, և նրանում մոտիվային կամ միայն հնչյունային կրկնողությունը դառնում է բացարձակ բնական:

Առանձին հատվածների հարաբերակցությունն ըստ տևողության տարբեր է: Ասիմետրիկ կարճ «վոկալ» ֆրագմենտ կարող է համապատասխանել «գործիքային» երկարատև նվագը և ընդհակառակը: Մի շարք դեպքերում կոմպոզիտորը ներմուծում է կարճ կլաստերներ, որոնք նմանակում են հարվածայնությունը:

Օրինակ 71



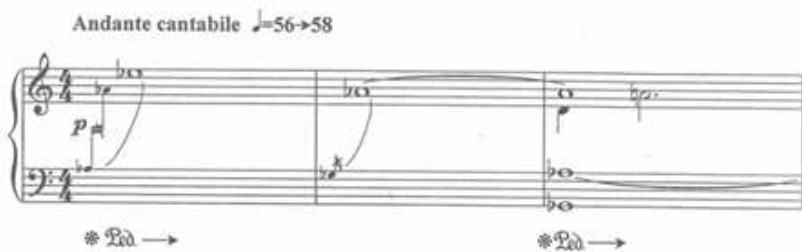


Հնարավոր է՝ սա նույնպես հարվածային գործիքի առկայության պատրանք է՝ կամիթայինի կամ նույնիսկ դեկայի վրա հարվածի հետ միասին, ինչը հանդիպում է աշուղական արվեստում:

Ասոցիատիվ կերպարայնության այս սկզբունքն առկա է ոչ միայն Սոնատի առաջին մասում, այլև ամբողջ ընթացքում: Երկրորդ և երրորդ մասերում փոխվում են միայն տեմպն ու ինտոնացիոն շարադրանքը, սակայն երեք մասերի ֆակտուրային սկզբունքն անփոփոխ է: Դա նշանակում է, որ Սոնատում կերպարը մեկն է՝ ներկայացված տարբեր հուզական վիճակներում:

Եթե Սոնատի առաջին մասում ոճավորումը փոխանցում էր էպիկական կերպարը՝ աշուղական իմպրովիզացիայի նմանակման միջոցով, ապա երկրորդ մասը քնարական երգ է: Դրա մասին վկայում է ինչպես Andante cantabile տեմպը, այնպես էլ ինտոնացիոն առանձնահատկությունները, որտեղ դիստանսները սակավ են առաջին մասի համեմատությամբ:

Օրինակ 72





Ֆլաժոլետային հնչողությունն (օրինակում նշված է շրջանակով) օժանդակում է քնարական կերպարի բացահայտմանը: Դա բխում է տեխնոլոգիայի հնարից, ըստ որի՝ նախորդ ֆլաժոլետային դարձվածքների ձայնարտաբերման դինամիկան կարգավորվում է ըստ անհրաժեշտության, ինչպես առանց հարվածի ու դեմպֆերից ազատ լարն⁶⁴ ակտիվացնելու համար, այնպես էլ՝ քերանգը չգերազանցող ընդհանուր երանգավորման առումով:

Երրորդ մասն ունկնդրին վերադարձնում է առաջին մասի հնչյունային ոլորտը, որի առանձին տարրեր նույնությամբ կրկնվում են: Այդպիսին է կլաստերների կրկնողությամբ հետևյալ օրինակը:

⁶⁴ Կոմպոզիտորը նշել է այսպես. flag-press without sound-սեղմել առանց հնչյունի: Ավելի ճիշտ կլիներ ասել առանց հարվածի, քանի որ հնչյունը լարի վրա առաջանում է նախորդող իրական արտաբերված հնչյուններով՝ հեղինակի նշած non Ped (առանց ոտնակի) ցուցումով:

Օրինակ 73

→ * non Ped.

Սա կերպարայնության նույնական կրկնողությունը չէ: Եթե առաջին էպիկական մասը պատմողական էր, ապա երրորդ մասի գեղարվեստական նշանակությունը համեմատելի է հերոսական կերպարի հետ: Դա այն հերոսն է, ով նախկինում պատմում էր կարևոր իրադարձության մասին, իսկ այժմ ձեռք է բերել այլ զգացմունքայնություն: Օրինակ, դա կարող է լինել հերոսություն ցուցաբերելու ցանկությունը կամ հերոսական սխրագործությունը:

Օրինակ 74

Agitato ♩=74

ff

sub mp

sempre f

* non Ped. → Ped. → ←

Երրորդ մասի ավարտին երաժշտությունը նորից վերադառնում է երկրորդ մասի քնարական կերպարայնությանը: Քնարականությունն ընկալվում է և՛ որպես հիշողություն, և՛ որպես Սոնատի տխուր ավարտ: Դրամատիզմը վերարտադրվում է ֆակտուրային խտության պարպումով և դինամիկան մարելու միջոցով:

Օրինակ 75

The musical score for Example 75 consists of three systems of piano and vocal staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system begins with a piano (mp) dynamic and includes an 8-measure rest for the vocal line. The second system starts with a piano (p) dynamic and features a vocal line with a 'sub' (sustained) marking and a piano (p) dynamic. The third system continues with piano (pp) dynamics and includes a '(morendo)' instruction. Various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks are present throughout the score.

Տ. Մանսուրյանի և Ա. Ջոհրաբյանի Սոնատները կարծես շատ մոտ են գեղարվեստական նշանակությամբ, սակայն բոլորովին տարբեր են մտքերի արտահայտման իմաստային համակարգով: Տ. Մանսուրյանի Սոնատում սահմանվել է իրական աշխարհից վերացարկված մաքուր երաժշտության գաղափարը, իսկ Ա. Ջոհրաբյանի ստեղծագործության մեջ, ընդհակառակը, կոնստրուկտիվ գրելառճն արտահայտում է միանգամայն իրական տեսարան, որն առաջանում է ընկալման մեջ՝ շնորհիվ երա-

ժըշտական արվեստի իրական դրսևորումների հետ համադրության:

Այստեղից կարելի է հետևություն անել: Բացի այն, որ կոնստրուկտիվ գրելառճի ձևերը կարող են գաղափարների արտահայտման միջոց լինել, այլև դրանց օգնությամբ կարելի է ստեղծել բավականին իրական կերպարային շարք, որի ակունքները կարելի է գտնել անգամ ազգային ավանդույթների խորքերում:

Հարություն Դելլայան «Նվիրում Կոմիտասին» (1982թ.)

Հարություն Դելլայանի⁶⁵ դաշնամուրային դիպտիխը երաժշտական ավանգարդիզմի տպավորիչ նմուշ է, որում դրսևորվել են ալեատորիկան, միմիալիզմը, սոնորիստիկան, կոնկրետ երաժշտությունը, գործիքային թատրոնը և ռեպերտուարիվ երաժշտության սկզբունքները⁶⁶: Մենք տեխնիկայի այդ բաղադրիչներն

⁶⁵ Հ. Դելլայանի ստեղծագործություններն ուսումնասիրելիս հիմնվել ենք հետևյալ ուսումնասիրությունների վրա: Տե՛ս Նվիրումի հնչյուններ (կազմեց և խմբագրեց Նարինե Դելլայանը), Երևանի համալսարանի հրատ., Երևան, 2005: Ալահայտոյեան Պ., Դելլալեան կամ ճակատագրի կողին խրած մեխը, Նվիրումի հնչյուններ, էջ 17-29: Արևշատյան Ա., Աննա Արևշատյանի խոսքը, Նվիրումի հնչյուններ, Երևանի համալսարանի հրատ., էջ 6-7: Դելլայան Հ., Նվիրում եմ ամուսնուս՝ Հարություն Դելլայանի ծննդյան 65-ամեակին, Նվիրումի հնչյուններ, էջ 36-41: Դելլայան Հ., Նվիրումի հնչյուններ, էջ 31-35: Ժամկոչյան Պ., Հարություն Դելլայանը ընկերոջ հուշերում, Նվիրումի հնչյուններ, էջ 55-59: Հատտեճեան Ռ., Ուխտագնացություն մը, Նվիրումի հնչյուններ, էջ 82-83: Ջաղացականյան Կ., Կանչ, որ գերում է մարդկային հոգիները, Նվիրումի հնչյուններ, էջ 61-63: Սուրենյան Կ., Անհավատալին՝ մեր կողքին, Նվիրումի հնչյուններ, էջ 9-15: Քերոբյան Ա., Մի Ծառ էլ ընկավ, Նվիրումի հնչյուններ, էջ 47-53:

⁶⁶ Տե՛ս Արտեմյան Լ., Հարություն Դելլայանի «Նվիրում Կոմիտասին» ստեղծագործության կատարողական խնդիրները, Երիտասարդ հայ

անվանում ենք ամրագրման սկզբունքներ, քանի որ կոմպոզիտորը դրանք կիրառել է որպես գեղարվեստական արդյունքին հասնելու միջոց, այլ ոչ թե ինքնանպատակ⁶⁷:

Տվյալ ստեղծագործության⁶⁸ վերլուծության նպատակն է ներկայացնել ընտրված գրելաոճերի համապատասխանության յուրօրինակ համակարգը, որը ձեռք է բերել գեղարվեստական արդյունք: Փորձելու ենք պարզաբանել, թե ինչպես է Հ. Դելլալյանն իրականացրել մեծն Կոմիտասի երաժշտական նվիրման գաղափարը, որում պետք է լինի նվիրման անձի դիմանկարը: Այն հեղինակը տեսել և «գեղանկարչորեն» մարմնավորել է, իսկ ավելի ստույգ՝ հնչյունների միջոցով վերարտադրել է և ներկայացրել հասարակությանը՝ ունկնդրին:

Արվեստագետը բնորդին միշտ տեսնում է յուրովի, և նրա այդ եզակի «տեսունակությունն» էլ իրենից գեղարվեստական հետաքրքրություն է ներկայացնում:

Մեր կարծիքով Հ. Դելլալյանի դիպտիխը Կոմիտասի դիմանկարն է ոչ թե ակնթարթային մարմնավորմամբ, այլ, ընդհակառակը, ժամանակի մեջ ծավալվող՝ զուգակցված ողբերգական ճակատագրի հետ: Ստեղծագործությունը ներկայացնում է թե՛ ստեղծագործական ոգեշնչումը, թե՛ 1915թ. Եղեռնի ժամանակ տեղահանությունը, թե՛ հոգեբանական տառապանքները, որոնք էլ հանճարի կյանքն ընդհատեցին:

Կոմպոզիտորն ստեղծագործության սկզբում երաժշտության տարածության անսահմանափակությունը և դատարկությունը երկարատև ցուցադրում է նախապատրաստված դաշնամուրով նվագելու հնարով: Նախապատրաստված դաշնամուրի

արվեստաբանների գիտական ութերորդ նստաշրջանի նյութեր, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2014, էջ 87-93:

⁶⁷ Անհրաժեշտ է տարբերակել այն ստեղծագործությունները, որոնցում տեխնիկական կոմպոզիտորական մտքի նպատակ է, և նրանք, որոնցում որոշակի կերպարայնության հասնելու արտահայտչամիջոց է: 20-րդ և 21-րդ դդ. երաժշտության մեջ երկուսն էլ զբաղեցրել են իրենց գեղարվեստական տեղը:

⁶⁸ Դելլալյան Հ., Նվիրում Կոմիտասին, Դաշնամուրային Սոնատներ ժող.-ում, «Սովետական գրող» հրատ., Երևան, 1988, էջ 65-81:

լարերի վրա զանազան glissando-ներն ավարտվում են ստորին լարերի վրա տեղակայված կլաստերով: Այս դրվագը չեզոքություն և երաժշտական տարածության դատարկություն է արտահայտում: Կլաստերից հետո հնչում են կամիթով արտաբերված մի քանի հնչյուններ, որոնք, ըստ կատարողի ցանկության, կարող են կրկնվել glissando-ի հետ խառնիխուռն:

Օրինակ 76, ա)

The musical score for Example 76a consists of two systems. The first system features two staves with glissandos indicated by double lines with arrows. Dynamics *f* and *ff* are marked. The second system also has two staves with glissandos. It includes the instruction *Pizz. sul corde* (pizzicato on the string), *lasciar. vibz.* (let vibrate), and a dynamic marking *mp* followed by a note. At the end of the system, there is a *fff* marking. Below the staves, there are two lines of text in Armenian and Russian:

* gliss sul corde 2,3,4 пальцами правой руки

*) Добавляется 1 палец с перед. стороны загибашки.

բ)

The musical score for Example 76b consists of two systems. The first system has two staves. The upper staff contains a glissando marked *etc.* and a dynamic marking *ppp* with a 15" duration. The lower staff has a dynamic marking *mf* and a glissando. The second system also has two staves. The upper staff shows a glissando marked *ppp* with a 5" duration, followed by a 8"-10" duration, and then *lasciar. vibz.*. The lower staff has a dynamic marking *ppp* and a glissando. Below the staves, there is a line of text: *Ред.* (Rarely).

Քառսն ու դատարկությունն այնուհետև լցվում են կլաստերներով և Quasi campane ակորդներով, որոնք կարծես արտահայտում են զանգերի դողանջը: Մա եկեղեցու խորհրդանիշն է, որին անմնացորդ նվիրված էր Կոմիտասը:

Օրինակ 77

The musical score is written for piano. The top system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a half note G4, followed by a half note F#4, then a half note E4, and a half note D4. The bass line starts with a half note G3, followed by a half note F#3, then a half note E3, and a half note D3. The score includes dynamic markings like *Poco cresc.* and *f*, and a tempo change marked *8*. The bottom system shows a complex accompaniment in the left hand, consisting of a series of chords and arpeggios. The score ends with a double bar line and a final chord.

Զանգերի դողանքը վերաճում է կարճ մոտիվների և առանձին հնչյունների ռեպետիտիվ շարադրանքի, որոնցից *a* հնչյունը պետք է առանձնացվի: Այդ հնչյունի վրա շերտավորվում են մոտիվային մի քանի կրկնողություններ, որոնք նման են հայերաժշտության մեջ և մասնավորապես Կոմիտասի ստեղծագործություններում հաճախ հանդիպող մոտիվների: Հավանաբար, սա դիմանկարի առաջին «վրձնահարվածն» է: Հ. Դելլալյանն ընտրել է այն մոտիվները, որոնք խորհրդանշում են և՛ հայկական տաղերգությունը, և՛ Կոմիտասին՝ մատնանշելով նրանց խորհրդանշական կապը:

Օրինակ 78

The musical score is divided into three systems. The first system is marked *Allegro sub.* and includes a *mf* dynamic marking and a *Ped.* (pedal) instruction. The second system features a *tr* (trill) marking and a *Быделитъ* (Bidelit) marking. The third system includes a *tr* marking, a *mf* dynamic marking, and a *Ped. normal.* instruction. The score is written for piano with a complex rhythmic structure, including many sixteenth and thirty-second notes.

Մոտիվները որոշ ձևափոխության են ենթարկվում, սակայն նրանց մեջ մերթ վերընթաց, մերթ վարընթաց փոքր սեկունդայի առկայությունը նպաստում է մոտիվային փոխակերպմանը, իսկ

ռեպետիտիվության հնարի ֆոնի վրա՝ նաև երաժշտական ընթացքի զարգացմանը:

Օրինակ 79



Զարգացումն ընթանում է ոչ միայն մոտիվային փոխակերպումներով, այլև դինամիկ և տեմպային աճով:

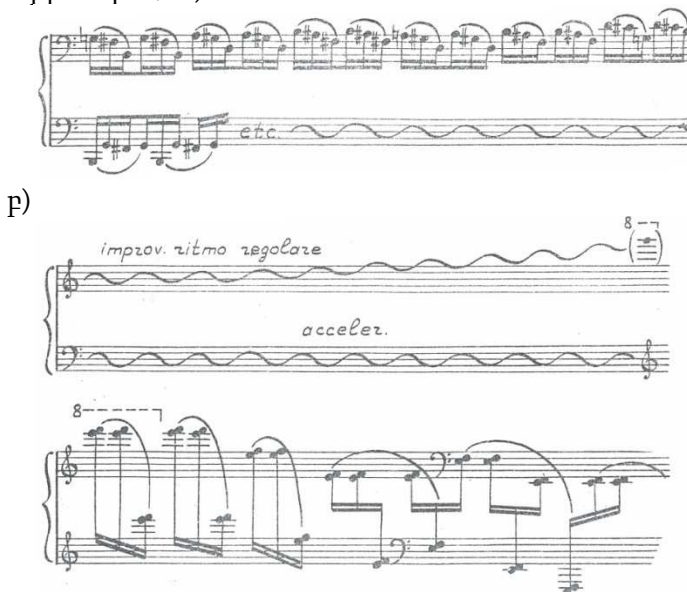
Օրինակ 80

The musical score for Example 80 consists of four systems. The first system shows a piano part in the left hand with a series of chords and a violin part in the right hand with a melodic line. The tempo marking 'Allegro sub.' is written above the violin staff. The second system continues the piano part with a wavy line indicating a pedal point, and the violin part with a melodic line. The tempo marking 'Ped.' is written below the piano staff. The third system shows the piano part with a series of chords and the violin part with a melodic line. The tempo marking 'allargando' is written below the piano staff. The fourth system shows the piano part with a series of chords and the violin part with a melodic line. The tempo marking 'ppp' is written below the piano staff.

Ձանգերի դողանջի ներմուծումը տվյալ օրինակում արդեն հնչում է որպես տազնապ, զգուշացում:

Այնուհետև երաժշտությունը մասնատվում է մոտիվների ռեպետիտիվ և սեկվենցիոն շարադրանքի, և դրանք անցնում են զանգերի դողանջի առանձին «բեկորների» մեջ:

Օրինակ 81, ա)



Ահա հանգուցալուծումը. սև ու սպիտակ ստեղների վրայով անցնող կլաստերների հզոր շարքը խորհրդանշում է ողբերգական իրադարձություն, որին մասնակից և ականատես է դարձել Կոմիտասը:

Այդ նույն օրինակում երևում են ռեպրիզի հատկանիշները: Սկզբնական նյութին վերադարձն ուղեկցվում է հեղինակի *come prima* (այնպես, ինչպես սկզբում էր) նշումով: Սակայն ողբերգական զգացմունքային պոթյակումից հետո միևնույն երաժշտությունն ընկալվում է որպես հիշողություն լուսավոր ժամանակների մասին: Ինչպես ողբերգական ճիշ, հնչում է սգո հույզերի

Օրինակ 82

Allegro Barbaro

cresc. *dim.* *mp*

f *mp* *ff* *mf* *fff* *mf*

fff *Come prima* *mp*

վերջին պոռթկումը, որն արտահայտվում է կլաստերների և զանգերի դողանջների բեկորների ևս մեկ շարքում, որոնք այժմ արդեն շարունակական են: Բարբարոսները քանդեցին ամեն ինչ և կոտրեցին քրիստոնեական զանգերը...

Օրինակ 83, ա)

* *gliss.*
poco a poco cresc.
cresc.
sub. p
allarg.
 * *gliss. по черным клавишам.*

բ)

Ped.
8-
flag.
**) flag.*
 *) *Беззвучно нажать клавиши.*
 *) *Ped.*
 *) *attacca*

Վերջին ֆլաժոլետները շատ ողբագին են հնչում:

Ստեղծագործության երկրորդ մասն առաջինից հետո շարունակվում է *attacca*-ով: Սա բանաստեղծական և միևնույն ժամանակ վշտագին կերպար է: Ֆորշլագով փոքր սեկունդայի հա-

մաշափ և անհամաշափ բազմակի կրկնողությունները, որոնք կատարվում են դաշնամուրի լարերի վրա կամիթով, ստեղծում են անընդմեջ ճոճքի պատրանք, որը հիշեցնում է երեխային օրորող կնոջ շարժումները:

Օրինակ 84



**) 2 и 3 пальцами левой руки сильно прижать струны у порошка $\approx$ на 1 см а 1 и 2 пальцами правой руки играть.*

Ստեղներով նվագելու անցումը պահպանում է սկզբնական նյութի ռիթմիկ հենքը: Նա կարծես ձեռք է բերում ավելի մեծ ցայտունություն, սակայն, ըստ էության, արտահայտում է նույն կերպարը: Ավելի ուշ երաժշտությունը վերադառնում է լարերի վրա նվագին:

Օրինակ 85



Վերջապես, գանգերի դողանջը հեռավոր կերպով հիշեցնող ֆակտուրայից հետո մուտք է գործում կերպարի մարմնավորման վերջին փուլը: Դաշնակահարը ֆալցետով երգում է «Նարոյ ջան, Նարոյ, սիրուն» բառերը, որն օրորոցային երգ է հիշեցնում: Այս կրկնողությունների բազմաքանակության մեջ ընկալելի է գլխավոր գաղափարը. սա երջանիկ մայրության խորհրդանիշը չէ, այլ ընդհակառակը, խելագարված մայրը նանիկ է ասում բարբառոսների ձեռքով սպանված երեխային:

Օրինակ 86

Example 86 is a musical score for a vocal piece. The vocal line is written in treble clef and includes a falsetto section marked "mf 8... (falsetto)". The lyrics are "Ha-rou, Ha-rou, Ha-rou d'akan,". The piano accompaniment is in bass clef, featuring a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated pattern in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

Օրինակ 87

Example 87 is a musical score for a vocal piece. The vocal line is written in treble clef and includes a section marked "mp". The lyrics are "Ha-rou. si-ryn Ha-rou d'akan. Ha-rou, Ha-rou". The piano accompaniment is in bass clef, featuring a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated pattern in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

Սա Կոմիտասի տրամադրության և վիճակի խորհրդանշական ակնարկն է առ այն, որ նա չկարողացավ տանել 1915թ. Օսմանյան Թուրքիայում հայերի նկատմամբ իրագործված ցեղասպանության աննախադեպ դաժանությունը:

Հ. Դելլալյանի այս ստեղծագործության մեջ դրամատուրգիայի ուժն այնքան մեծ է, որ այն կարելի է համարել ազգային երաժշտական արվեստի բարձրագույն ձեռքբերումներից մեկը: Կերպարայնության իրականացման համար տեխնոլոգիական հնարների լայն կիրառումը վկայում է այն մասին, որ կոմպոզիտորը նրբորեն օգտվել է բարդ դրամատիկ խնդիրներ իրականացնելու համար անհրաժեշտ կոմպոզիտորական տեխնոլոգիաների ձեռքբերումներից:

Օսնոթանալով տվյալ ստեղծագործության կառուցվածքային յուրահատկությունների մեր վերլուծությանը և այնուհետև վերախմաստավորելով դրամատուրգիայի զարգացման մեջ ամեն մի հատվածի խորհրդանշական դերը՝ կատարողը կարող է յուրովի կառուցել այս ստեղծագործության իր մեկնաբանությունը: Դրա հետ մեկտեղ, անհրաժեշտ է, որ նա յուրացնի նախապատրաստված դաշնամուրով նվագելու հնարները, ինչը ենթադրում է կիրառել ոչ միայն ստեղնաշարային մեխանիզմը և նրան համապատասխանող ձայնարտաբերման ձևերի հավաքածուն (այդ թվում նաև ֆլաժոլետային), այլև տիրապետել անմիջականորեն դաշնամուրի լարերի վրա նվագելու արվեստին:

Վահրամ Բաբայան

«Pro e Contra»

(1996թ.)

Վահրամ Բաբայանը դեռևս 20-րդ դարի վաթսունական թվականներին դարձավ երաժշտական ավանգարդի ներկայացուցիչ: «Ավանգարդ» հասկացությունն այն ժամանակ ենթադրում էր որևէ նոր կոմպոզիցիոն տեխնիկայի պարտադիր կիրառում, մինչդեռ Արևմտյան Եվրոպայում երաժշտական արվեստի այդ ուղղությունը մեկնաբանվում էր ավելի լայնորեն: Այսպես, առաջին հերթին ավանգարդին էին վերաբերում այն ստեղծագործու-

թյունները, որոնց բովանդակությունը կապված էր կերպարային նորարարության, գաղափարների արտահայտման նոր ձևերի հետ, իսկ գաղափարներն ընդգրկում էին կերպարների բավակա-նին լայն շրջան:

Վ. Բաբայանի ստեղծագործության մեջ նկատելի է հակումը ավանգարդի ոչ թե արտաքին դրսևորման նկատմամբ, որը կապ-ված է նոր ստեղծագործական հնարների կիրառման հետ, այլ կերպարային նորարարության նկատմամբ, որն ընդունակ է հաղորդելու ժամանակակից պատկերացումները տիեզերքի և հասարակության մասին:

Վ. Բաբայանի գրչին են պատկանում բազմաթիվ դաշնա-մուրային ստեղծագործություններ՝ յոթ Սոնատ, հինգ Կոնցերտ դաշնամուրի և նվագախմբի համար և այլ երաժշտական ժան-րեր՝ մենակատար դաշնամուրի համար: Այս թվում կան նոր տեխնիկաներով գրված ստեղծագործություններ՝ սերիալ, ալեա-տորիկ և տոնորային և այլն: Սակայն վերլուծության համար մենք միտումնավոր ընտրել ենք նվագագույն քանակությամբ տեխնի-կական նորարարություն պարունակող ստեղծագործություն: Նպատակ ունենք ցուցադրելու երաժշտական սիմվոլիզմի⁶⁹ նոր գաղափարների արտահայտման հնարավորությունը, որոնք վե-րաբերում են ավանգարդ երաժշտությանը, իսկ ավելի ստույգ՝ այնպիսի գրելառձի, որը նման է ավանդականին, սակայն վերա-իմաստավորվում է գեղարվեստական արժեքների ժամանակա-կից համակարգի նոր պատկերացումների հարթության վրա:

«Pro e Contra»⁷⁰ պիեսն իր զարգացման մեջ արդեն իսկ կրում է երկու սկզբունքների հակադրությունը⁷¹:

⁶⁹ Երաժշտության մեջ ցանկացած կերպարային ընդհանրացում մենք վերագրում ենք երաժշտական սիմվոլիզմ հասկացությանը: Այդ թվում են նաև զուգորդական դրամատուրգիայի հնարները:

⁷⁰ Բտալերենից թարգմանաբար նշանակում է «Կողմ և դեմ»: Բաբայան Վ., Pro e Contra, Ստեղծագործություններ դաշնամուրի համար XX դար, «Կոմիտաս» հրատ., Երևան, 2000, էջ 3-16:

⁷¹ Մենք համամիտ ենք Մ. Ռուխկյանի այն կարծիքի հետ, որ այստեղ դրսևորվում է տոնատայնությանը բնորոշ հակադրության սկզբունքը: Տե՛ս Рухкян М., Портреты Армянских композиторов, стр. 95.

Նախ պատկերացնենք, թե ինչն է հակադրված: Կարելի՞ է արդյոք ասել, որ կերպարների դիմակայությունը նոր և չուրացված գաղափար է: Ըստ էության, յուրաքանչյուր հակադրություն դիմադրություն է: Իսկ հակադրությունը, ավելի ստույգ՝ կերպարային բախումը, ամենաբարդ դասական ձևի՝ սոնատային Allegro-ի հիմքն է:

Վ. Բաբայանի պիեսում իրականացված է հակադրման «բանավեճային» մոդելը: Այս մոդելը բոլորովին նոր է, և նորարարությունը դրսևորվում է նրանում, որ դասական երաժշտական դրամատուրգիայի սահմանված կարգում կերպարների բախումը պետք է ունենա լուծում: Դա կա՛մ համաձայնությունն է, կա՛մ մի կերպարի հաղթանակը մյուսի նկատմամբ: Այսինքն՝ ընթացքն ունի երեք կարևոր փուլ՝ հակադրում, պայքար և արդյունք: Մակայն ժամանակակից աշխարհում հակադրությունների մեծ մասն անլուծելի է: Իսկ արվեստի ցանկացած ստեղծագործության մեջ, որում այսպես թե այնպես արտացոլվում է համապատասխան պատմական դարաշրջանը, տեղի ունեցող ամեն ինչ կերպարային առումով չափազանցվում է և տեղափոխվում խորհրդանիշերի համակարգ: 20-րդ դարի և 21-րդ դարի առաջին տասնամյակի ընթացքում աշխարհում գոյություն ունեցող հակադրությունները ներկայացնում են «անհաշտելիության» ձև, իսկ դա նշանակում է, որ անհաշտելիության արդյունքը միշտ ողբերգական է: Եթե անցյալ ժամանակների արվեստում ցանկացած բախում ուներ իր ավարտը, որը նրա գեղարվեստական նպատակն էր, ապա նոր ժամանակներում գեղարվեստական օբյեկտ է դառնում բախումը:

Միգուցե ժամանակակից արվեստի արտառոց դրսևորումներից մեկը բախումը լուծելու անհրաժեշտության բացակայությունն է: Արվեստագետը բախումը ներկայացնում է որպես արվեստի երևույթ, ընդ որում՝ այն ձևի մեջ, որը հակադրությունից էլք չի պահանջում:

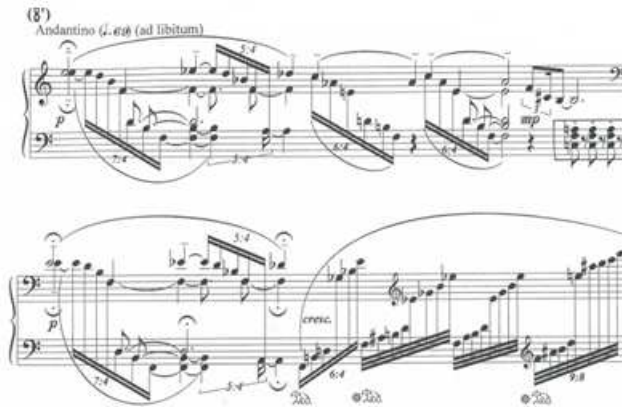
«Pro e Contra» պիեսը կառուցված է հորիզոնական սկզբունքով, որը երկու անկախ կերպարների ընթացային հակադրությունն է: Հակադրությունն էլ արտահայտում է ստեղծագործու-

թյան գաղափարը: Ավելին, կոմպոզիտորը դա բազմակի է կատարում՝ ունկնդրին ցույց տալով նրանց կերպարային անհամատեղելիությունը: Իրականացման ձևը սրամիտ է: Երաժշտական կերպարները տարբեր են և ներկայացնում են տարբեր երաժշտական աշխարհներ:

Դիտարկենք նրանցից յուրաքանչյուրն առանձին:

Առաջին կերպարն իմպրեսիոնիստական է: Վարընթաց և վերընթաց պասսաժների գունագեղության մեջ արտացոլվել է հայեցողական, երևակայելի և անիրական կերպարայնությունը: Սա վիրտուալ կերպարի գեղեցկությունն է, որը ոչ թե տպավորությունն է երևակայելի օբյեկտից, այլ երազանքը նրա մասին: Տեխնիկապես այն արտահայտված է *ad libitum* և *senza metro* կատարմամբ: Չնայած նոտաների տևողությունների ստույգ ամրագրմանը՝ ամբողջ հատվածի ռիթմիկ գրաֆիկան ենթադրում է այդ երաժշտական հատվածի առանձին տարրերի բավական ազատ մեկնաբանում:

Օրինակ 88





Ճակտուրային ստատիկան մերթ ընդ մերթ խախտում է staccato-ով կրկնվող F-dur կվարտսեքստակորդը, որը միակ տոնայնական համահնչյունն է: Նրա ներմուծումն ավելի է ընդգծում կերպարի եթերայնությունը: Այս հատվածի կադանսն ամրագրվում է մեկ նոտայով՝ պահված ֆերմատայով, որը նույնպես կայուն չի մնում և լուծվում է տեքցիա վար:

Այս դրվագին հակադրվում է երկրորդը՝ այլ բնույթով հատվածը: Առանձին նոտաների կրկնողությունները գունավորվում են վերընթաց glissando-ով: Նախորդ դրվագի անսահմանափակ երաժշտական տարածականության համեմատ՝ հնարների այսպիսի համադրությունը թվում է ստատիկ և հարթ:

Օրինակ 89





Կրկնության սկզբունքը տարածվում է ֆակտուրայում, իսկ ներքևի ձայների խրոմատիկան ինտոնացիոն առումով անդեմ է և անձև: Երկրորդ հատվածում կիրառված ռեպետիտիվ հնարը վերաճում է բազմաձայնության՝ պահպանելով հնչյունային ցածր դինամիկայի երանգավորումը:

Օրինակ 90



Ռեպետիտիվ հնարների համադրությունը կառուցված է այնպես, որ երկարատև շարժման գծում երաժշտության բնույթը գրեթե չի փոխվում: Կոմպոզիտորն ընտրում է չեզոք ինտոնացիաներ: Ոչինչ չի փոխվում, անգամ հատվածի վերջում շարժունակության և դինամիկայի պոթելումն ընկալվում է որպես մեխանիկական երևույթ: Լարվածության մեջ առկա է անհաղթահարելի բացասական ուժի երանգ:

Ֆերմատայով պաուզայից հետո սկզբնական բանաստեղծական-երթերային կերպարի վերականգնումն ունկնդրին վերադարձնում է հոգևոր ակունքներին: Կրկնությունը ստույգ է, և այդ ճշգրտության մեջ առկա է ինքնատիպություն, քանի որ կերպարն ինքնին զարդանախշված ու շարժուն է և տարածականորեն անսահմանափակ:

Այս հակառակ համադրության մեջ պիեսի «Pro e Contra» տպավորությունն ավելի արտահայտիչ է, քան առաջին համադրության մեջ: Առաջին կերպարն այնքան գեղեցիկ և գունեղ է, որ նրա վերադարձը ներկայանում է ոչ միայն որպես գեղեցկության գովերգում, այլև որպես ստեղծագործության գաղափարի իրականացման կարևոր կոմպոզիցիոն և դրամատիկ տարր:

Փոքր-ինչ առաջ անցնելով՝ նշենք, որ առաջին դրվագը պիեսում պետք է անցնի ևս մեկ անգամ՝ վերջին փուլում, նորից ստույգ չկրկնելով, ինչը թույլ է տալիս ձևակառուցումը պատկերացնել որպես ռոնդո, որտեղ **Էպիզոդը դասական տեսանկյունից ռեֆրեն է:** Այս փաստը կհամարենք դասական ձևի հետ նմանություն, այլ ոչ թե դասակարգման սահմանում:

Հաջորդ հատվածը (այժմ մենք իրավունք ունենք համեմատելու այս պիեսի հատվածները ռոնդո ձևի մասերի հետ) կարելի է անվանել ռոնդոյի Էպիզոդ: Այն երաժշտական նյութով տարբերվում է պիեսի երկրորդ՝ չկրկնվող հատվածից, սակայն օժտված է այնպիսի հատկանիշներով, որոնք նրան մոտեցնում են առաջին Էպիզոդին: Այն ռեպետիտիվ է, ինտոնացիոն առումով անդեմ, և նրանում, առաջին Էպիզոդի նմանությամբ, դաշնամուրի ստորին ռեգիստրի խրոմատիկ քայլերի չեզոք շարժումը շերտավորվում է ֆակտուրայի վերին հատվածի կրկնողության վրա, որը գրաֆիկ ցուցանիշներով նման է ալբերտյան բասերին⁷²:

Զավեշտի ներքին հատկանիշն այն է, որ ալբերտյան բասերը դասական ձևում դասավորված են բասում և ծառայում են որպես «կիրառական աջակցման» արտահայտչամիջոց, իսկ տվյալ դեպքում նրանք արտահայտվում են հնչողության առաջին պլանում: Զավեշտի արտաքին հատկանիշն այն է, որ, ինչպես առաջին Էպիզոդի ներմուծման դեպքում, համադրվում են երկու հակադիր կերպարներ: Ռեֆրենը բանաստեղծական երաժշտություն է, որում տարրերի չկրկնվելը բնականորեն միահյուսված է գեղարվեստական հատկանիշներով բարձր և ամբողջական քնա-

⁷² Ալբերտյան անվանումը կապված է իտալացի կոմպոզիտոր Դ. Ալբերտիի անվան հետ: *St u Альбертиевы басы*, Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 1, Москва, 1973, стр. 118.

րական կերպարին: Այն չի փոփոխվում հետագա անցկացումներում: Իսկ էպիգոդների երաժշտությունը կարելի է ասել արտահայտիչ չէ, լարվածության գոտիներում՝ անգամ կոպիտ: Այսինքն՝ երաժշտական բանաստեղծականությանը հակադրված է «կոպիտ» երաժշտությունը, ինչն էլ «Pro e Contra» գաղափարի խորհրդանշական մարմնավորումն է:

Օրինակ 91

The musical score for Example 91 is presented in four systems. The first system shows a piano texture with chords and single notes, marked with *sfz* and *sfz* dynamics. The second system continues the piano texture, adding organ textures with *dim.* (diminuendo) markings. The third system features a piano texture with *pp* (pianissimo) and *p* (piano) dynamics, and organ textures with *5-4* and *6-4* intervals. The fourth system shows a piano texture with *pp* and *p* dynamics, and organ textures with *5-4* and *6-4* intervals. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

20-րդ դարի երաժշտության մեջ այսպիսի դիմակայության օրինակները քիչ չեն: Դ. Շոստակովիչի թավջութակի երրորդ կոնցերտում բանաստեղծականությանը հակադրվում է «նվաճողի երկարաճիտ կռիվների քայլվածքի» խորհրդանշով, որն արտահայտված է քայլերգային երաժշտության միջոցով: Պետրուշկայի և Արապի կոնֆլիկտը Ի. Ստրավինսկու հանրահայտ բալետում զարգանում է նմանատիպ հակադրման վրա, սյուժեի

գործող անձանց այնպիսի հակադրության, որը Պետրուշկայի համար ողբերգական ավարտ է ունենում:

Պիեռի տեխնիկական նրբությունը ռեֆրենի կերպարային անփոփոխ կրկնությունն է երեք անգամ: Իսկ էպիգոդները՝ կոպիտ ուժի խորհրդանիշերը, երաժշտական նյութի բնությամբ չեն կրկնվում և ինտոնացիոն «անարտահայտչականության» շնորհիվ ավերող կերպարի դեր են կատարում:

Այսպիսով, կոմպոզիտորը վերաիմաստավորել է դասական ռոնդո ձևը, նրանում ընդգրկել երկու բևեռային կերպարների՝ բանաստեղծականի և կոպիտ ուժի անհաշտելիության խորհրդանշական իմաստը, տվյալ ձևին իմաստային նոր խթան է հաղորդել, ինչը ենթադրում է ավանդական ստեղծագործությանը բնորոշ մասերի հակադրության կիրառություն՝ ավելի բարձր մակարդակի գաղափար իրականացնելու համար:

Ստեղծագործության նորույթը միայն նորարարական տեխնիկայի կիրառումը չէ, թեև *senza metrum* գրելաձևն արդեն իսկ համապատասխանում է ավանգարդի միտումներին, այլ նոր գաղափարների մարմնավորման համար հնագույն երաժշտական ձևի յուրահատկությունների կիրառումը: Տվյալ դեպքում կատարողական արվեստի հետ կապված հարցերն իրենց լուծումներում բավականին պարզ են: Երկու հակադրված կերպարներն այնքան բացահայտ են, որ կատարողի գլխավոր խնդիրն է բանաստեղծական կերպարը մարմնավորել հնչյունների միջոցով: Դրա համար պետք է տիրապետել տուշեի տեխնիկայի նուրբ հնարներին՝ համակցելով հեղինակի կողմից ունակի օգտագործման ստույգ ցուցումներին: Իսկ հակադիր կերպարը պետք է առաջացնի ծայրահեղ հակադրություն, ինչպես կատարողական, այնպես էլ կատարողական ընթացքի դինամիկ չափորոշիչների տեսանկյունից: Կատարողը երկու կերպարների հակադրությունը պետք է սրի մինչև դիմադրության ձև: Պիեռում որպես այդպիսին զարգացում չկա, այն ըստ գաղափարի էության էքսպոզիցիոն է: Դրա համար երկու կերպարները պետք է ներկայացվեն հակադրության սկզբունքով՝ ժամանակի ընթացքից դուրս: Դրան կարելի է հասնել՝ բացառելով դինամիկ աճն ու

անկումները: Ամեն դրվագ պետք է ներկայացվի հավասար դինամիկայով: Անկումները թույլատրելի են փոքր հատվածներում:

Վարդան Աճեմյան
«The Bells» Պոեմ դաշնամուրի համար
(1995թ.)

Վարդան Աճեմյանի այս ստեղծագործությունը որոշակի իմաստով համահունչ է Վ. Բաբայանի «Pro e Contra» պիեսին: Համահունչ է ոչ թե երաժշտական նյութի նմանության առումով, այլ գաղափարները ներկայացնելու բնույթով: Ինչպես Վ. Բաբայանի ստեղծագործության մեջ, այս պիեսը նույնպես չի ենթադրում զարգացում, այլ ներկայացնում է զանգերի դողանջի երաժշտական ընկալողական պատկեր, որն ունկնդիրը կարող է զգալ լսողության միջոցով: Ի տարբերություն Վ. Բաբայանի պիեսի, որտեղ ունկնդիրը «հոգևոր պատուհանով» տեսնում է երկու կերպարների հակադրությունը, Վ. Աճեմյանի «The Bells»-ը⁷³ միանման երևույթների մեկ կերպարային շարք է: Պիեսում լսելի են բազմաթիվ զանգեր, որոնք տարբեր են ակուստիկ հատկանիշներով և կրկնվող հարվածների ակտիվությամբ: Սակայն սա ամբողջական կերպար է՝ զանգերի դողանջ, որը կոչ է անում ժողովրդին գալ եկեղեցի, որտեղ յուրաքանչյուրը կարող է մոտենալ Արարչի պատգամներին և դիմել նրան կամ աղոթքով, կամ մեղանչելով: Գրեթե երկու հազարամյակ քրիստոնեություն դավանող հայերի համար այս կերպարային շարքն արձագանք է առաջացնում զգացողություններում և կյանքի փորձի հիշողություններում:

Ե՛վ Վ. Բաբայանի «Pro e Contra», և՛ Վ. Աճեմյանի «The Bells»⁷⁴ պիեսներն ավանգարդի յուրօրինակ նմուշներ են: Նրանց

⁷³ **Ajemyan V.**, The Bells poem for piano, թվայնացված, կոմպոզիտորի անձնական արխիվ:

⁷⁴ Անհրաժեշտ է նշել, որ հեղինակը, «Bells» բառին ավելացնելով որոշյալ հոդ, հաղորդել է նրան որոշակի իմաստ: Սրանք որոշակի դողանջներ են, որոնք հնչում են յուրաքանչյուր ունկնդրի գիտակցության մեջ:

նորարարությունն առաջին հերթին վերաբերում է կերպարային բնութագրին, երկրորդ հերթին՝ տեխնիկական հիմքին: Այսպիսի նորարարությունն իր հետ բերում է մտորումներ երաժշտական լեզվի տարբերում իմաստային փոխարինման հնարավորության մասին: Ավանդաբար ընկալվող ոճական տարրերը որոշակի համատեքստում կա՛մ ձեռք են բերում որակական նոր հատկանիշներ, կա՛մ կարող են վերաիմաստավորվել ընկալման մեկ այլ հարթության վրա: Տվյալ դեպքում կերպարային մարմնավորումները երկու պիեսներում էլ իրենց նշանակությամբ չունեն ժամանակի գործոն: Նրանք իմաստային առումով էքսպոզիցիոն են, ուստի ժամանակի գործոնը, որի կառուցվածքը երաժշտական ընթացքում խրթին է և ոչ միատարր, ինքնին կերպարային զարգացման ուղեկից չէ: Այս փաստը տվյալ դեպքում վկայում է իմաստային փոխակերպման մասին: Այն, ինչն այլ ստեղծագործություններում ծավալվում է պատճառահետևանքային շղթաների սկզբունքով, տվյալ դեպքում գեղարվեստական «առարկայի» «արտաժամանակային» ամրագրման ձև է: Իսկ ընթացային ժամանակը գուրկ է անցյալից ներկա վեկտորական ուղղվածությունից⁷⁵:

Վ. Աճեմյանի «The Bells» պիեսի տեքստի դիտարկումը երաժշտական ժամանակի հատկությունների մասին վերը նշված մտքի տեսանկյունից հանգեցնում է ֆակտուրայի տիպաբանության քննարկման անհրաժեշտությանը: Այն նմանակում է բազմապիսի զանգերի հնչողությունը, որոնց համակցությունը երաժշտական գաղափարի արտահայտումն է:

Կոմպոզիտորը դողանջների վերարտադրումը բաժանել է երկու առանձնահատկությունների: Մի դեպքում դա հարված է կամ մի քանի հարված՝ միաժամանակյա հնչող կամ փոփած շարադրանքով տարբեր ակորդներով: Մյուս դեպքում դա շարունակական դողանջ է, երբ մետաղի վիբրացիան մնում ու մարում է հարվածից հետո և պիեսում նմանակվում է տարբեր պասսա-

⁷⁵ Երաժշտական ժամանակի կառուցվածքի մասին այս միտքը քաղել ենք Մ. Կոկժանի «Топология музыкального пространства» աշխատության երրորդ գլխից, էջ 49:

Ժային ֆակտուրաների միջոցով: Ներկայացնենք երկու հնարներով օրինակներ, որոնք պիեսի տեքստում ոչ միշտ են դասավորվում պատճառահետևանքային կապերի տրամաբանությամբ⁷⁶:

Օրինակ 92

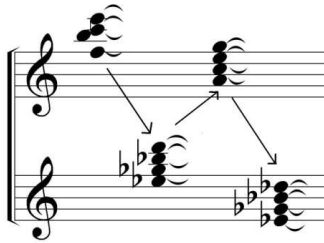
The musical score for Example 92 is divided into two systems. The first system is marked *Lento* and *pp* (pianissimo). It features a piano part with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The organ part consists of a single line with sustained chords. Pedaling instructions include "Ped." and "x Ped.". The second system is marked *poco a poco crescendo* and *mp* (mezzo-piano). It shows a more complex texture with multiple voices in both piano and organ parts. Pedaling instructions include "x Ped.", "x Ped. x Ped.", and "x Ped. x Ped.". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Բասի գծի կրկնության մեջ ընկալվում է հեռվում հնչող զանգ, իսկ վերևի շերտում թաքնված պոլիֆոնիայի տեսքով և նույնպես հեռավոր կերպով (*pp* երանգում) լսվում են բարձր զանգերը: Սա հեռավոր լսվող դողանջ է: Օրինակի երկրորդ տողում բասի զանգերը հնչում են ավելի վառ և մոտ: Հարվածներից հետո մարումը մարմնավորված է եթերային դաշնամուրային պասսաժներով, որոնք մասնատված ակորդների՝ մեծամասնությամբ սեպտակորդների, սոնորային շերտավորում են ներկայացնում:

⁷⁶ Այս փաստը նույնպես վկայում է վերացական խորհրդանիշի առկայության մասին: Պատճառի և հետևանքի մասնատումը և նրանց միմյանցից բաժանումը նույնպես կերպարային շարքի խորհրդանշական ցուցադրությունն ընդգծելու որոշակի ձևեր են:

Հետևյալը օրինակի վերջին տակտի շերտավորումն է՝ սխեմային տարբերակով:

Սխեմա 9



Մասնատված ակորդների դիրքային դասավորությունն արթնացնում է մեծ քանակությամբ օբերտոնային բաբախումներ, որոնք վերարտադրում են զանգի հարվածից հետո մարելու պատրանքը:

Օրինակ 93

The image shows a musical notation for Example 93. It consists of two staves, treble and bass. The notation includes various musical elements such as dynamics (p, pp, mf, f, sub.p), articulation (crescendo, staccato), and pedal markings (Ped., x Ped.). The treble staff has a melody line with some grace notes, and the bass staff has a harmonic accompaniment. The notation is written in a modern style with many accidentals and complex rhythms.

Սա մի քանի զանգերի հեռավոր դողանցի մեկ այլ պատկեր է, որը շրջանակվում է staccato հնչյուններով: Կարելի է տեսնել

երկու տարբեր խմբի զանգերի նմանությունը, որոնց հնչյունային «հետքից» հետո մարումը տեղի է ունենում մեզ ծանոթ ֆակտուրայի ձևում: Այդ հնչյունային «հետքը» պատկանում է զանգերի մեկ այլ տեսակի և ընկալվում է որպես անսպասելի իրողություն: Այնուհետև նրա չափազանցված երկարաձգումը՝ *accelerando*-ով և *f* երանգով, ավարտվում է զանգերի հզոր դողանցով:

Օրինակ 94



Սա այն դեպքն է, երբ երաժշտական ժամանակը դեպի հետ է շարժվում: Այն, ինչ հարվածի մարումն էր, և փաստորեն անջատված էր նրանից, դարձավ զանգի դողանցի բանբեր: Խախտվել է ժամանակի հոսքի հաջորդականությունը: Այսինքն՝ մարումը, որը պետք է ավելի ուշ լիներ, նախորդել է հարվածին: Սրանում էլ դրսևորվում է խորհրդանշական երկակիությունը: Այն, ինչ չի կարող լինել իրականության մեջ, արվեստում ընդգծում է մարմնավորման կերպարը:

Աղմկոտ զանգերին հաջորդում են հանդարտ զանգերը, իսկ նրանց տարբեր հնչողությունները ստեղծում են զանգերի դողանցի քանակական աճի տպավորություն:

Հետևյալ օրինակում մեղմ և ուժեղ զանգերն ուղղակիորեն համադրվում են: Հնչողությունը շարժվում է վերընթաց՝ դեպի ավելի բարձր զանգը:

Օրինակ 95

Allegro poco a poco crescendo

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system is in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'p' (piano) and 'sfz' (sforzando). The second system continues the melody with a 'crescendo' marking. The third system shows a change in dynamics to 'sfz' and 'sub. p' (subito piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Իրական զանգի պարագայում սա հնարավոր չէ, սակայն երկու զանգերը կապող աճը ստեղծում է կերպարային ծավալի և տարածական աճի տպավորություն:

Ձևի հաջորդ փուլում հնչունային իմիտացիայի բոլոր տեսակները հավաքված են մեկ ամբողջության մեջ:

Սա երաժշտական պատկերի իմաստային ավարտի տպավորիչ նմուշ է: Զանգերը շրջապատում և անգամ մեր գիտակցության մեջ ամենուրեք են: Հենց սա է պիեսի երկրորդ կատարյալ կերպարային պլանը, հնչուններից ծնված կերպարը, որին արձագանքում է ներքին հոգեվիճակը: Զանգերի հնչո-

դության՝ ունկնդրին հետզհետե մոտենալու տպավորությունը ներկայացնում է հոգու խորհրդանշական ճանապարհի դեպի եկեղեցի, դեպի հոգևոր վեհության և խաղաղության վայր:

Օրինակ 96

The musical score for Opus 96 is presented in two systems. The left system contains four staves of music, primarily for piano, with organ accompaniment indicated by 'x Ped.' markings. Dynamics include *pp*, *mp*, and *ppp*. The right system contains four staves, with the top staff marked 'Lento' and the third staff marked 'piu mosso'. Dynamics here include *ppp*, *pp*, *p*, and *sf*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Կատարողը պետք է կարողանա վերարտադրել միաժամանակյա հնչող տարբեր չափերի, տեմբրերի, ունկնդրի նկատմամբ տարբեր տարածությունների վրա գտնվող զանգերի պատկեր՝ օգտագործելով ձայնարտաբերման տարբեր ձևերը: Գլխավոր խնդիրը զանգերի նմանակման տեմբրային և դինամիկ ամբողջ բազմազանության տարբերակումն է, որպեսզի ստեղծվի կերպարային բազմազանություն: Բոլոր զանգերը կանչում են եկեղեցի, սակայն նրանք շատ տարբեր են, ինչպես եկեղեցի գնացող յուրաքանչյուր մարդ:

Լևոն Չաուշյան «Էպիկենտրոն» (1988թ.)

Լևոն Չաուշյանի «Էպիկենտրոն»⁷⁷ պիեսը մարմնավորում է ողբերգական կերպար⁷⁸: Պիեսում կիրառվել են դիստոնանսի առավելագույն ազատության հետ կապված արտահայտչամիջոցներ: Իսկ ինչպես հայտնի է, դիստոնանսը՝ որպես ակուստիկ երևույթ, ընդունակ է երաժշտական ընթացայնության մեջ հաղորդելու ծայրահեղ արտահայտչականություն: Երբեմն նաև կիրառվել է սոնորային գրելառ՝ ռեպետիտիվ շարադրանքի համակցությամբ:

Պիեսի երաժշտությունը թեմատիկա չունի և գրեթե ամբողջությամբ կառուցված է բազմահնչյունային համակցությունների արտահայտչականության վրա, որն առանձնանում է դինամիկայով և ֆակտուրայով, սակայն միշտ, անգամ կտրուկ դինամիկ համադրություններում օժտված է էներգետիկ լարվածությամբ:

Կոմպոզիտորն ինքնատիպ է կիրառում ռեպետիտիվ երաժշտության հնարները: Համահնչյունների և ակորդների սուր դիստոնանսային շերտավորումները, որոնք շատ դեպքերում հնչում են որպես կլաստերներ, հնչյունային տատանումների փոփոխությունների ժամանակ ընկալվում են որպես միանման ուղղահայացների կրկնողություն: Այսինքն՝ անգամ միանման ուղղահայացների կազմի փոփոխությունը գրեթե ոչինչ չի փոխում: Դրանք նման հնչյունային կազմավորումներ են, որոնք իմաստային նշանակության տեսանկյունից ունկնդրի կողմից ընկալ-

⁷⁷ Չաուշյան Լ., Էպիկենտրոն, Ստեղծագործություններ դաշնամուրի համար, XX դար, «Կոմիտաս» հրատ., Երևան, 2000, էջ 24-34:

⁷⁸ Տե՛ս Արտեմյան Լ., Լևոն Չաուշյանի «Էպիկենտրոն» պիեսի կատարողական խնդիրները, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական իններորդ նստաշրջանի նյութեր, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2015, էջ 26-34:

վում են միանման: Մակայն ակորդների հաջորդականության մեջ կա մեկ այլ տրամաբանություն: Ռեպետիտիվ շարադրանքի հետ կապված դրվագներում միշտ առկա է կա՛մ դինամիկ լարվածության ուղիղ ալիք՝ ուղղված դեպի որևէ միկրոկոմպինացիոն գազաթնակետ, կա՛մ լարվածության անկում: Երբեմն crescendo-ի և diminuendo-ի համակցությունը տեղակայված է կարճատև դրվագներում: Ներկայացնենք այդպիսի ակնառու օրինակ, որտեղ կլաստերում ընդգրկվում են բոլոր հնչյունները:

Օրինակ 97

The musical score for Example 97 is presented in three systems. The first system is marked 'Moderato' and features a piano part with a melodic line in the right hand and a sustained harmonic texture in the left hand, with dynamic markings *fff* and *mf*. The second system continues the piano part with a more active right hand and a dense, sustained left hand texture, marked with *p*, *pp*, and *f*. The third system shows a transition where the piano part has a more active right hand and a sustained left hand texture, marked with *fff* and *mf*. The organ part is represented by a series of sustained chords in the right hand and a more active left hand texture, marked with *fff* and *mf*.

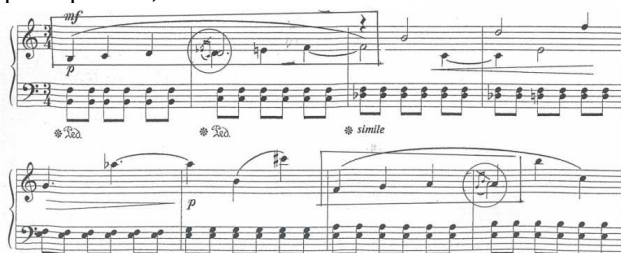
Օրինակում առաջին երկու ակորդների համակցությունը, որոնցից մեկը կարճ ֆորշլագ է արդեն հնչյունների ընդգրկման դիապազոնով և դիստանսս լարվածությամբ, ընկալվում է որպես կլաստեր՝ բաղկացած տարբեր ժամանակներում վերցված հնչյունների երկու խմբից: Չայնառության երկարատևությունը, որը դաշնամուրի վրա հնարավոր է միայն շարունակական ոտնակի կիրառման դեպքում, ծառայում է որպես «ձող», որի վրա շերտավորվում է ուղղահայաց համահնչյունների համալիրը:

Առաջին մասնավոր կուլմինացիայի փուլում այդ համահնչյուններն սկսվում են կոնսոնանս դուոդեցիմայից և այնուհետև երկհնչյունից հասնում են մինչև տասներկուհնչյունային ակորդի: Վերջապես, երկու հնչյունային խմբերի բաժանված առաջին կլաստերը դինամիկ բազմազանության ընդհանուր պլանում (սկզբում մարում է թք երանգի վրա, այնուհետև աճում մինչև fff) հնչյունային դաշտ է վերադառնում ավելի բարդ ձևում: Ամենահզոր կլաստերից առաջ, որն ընդգրկում է ստեղնաշարի ծայրի ռեգիստրները, դրսևորվում են մի շարք կենտրոնաձիգ կլաստերային միավորներ՝ արդյունքում լցնելով գործիքի գրեթե ողջ դիապազոնը: Այս դրվագն ունի փակ կառուցվածք՝ միակ կլաստերից կուտակում դեպի առավելագույն մասշտաբի կլաստերային խումբ: Պիեսի ամբողջ էքսպոզիցիոն հատվածը կառուցված է կլաստերների տարբեր ձևերով, որոնք ժամանակի առումով սեղմված են, և իրենք էլ նախաձեռնում են դիսոնանս ալիքը: Հետաքրքիր է, որ այս համատեքստում անգամ ելակետային երկհնչյուն ինտերվալները սկզբում կոնսոնանս են, սակայն տվյալ տրամաբանության մեջ ընկալվում են եթե ոչ որպես կլաստեր, ապա որպես նրա բեկորներ:

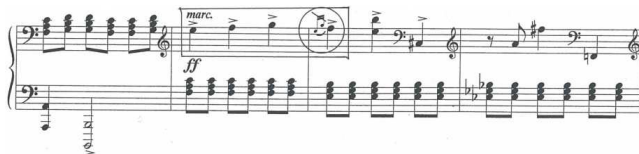
3/4, 4/4 և 5/4 մետրական ցուցումները երաժշտական նյութի ծավալման այս տրամաբանության մեջ պայմանական են՝ նախատեսված կատարողի համար: Տակտային բաժանումները չեն ենթադրում ուժեղ հարվածների շեշտադրում: Դինամիկ մարումները և կուտակումներն իրականացվում են հետզհետե՝ առանց տեքստի մետրական բաժանելիության:

Ընթացքի երկրորդ կառուցվածքային տարրն է հակիրճ մոտիվային հատիկը: Այն միակ կառուցվածքն է, որն օժտված է ինտոնացիոն անհատականությամբ: Հնչյուններից մեկը զարդանախշվում է ֆորշլագով՝ հիշեցնելով փողային գործիքով կատարվող ավանդական տխուր մեղեդու հատված:

Օրինակ 98, ա)



բ)



Պիեսի միջին բաժնում ռեպետիտիվության տարբեր հնարները կոչված են ստեղծելու քառսի տպավորություն: Ֆակտուրան պոլիռիթմիկ է, թեև ամեն գծում տարրերի կրկնության սկզբունքն ունի համապարփակ բնույթ: Ընթացային քառսի տպավորությունն ստեղծվում է ռիթմիկ դարձվածքների՝ միմյանց հանդեպ ափսեմտրիկ շարժման հնարների օգնությամբ: Իսկ ռեպետիտիվ ռիթմիկ դարձվածքների՝ միմյանց հանդեպ հաճախ տեղաշարժվելու պայմաններում չկրկնվելու զգացողությունն ավելի արտահայտիչ է դրսևորվում, քան հնարավոր կլիներ կոմպլեմենտար հյուսվածքի պայմաններում:

Օրինակ 99



Ռեպետիտիվ հնարները նույնպես երբեմն ունեն տարբերակայնության հատկանիշներ: Խոսքը վերաբերում է սեկվենցիաներին, կրկնողության տարրերի երկարացման հնարներին և անգամ խեցգետնաքայլին (նշված է օրինակում): Քառասային շարժման փուլը վերածվում է այնպիսի ֆակտուրայի, որտեղ լարվածությունը կուտակվում է դիստանս ակորդների շերտավորումով: Դրանք հնչում են կլաստերի նման: Դրվագը կարելի է անվանել «հակակուլմինացիա»: Մարող և վարընթաց ռեպետիտիվ ֆակտուրայից հետո անսպասելիորեն առաջանում է մեղմ ինտոնացիոն «ճողփյունը»: Ինքնատիպությունն այն է, որ լայն վերընթաց թռիչքը՝ կենտրոնական նոտայից նույնքան լայն հեռավորությամբ ֆորշլագի ներմուծմամբ, կտրուկ առանձնանում է շարժուն դինամիկ ընթացայնությունից:

Տվյալ համատեքստում ընկալվում է հարցական բնույթ, որը թաքնված է այդ ինտոնացիաներում՝ «Ինչի՞ համար»:

Օրինակ 100



Բացականչության այս ինտոնացիաներն անսպասելի են և իրենց անսպասելիության մեջ են արտահայտում հարցական իմաստը: Այս երկու հատվածները, առանձնանալով կուտակման ընդհանուր ալիքից, մի պահ ունկնդրին տեղափոխում են լռության և մտորումների աշխարհ: Դա ոչ միայն հնչյունային, այլև

մտորելի աշխարհ է, որում չկա ընթացայնություն, հետևաբար չկա նաև երաժշտական ժամանակի այն ձևը, որը բնորոշում է կոմպոզիցիայի տարրերի միջև պատճառահետևանքային կապերը: Կատարողը պետք է հաշվի առնի այս հանգամանքը: Նա պետք է ստեղծագործության այս հատվածում պայմաններ ստեղծի հարցական բնույթի վերաբրտադրման համար: Դա հնարավոր է իրագործել նաև դինամիկ հակադրության միջոցով, սակայն գլխավորն ինտոնացիոն արտահայտչականությունն է: Այս մոտիվներին կատարողական առումով պետք է հաղորդել զուտ բանավոր, խոսակցական առանձնահատկություններ: Այդ դեպքում պիեսի հաջող կատարումը կապահովվի: Այս հատվածներում կենտրոնացած է ստեղծագործության գաղափարի բուն էությունը: Դա է մատնանշում ոչ միայն երաժշտական բացականչությունների բնույթը, այլև դիրքը: Նրանք տեղակայված են ձևի առաջին բաժնի ոսկե հատման կետում՝ 66-68-րդ և 70-71-րդ տակտերում, այն դեպքում, երբ այս բաժինն ավարտվում է 120-րդ տակտում՝ *fermata lunga*-ով:

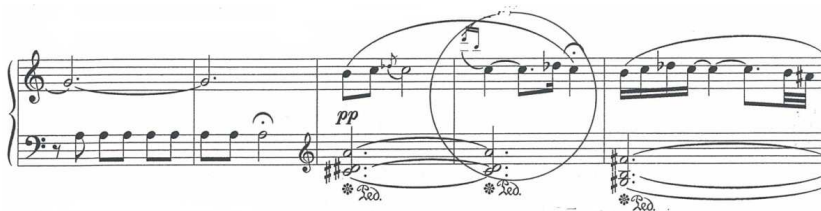
Օրինակ 101



Եզրափակիչ երկրորդ հատվածը վերջաբանն է: Դա են վկայում նրա կրճատ տևողությունը և ծայրի հատվածների մասնատվածությունը, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի երաժշտական նյու-

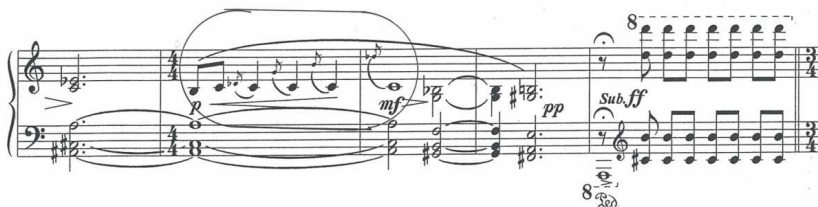
թի առանձնահատկությունների՝ այժմ արդեն հիշողությունների ձևով ներկայացված հատկանիշներ: Իսկ տարբերակումը մի շարք դեպքերում ընդգծում է կերպարային արտացոլումը: Օրինակ, ֆորշլագով մոտիվը ներկայացված է ինչ-որ առումով ողբալի երանգով: Ֆորշլագը տեղադրված է հիմնական հնչունից՝ ց նոտայից նոնա և սեպտիմա ինտերվալներով: Նրան հաղորդում է հոգոցի ինտոնացիա:

Օրինակ 102



Հետևյալ օրինակում ֆորշլագներով շարադրանքը խտանում է, և հընթացս աստիճանաբար ընդլայնվում են նրանց ինտերվալային հարաբերությունները:

Օրինակ 103



Առկա է ևս մեկ ինքնատիպ հնար, որտեղ կլաստերը չի ճյուղավորվում, այլ ընդհակառակը, նեղանում է մինչև մեկ հնչունային կետ՝ crescendo-ի պայմաններում: Միգուցե այստեղ է առավել բացահայտորեն դրսևորվել պիեսի վերնագրի էությունը՝ որպես էպիկենտրոն:

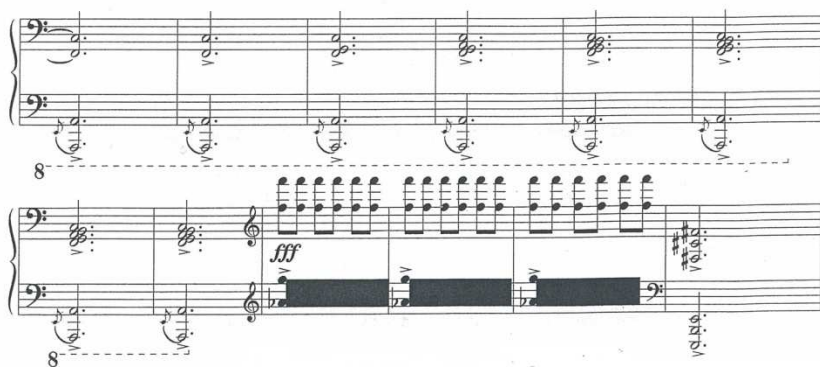
Օրինակ 104

The musical score for Example 104 is written for piano and bass. It consists of five systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as dynamics (Sub. p, f, ff, fff), articulation (accents, slurs), and tempo markings (poco a poco acceler., Piu mosso). The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff often plays a steady eighth-note accompaniment, while the piano staff features more complex rhythmic figures and chords.

Նեղանալու այս հնարն ազդեցիկ է ոչ միայն կլաստերի իմաստով, այլև առհասարակ: Ունկնդրի զգացողություններում երաժշտական տարածականության դրսևորումը դրամատուրգիական առումով յուրահատուկ է: Երաժշտական տարածության նեղացումը մինչև մեկ կետ ունկնդրի գիտակցության մեջ արտացոլվում է որպես իրական տարածության նեղացում մինչև մեկ կետ, երբ կորսվում են տիեզերքի և նրա արժեքների մասին բոլոր պատկերացումները: Պիեսի ավարտին մոտ վերականգնը-

վում են կլաստերները՝ ֆորշագներով շարադրանքի հետ համակցությամբ, որպես հիշողությունների արտացոլանք:

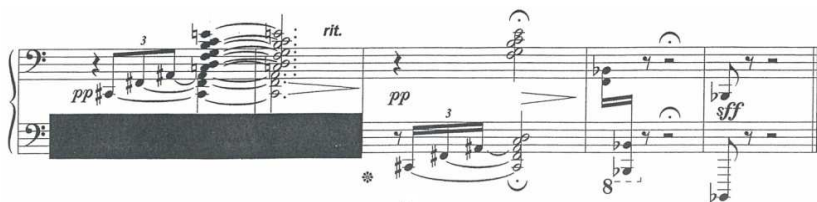
Օրինակ 105, ա)



բ)



գ)



Լ. Չաուշյանի այս ստեղծագործության մեջ կերպարային շարքը դրսևորվում է սառցիատիվ նմանությունների միջոցով: Ազգային մտածողության հատկանիշը փոխանցված է հակիրճ հնարի օգնությամբ՝ ինտոնացիոն մոտիվով, որն օժտված է հնչյունի ծորերգման տարրերով: Կատարող դաշնակահարի խնդիրն է գեղարվեստական առումով համոզիչ ներկայացնել մեկ

կետից բազմություն ու ամբողջություն (կլաստեր) և հակառակ շարժումը՝ կլաստերից վերադարձ դեպի մեկ կետ տրամաբանական շղթան: Հավանաբար, էպիկենտրոնի գաղափարի տեխնիկապես նույնական վերարտադրումն էլ ապահովում է կերպարի մարմնավորումը:

Հրաչյա Մելիքյան «Շարք»⁷⁹

Հրաչյա Մելիքյանի հինգ հակիրճ պիեսները յուրահատուկ դաշնամուրային ցիկլ են, որոնցում գեղարվեստական մարմնավորման օբյեկտները երաժշտության առանձին տարրերն են որպես երևույթ⁸⁰: Կոմպոզիտորը մասերին տվել է գեղարվեստական երևույթ մատնանշող անվանումներ՝ Հնչյուններ, Ակորդներ, Ռիթմեր, Մեղեդի, Հուշ⁸¹:

Երաժշտական գաղափարի նկատմամբ այս մոտեցումը զվարճալի է և փոքր-ինչ հեզնական: Առաջին հերթին հեզնանքն այն է, որ կոմպոզիտորը երաժշտական արտահայտչամիջոցներով վերակառուցում է հենց երաժշտությունը: Այսինքն՝ արտահայտչամիջոցները, ինքնին լինելով երաժշտություն, պետք է նկարագրեն երաժշտությունը: Այս հեզնանքը զավեշտալի է: Կոմպոզիտորը երաժշտական վրձնով «գեղանկարում է» կա՛մ երաժշտությունը որպես որոշակի կերպար, կա՛մ երաժշտության առանձին տարրերը, որոնցով վերնագրված են հինգ պիեսից չորսը: Նրանք ներկայանում են որպես ուրույն երաժշտական նկարագրով օժտված գործող անձինք:

⁷⁹ Ստեղծագործության ստեղծման տարեթիվը չհաջողվեց ճշտել:

⁸⁰ Տե՛ս Արտեմյան Լ., Ատոնալ գրելաճի սկզբունքները Արամ Սաթյանի և Հրաչյա Մելիքյանի ստեղծագործություններում, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջանի նյութեր, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2012, էջ 162-171:

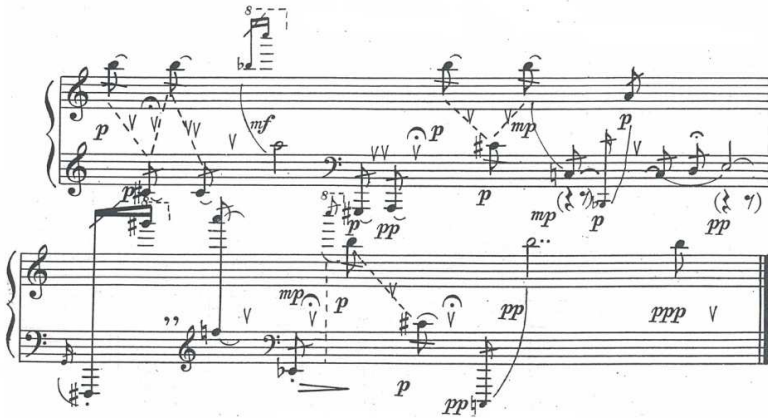
⁸¹ Մելիքյան Հ., Շարք, Պիեսներ և Սոնատիններ ժող.-ում, «Սովետական գրող» հրատ., Երևան, 1985, էջ 225-229:

Կարող ենք ասել, որ երաժշտությունը միայն կիսով չափ է արվեստ, իսկ մասամբ նաև ճշգրիտ գիտություն է, որը տեղավորված է հնչյունի, ֆիզիկայի և մաթեմատիկայի խաչմերուկում⁸²։ Մակայն երաժշտական գիտության հենց այն մասում, որը սահմանվում է արվեստով, դրսևորվում է արտառոց իմաստ, որը թույլ է տալիս մոտենալ երաժշտական կերպարայնությանը միայն արտահայտման այն միջոցով, որը գոյություն ունենալ չի կարող։ Հ. Մելիքյանը գտել է կերպարայնության արտահայտման ձև, որում երաժշտությունը վերակերտում է իր յուրահատկությունները։

Առաջին պիես՝ «Հնչյուններ»։ Հնչյունները կենտրոնացնելով դաշնամուրի մեծ դիապազոնում՝ կոմպոզիտորը հնչյունի երևույթը ներկայացրել է երկու մոտեցումով։ Նրանց ճնշող մեծամասնությունը ֆորշլագներ են, իսկ չորս հնչյունները՝ a, c և երկու h, կայունության կենտրոններն են, դեպի որոնց էլ ուղղված են ֆորշլագները։ Չկրկնվող հնչյունների սերիա գտնելու փորձը նույնպես տվել է յուրահատուկ արդյունք։ Երկու տարբեր սերիաների առկայության հատկանիշներ կան, սակայն նրանց զարգացում գրեթե չկա, եթե նկատի չունենանք հնչյունին վերադառնալու մի քանի դեպքերը։ Նրանց կարելի է դիտարկել որպես արդյունք, որը մեզ իրավունք չի տալիս ստեղծագործության տեխնիկան սերիալ համարելու։

⁸² Հիշենք, որ միջնադարյան Հայաստանում երաժշտությունը կվադրիումի՝ ճշգրիտ գիտությունների ճյուղ էր՝ թվաբանության, երկրաչափության և աստղաբաշխության հետ միասին։ Տե՛ս **Чалоян В.**, *Философия Давида Непобедимого*, изд. «Академия наук Армянской ССР», Ереван, 1946, стр. 147. **Թահմիզյան Ն.**, *Երաժշտությունը հին և միջնադարյան Հայաստանում*, «Սովետական գրող» հրատ., Երևան, 1982։

Օրինակ 106, ա)



բ) առաջին հատվածի սերիան մինչև ֆերմատա.



Ընդ որում սերիալ հաջորդականությունը շատ նման է հայ երաժշտությանը բնորոշ ինտոնացիայի:

գ) «Հնչյուններ» պիեսի մյուս մասի սերիան.

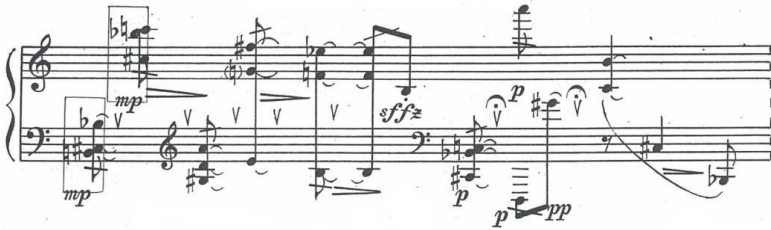


Սպիտակ նոտաներով նշված են պիեսի հիմնական (ոչ ֆորշլագային) հնչյունները: Հնչյունները, ըստ բարձրագույն դիրքի, բացարձակ ցրելու և չկրկնվող դինամիկայի դեպքում ամբողջ պիեսը վերափոխվում է առանձին հնչյունների շարքի, որոնցից երեքն են շարունակական հնչյուն: Գաղափարն իրականացված է այնպես, որ հնչյունները ներկայացված են բոլոր հնարավոր ձևերով, որոնք կարող են ցրված լինել և որևէ համակարգի մաս չկազմել: Միայն երեք՝ a, c, h հնչյուններն են

տևողությամբ երկար: Պիեսի անվանումն իրեն արդարացնում է՝ շնորհիվ կոնստրուկտիվ հնարի:

Երկրորդ պիես՝ «Ակորդներ»: Առաջին երկու ակորդները մեկը մյուսի հայելային արտացոլանքն են:

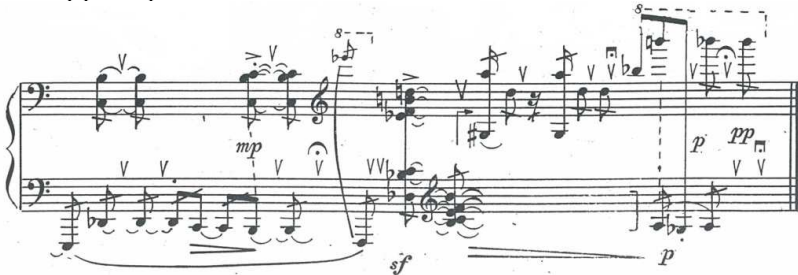
Օրինակ 107



Առաջին ակորդում մեծ սեկունդան ներքևում է, երկրորդում՝ վերևում: Առաջինում փոքրացված օկտավն ուղղված է ներքևի ձայնից վերև՝ h-b: Իսկ երկրորդում վար՝ c-cis: Սեկունդայի և փոքրացված օկտավի կապակցումը տարբեր համակցություններով հանդիպում է բազմիցս: Իսկ այնտեղ, որտեղ փոքրացված օկտավը (կամ մեծ սեպտիման) բացակայում է, մեծ սեկունդան միշտ առկա է որպես հիմնական ինտերվալ:

Փոված շարադրանքով ակորդներում կան նաև այլ ինտերվալներ, որոնք գերազանցում են երկու օկտավը: Բացի ակորդներից հանդիպում են նաև առանձին հնչյուններ, որոնք ակնարկում են, որ ակորդներն ըստ էության միաժամանակ հնչող մի քանի տարբեր բարձրության հնչյունների միավորումն են:

Օրինակ 108



Առաջին երկու ակորդները ձևավորվել են առաջին սերիայի սկզբի չորս հնչյուններից, իսկ սերիան դուրս էինք բերել ցիկլի առաջին մասից: Մակայն այնուհետև սերիալ հատկանիշներ չկան, թեև երաժշտական հնչողությունն ատոնալ է: Հայելային արտացոլման սկզբունքը կարելի է դասել սերիալ տեխնիկային, սակայն մենք կարծում ենք, որ կոմպոզիտորը միայն «ջղայնացնում է» ունկնդրին՝ հնչյուններ չկրկնելով, իսկ իրականում սա պարզ ատոնալ գրելաձև է: Այսպես թե այնպես, ակորդը որպես գեղարվեստական առարկա ներկայացնելու գաղափարն իրականացվում է:

Երրորդ պիես՝ «Ռիթմեր»: Այստեղ արտահայտչամիջոցներն ավելի սրամիտ են և ցուցադրում են տարբեր ռիթմական դարձվածքներ՝ *senza metro* պայմաններում: Այսինքն՝ առանց մետրի երաժշտությունը դիտվում է զավեշտալի: Ֆակտուրայում առկա են հնչյունների և ռիթմական դարձվածքների կրկնության տարբեր տեսակներ: Որպես օրինակ բերենք ամբողջ պիեսը՝ շրջանակներով ցույց տալով տարատեսակ ֆակտուրային հնարները:

Օրինակ 109



Չորրորդ պիես՝ «Մեղեդի»: Այս պիեսն իր առաջին էպիզոդում հիշեցնում է հայկական սաղմոսերգություն, որտեղ մոնոդիկ շարադրանք է ներմուծվում նվագակցության պատրանք:

Օրինակ 110



Երկրորդ բաժնում մեղեդիական շարժումը ներկայացված է միաձայն ֆակտուրայով, որում մեղեդին ասես ներկայանում է թաքնված ձայնի ձևով:

Օրինակ 111



Հնագույն եկեղեցական երգեցողությունը հանկարծակի փլուզվում է ներֆակտուրային այնպիսի շարադրանքում, որտեղ նրա ներկայությունը հազիվ է զգացվում: Այն ընկալվում է որպես մեղեդու խորհրդանշական կրող՝ ոչ թե որոշակի, այլ նրա պատկերացման ընդհանրացված ձևով:

Հինգերորդ պիես՝ «Հուշ»: Պիեսը երկրորդ պիեսի կրճատված տարբերակն է, որում հեռավոր կերպով ընկալվում է ցիկլի առաջին կերպարը: Ստեղծագործության դրամատուրգիան կարելի է սահմանել որպես հեգնանք: Սակայն հենց կերպարի հեգ-

նական մատուցումն էլ կոմպոզիտորին թույլ է տվել իրականացնել ստեղծագործական միտումը: Իսկ նորարարության էությունը ոչ այնքան երաժշտության ատոնալ կառուցվածքում է, որքան պիեսի ոճավորման մեջ, որտեղ իրականացնում է անիրական թվացող գաղափարը, այսինքն՝ երաժշտական արտահայտչամիջոցներով խորհրդանշական վերակերտվում են երաժշտության բաղադրիչները:

Ռուբեն Սարգսյան
«Կոմիտասին»
(1982թ.)

Հայ երաժշտության դասականին՝ Կոմիտասին, հասցեագրված երաժշտական նվիրումի ժանրի ստեղծագործությունը, որը գրված է կոնստրուկտիվիզմի հատկանիշներով, ատոնալ գրելաոճին մոտ տեխնիկայով, հաստատում է հայ երաժշտության համար շատ կարևոր միտում, այն է՝ ազգային երաժշտական արվեստում նոր դարաշրջանի արտահայտչամիջոցներն ամենաքիչը երկու սերունդ կոմպոզիտորներ ոչ միայն յուրացրել են, այլև նրանց մեջ են ներմուծել ազգային արվեստի ավանդույթները: Միննույն ժամանակ արմատական և ազգային մտածողության համակցությունն այնքան բնական է, որ առիթ է տալիս փորձել բնորոշել մեկը մյուսի հետ չկապվող երևույթների բնական ձուլվելու պատճառները: Մի կողմից խոսքը վերաբերում է ազգային մելոսի ու ռիթմիկ որոշ հատկությունների և ժամանակակից կոմպոզիցիոն տեխնիկաների որոշ առանձնահատկությունների համընկնումներին: Սակայն ավելի էական է կոմպոզիտորական մտածողության սկզբունքային հիմքերի գործոնը, որը հասունացել է ազգային երաժշտության զարգացման պատմական տարբեր փուլերում, առաջին հերթին կատարելագործվել է հոգևոր հիմքերի վրա և զարգացել գիտելիքների յուրացման ընթացքում:

«Կոմիտասին»⁸³ շարքը բաղկացած է յոթ պիեսից: Երաժշտական նյութը համատեղում է տոնայնական և աստոնալ գրելաոճերը: Սա բավականին նուրբ մոտեցում է, որը սինթետիկորեն համատեղում է և՛ տոնայնական փոքր հատվածային կառուցվածքները, որոնցում նույնիսկ առկա է հեռավոր նմանություն հայ հոգևոր երաժշտության ինտոնացիաների հետ, և՛ աստոնալ գրելաոճի փոքր կառուցվածքները: Ընդ որում, ամբողջ երաժշտական ընթացքը գրեթե բոլոր պիեսներում տարբեր բնույթի փոքր կառուցվածքային հատվածների հորիզոնական համադրություն է: Ձևի կազմակերպման այս սկզբունքը կարելի է պայմանականորեն անվանել խճանկարային, իսկ փոքր կառուցվածքային հատվածները, որոնք օժտված են ներքին ավարտունությամբ՝ «ֆակտուրային մոդուսներ»⁸⁴:

Առաջին իսկ պիեսում ձևի խճանկարային կառուցվածքի սկզբունքը ներկայացնենք սխեմատիկ պատկերի տեսքով՝ տարբեր շրջանակներում նշելով հարաբերական տոնայնական և աստոնալ մոդուսները, ինչը կցուցադրի մեր կողմից խճանկարային անվանված կոմպոզիցիոն սկզբունքը: Տոնայնական մոդուսները նշել ենք քառակուսի շրջանակներով, իսկ աստոնալը՝ շրջանաձև: Ելակետային մոդուսն ունի երկուսի միաձուլման հատկանիշներ, և մենք այն նշում ենք երկու միջոցներով: Առաջին մոդուսի ցուցադրման ժամանակ այս ոճական միախառնումի մեջ առկա է խորհրդանշական իմաստ, որը ցույց է տալիս հենց խառնվելու գաղափարի էությունը:

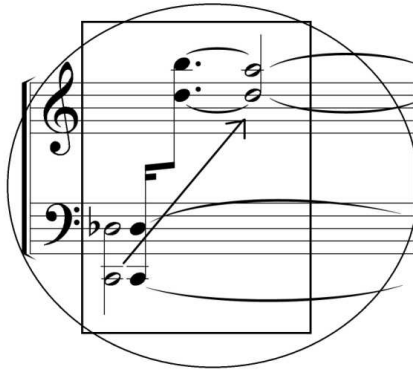
Կարճ և երկար տևողությունների հարաբերակցությունից բաղկացած ռիթմիկ պատկերը բնորոշ է ինչպես հայ հոգևոր, այնպես էլ ժողովրդական երաժշտությանը: Ամբողջ դարձվածքը ինտոնացիոն առումով դիտնանս է, ավելին՝ աստոնալ է, սակայն

⁸³ Սարգսյան Ռ., Կոմիտասին, Ստեղծագործություններ դաշնամուրի համար, XX դար, «Կոմիտաս» հրատ., Երևան, 2000, էջ 35-47:

⁸⁴ Տվյալ պայմանական եզրաբանությունը վերաբերում է միայն այս երաժշտական ստեղծագործությանը: Դրանով կարելի է ավելի ակնհայտ ցուցադրել յուրաքանչյուր պիեսի խճանկարային կառուցվածքը:

բասի հենքը և վերևի d և c հնչյունների լուծումը մոտիվը բերում են C տոնայնական հենքին:

Օրինակ 112



Այս մոդուսը դրսևորվում է տարբեր ինտերվալային տարբերակներում, սակայն ռիթմիկ առումով անփոփոխ է և կերպարի գլխավոր կրողն է:

Առաջ անցնելով՝ նշենք, որ հաջորդ պիեսներում ևս այն կիրառվելու է, ինչն էլ մեզ թույլ է տալիս ենթադրել, որ դա է կոմպոզիտորի կողմից նույնացվում Կոմիտասի անվան հետ:

Երկրորդ մոդուսն ատոնալ է, սակայն եթե առաջին տոնայնական հատիկն անընդհատ ինտերվալային և հարմոնիկ ձևափոխություններ է կրում, ապա երկրորդը բացարձակապես չի փոփոխվում: Սրանում առկա է կառուցվածքային և իմաստային հակադրություն: Տոնայնականը շարժուն է, իսկ դա նշանակում է՝ կենդանի է և ի վիճակի է կերպարանափոխությունների: Իսկ ատոնալը ստատիկ է և պարունակում է հավերժ ստատիկայի էությունը: Օրինակ, եգիպտական բուրգը կամ սֆինքսը, որ չի կարող փոփոխվել, իսկ դա նշանակում է՝ անկենդան է:

Պիեսը ներկայացնենք ամբողջությամբ՝ խճանկարային շարադրանքն ակներևաբար ցույց տալու համար:

Օրինակ 113

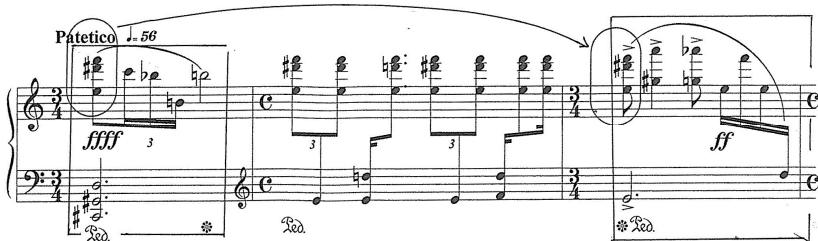
The musical score is written for piano and voice. It consists of two main systems of staves. The first system on the left contains four staves of piano accompaniment, while the second system on the right contains two staves of piano accompaniment and two staves of vocal melody. The piano part features complex textures with many beamed sixteenth and thirty-second notes, often with slurs and ties. Dynamics include *pp*, *f*, *mf*, and *p*. The vocal part is in Armenian and includes lyrics such as "I ինքընդհանրապես" and "I ինքընդհանրապես". The score is marked with rehearsal numbers 8 and 16. At the bottom, there is a separate musical fragment with piano accompaniment, marked with *pp* and *ppp*, and ending with a double bar line and a repeat sign.

Պիեան ունի չորս տոնայնական ինտերբյուդիա: Առաջինն ու երրորդը միմյանց նման են, տարբերությունը միայն ուղղագրության մեջ է, իսկ երկրորդն ու չորրորդը տարբեր են, սակայն երկուսն էլ հիմնվում են սեկվենցիաներով կառուցվածքի վրա: Երկրորդ ինտերբյուդիայում բառում կվինտային «դամի» և դաշնամուրի վերևի ռեգիստրի սեկվենցիաների միջև տեղակայված է կոմիտասյան երգերի ոգով ոճավորված մեղեդի:

Հաջորդ պիեսներում հավատարիմ կմնանք վերլուծության տվյալ մեթոդին, քանի որ տարաբնույթ մոդուսների համադրման միջոցով գաղափարների արտահայտման սկզբունքը տարածվում է շարքի բոլոր պիեսների վրա: Դրա հետ մեկտեղ, կամրագրենք նաև տարբերությունները՝ շարքի մասերի կոնստրուկտիվ կառուցվածքների միջև, քանի որ տարբեր իմաստներ ունեցող մոդուսների համադրման սկզբունքը կարող է ունենալ մեծ թվով կառուցվածքային համակցություններ, ինչպես նաև իրենց իսկ՝ մոդուսների տրանսֆորմացիաների ձևեր:

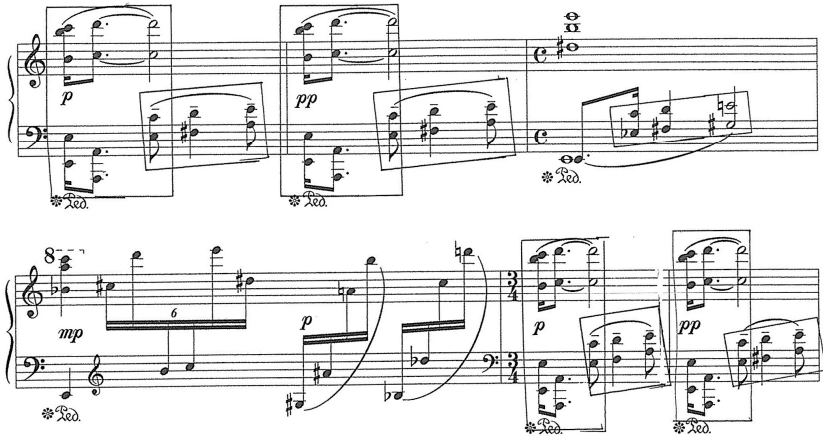
Շարքի երկրորդ պիեսում առկա են երկու նոր մոդուսներ, ինչպես նաև ևս մեկը, որը քաղված է առաջին պիեսից: Այն շարքի կենտրոնական կերպարի կարճ խորհրդանիշն է՝ ամրագրված լուբարդական ռիթմով: Գլխավոր մոդուսը կրկնվում է երկու անգամ, սակայն ճշգրիտ կրկնությունն առկա է միայն երկու բաժիններից յուրաքանչյուրի սկզբում: Երկրորդ մոդուսը ձևափոխելի է և շատ անգամ է անցկացվում: Երկու մոդուսներն ամբողջական նախադասության մեջ է միավորում ակորդային արտահայտիչ կապը: Չնայած նրանք դիստոնանս են, սակայն տոնայնական են և ունեն ընդհանուր հնչյունային արմատ՝ առաջին ակորդը, որը բնութթով կտրուկ է: Առաջին դեպքում հնչում է բասի cis-gis-d կվինտային հենքով, իսկ երկրորդ դեպքում՝ այլ ինտոնացիոն շարադրանքով:

Օրինակ 114



Առաջին պիեսի մոդուսը ձևափոխությունների ենթարկվեց: Այժմ այն շարադրվում է a-moll տոնիկայի հենքով և այս ձևում կրկնվում է չորս անգամ:

Օրինակ 115



Այս մոդուսի վրա շերտավորված դարձվածքները, որոնք հեռավոր հիշեցնում են գալարափողի «ոսկե» քայլը, մոդուսին հաղորդում են յուրահատուկ հանդիսավորություն: Սա ասոցիատիվ դրամատուրգիայի հնար է: Նվագախմբային պրակտիկայում հաճախ կիրառվող կառուցվածքային այս ավանդական հնարները ներմուծվել են պիեսի տեքստ որպես զգացմունքային վիճակին՝ վեհ հանդիսավորությանը համապատասխան իմաստային նշանակություն: Այս հնարը դրամատուրգիական է և նույնպես կարող է վերագրվել խորհրդանիշերի համադրման խճանկարային տեխնիկային:

Երրորդ՝ տոնայնական պիեսն ավելի պարզ է: Այլ միջավայր են փոխադրում ավերտյան բասերը:

Օրինակ 116





Մոտիվային շարժման տարրերում առկա է ազգային երաժշտության ինտոնացիոն ավանդույթների ակնարկ, որոնք են՝ ֆորշլագը, վարընթաց շարժման մեջ փոքր սեկունդայի և փոքր տերցիայի համադրությունը, ֆորշլագ հիշեցնող միաժամանակ հնչող սեկունդաները և, վերջապես, ռիթմը: Գոյություն ունեն նաև լադային հարմոնիայի հատկանիշներ: Յոթերորդ և ութերորդ տակտերում փոխված ակորդները քաղված են ինքնատիպ լադից, որի հնչյունային շարքը ստորև ներկայացվում է ուղղագրության ձևափոխությամբ:

Օրինակ 117



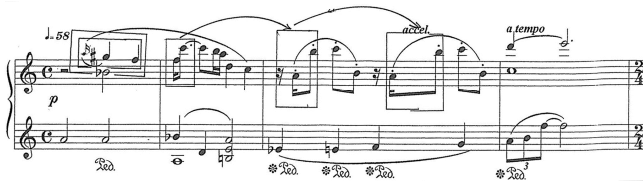
Լադը բաղկացած է es տոնիկայով փոյուզիական տետրախորդից և իոնական տետրախորդից: Բացի այդ, երկրորդ, չոր-

րորդ և հինգերորդ աստիճանները կիրառվում են ուղիղ և ձևափոխված տարբերակներով:

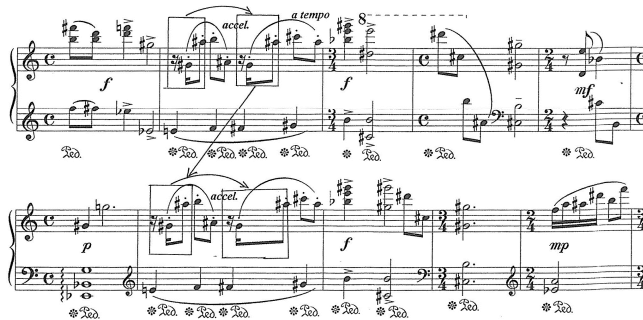
Ելնելով այն հանգամանքից, որ այստեղ բացակայում են մյուս պիեսների ինտոնացիոն մոդուսները և նկատի ունենալով, որ կերպարը մարմնավորվել է որոշ չափով ռճավորումով՝ համաձայն ավանդական գրելաձևի, կարող ենք հաստատել, որ կոմպոզիտորը կիրառում է ասոցիատիվ ակնարկների սկզբունքը: Պիեսը կարծես գրված է եվրոպական պարզ ռճում, սակայն հայ երաժշտության ինտոնացիոն տարրերով:

Չորրորդ պիեսում, որը նույնպես թվում է տոնայնական, սակայն դիտնանս և խրոմատիկ է, առիթ կա ուշադրություն դարձնելու ինտոնացիաներից մեկին: Այս պիեսում առաջին անգամ հայտնվում է կարճ, սակայն լիարժեք թեմա: Կես տոն ներքև ֆորշլագը և վարընթաց մեծացված սեկունդա քայլը նման են նախորդ պիեսում նշված ինտոնացիոն քայլին (օրինակում նշված է կրկնակի շրջանակներով):

Օրինակ 118, ա)



բ)



Թեմայի երկրորդ օղակում դրսևորվում է լոմբարդական ռիթմիկ բանաձև, որն այնուհետև ձևափոխությունների է են-

թարկվում (օրինակում նշված է շրջանակներով): Այսպիսով, թեման բաղկացած է երկու տարրերից, որոնցից երկրորդը նախորդ մասերից քաղված առանցքային հատիկն է, իսկ առաջինը, որը նույնպես դիտվում է որպես մոտիվային մոդուս, չորրորդ մաս է ներմուծվել երրորդից և ձեռք է բերել մոդուսի կարգավիճակ: Միայն այս փոխակերպումից հետո է նրա նախորդ տարրերակը ձեռք բերում մոդուսի նշանակություն, իսկ դա նշանակում է, որ միտքն առաջ շարժվելով՝ վերադառնում է անցյալ որպես հետադարձ հայացք: Այն իր հերթին վկայում է երաժշտական ժամանակի բարդ կառուցվածքի մասին:

Թեմայի եզրափակիչ անցկացման ժամանակ լուրբարդական ռիթմը հարթեցվում է: Այս տարբերակում թեման ավելի հանգիստ է հնչում:

Հինգերորդ պիեսը թեմատիկ առնչություն ունի երրորդի հետ: Եթե երրորդ պիեսը հանգիստ էր, ապա նրա հետ ռիթմիկ նմանությունները, որոնք արտահայտվում են չորս հնչյունից բաղկացած դարձվածքներով (մենք նրանց համեմատել էինք ավերտյան բասերի հետ), ձևափոխվել են և վերածվել դիստանսային կառուցվածքի: Այն երաժշտության ստորին շերտում իր լարվածությամբ կոտրում է մաժոր եռահնչյունի հիմքը: Այս պիեսը հատկանշական է տոնայնական և ատոնալ մտածողության տեսանկյունից: Այսպես, սկորդային հենքերը մաժոր են, իսկ շարժուն դարձվածքների գրաֆիկան և նրանց հնչյունային հագեցածությունը կոտրում են այդ հարմոնիկ հենքը:

Մյուս հատկանշական հանգամանքը թեմատիզմի լիարժեք բացակայությունն է: Պիեսում առկա է միայն ասիմետրիկ, մետրական առումով մասնատված և տևողությամբ տարբեր դարձվածքների շարժում:

Ինտոնացիոն դարձվածքները հիմնվում են ինտերվալային կառուցվածքի երկու սկզբունքի վրա: Առաջինը սեկունդա վարընթաց քայլն է, որին հաջորդում է նույն ուղղությամբ փոքր նոնա: Այս դարձվածքը հաճախ շարադրվում է երկձայն իմիտացիայով: Երկրորդը, ըստ ինտերվալային հարաբերակցությունների, լայնացող թաքնված երկձայնությունն է, որը գրեթե միշտ ուղեկցում

է առաջին տարրին (օրինակում նշված է տարրեր շրջանակներով):

Օրինակ 119



Փաստորեն պիտեւ կառուցված է երկու սկզբունքորեն տարրեր մոդուսների հիման վրա, որոնց համակցությունը տոնայնական հակադրություն է ստեղծում: Եռահնչյունների և շարժման տարրերի դիրքն այնպիսին է, որ տոնայնական հարմոնիկ հիմքերի խախտումը շատ ցայտուն է ընկալվում:

Հավանաբար, այդ հակասությունը Կոմիտասի կենսագրական իրադարձությունների հիշեցումն է, որը ոչ միայն կոտրել է

նրա ոգեշնչման աշխարհը, այլև արտացոլվել է հայ ազգի ճակատագրում:

Վեցերորդ պիեսում նույնպես առկա են տոնայնական և ատոնալ համակցություններ, սակայն այս անգամ տոնայնականը ներկայացված է կվարտա-կվինտային օբերտոնային շարքերի ուղղահայաց փոխադրությամբ, որոնք տոնայնությունից դուրս են և սոնորային դեր են կատարում՝ հակադրվելով ֆակտուրայի այլ տարրերի:

Այս պիեսի մի քանի մոդուսներ ռիթմիկ կամ ինտոնացիոն ծագումնաբանական կապ ունեն շարքի նախորդ մասերի հետ: Այնուամենայնիվ, առաջին մոդուսը նմանակներ չունի:

Օրինակ 120



Բերված օրինակը պարունակում է նաև երկրորդ մոդուսը՝ փոխած դասավորվածությամբ կվինտ-կվարտակորդը:

Երրորդ մոդուսն առաջին պիեսի լուսաբարդական ռիթմիկ դարձվածքներով մոդուսի տարբերակն է, որը համարում ենք ամբողջ կերպարայնության սկզբնական բանաձև: Որքան էլ նրանք մոտիվային առումով փոփոխվեն, միևնույնն է, ճանաչելի են, իսկ տվյալ դեպքում նաև դրամատիկ կամուրջ են ստեղծում ամբողջ շարքի սկզբի հետ: Հաջորդ օրինակում նշել ենք այս ելակետային մոդուսի երեք տարբերակները: Երկրորդ տողի սեկունդաների շարքը նույնպես դրամատիկ կամուրջ է երրորդ մասի հետ: Ահա ևս մեկ դրամատիկ կամուրջ: Այս մասն իր մեջ հավաքել է նախորդ մասերի գրեթե բոլոր տարրերը կամ նրանց նմանությունները:

Օրինակ 121

Example 121 is a musical score for piano and tenor. The piano part is written in treble and bass staves, while the tenor part is in a single staff. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, ten.), articulation marks, and fingerings. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, while the tenor part has a more melodic line with some rests. The score is divided into three systems, each with a key signature change indicated by a sharp sign and a '2nd' or '3rd' marking.

Վերջին՝ յոթերորդ պիեսը, էպիլոգ է, վերջաբան: Նրանում մոդուսային բազմազանության խաղեր չկան: Կերպարը ներկայացված է երկու տարբերակվող մոդուսներով: Դա լոմբարդական ռիթմով սկզբնական հատիկն է և երեք սահուն բարձրացող հնչյուններից բաղկացած կարճ մոտիվը՝ մերթ կես տոն մելոդիկ խրոմատիկայով, մերթ՝ դիատոնիկ տրիխտորդներով: Հաճախ է տարբերակվում կվինտա ինտերվալը՝ ոչ միայն մաքուր, այլև մեծացրած: Ակորդային ուղղահայացներում և մոդուսային մոտիվների համադրության մեջ այն գերակշռող է:

Օրինակ 122

Example 122 is a musical score for piano and tenor. The piano part is written in treble and bass staves, while the tenor part is in a single staff. The score includes various musical notations such as dynamics (p), articulation marks, and fingerings. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, while the tenor part has a more melodic line with some rests. The score is divided into three systems, each with a key signature change indicated by a sharp sign and a '2nd' or '3rd' marking.



Ամբողջ պիեսը կառուցված է այս երկու մոդուսների համադրությամբ: Կոմպոզիտորը զատել է ավելորդը՝ թողնելով միայն ստեղծագործության մեջ կերպարի մարմնավորման համար առանցքային հատկանիշները: Երկու մոդուսների բազմակի և տարբեր դիրքերից կրկնվելը ստեղծում է ստատիկ առարկայի կամ իրավիճակի տպավորություն: Երաժշտության մեջ ցանկացած կրկնողություն կանգնեցնում է ժամանակը, իսկ կանգնեցված ժամանակը ստատիկայի բուն էությունն է, շարժման բացակայությունը: Այս երկու մոդուսների համադրությունը ներկայանում է որպես հանդիսավորություն արտահայտող կառուցվածք, իսկ այս հանդիսավոր երաժշտության կրկնողություններում ամբողջ շարքի էությունը կարելի է ամփոփել հետևյալ կերպ: Հավանաբար, սա երաժշտական կոթող է⁸⁵, հուշարձան մեծն Կոմիտասին, այնպիսին, ինչպիսին նրան տեսնում է Ռ. Սարգսյանը:

⁸⁵ Բավական է հիշել Մ. Մուսրղսկու «Նկարներ ցուցահանդեսից» ստեղծագործությունը: «Богатырские ворота» թեման կրկնվում է տար-

Այս ստեղծագործության կատարողական պլանում պետք է հստակորեն ցուցադրվեն մոդուսների համակարգերը՝ տրամաբանորեն փոխկապակցելով դրամատուրգիայի մեջ: Խնդիրը շատ խրթին է, քանի որ խոսքը վերաբերում է մի կողմից ենթատեքստից նրա գերակշռող փոքր կառուցվածքային դրվագներն ավելի թանձր ձայնով առանձնացնելուն, մյուս կողմից՝ անհրաժեշտ է ստեղծել նրանց դրամատիկ փոխկապակցման համակարգ, որտեղ պիտի ծավալվի կերպարների ամբողջ շարքը:

Միխայիլ Կոկժան «Կամերային Սոնատ» (1974թ.)

Միխայիլ Կոկժանի «Կամերային Սոնատը»⁸⁶ երեք մասից բաղկացած շարք է, որի մասերի հերթականությունը կարող է փոփոխվել ըստ կատարողի ցանկության⁸⁷:

Սոնատի տեքստը շարադրված է *senza metrum* ձևով, սակայն ռիթմիկ կառուցվածքները հստակ ամրագրված են, իսկ ֆրագները դյուրին է հաշվարկել՝ շնորհիվ մատչելիորեն բնորոշվող կոմպոզիցիոն հերթականության:

Ստեղծագործությունն ըստ ոճի սոնորային է, սակայն սոնորային հնչողության տեխնիկան ուղղված է ստեղծելու խորհրդա-

բեր վարկածներով, աստիճանաբար խտանալով՝ վերակերտում է Գարտմանի նկարի կերպարը, որտեղ պատկերված են Կիև քաղաքի Հաղթական դարպասները:

⁸⁶ **Кокжаев М.**, Камерная Соната, в сб. Сонаты Советских Композиторов для ф-но, выпуск 15, изд. «Советский композитор», Москва, 1990, стр. 48-65.

⁸⁷ Տե՛ս **Արտեմյան Լ.**, Ակուստիկ գրաֆիկայի առանձնահատկությունները Միխայիլ Կոկժանի «Կամերային Սոնատում», Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջան՝ նվիրված Տիգրան Զուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին, նստաշրջանի նյութեր, «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2013, էջ 112-123:

նիշերի որոշակի համակարգ, որը կարող է ունենալ ծրագրայնություն: «Կամերային Սոնատ» անվանումը պարունակում է երաժշտական կերպարներ արտացոլող հնչյունային դաշտի կարևոր առանձնահատկություն: Այսպես, արտահայտչամիջոցներից մեկը ձայնարտաբերման որոշակի մեթոդն է, որն առաջ է բերում դաշնամուրային ֆլաժոլետներ: Սոնատում կարևոր դեր են խաղում նաև ռեպետիտիվ հնարները, նոտագրական խորհրդանիշերը և կոլաժային տեխնիկայի միջնորդված հնարները:

Առաջին մասը կառուցված է սոնորային դաշտերի համադրության հնարների հիման վրա, որոնք ի հայտ են բերվում տարբեր ֆակտուրային համալիրների և պասաժների միջոցով: Չնայած ակորդային և ֆակտուրային կառուցվածքի հաճախակի կրկնողությանը՝ նրանց դասավորվածությունը և որևէ հենքից զուրկ փափուկ դիսոնանսային բնույթն ընկալվում է որպես ատոմալ գրելաոճ: Անսահմանափակ հնչյունային տարածության տպավորությանը նպաստում է ֆրագների սահմանազատման միջոցը՝ ֆերմատան, որը ծառայում է որպես ֆրագի ավարտի նշան:

Օրինակ 123



Բերված օրինակում տարբերվում է նաև նման ռիթմիկ դարձվածքները միմյանց հանդեպ տեղաշարժվելու ռիթմական սկզբունքը: Շարադրանքի ստորին շերտը միշտ ուշանում է երեսուններորդականով⁸⁸: Այս հնարը շատ տպավորիչ է: Այն արձագանքի արտացոլումն է, սակայն ոչ թե սովորական, այլ աղավաղման սկզբունքով: Հնչյունային արտացոլումները ռիթմիկ առումով միանման են, իսկ ինտոնացիոն առումով երբեմն զանազանվում են: Ինտոնացիոն նմանության երկու դեպքերում (նկատի ունենք տեքստներով շարժումը) մոտիվները նման են, սակայն միմյանց հանդեպ դիրքային առումով տեղաշարժված են, ընդ որում դա տեղի է ունենում այնպես, որ նրանց օբերտոնային ենթալարվածքները հեռու են միմյանցից և պեղալի վրա ստեղծում են գեղեցիկ բաբախող հնչյունային ֆոն, որը ֆերմատայի վրա մարում է բավականին երկարատև:

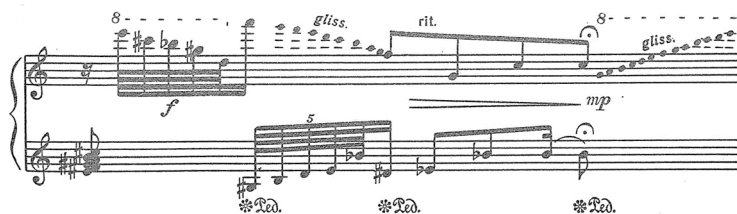
Ֆրագների համակցման այս ձևն էլ թելադրում է կատարման միջոցը: Բացի ստեղներին ճիշտ հպումից, որը կարող է նպաստել ակուստիկ դաշտի ստեղծմանը, ֆերմատայի տևողությունը պետք է համապատասխանի նրա մարման ժամանակին:

Նախորդ օրինակում բերված նախավերջին ֆրագները ներկայացնում են ուղղահայաց շարժուն կոնտրապունկտ՝ Iv-14⁸⁹: Դասական պոլիֆոնիայի այս հնարն օգտագործվել է տոնորային ռճի պայմաններում: Հաջորդ օրինակում կցուցադրենք դասական պոլիֆոնիայի մեկ այլ հնար՝ հայելային իմիտացիա:

⁸⁸ Այս հնարը ներկայանում է որպես սահմանային երևույթ իմիտացիոն գրելառճի և տոնորային արձագանքի միջև՝ ժամանակային շատ կարճ քայլի պատճառով: Խոսքը վերաբերում է ոչ թե մոտիվային, այլ ռիթմիկ իմիտացիային:

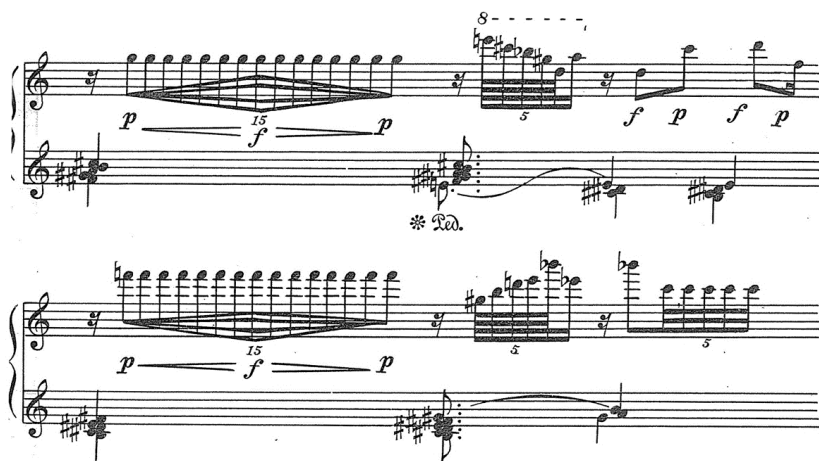
⁸⁹ Ձայները վերադասավորվել են երկու օկտավայի ուղղահայաց ցուցիչով:

Օրինակ 124

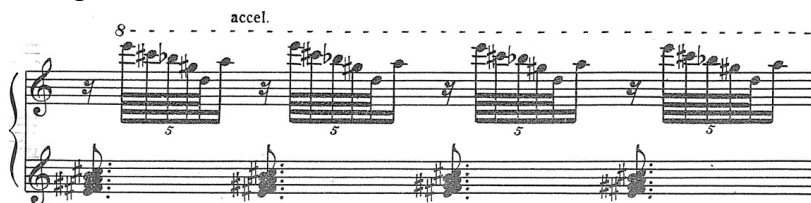


Բերենք ռեպետիտիվ շարադրանքով մի քանի օրինակ, որոնք համակցվում են ակուստիկ ֆոնի դեր կատարող կլաստերային շարադրանքի հետ:

Օրինակ 125, ա)



բ)



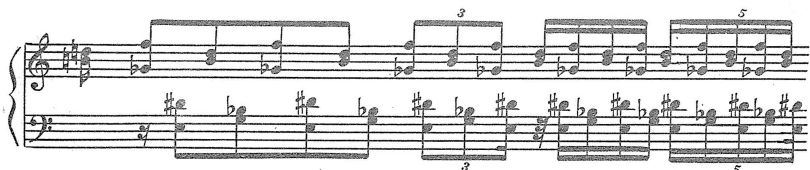
Հետևյալ օրինակում չորս հորիզոնականների շերտավորման պայմաններում դրսևորվում է ռեպետիտիվ տեխնիկայի ավելի խրթին հնար: Շերտերից յուրաքանչյուրը դարձվածքների կրկնողության մեջ ունի իր քայլը:

Օրինակ 126



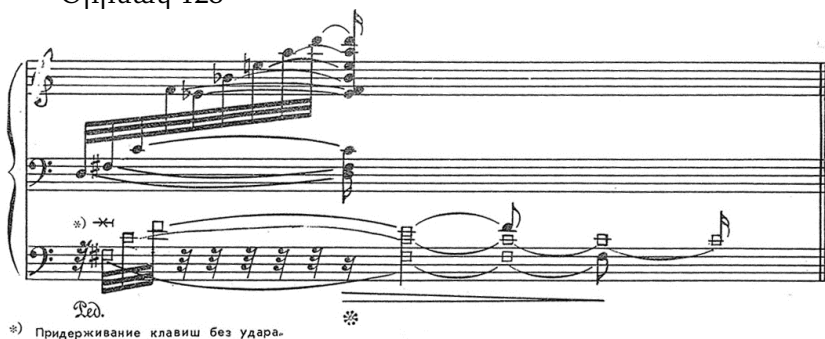
Հետևյալը ևս մեկ ռեպետիտիվ հնար է, որը կառուցված է կրկնողության քայլի աստիճանական ժամանակային կրճատման սկզբունքով:

Օրինակ 127



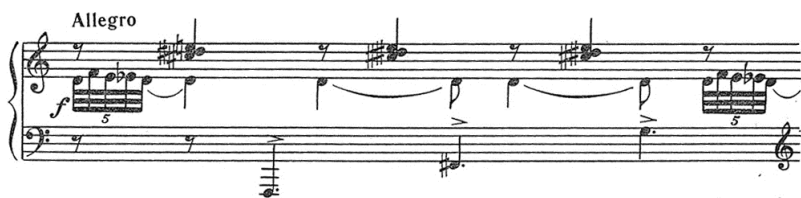
Կադանսում պասաժից դուրս են բերվում երեք ֆլաժոլետներ՝ առանձնացման ստեղները պահելու միջոցով, որոնց վրա այդ ֆլաժոլետներն առաջ են բերվում: Նրանց մարման ժամանակը տարբեր է, իսկ ձայնարտաբերումը համատեղում է ն՝ իրական հարված, և՝ այնուհետև առանց հարվածի ստեղնի պահում: Դրանց վրա հնչող ֆլաժոլետներն առաջ են բերվել պասաժի ավելի բարձր հնչյուններով:

Օրինակ 128



Սոնատի երկրորդ մասը պարունակում է ն՝ ռեպետիտիվության հնարներ, և՝ բասի գծում դողեկաֆոնիկ չկրկնվելու հատկանիշներ, և՝ մոնոգրամներ, և՝ տարատեսակ ֆլաժոլետներ: Այս մասի համատեքստում համադրվում են երկու կերպար՝ էքսպրեսիվ և քնարական:

Օրինակ 129, ա)



բ)

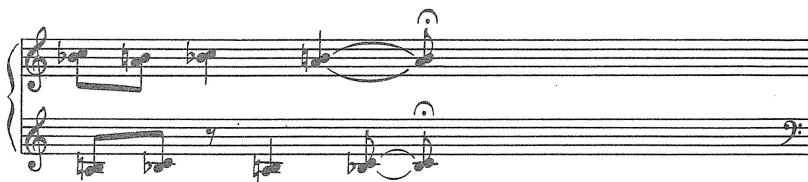


Օրինակ բ-ում, բացի ստեղների վրա պահված ֆլաժոլետներից, առկա է նաև պեղալով պահվող ֆլաժոլետների թաքնված շարք: Ֆորշլագի նոտաներից յուրաքանչյուրն իրենից հետո թողնում է տարբեր ուժգնության ֆլաժոլետների հնչյունային մնացորդ: Կարճ ֆորշլագը կինչի ավելի կամաց, քան հիմնական նոտան:

Քնարական կերպարը ներկայացված է «Եթերային» հնչյուններով: Դրանց համակցությունը դասավորվում է վաղանցիկ հնչյունային շերտի մեջ, որը բաղկացած է դանդաղ մարդկային հնչյուններից և նրանց օբերտոնային հնչողություններից:

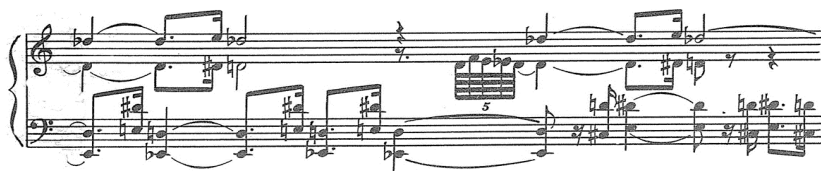
Այս կերպարի ցուցադրությանը նախորդող կադանսը կառուցված է B-A-C-H մոնոգրամի հիման վրա, որտեղ երաժշտական հնչյուններում արտացոլվում է հանճարեղ կոմպոզիտոր Յ. Ս. Բախի անունը:

Օրինակ 130



Ակնհայտ է մեծ սեպտիմայի գերակայությունը, որն այլ ինտերվալներից ավելի հաճախ է հանդիպում ֆակտուրայում: Փոքր նոնան նույնպես էական դեր ունի, որը հանդես է գալիս պակաս հաճախականությամբ: Փոքր նոնան տվյալ համատեքստում ընկալվում է որպես մեծ սեպտիմայի շրջվածք (երկու օկտավային համակարգում):

Օրինակ 131



Սոնատի երկրորդ մասի ձևը չունի մշակման բաժին: Այն բաժանվում է էպիզոդների, որոնք երբեմն որոշակի դրամատիկ փոխկապակցվածության մեջ չեն ընկալվում: Հավանաբար, սրանք տարբեր ժամանակներում և մոլորակի տարբեր վայրերում տեղի ունեցած իրադարձությունների առանձնացված պատկերներն են: Գոյություն ունի միայն մեկ որոշակի խորհրդանիշ՝ Բախի անունը, որը ժամանակ առ ժամանակ վերադառնում է հնչողության դաշտ: Օրինակ, երրորդ էպիզոդից հետո, որում կուտակվել էր առաջին դինամիկ կուլմինացիայի աստիճանաբար լայնացող պասսաժների և տևական հզոր էներգիան, առաջանում է մի հատված, որում ամբողջ ֆակտուրան կապված է Բախի խորհրդանիշի հետ: Ֆակտուրայի վերևի շերտը կառուցված է չորս հնչյունից բաղկացած B-A-C-H-ի մոտիվի վրա, իսկ բասում անցնում է Բախի ամենադրամատիկ ֆուգաներից մեկի՝ LՏԿ առաջին հատորի cis-moll ֆուգայի թեման⁹⁰:

⁹⁰ Նոտային գրաֆիկայում Ի. Ս. Բախի այս խաչաձև թեման հաճախ անվանում են Քրիստոսի խաչելության թեմա:

Օրինակ 132



Այս հատվածն ավարտում է ևս մեկ մոնոգրամի՝ so-la-re-es-ի ռեպետիտիվ շարադրանքը, որն իրականացվում է դինամիկ աճով ու պարպումով: Մոնոգրամը կարդացվում է Սոլյարիս, որը Ստանիսլավ Լեմնի հանրահայտ վեպից տիեզերական կերպար է: Երկու մոնոգրամները համադրվելով ընկալվում են որպես տիեզերական մեծություններ, որոնք իրենց նշանակությամբ դուրս են գալիս երկրային կյանքի սահմաններից:

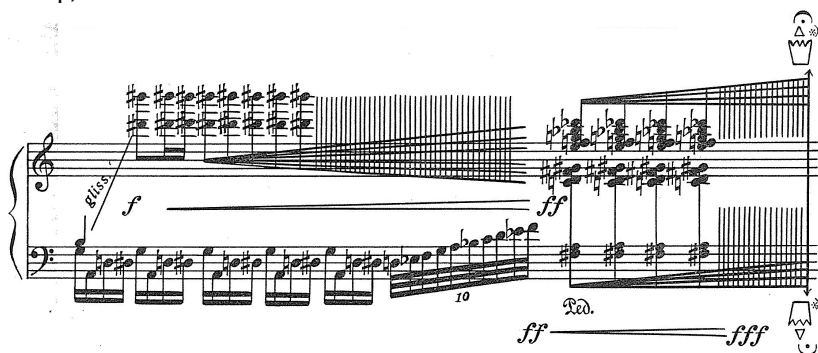
Սակայն այս սիմվոլիկան ընկալելի է միայն տեքստն ընթերցելու ընթացքում, իսկ դա նշանակում է, որ կատարողը պետք է այն թարգմանի երաժշտական լեզվով այնպես, որ այդ խորհրդանիշերի հնչունային նմանություններն ունկնդրին փոխանցեն կերպարին համապատասխանող տարածական ծավալ:

Հաջորդ ալիքը նույնպես կառուցվում է այս խորհրդանիշերի համադրությամբ:

Օրինակ 133 ա)



բ)



Դրվագն ավարտվում է հնչյունային պայթյունով՝ կլաստերով, որն իրականացվում է ավերով դաշնամուրի ծայրի ռեգիստրներին հարվածելու միջոցով: Այնուհետև արտաբերվում է մի քանի հնչյուն որպես հիշեցում քնարական կերպարի մասին: Մասն ավարտում է «blues» ձևում ծավալվող էպիգոդը, որը բնույթով հակադիր է ամբողջ Սոնատին:

Ոճական հակադրության հնարը տվյալ դեպքում դրամատուրգիական է, քանի որ ծայրահեղ էքսպրեսիան ավարտում է ծայրահեղ խաղաղությամբ: Խաղաղության մեջ տեսանելի է հո-

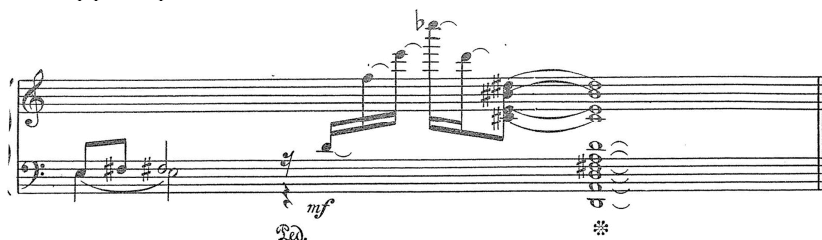
գևոր վերափոխումը, որը կարող է կայանալ Արարչին աղոթքով
 դիմելու արդյունքում:

Օրինակ 134

The musical score for Example 134 is written for piano and organ. It consists of six systems of staves. The piano part is in the upper staff of each system, and the organ part is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). There are also markings for *Red.* (Reduction) and *mf* (mezzo-forte). The organ part features complex chordal textures and melodic lines, often with multiple voices. The piano part provides a harmonic and melodic accompaniment. The score is a detailed musical arrangement, likely for a specific liturgical or concert setting.

Մասի ավարտին Սոնատում առաջին անգամ ի հայտ է գալիս որոշակի տոնայնական համահնչյուն: Այդ մեղմ ֆլաժոլետային համահնչյունն արտաբերվում է ոչ թե պեղալով, այլ D-dur պահված ակորդի հետ միասին: Այն դուրս է մղվել Բախի (cis-his-e-dis) թեմայի հնչյուններից: Յ. Ս. Բախի ժամանակաշրջանի տոնայնական ավանդույթների վրա արտացոլմամբ սա ինքնատիպ կամաց «Gloria» է⁹¹:

Օրինակ 135



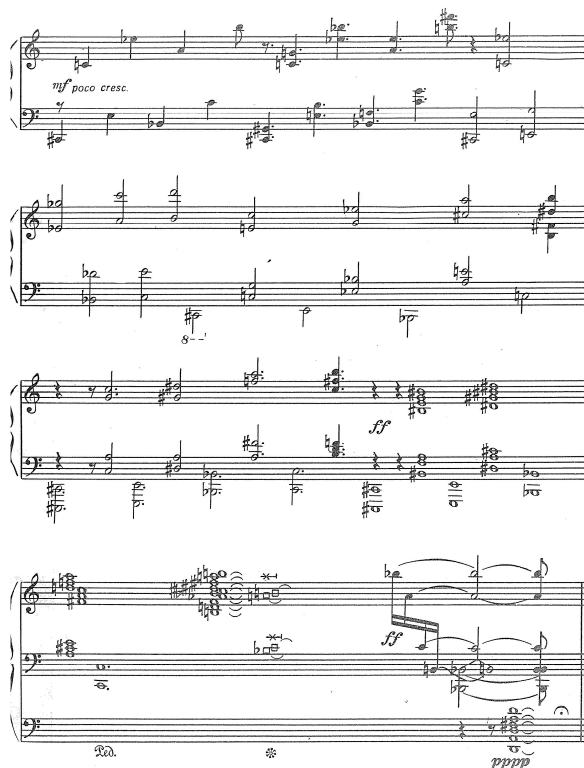
Երրորդ մասն ընկալվում է որպես վերջաբան, եթե կատարողը նվագում է որպես վերջին: Սկզբում կրկնվում են առաջին մասի առանձին փոքր-ինչ տարբերակված որոշ հատվածներ, որոնք այնուհետև ժամանակի մեջ դանդաղ ընդլայնվում են դինամիկայով և ակորդային համալիրների հնչյունային խտությամբ: Սկսվելով եզակի հնչյուններից՝ նրանք հասնում են կլաստերի խտության: Իսկ վերջում մնում է միայն Յ.Ս. Բախի անվան խորհրդանիշը: Վերջին կետը նույն D-dur ակորդն է, որը կամաց, բայց շքեղ կերպով ավարտում է և՛ երկրորդ մասը, և՛ երրորդը:

Այս հատվածի դրամատուրգիական տրամաբանությունը պարզ է: Սա երաժշտական զարգացման մեջ հնչյուններ գրավելու պատմություն է: Սկզբում մեկ տոն էր, հետո՝ կվինտա, տերցիա, եռահնչյուն և այսպես շարունակ: Նորից որպես հիմք է ծառայում Յ. Ս. Բախի cis-moll ֆուգայի թեման, որը հնչում է բասում: Այդպիսով, բոլոր լարված համահնչյունները յուրացնելուց

⁹¹ См. у **Друскин М.**, Иоганн Себастьян Бах, изд. «Музыка», Москва, 1982, стр. 207-231, стр. 255-266.

հետո՝ վերջում, այնուամենայնիվ, մնում է բոլոր ազգերի և ժամանակների հանճարի անունը:

Օրինակ 136



Սոնատը կատարողական առումով տարբեր մեկնաբանությունների հնարավորություն է տալիս: Դա վերաբերում է նույնիսկ մասերի տեղափոխության հնարավորությանը, որը նշանակում է, որ հեղինակը կատարողի հետ միասին է կրում ստեղծագործության գաղափարներն ունկնդրին հասցնելու պատասխանատվությունը⁹²:

⁹² Վերլուծության ընթացքում մի շարք տեխնիկական հնարներ մեզ պարզաբանել է հեղինակն ինքը:

Երվանդ Երկանյան «Պանտոտերաժշտություն» (1974թ.)

«Պանտոտերաժշտությունը», հավանաբար, առնչվում է ժեստերի արվեստի անվանմանը՝ «Պանտոմիմային»⁹³, որը գալիս է անտիկ Հունաստանի ժամանակներից: 18-րդ դարում պանտոմիման ներմուծվել է բալետի ժանրում, որպես պարարվեստի կարևոր բաղադրիչ, իսկ 20-րդ դարում պանտոմիմայի հիման վրա ի հայտ են եկել երաժշտական բեմական ստեղծագործություններ: Այդպիսի նմուշ է Պաուլ Հինդեմիտի «Կարդիլիակը»:

Երվանդ Երկանյանի քննարկվող ստեղծագործության յուրօրինակությունն այն է, որ չի ենթադրվում թատերական գործողություն, սակայն ունկնդրի մեջ անվանման վերաբերյալ ըմբռնողական արձագանք է առաջացնում: Ունկնդիրը պետք է ստեղծագործության ծրագրայնությունը կապի իր երևակայական կերպարային շարքի հետ: «Պանտոտերաժշտություն»⁹⁴ անվանումն ունկնդրին ուղղորդում է դեպի որոշակի կերպարայնություն, որը մի կողմից որոշակի է, քանի որ ունկնդրելու ժամանակ նա պատկերացնում է երևակայական պանտոմիմա՝ շնորհիվ այդ ժանրի հետ իր շփման փորձի, մյուս կողմից էլ՝ ընկալողական կերպարները վերացական են, քանի որ այուժեի հետ ուղիղ զուգորդումներ չկան: Ավելին, ընկալումն ամեն անհատի գիտակցության մեջ յուրովի կլինի, քանի որ աշխարհում միանման բանականություն ունեցող երկու մարդ չկա: Մա նշանակում է, որ կոմպոզիտորը, դիմելով բոլորին, անդրադառնում է նրանցից յուրաքանչյուրին առանձին՝ դրանով իսկ ապահովելով կերպարային շարքի ան-

⁹³ Այստեղ և այսուհետ մենք կիրառում ենք «Պանտոմիմա» եզրը և ոչ թե նրա հայերեն «մնջախաղ» համարժեքը, քանի որ այդպիսին է երաժշտության անվանումը:

⁹⁴ Երկանյան Ե., Պանտոտերաժշտություն, Դաշնամուրային Սոնատներ ժող.-ում, «Սովետական գրող» հրատ., Երևան, 1988, էջ 82-96:

կրկնելիությունը: Վերջինս համապատասխանում է հասարակության մեջ գիտակցության անկրկնելիությանը:

Այս կոմպոզիտորական գաղափարը յուրահատուկ է և մասնակիորեն մոտ է գործիքային թատրոնին, սակայն համապատասխան դասակարգմամբ: Ինչպես հայտնի է, գործիքային թատրոնի ժանրը երաժշտության կատարման պահին⁹⁵ պահանջում է թատերական որոշակի դրսևորումներ: Գոյություն ունի նաև միջնորդված՝ վերացական գործիքային թատրոն, որը թատերականացված գործողության տարբերն արտահայտում է ոչ թե կատարման ընթացքում, այլ ընկալման մեջ⁹⁶:

Հետաքրքրական է, որ կոմպոզիտորը որպես նախընտրելի տեխնիկա կիրառել է պուանտիլիզմը՝ երաժշտական նյութի տարբեր բաղադրիչների չկրկնվելու մոտեցումով: Տեխնիկայի անվանումը համահունչ է պիեսի անվանմանը, և դրանում նկատելի է որոշակի հեղինակային մտահղացում: Երաժշտության մեջ զգացվում է որոշակի երկակիություն, քանի որ պուանտիլիզմը կետային արվեստ է՝ հնչյունների չկրկնվելու սկզբունքով, որը որոշ չափով արտահայտում է նաև պանտոմիմայի էությունը: Պարզաբանենք: Պանտոմիմայում ժեստը իմաստի միավորն է: Որպես կանոն՝ այդ միավորներից դասավորվում է կերպարային շարքը այնպես, ինչպես երաժշտության ընթացքում հնչյունային կետերից դասավորվում է ամբողջական երաժշտական կերպարը:

Կերպարայնության բացահայտման համար նախատեսված տեխնիկական միջոցներում պուանտիլիզմը համադրվում է այլ հնարների՝ սոնորային տեխնիկայի, շերտերով պոլիֆոնիայի,

⁹⁵ Նման դեպքի մենք հանդիպեցինք Հ. Դելլայանի ստեղծագործության մեջ, որտեղ դաշնակահարը երգում է օրորոցային հիշեցնող երգը:

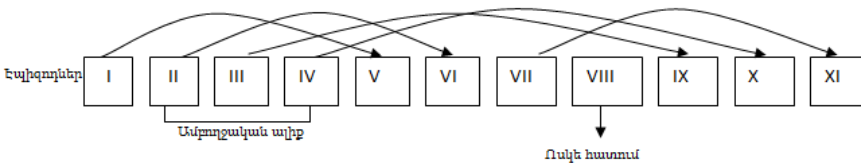
⁹⁶ Սակայն մենք կարող ենք ենթադրել, որ կատարողը կարող է կատարման ընթացքում որոշ չափով չափազանցված ընդգծել կատարումը ժեստերով՝ մնջախաղին մոտ, որը կատարմանը կիադորդի պիեսի անվանման նոր մեկնաբանում: Հեղինակը չի արգելել այն, ուստի սա նշանակում է, որ կատարման այդ տարբերակը հնարավոր է:

կլաստերների, ռեպեթիտիվ շարադրանքի, իմիտացիաների և սերիալ գրեկառճի հետ:

Ստեղծագործության ձևի մեջ միավորվում են տասնմեկ էպիզոդներ, որոնք տարբեր են ֆակտուրայով, սակայն իրենց հաջորդականության մեջ ունեն պարզ տրամաբանություն՝ ըստ ֆակտուրաների նույնության սկզբունքի: Առաջին էպիզոդը փոխառնչություն ունի հինգերորդի հետ, երկրորդը՝ վեցերորդի, երրորդը՝ իններորդի, չորրորդը՝ տասներորդի, իսկ յոթերորդը՝ տասնմեկերորդի: Շարքից դուրս է մնում ութերորդ էպիզոդը, սակայն եթե հաշվի առնենք, որ երկրորդ, երրորդ և չորրորդ էպիզոդները կատարվում են միասնական շարժման մեջ և quasi presto տեմպում, ապա ժամանակի առումով այն համապատասխանում է ոսկե հատման կետին, որտեղ սկսվում է դինամիկ և դրամատուրգիական կուլմինացիայի գոտին:

Սխեմատիկորեն վերը շարադրվածը կարելի է ներկայացնել հետևյալ կերպ.

Սխեմա 10



Եթե զննենք կոմպոզիցիոն կառուցվածքի տրամաբանությունը, ապա ակնհայտ է բավական խրթին և արժեքավոր կապը ազգակից էպիզոդների միջև: Այսպիսի ձևը կարող է հանդիպել շատ հազվադեպ: Ձևի այս սկզբունքով գրված ստեղծագործություններից հանրահայտ է Վիտոլդ Լյուտոսլավսկու «CHEIN»⁹⁷ շարքը, որում տարբեր գործիքային կտավներ կոմպոզիցիոն առումով ներկայացնում են էպիզոդների տեսարանների տարբեր մոդելներ:

⁹⁷ Ст'я Беседы и статьи Ирины Никольской с Витольдом Лютославским, статьи, воспоминания, изд. «Тантра», Москва, 1995, стр. 64. Chain – անգլերենից թարգմանաբար նշանակում է շղթա:

Ներկայացնենք պիեսի միանման հատվածները համադրությամբ:

Առաջին գույգը, ինչպես արդեն նշեցինք, առաջին և հինգերորդ էպիզոդներն են:

Օրինակ 137, առաջին էպիզոդ

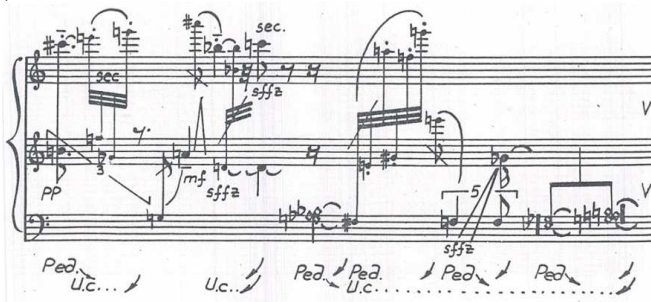
Presque Lent

The musical score is for a piece titled "Opus 137, first episode" by Aram Khachaturian. It is marked "Presque Lent" and is in the key of B-flat major (one flat). The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system begins with a piano (ppp) dynamic and features a series of chords and single notes. The second system introduces a triplet of eighth notes and a forte (f) dynamic. The third system continues with a variety of dynamics, including mezzo-forte (mf), piano (p), and fortissimo (sfz). The fourth system concludes with a mezzo-forte (mp) dynamic and a piano (p) dynamic. The score is characterized by its intricate rhythmic patterns and expressive dynamics.

Օրինակ 138, հինգերորդ էպիզոդ, ա)

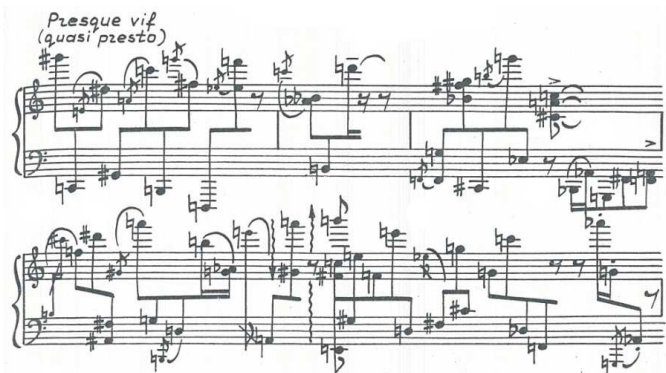


բ)



Բացի ֆակտուրային տարրերի և պուանտիլիստական տեխնիկայի հատկանիշների նմանությունից, նկատենք նաև երկու օրինակներում ֆլաժոլետների առկայության հանգամանքը:

Օրինակ 139, երկրորդ էպիզոդ

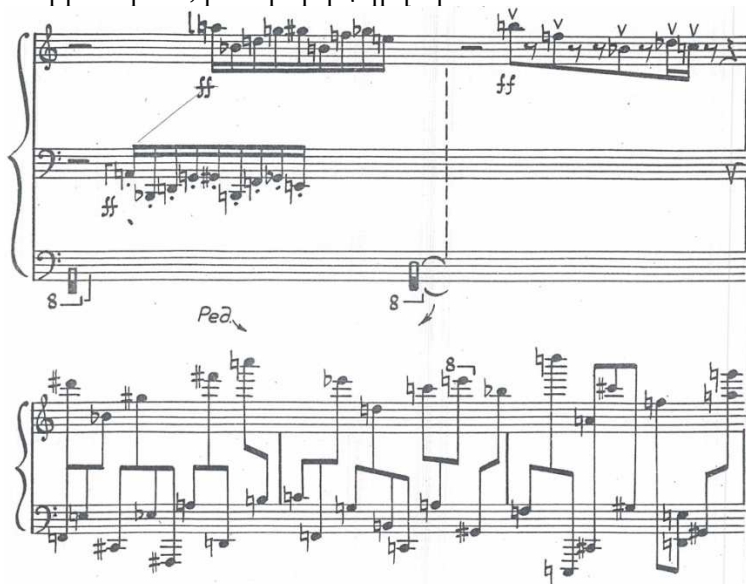


Օրինակ 140, վեցերորդ էպիզոդ, ա)

բ)

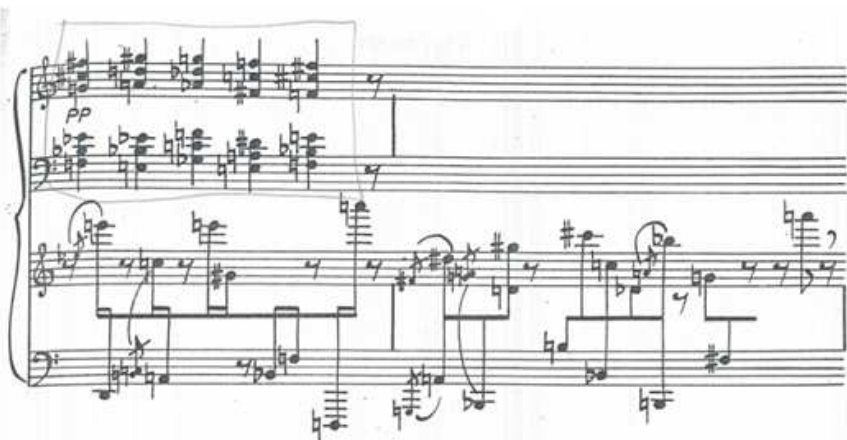
Օրինակ 141, երրորդ էպիզոդ

Օրինակ 142, իններորդ էպիզոդ



Նկատենք երկու օրինակներում կլաստերների առկայությունը, ինչպես նաև օրինակի այն իմիտացիան, որտեղ դարձվածքը կառուցված է առանց սերիայի կրկնությունների:

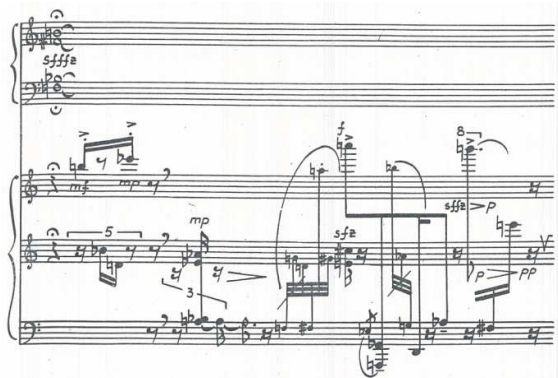
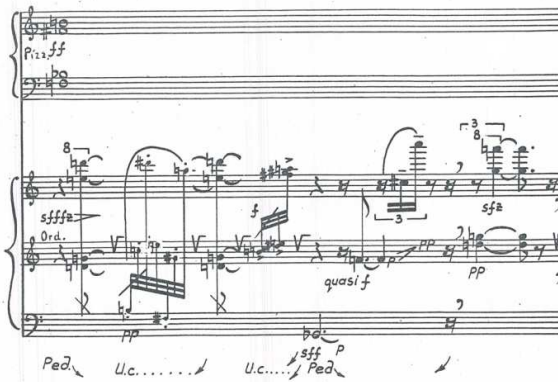
Օրինակ 143, չորրորդ էպիզոդ





Օրինակ 144, տասներորդ էպիզոդ

Presque Lent



Ակնհայտ է ոչ միայն ֆակտուրաների նմանությունը, այլ նաև բազմաշերտ շարադրանքը, որտեղ ներգրավված են դաշնամուրի բոլոր ռեգիստրները:

Օրինակ 145, յոթերորդ էպիզոդ

Օրինակ 146, տասնմեկերորդ էպիզոդ

Թեև տասնմեկերորդ էպիզոդում պահպանված է միայն tremolando հնարը, սակայն նմանությունն ակնհայտ է: Նշենք նաև, որ յոթերորդ էպիզոդում բոլոր կվինտոլները կառուցված են չկրկնվող սկզբունքով:

Վերջապես, ներկայացնենք 8-րդ էպիզոդը՝ որպես կուլմինացիոն զագաթնակետ: Շարադրանքի տարբեր շերտերում համակցված են երկու տարբեր ֆակտուրային գծեր՝ փոխլրացնող (կոմպլեմենտար) փոխհարաբերությամբ: Ե. Երկանյանի տվյալ ստեղծագործության մեջ սա կատարողական առումով ամենաբարդ հատվածն է, քանի որ շերտերը պետք է ակուստիկորեն կենտրոնացված լինեն և դինամիկայի, և՛ տեմբրի տեսանկյունից:

Օրինակ 147

The image displays a musical score for Example 147, consisting of four systems of staves. Each system includes a piano (p) part and a violin (v) part. The notation is complex, featuring numerous triplets, sixteenth notes, and dynamic markings such as *ppp*, *sffz*, and *pp*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is written in a modern, detailed style with many accidentals and articulation marks.

Այսպիսով, տվյալ ստեղծագործությունը ներկայանում է ն՝ կոմպոզիցիոն ամբողջականությամբ, և՝ էպիզոդների ընդգրկմամբ: Պարզ է նաև դեպի ընդհանուր կուլմինացիա ձգտելու մոդելը, որի առանձնահատկությունն է տեսողական պանտոմիմա վերարտադրելու գաղափարը: Այդ գաղափարը հստակ մարմնավորվել է մի կողմից երաժշտական նյութի փոքր կառուցվածքների յուրահատկություններում, մյուս կողմից՝ միմյանց հակադիր երաժշտական էպիզոդներում, որոնք, այնուամենայնիվ, գտնվում են դրամատուրգիական փոխկապակցման հստակ տրամաբանության մեջ: Երաժշտական դարձվածքներն իրենց ներքին կառուցվածքներում ունեն խճանկարային հատկանիշներ: Սուր ռիթմախնայությամբ օժտված տարբեր ձևաչափերի փոքր կառուցվածքներից կազմվում են երաժշտական ֆրագմենտներ, որոնք, համաձայն կոմպոզիտորի կողմից հայտարարված ծրագրայնության, նույնանում են դերասանների՝ միմերի ժեստերի հետ:

Ստեղծագործությունը յուրահատուկ է և կատարողից պահանջում է ոչ միայն ստեղծագործական երևակայություն, այլև որոշակի ճաշակ և գիտելիքներ:

Արամ Սաթյան
Բազատելներ
«6 Բազատել» շարքից
(1978թ.)

Արամ Սաթյանի վեց մանրանվագներում⁹⁸ կարևորվում են թե՛ միկրոկառուցվածքները, թե՛ երաժշտական ընթացքի զարգացման տրամաբանությունը: Կոմպոզիտորը բոլոր վեց մանրանվագներում, որոնք աստոնալ են, առաջնորդվել է նույն սկզբունքով⁹⁹: Յուրաքանչյուր մանրանվագում գոյություն ունի ինտո-

⁹⁸ **Սաթյան Ա.**, 6 Բազատել, Մենք դաշնամուր ենք նվագում ժող.-ում, Satian Producers and Publishers, Երևան, 2007, էջ 73-77:

⁹⁹ Տե՛ս **Արտեմյան Լ.**, Ատոնալ գրելաոճի սկզբունքները Արամ Սաթյանի

նացիոն հատիկ, որը դրված է ամբողջ պիեսի հիմքում: Յուրաքանչյուր պիեսի ամբողջ երաժշտական նյութը դուրս է բերվում որոշակի ինտոնացիոն հատիկից, որն ինտերվալային փոփոխության հնարավորություն ունի:

Այս մոտեցումը պայմանականորեն կարելի է անվանել նմանության տեխնիկա¹⁰⁰, և նրա էությունն այն է, որ սկզբնական հատիկը, երաժշտական ընթացքում ձևափոխվելով որոշակի թույլատրելի սահմաններում, չի փոփոխում իր ընդհանուր գրաֆիկական ուրվագծերը և ատոնալ գրելաձևի սահմաններում կամ ուժեղ խրոմատիզացված տոնայնական երաժշտության մեջ նույն կերպ է ընկալվում բոլոր ձևափոխված տարբերակներում:

Ա. Սաթյանի շարքում բացառություն է կազմում միայն երկրորդ մանրանվագը, որը գրված է օրթոդոքսալ սերիալ տեխնիկայում: Սակայն նրանում առկա են նաև նմանության տեխնիկայի կիրառման հատկանիշներ: Այս սկզբունքը ցուցադրելու համար՝ կդիտարկենք առաջին երկու պիեսները, քանի որ մեր խնդիրն է՝ ներկայացնել ստեղծագործության կոմպոզիցիոն կառուցվածքի բացահայտման մեթոդը, նախքան այն կսովորի կատարողը: Մենք բանալի ենք առաջարկում, որը նմանատիպ սկզբունքային համակարգով գրված ստեղծագործությունների կառուցվածքը բացահայտելու համար է: Այն ենթադրում է սկզբնական ինտոնացիոն մոդելի տարածումը երաժշտական հյուսվածքի բոլոր շերտերում:

Ա. Սաթյանի առաջին պիեսը հիմնվում է կվարտային կառուցվածք ունեցող երեք հնչյունից բաղկացած կորիզի վրա, որում մաքուր և մեծացված կվարտաների հարաբերակցությունն ամ-

և Հրաչյա Մելիքյանի ստեղծագործություններում, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջանի նյութեր, էջ 162-171:

¹⁰⁰ Նմանատիպ սկզբունք է կիրառել նաև Ռոդիոն Շչեդրինը դաշնամուրի համար գրված իր պրելյուդ և ֆուգաների պոլիֆոնիկ շարքում: Կոմպոզիտորի կողմից թեմատիկ կորիզների ձևափոխումն իրականացվում էր սկզբնական մոտիվային դարձվածքի ճանաչելիության սահմաններում:

բողջ ձևի ընթացքում առաջ է բերում յուրօրինակ ինտոնացիոն միջավայր: Ավելին, կորիզի ակորդային տարբերակների շարադրանքները նաև փոփոխում են արաբական երաժշտական նյութը, որն այս կամ այն կերպ տրամաբանորեն կապված է նրանց հետ: Արդեն առաջին համահնչյուններում ցուցադրվում է այս սկզբունքը: Ֆակտուրային այնպիսի շարադրանքում, որտեղ կորիզի հնչյունները տեղաբաշխված են կամ միավորված են ակորդային միաժամանակյա հնչողության մեջ, մաքուր և մեծացված կվարտաների հնչողությանը կցվում է մեկ կամ երկու այլ հնչյուն, որոնք, որպես կանոն, լրացնում են դարձվածքի ընդհանուր ուղղվածությունը:

Օրինակ 148, ա)



բ)



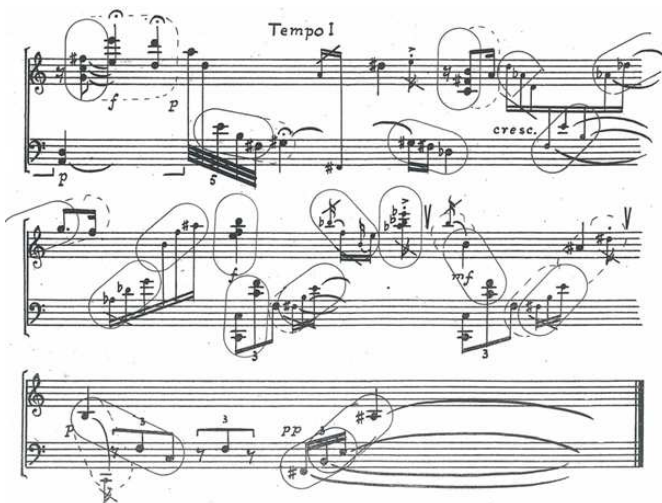
գ)



Բերվող նոտային օրինակում սխեմատիկորեն նշված են կարիզի ուղիղ, շրջված և ձևափոխված տարբերակները, որոնք ընդհանուր առմամբ կազմում են պիեսի ամբողջ երաժշտական նյութը: Ֆորշլագների և տվյալ շարադրանքի համակարգը նույնպես ունի երկրորդ պլանի նյութի իր տրամաբանությունը: Ֆորշլագը բասի հնչյունի հետ միշտ կապվում է լիգայով, շլեյֆերը միշտ կատարվում է շեշտադրված staccato-ով: Ոչ բոլոր փոքր հատվածներն են ավարտվում այդպես, սակայն նրանց սահմանները հեշտ է որոշել ըստ հնչյունների ֆակտուրային միավորման առանձնահատկությունների: Այդպիսով, կոմպոզիտորն ստեղծել է այնպիսի հյուսվածք, որում ոճական ամբողջությունն ապահովված է ոչ միայն գրաֆիկական կառուցվածքի ինտոնացիոն դարձվածքով, այլև կատարողին առաջարկվող ձայնարտաբերման միասնական սկզբունքով: Նա երաժշտական ընթացքը պետք է բաժանի ըստ բնական դասավորված տարբեր մեծության դարձվածքաբանական փոքր հատվածների: Ամենափոքր հատվածը ներկայացնում է կարճ իմաստային բջիջ, և դրանց միավորումը դասավորվում է ֆրագում: Ֆրագները սահմանազատված են ֆերմատաներով, որոնք ոչ միայն անջատում են նրանց միմյանցից, այլև տևում են ճիշտ այնքան, որքան հարկավոր է կուտակված երաժշտական լարվածությունը մարելու համար:

Օրինակ 149

The musical score for Example 149 is written for piano and is marked 'Andantino'. It consists of three systems of staves. The first system begins with a treble and bass staff, marked 'mf' (mezzo-forte) and 'cresc' (crescendo), leading to a 'f' (forte) dynamic. The second system continues with similar dynamics and includes a 'p' (piano) section. The third system is marked 'mov.' (movendo) and includes 'mf' and 'cresc.' markings. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

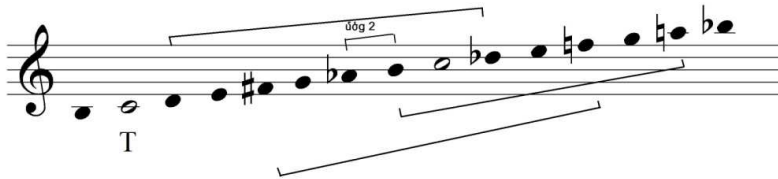


Երաժշտական նյութի կվարտային կառուցվածքը ձկունորեն ներգրավվում է հնչողության ընդհանուր բնույթի մեջ: Դրա հետ մեկտեղ կվարտային կառուցվածքը որոշակի կապ է ստեղծում հայ երաժշտական ավանդույթների հետ¹⁰¹: Վերևի տեսության սկզբը կցվում է նախորդի չորրորդ աստիճանի հետ: Երաժշտական ընթացքում գոյություն ունի նաև տոնիկական հենքերի շարժունակություն¹⁰²: Ելնելով այս հանգամանքից՝ փորձենք դուրս բերել պիեսի լադային համակարգը կամ նրա այն դրսևորումը, որը հստակ առկա է պիեսի սկզբում:

¹⁰¹ Տե՛ս Կոմիտաս, Հայոց լեկեդեցական յերաժշտութիւնը ԺԹ դարում, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, հավաքեց՝ Ռ. Թերլեմեզյան, պետական հրատ., Երևան, 1941, էջ 126-136: Կոմիտաս, Յերգեցողությունք Ս. Պատարագի, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, հավաքեց՝ Ռ. Թերլեմեզյան, պետական հրատ., Երևան, 1941, էջ 137-152:

¹⁰² Պիեսի երաժշտական նյութի կվարտային կառուցվածքի ազգային բնույթի մասին միտքն արտահայտեց երաժշտության հեղինակը՝ Արամ Սաթյանը:

Օրինակ 150



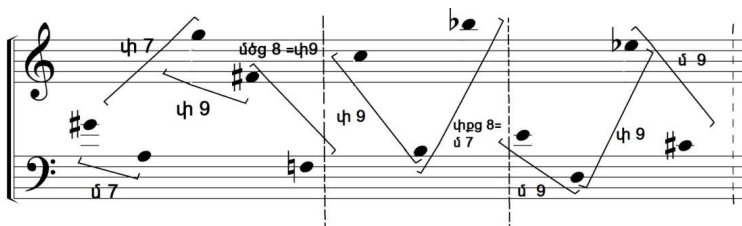
Տվյալ լադում կարող են գոյանալ բազմաթիվ կվարտային ակորդներ՝ գործնականորեն յուրաքանչյուր աստիճանից: Մեծացված սեկունդան ձևավորվում է վեցերորդ և յոթերորդ աստիճանների միջև: Դրսևորվում է նաև գերօկտավայնության այն երևույթը, որը նկարագրում է Էդուարդ Փաշինյանը:

Այս պիեսի կատարումը պահանջում է խելամիտ մոտեցում ձայնարտաբերման հարցում, քանի որ յուրաքանչյուր փոքր հատված ունի իր տեմբրային, ակուստիկ և կառուցվածքային առանձնահատկությունները՝ ֆակտուրայում ռիթմիկ տարաբնույթ կառուցվածքը, նրանց դիրքը տարբեր դիապազոններում, ֆունկցիոնալ ներֆակտուրային բաժանումը հիմնական և *ուստի/իտար* հնչյունային պլանների: Փոխլրացնող շարադրանքի մակարդակի պայմաններում յուրաքանչյուր դետալ կառուցված է ամբողջական ինտոնացիոն սկզբունքով, որը բխում է սկզբնական կորիզային մոդելի կառուցվածքից: Արդյունքում առաջանում է երկու ընդհանուր պլան. չկրկնվելու սկզբունքը, որը պարունակում է պիեսի ֆակտուրան, և ինտոնացիոն միավորների կրկնությունը: «Կրկնողությունը չկրկնվողի» մեջ վերարտադրելու տարիմաստությունն էլ պահանջում է պիեսի փոքր կառուցվածքների հետ կատարողական նուրբ աշխատանք: Յուրահատուկ դժվարությունն այն է, որ պիեսի փոքր կառուցվածքային մանրացվածությունն իր տրամաբանական հաջորդականությամբ պետք է դասավորվի ֆրագմենտի մեջ, իսկ ֆրագմենտը՝ ձևի ամբողջականության մեջ:

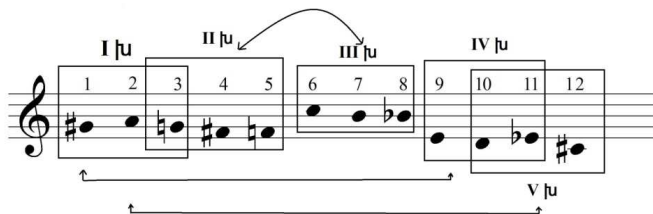
Երկրորդ պիեսը միակն է ամբողջ շարքում, որ գրված է օրթոդոքսալ դոդեկաֆոն տեխնիկայում: Կոմպոզիտորը չի կիրառել դոդեկաֆոն շարքի տրանսպոզիցիոն տարբերակները, սակայն օգտվել է պերմուտացիոն փոխակերպումների հնարներ-

րից՝ համադրելով դրանք խեցգետնաքայլ շարժման հետ: Ինչպես առաջին պիեսում, այնպես էլ երկրորդում առկա է որոշակի ինտոնացիոն նյութի հիման վրա մտքի վերարտադրման սկզբունքը, որն իրականացվել է սրամիտ կերպով: Այսպես, տասներկու չկրկնվող հնչյունների շարքը կառուցված է այնպես, որ կա՛մ ուղիղ շարքից, կա՛մ նրա պերմուտացիոն խմբերից դուրս բերված տարբեր համակցություններում գրեթե միշտ ստեղծվում են լայն ինտերվալային քայլեր, որոնցում բացարձակ գերակայություն ունեն սեպտիմաները և նոնաները: Օրինակում նախ կներկայացնենք սկզբնական դողեկաֆոն¹⁰³ տարբերակն այնպես, ինչպես այն ներկայացված է տեքստում, այնուհետև՝ նրա կորիզային տարբերակը:

Օրինակ 151, ա)



բ) Դողեկաֆոն շարքի կորիզային տարբերակը



¹⁰³ «Դողեկաֆոն շարք» և «սերիալ շարք» եզրերի նմանությունը ակնհայտ է: Սակայն մենք հավատարիմ ենք մնում հետևյալ պրակտիկային. Տասներկու տոնային չկրկնվող շարքերն անվանում ենք դողեկաֆոն, իսկ շարքերը, որոնք ունեն հնչյունների չկրկնելու այլ քանակ՝ սերիալ: Հավելենք, որ սերիալ շարքերն իրենց բաղադրության մեջ կարող են ունենալ նաև կրկնվող հնչյուններ:

Դոդեկաֆոն շարքի կառուցվածքը շատ հետաքրքիր է: Օրինակում՝ բ-ում, առաջին անցկացման ժամանակ կոմպոզիտորն այն բաժանում է երեք խմբերի՝ ինտերվալային քայլերի մոտավոր ազգակցության սկզբունքով, որոնք նախատեսում են փոքր և մեծ սեկունդաների շրջվածքներ՝ մեծ ու փոքր սեպտիմաներ և փոքր ու մեծ նոնաներ (գրառման որոշ ձևերում մեծացված և փոքրացված օկտավները էնհարմոնիկորեն հավասար են համապատասխանաբար փոքր նոնային և մեծ սեպտիմային):

Դրա հետ մեկտեղ շարքի կորիզային տարբերակում պարզ դիտարկելի է երեքհնչյունանի համանման խմբերի կառուցվածքը: Բացի ընդհանուր ինտոնացիոն համակարգի բովանդակությունից, որտեղ գերակշռում են սեպտիման և նոնան, այն ունի ամբողջական կառուցվածքի հատկանիշներ՝ հիմնված երկու սեկունդաների տարբեր շարադրանքների հաջորդականությունների վրա՝ կա՛մ փոքր և մեծ, կա՛մ երկու փոքր, որոնք ծայրի հնչյունների հետ համակցության ժամանակ կազմում են մեծ սեկունդա: Համակցությունների այս դասավորության մեջ առկա է նմանակման երեք մոդել: 2-3 և 1-5 խմբային կապերը միանման դարձվածքներ են, որոնք տարբեր են միայն ըստ հնչյունի բարձրության դիրքի, այսինքն՝ գտնվում են փոխադարձ տրանսպոզիցիայում: Իսկ 1-4 խմբերը փոխադարձաբար շրջված դարձվածքներ են և միևնույն ժամանակ՝ խեցգետնաքայլ:

Այսպիսով, շարքի կառուցվածքը պարունակում է դոդեկաֆոնիայի հնարների պոտենցիալ պաշարը, իսկ ավելի ստույգ՝ շարքի խմբերի հետ աշխատանքի ընդունված միջոցները: Եթե այդ չկրկնվող շարքի առանձնահատկություններին ավելացնենք պերմուտացիայի տեխնիկան՝ շարքի կառուցվածքային պայմանների հետ համադրությամբ, որից բավական հնարամիտ օգտվում է կոմպոզիտորը, ապա ձեռք բերված գեղարվեստական արդյունքը համապատասխանում է այն ձեռք բերելու միջոցներին: Հնչյունների շարքը հյուսված է նմանատիպ ինտոնացիաների տրամաբանական հաջորդականության հետ, որն էլ ապահովում է ընթացքի բնականոն հոսքը: Խոսքը վերաբերում է երաժշտական ընթացքի դետալների ոճական ամբողջականությանը: Նրան բնորոշ է երաժշտական նյութի ռիթմիկ, տեմբրային և

դարձվածքաբանական ճկունության բարձր մակարդակը: Ինչպես առաջին պիեսում, այստեղ նույնպես հնչյունների չրկնվելու սկզբունքն արդեն առանձին հնչյունների մակարդակով, փոխհատուցվում է երաժշտական միկրո և մակրո կառուցվածքների ինտոնացիոն նմանությունների ամբողջականությամբ:

Սխեմա 11

Բերված սխեմայում քառակուսիներով նշված են ուղիղ շարքի տարրերը, սեղանակերպ և եռանկյունի պատկերներով՝

երկինջունանի և երեքինջունանի խմբերի պերմուտացիոն տարբերակները, իսկ ձվաձև (երբեմն սեղանակերպի և եռանկյունու հետ համադրություններում)՝ շարքի հատվածների խեցգետնաքայլը:

Այս պիեսում կատարողին առաջարկում ենք հավատարիմ մնալ մեր կողմից նախորդ պիեսի համար նկարագրված մեկնաբանություններին՝ կողմնորոշվելով դեպի կարճ մոտիվային միկրոհամակարգերը և ամբողջ ձևի դարձվածքաբանական կտրտվածությանը միմյանց ենթարկելու տրամաբանությունը: Պիեսում յոթ հատվածներ կան, որոնցից յուրաքանչյուրը պահանջում է իրականացնել համաչափ հարաբերությունների գաղափարը, ինչպես ներհամակարգային բաղկացուցիչների, այնպես էլ բոլոր ֆրագմենտի ձևի ամբողջականության մեջ:

Վերլուծելով շարքի երկու պիեսները՝ բացահայտեցինք դիտարկման մեթոդի տարբեր նրբություններ, որոնք կարելի է կիրառել ինչպես ստեղծագործության մյուս պիեսների, այնպես էլ այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների առնչությամբ, որտեղ առկա են սերիալ տեխնիկայի և մինիմալիզմի հատկանիշներ: Ա. Սաթյանի տվյալ շարքի մյուս չորս պիեսները շատ ընդհանրություններ ունեն մեր կողմից վերլուծված պիեսների հետ, այդ պատճառով նրանց հանգամանորեն չենք անդրադառնա: Միայն հավելենք, որ համահնչյունների կվարտային կառուցման սկզբունքը նրանցում երաժշտական նյութի կազմակերպման համապարփակ ձև է: Սա նշանակում է, որ կատարողը, ծանոթանալով մեր վերլուծության մոդելին, կարող է վերլուծել շարքի մյուս բոլոր պիեսների կառուցվածքը, ինչը նրան թույլ կտա գտնել կատարողական բարձրագույն տարբերակ:

Մեր տեսանկյունից Ա. Սաթյանի այս ստեղծագործությունը հայ ազգային երաժշտական ստեղծագործության մեջ ավանգարդ երաժշտության արժեքավոր նմուշներից մեկն է:

Սուրեն Զաքարյան «Quasi Sonatina» (1990թ.)

Հայ կոմպոզիտորական դպրոցի վերջին քսանհինգամյա զարգացման ընթացքում դաշնամուրի համար գրված սրամիտ ստեղծագործություններից մեկը Սուրեն Զաքարյանի «Quasi Sonatina»-ն¹⁰⁴ է: Այն պարունակում է երկու տրամագծորեն հակառակ երաժշտական երևույթներ՝ աստոնալ գրելաձև և նրա մեջ տոնայնական կայունության բյուրեղացում: Արտառոց է գրեթե լադային հենք չունեցող երաժշտական նյութի զարգացումը: Այն իրականացված է բյուրեղացման սկզբունքով, որտեղ աստոնալ կառուցվածքներն ուղղված են դեպի կայուն կենտրոններ: Այդ հենքային հնչյունները երաժշտական տարածության մեջ տեղավորված են առանց որևէ կողմնորոշման, բացառությամբ հորիզոնական և ուղղահայաց կառուցվածքներում հնչյունային հարաբերակցության: Այսպիսի շարադրանքը թափանցում է բոլոր մասերի մեջ: Դեպի կայունություն աստիճանաբար շարժումն այնպես է տեղի ունենում, որ ձեռք բերվող նպատակը ձևավորվում է երրորդ մասի վերջում:

Շարային այս ձևն արտաբուստ պարունակում է Սոնատինի որոշ հատկանիշներ: Դա կապված է մասերի հաջորդականության հետ, որոնք հետևյալն են. Andantino (քառորդը = 120), դանդաղ մաս¹⁰⁵, Vivace (քառորդը = 160):

Ֆակտուրան թափանցիկ է: Այս ստեղծագործության կարևոր բնութագիր է այն հանգամանքը, որ նրա թափանցիկ կառուցվածքի և ձևի ցիկլային պարզության մեջ արտահայտված է բոլորովին ոչ պարզ գաղափար: Իրականում որոշակի կայուն հնչյունային կետերի տարածականորեն անսահմանափակ միջա-

¹⁰⁴ Zakarian S., Quasi Sonatina for piano, 1990, ձեռագիր, կոմպոզիտորի անձնական արխիվ:

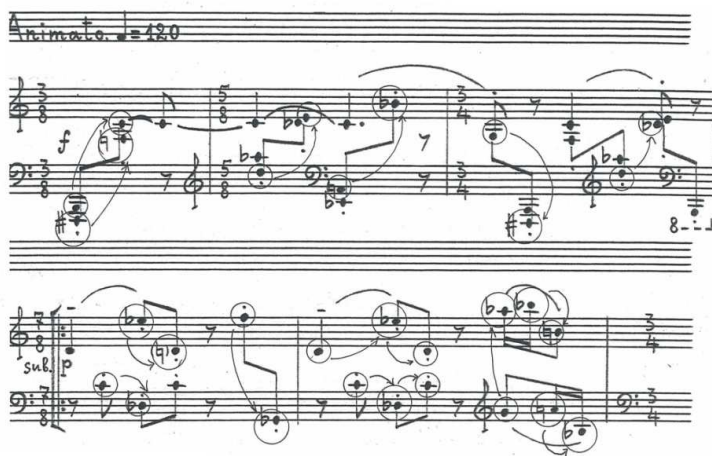
¹⁰⁵ Ձեռագրում տեմպի մասին նշում չկա, սակայն ֆակտուրան ցույց է տալիս ոչ արագ տեմպ, որում հնչյուններից յուրաքանչյուրը պետք է կատարողը լավ լսի:

վայրից բյուրեղացումը ներկայանում է որպես տիեզերական մասշտաբի գաղափար: Հավանաբար, այստեղից էլ բխում է «Quasi Sonatina» անվանումը, որը նշանակում է «Ինչպես Սոնատին»։ Այսինքն՝ ստեղծագործությունը նման է Սոնատինի, սակայն սոնատայնության ամենապարզ մոդելի հետ նմանության մեջ պարունակում է այնպիսի գաղափար, որի մասշտաբը շատ ավելի ընդարձակ է, քան մարմնավորման ձևն ինքնին: Ձևի և բովանդակության այդպիսի անհամապատասխանությունն առաջացնում է յուրօրինակ գրոտեսկ, որում գաղափարների ներուժը դուրս է գալիս ձևի սահմաններից, ինչն էլ ավելի արտահայտիչ է դարձնում ընկալումը:

Այսպիսով, ստեղծագործության նորարարությունը բնորոշվում է ոչ այնքան արտահայտչամիջոցներով, որքան դրանց կիրառման յուրահատուկ մոտեցումով:

Առաջին մասում երաժշտական նյութը թեմատիզմ չունի, չնայած դիստոնանսների խաղում հստակ ընկալելի է համահնչյունների ուղղվածությունը՝ փոքր սեկունդայից ածանցվելը: Դրանք փոքր նոնաներ և մեծ սեպտիմաներ են, ինչպես նաև նրանց էնհարմոնիկ տարբերակները, որոնք հնչում են հորիզոնական և ուղղահայաց համադրություններում:

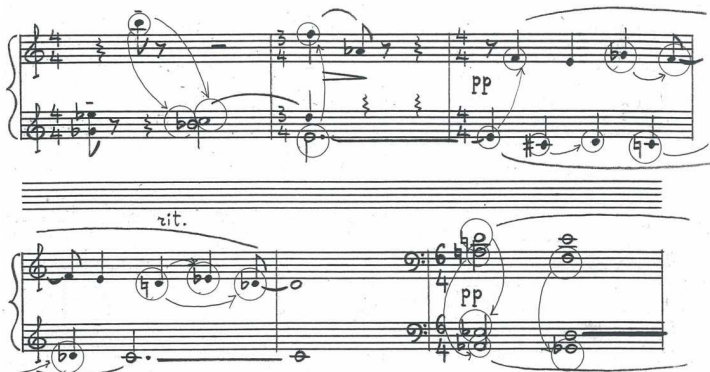
Օրինակ 152, ա)



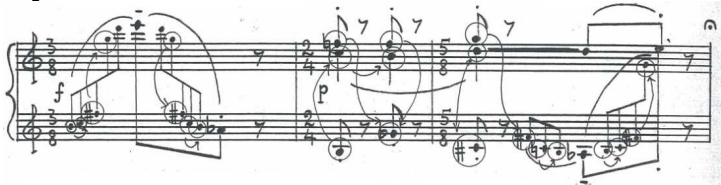
բ)



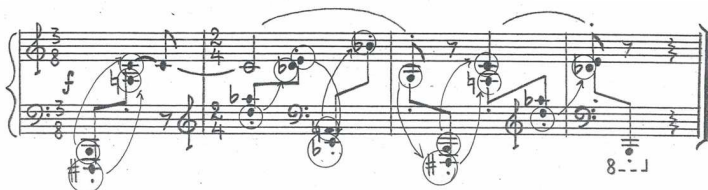
գ)



դ)



ե)



Օրինակները քաղված են տվյալ մասի տարբեր հատվածներից: Նրանցում ակնհայտ է փոքր սեկունդայի կիրառումը՝ որպես պիեսի ինտոնացիոն կառուցվածքի սկզբնական տարրական մասնիկ: Այսինքն՝ կարող ենք փաստել, որ փոքր սեկունդան

սկզբնական ինտոնացիա է և հանդիպում է տարբեր ձևերով, այդ թվում՝ շրջվածքներով:

Որոշ իմաստով սա լսողական «կողմնացույց» է: Փոքր սեկունդայից ածանցված համահնչյուններում դրսևորվում է որոշակի հնչյունային գույն, որը հնարավոր է ճանաչել անգամ այլ դիստանսային միջավայրում: Այդ իսկ պատճառով փոքր սեկունդայի կամ նրա շրջվածքի մասնակցությամբ ձևավորվող համահնչյուններում դրանք ճանաչելի են որպես երաժշտական գույն: Սակայն այս գույնն ինքնաբավ է հենց ատոնալ գրելառճում, որում լադատոնայնական մոտիվային և ֆունկցիոնալ ուղենիշները բացակայում են: Ուստի հնչյունային փոքր կառուցվածքները ճանաչելի են բացառապես նրանց ակուստիկ հատկությունների շնորհիվ:

Երկրորդ մասն առաջինին հակադրվում է և ներկայացնում է երաժշտական տարածության մեջ ցրված առանձին հնչյուններ: Արտաքուստ ֆակտուրան պոլիֆոնիկ է, և անգամ որոշ դեպքերում լսվում են շատ դանդաղ մեղեդու կարճ հատվածներ: Այդ դեպքերը կապված են ֆորշլագով նոտայի կիրառության հետ: Ֆորշլագն ինքնին, կապելով մեղեդիական շարժման հետ՝ որպես նրա զարդարանք, կյանքի է կոչում մեղեդու առկայության պատրանք: Սակայն այդպիսի պատրանքը ցրվում է որևէ տոնի միտումնավոր կրկնողության, տարբեր տեսիտուրաներում հնչող մոտիվների անսպասելի ներխուժումով:

Օրինակ 153, ա)



Ped. sempre al $\oplus$, non senza.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The left hand (bass clef) plays a sequence of chords: C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3. The system is marked with a 5/4 time signature and a 4/4 time signature.

Second system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The left hand (bass clef) plays a sequence of chords: C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3. The system is marked with a 5/4 time signature and a 4/4 time signature.

Third system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The left hand (bass clef) plays a sequence of chords: C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3. The system is marked with a 5/4 time signature and a 4/4 time signature.

p)

Fourth system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The left hand (bass clef) plays a sequence of chords: C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3. The system is marked with a 5/4 time signature and a 4/4 time signature.

Fifth system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The left hand (bass clef) plays a sequence of chords: C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3. The system is marked with a 5/4 time signature and a 4/4 time signature.

Մասի երկրորդ բաժնում մեղեդու պատրանքը «քանդվում է» դիստանանս ինտերվալային basso ostinato-ի օգնությամբ, որի ֆոնի վրա դանդաղաշարժ երկձայնության մեջ ունկնդրին արդեն ծանոթ մելոդիկ սեկունդաներն ընկալվում են որպես երաժշտական ժամանակի կանգառ:

Օրինակ 154



Սա իմաստային փոխակերպման ևս մեկ նմուշ է: Թվում է, թե համահնչյունների ռեպետիտիվ միօրինակությունը պետք է հանգեցնի կայունության թեկուզ լադից դուրս: Սակայն շերտերի շարժումն իրականացվում է ակուստիկորեն տարբեր հակասական հարթություններում: Բացի այդ, գործիքի ներքևի ռեգիստրում, որտեղ առաջանում են բազմաշերտ օբերտոնային կառույցներ, շարադրանքը ծայրահեղ դիստանանս է՝ տարբեր շերտերի պայմաններում բազմաքանակ բաբախումների առկայության պատճառով: Արդյունքում հնչյունի կրկնողությունը կոտրում է կայունության զգացողությունը: Ռեպրիզային կարճ բաժնում d հնչյունի կրկնողությունն արդեն բացասական էներգիայի կուտակումից հետո ընկալվում է որպես անցյալից մնացած ինչ-որ հնչյունային արտացոլում:

D հնչյունը դառնում է այն ուղենիշներից մեկը, որոնք ստեղծագործության վերջում պիտի դառնան ձեռք բերված կա-
յունության գագաթնակետեր: Շարժուն բնույթով երրորդ մասում
հեռավոր կերպով դրսևորվում են տոկատի հատկանիշներ՝ որևէ
հնչյունի վրա ժամանակ առ ժամանակ տեղի ունեցող կանգառով:

Օրինակ 155

Vivace. (♩ = 160)

The musical score is written for piano and consists of three systems. The tempo is marked **Vivace.** with a quarter note equal to 160 beats per minute. The time signature is 4/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features several triplet figures, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The second system includes a *cresc.* (crescendo) marking and a 3+4 measure group. The third system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and concludes with a piano (*p*) dynamic, characterized by a series of eighth notes in the right hand and a bass line with eighth notes.

Բերված օրինակում ուշագրավ է կոմպոզիցիայում առաջին
անգամ ի հայտ եկող երեքհնչյունանի մոտիվը, որը չորրորդ
տակտում անցնում է տասնմեկ հնչյուն սերիայի չկրկնվող տո-
ների տեսքով:

Շարժումը կանգնում է հետևյալ հնչյունների վրա (C-F-H-A-
Es-H-C): Այս շարքը նույնպես ունի չկրկնվելու հատկանիշներ:

Այնուհետև մոտիվներում շարժումը երբեմն դադար է առնում չորրորդ նոտաների վրա, սակայն տրիոլային բաբախումը մետրադիմիկ կայունության իրավունք է ձեռք բերում:

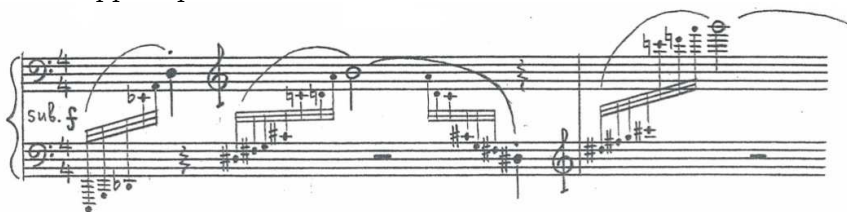
Օրինակ 156

The musical score for Example 156 is presented in four systems. The first system shows a piano (p) introduction with a bass line and a treble line. The second system continues the piano part with a treble line and a bass line, featuring a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The third system shows a grand staff with a treble line and a bass line, featuring a 'pp' dynamic marking. The fourth system shows a grand staff with a treble line and a bass line, featuring a 'poco dim.' (poco diminuendo) dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ինչպես երևում է օրինակում, շարժումը նորից ընդհատվել է՝ այս անգամ կես տնոդությամբ պաուզաներով: Այնուհետև հիմնովին փոխվում է ֆակտուրան: Ֆորշլագային պասաժները, որոնք մեզ ծանոթ են առաջին մասից, դառնում են դեպի որևէ

հիմնական նոտա ձգողականության արտահայտման միջոց: Առաջինը d հնչյունն է, այսինքն՝ հենց այն, որը երկրորդ մասում ուշադրություն էր գրավել: Նշենք այն հանգամանքը, որ պասաժները դիստանսն են, սակայն նրանց կրկնողության մեջ բյուրեղանում է որոշակի հնչյունային դաշտ: Հաջորդ «գրավված» հնչյուն է դառնում h հնչյունը:

Օրինակ 157



Այնուհետև d և h հնչյունները տվյալ ֆակտուրայում հաստատվում են կրկնակի: Տոկատային տրիոլային ֆակտուրայի կարծես (Quasi) ռեպրիզային վերադարձից հետո տվյալ հնչյունները գիտակցության մեջ ամրագրվում են որպես երկու անփոփոխ հիմք: Բյուրեղացման ընթացքն ավարտվում է, և լադատոնայնությունից դուրս շարադրվող երաժշտության մեջ առանձնանում են երկու կայուն հենքերը՝ h և d, այսինքն՝ հակառակ այն կարգին, ըստ որի՝ նրանք սկսել էին հաստատվել:

Սակայն զարմանալի հանգամանք է դրսևորվում վերջում, երբ նորից կոտրվում է այդքան երկար ձեռք բերվածը: Վերջին տակտերում ներքևից շերտավորված ֆակտուրան «կոտրում է» d հնչյունի կայունությունը, թեև նա ինքն էլ ձայնառության մեջ է գտնվում: Հեղինակային հեզնանքի այս վերջին հնարը լիովին արդարացնում է վերնագրում «Quasi» բնորոշման ընդգրկումը: Այն «կարծես» հենք է, «կարծես» շարժում է դեպի նրանք, «կարծես» ընթացքի եզրափակումն է: Ստեղծագործության մեջ առկա է ամեն ինչ կարող է լինել «կարծես» նախամասնիկով: Սակայն եթե այս երևույթը դիտարկենք՝ ընդլայնելով ընկալումների ոլորտը և համապատասխանեցնելով աշխարհընկալմանը, ապա գաղափարը, որն արտահայտված է ստեղծագործության մեջ, ավելի

խորն է, քան կարող է թվալ: Անսահման տարածությունը, որտեղ գտնվում է չկազմակերպված երաժշտական նյութը, առաջ է բերում տարրական թվացող երկու հնչյունների համակարգը: Այնուհետև առաջադրվում է հարցը, թե ճիշտ է արդյոք պայքարը: Հարցադրումը հոգևոր և մտավոր արժեքների գոյության բոլոր ժամանակներում տրվում է մտավորականների կողմից:

Իհարկե, մեր էքսկուրսը Ս. Ջաքարյանի կողմից արտահայտված փիլիսոփայական գնահատականների մեջ ունի անձնական բնույթ, սակայն այս ստեղծագործության կատարման մեջ, որում ցույց է տրված երաժշտական անգոյությունից երաժշտական համակարգի բյուրեղացման ընթացքը, կատարողից պահանջում է ցուցադրել այդ ընթացքը, այլ կերպ նրա գաղափարային բովանդակությունն ունկնդրին հնարավոր չէ հասցնել:

2.2 Նորագույն շրջանի (XXI դարի առաջին տասնամյակ) դաշնամուրային ստեղծագործությունը, որում արտահայտվել են պոստմոդեռնիզմի հատկանիշներ

Երաժշտական ավանգարդիզմի վերջին ալիքը, որն սկսվեց մոտավորապես 20-րդ դարի վերջին տարիներին և փոխանցվեց 21-րդ դարի առաջին տասնամյակ, համախմբեց մի շարք երիտասարդ կոմպոզիտորների, որոնք ընկալեցին նախորդ սերունդների ձեռքբերումները և արևմտյան երաժշտական մշակույթի նոր միտումները:

Նոր գաղափարների և ձևերի մարմնավորումն ուսումնասիրելու համար անհրաժեշտ է ընդգրկել արվեստում տվյալ ուղղության կայացման ամբողջ ժամանակամիջոցը, զարգացումը, ցանկալի է նաև ավարտը: Դրա մասին վկայում են արվեստի զարգացման պատմության փաստերը: Որևէ դարաշրջանի ստեղծագործական նոր միտումների լիարժեք և օբյեկտիվ իմաստավորումը միշտ տեղի է ունեցել նրա ավարտից որոշ ժամանակ անց: Սա բնական է, քանի որ արվեստի որևէ ուղղության զարգացման ընթացքը նախորդ և հաջորդ շրջանների հետ համեմատելով միայն կարելի է գնահատել նրա նշանակությունը քա-

ղաքակրթության պատմության ընթացքում: Ավելին, կարելի է հետևել անցումային պահերին, նրանց պատճառահետևանքային կապին, և անգամ սահմանել գեղագիտական և տեխնիկական միտումների առաջացման պատճառները: Նաև կարևոր է երեվոյթների դիտարկումը համապատասխան ժամանակում, քանի որ արվեստն ընդհանուր առմամբ մարդկության հոգևոր հիշողությունն է, և արվեստի մեջ իրադարձությունները հասարակության հոգեվիճակի արտացոլանքն են՝ համապատասխան քաղաքակրթության պատմության որոշակի դրվագին:

Հետևաբար դեռ վաղ է վերջնական գնահատել երիտասարդ հայ կոմպոզիտորների ժամանակակից ալիքը, քանի որ նոր գաղափարներ յուրացնելու ընթացքը դեռ գտնվում է սկզբնական փուլում: Դրա հետ մեկտեղ վերջին սերնդի մի շարք ներկայացուցիչներ իրենց ստեղծագործական ձեռքբերումներով լուրջ արդյունքներ տվեցին: Իսկ մյուս կողմից նրանց ստեղծագործության մեջ արդեն ուրվագծվում են որոշակի միտումներ, որոնց գլխավոր առանձնահատկությունը համաշխարհային երաժշտական արվեստում նոր ձեռքբերումներին բնական ինտեգրումն է: Բացարձակ հավասարության փաստը ինչպես գեղարվեստական միտումների մակարդակով, այնպես էլ առանց բացառության ժամանակակից բոլոր տեխնիկական միջոցները յուրացնելու առումով ինքնին շատ կարևոր իրադարձություն է հայ երաժշտական արվեստի զարգացման պատմության մեջ: Ներկայումս Հայաստանի երաժշտական մշակույթն ընդգրկում է համաշխարհային երաժշտական արվեստում գոյություն ունեցող բոլոր գեղարվեստական միտումները:

Որոշ ժամանակ անց, որի շարունակականությունը դժվար է հիմա սահմանել, անհրաժեշտություն կառաջանա ըմբռնելու հայ կոմպոզիտորների վերջին սերնդի ստեղծագործությունը ևս: Եվ դրան անկասկած կնվիրվի նոր հետազոտական աշխատանք: Իսկ տվյալ հետազոտության մեջ մենք կփորձենք վերլուծել հայ կոմպոզիտորներից Վաչե Շարաֆյանի ստեղծագործությունը:

Վաչե Շարաֆյան
«Voices of Invisible Blue Butterflies»¹⁰⁶
(2003թ.)

Պոստմոդերնիզմի հիմնական հատկանիշներից մեկն այն է, որ կերպարի մարմնավորման համար արտահայտչամիջոցները սահմանափակումներ չեն կրում¹⁰⁷։ Խոսքը վերաբերում է այնպիսի արտահայտչամիջոցներին, որոնք նախկինում որևէ ոճում չեն կիրառվել։ Սակայն կոմպոզիցիոն անսահմանափակ տեխնիկական հնարների դաշտը սովորաբար ենթադրում է ոչ թե ձևականորեն համադրվող կառուցվածքների խայտաբղետ և անիմաստ շարք, այլ ընդհակառակը, հաջորդականության մեջ նրանց համակցությունը պետք է ունկնդրի գիտակցության մեջ արտացոլվի ասոցիատիվ հղումների ձևով, որոնք մարմնավորում են ստեղծագործության մեջ իրականացվող կերպարայնությունը։

Վաչե Շարաֆյանի քննարկվող երաժշտական կտավը պոստմոդերնիզմի երաժշտության նմուշ է, որում կերպարն արտահայտելու համար նախատեսված հնարները ծագումնաբանորեն գալիս են վաղուց անցած երաժշտական դարաշրջաններից։ Սակայն նրանց վերաիմաստավորված տարբերակները, իսկ գլխավորը՝ կերպարային շարքի ծավալման տրամաբանության հետ արտառոց կապակցումը, բացահայտում են կերպարների երկրորդ՝ ոչ հնչյունային պլանը, որը պետք է ընկալվեր ունկնդրի կողմից։

Սա երաժշտական տողամիջյան ինքնատիպ մեկնաբանություն է, որն առաջանում է ստեղծագործության ծրագրայնության

¹⁰⁶ Անգլերենից թարգմանաբար նշանակում է «Անտեսանելի կապույտ թիթեռնիկների ձայները»։ Sharafyan V., Voices of Invisible Blue Butterflies, Anthology of piano pieces by modern Armenian composers, «Drazark» Publishing, Glendale, 2010, p. 15-25.

¹⁰⁷ Տե՛ս Արտեմյան Լ., Վաչե Շարաֆյանի «Անտեսանելի կապույտ թիթեռնիկների ձայները» դաշնամուրային պիեսը, Материалы международной молодежной конференции «Инновационные подходы в области науки», Ереван, 2014, стр. 161-169.

հետ ասոցիատիվ կապի միջոցով: Վ. Շարաֆյանի պիեսը կոլիտարկենք այս վերլուծական բանալիով՝ փորձելով¹⁰⁸ բացահայտել ասոցիատիվ հղումների համակարգի և գեղարվեստական արդյունքի միջև տրամաբանական կապը:

Ժամանակակից երաժշտական արվեստում հանդիպում են դեպքեր, երբ կերպարն իրականացվում է նրա գրաֆիկական նմանության միջոցով: Երաժշտական գրաֆիկան երբեմն թույլ է տալիս վերակերտել կերպարը ֆակտուրային խաղի ուրվագծերի միջոցով: Ոչ բոլոր կերպարները կարելի է պատկերացնել նման ուղիով: Անհրաժեշտ է, որ լինի որևէ և՛ իրական, և՛ ընկալողական տեսանելի նմանակում գեղարվեստական առարկայի հետ: Ժամանակակից երաժշտության մեջ այսպիսի օրինակները քիչ չեն, սակայն գոյություն ունեն: Օրինակ, Օլիվիե Մեսիանի «Տուրանգալիլե» սիմֆոնիայի նոտային գրաֆիկայում բացվող ծաղիկ է դրսևորվում¹⁰⁹, և հնչողության ժամանակ ունկնդրի ընկալման մեջ վերակերտվում է նրա տեսողական նմանակը:

Վ. Շարաֆյանի պիեսում պարունակվող երեք էպիզոդները կապված են նոտային գրաֆիկայի հետ: Դաշնամուրային ֆակտուրայում կարելի է տեսնել թիթեռնիկների թևերի ուրվագծերը, իսկ ֆակտուրային շարադրանքը նման է բնության այդ չքնաղ արարածների թևերի թափահարելուն և թռիչքին: Այլ կերպ ասած՝ այդ էպիզոդների և՛ գրաֆիկան, և՛ երաժշտական ընթացայնությունը, ընդհանուր առմամբ քաջատեղյակ ունկնդրի գիտակցության մեջ որպես կերպարային ամբողջականություն հավաքվելով, դառնում են երաժշտական տարածության մեջ ճախ-

¹⁰⁸ Խոսքը վերաբերում է փորձին, քանի որ երաժշտական խորհրդանիշերի և վերջնական գեղարվեստական արդյունքի փոխկապակցվածությունը կարելի է պատկերացնել այլ սյուժետային տարբերակում ևս: Սակայն արտահայտչամիջոցները պիեսում մարմնավորված կերպարի հետ փոխկապակցվածությամբ դիտարկելու փորձը ցույց է տալիս վերլուծության այսպիսի մոտեցման հնարավորությունը, որն իր հերթին մեկնաբանման իրագործման բանալին է:

¹⁰⁹ Երաժշտական ստեղծագործության նոտային-գրաֆիկական մոդելի երևույթն ուսումնասիրել է Մ. Կոկժաևը: Տե՛ս Кокжаев М., Топология музыкального пространства, стр.10.

րող թիթեռների տեսանելի և երևակայելի հնչյունային արտացոլանք:

Ներկայացնենք այդ էպիզոդներից մի քանի օրինակ, որոնցում ճախրող թիթեռնիկների խորհրդանշական առկայությունն ակնհայտ է:

Օրինակ 158



Հավանաբար, հենց այսպես են թիթեռնիկները թռչում: Նուտաներում տեսանելի են թևերի թափահարումը և ոչ երկարատև նախապատրաստումը:

Օրինակ 159



Եթե նախորդ օրինակում թիթեռնիկների առանձին հնչյունային պատկերներն էին վերարտադրվում, ապա վերևի օրինակում կերպարը դառնում է հավաքական, այսինքն՝ երաժշտական տարածությունը լեցուն է ճախրող թիթեռնիկներով: Հնչողությունն իմպրեսիոնիստական է: Տարածքը, որում այդ «տեսարա-

նր» գտնվում է, նախատեսում է երկնային ֆոն, որը թիթեռնիկների կյանքի ընթացքում միշտ երկնագույն է և պարզ: Այստեղից էլ՝ «երկնագույն թիթեռնիկներ» անվանումը:

Օրինակ 160

The musical score for Example 160 consists of three systems of staves. The first system shows a vocal line with a melodic phrase marked with an accent (>) and a fermata, followed by a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. The second system continues the vocal line with a melodic phrase marked with an accent (>) and a fermata, followed by a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. The third system shows a vocal line with a melodic phrase marked with an accent (>) and a fermata, followed by a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *mf*.

Վերևի օրինակում ներկայացված է միջին էպիզոդը, որում թռիչքն ավելի ակնառու է: Վարընթաց պասսաժում տրեւներից հետո staccato-ն և լիզայով միավորվող նոտաների հաջորդ խումբը ներկայացվում են տարբեր ուղղվածությամբ դինամիկ աճով և մարումով: Մրանում պատկերված է ավելի արտահայտիչ թռիչքային պտույտ, քանի որ թիթեռնիկները ճախրում են ոչ թե ուղիղ գծով, այլ անկանխատեսելի՝ կախված քամու ուղղությունից կամ թռիչքի աերոդինամիկ պայմաններից: Յուրաքանչյուր թիթեռնիկ առանձնանում է ընդհանուր պատկերից: Նրանք բոլորը մոտավորապես միանման են, սակայն փոքր-ինչ տարբեր են նրանց

շարժումները: Այդ երևույթն արտահայտված է նրբաճաշակ ին-
տոնացիոն դարձվածքների միջոցով: Դրանք ձյուղավորվում են
պարզ և միաժամանակ տարաբնույթ և հարմոնիկ առումով գու-
նեղ համահնչյունների, որոնք դասավորված են շարժուն կառուց-
վածքներից տարբերվող՝ տոնայնական ֆունկցիոնալ հարթու-
թյան մեջ: Կոմպոզիտորն ստեղծում է եթերային տարածական
անսահմանափակության զգացողություն, որում թիթեռնիկների
կերպարներն ընկալվում են ստերեոսկոպիկ և արտահայտիչ:
Հարմոնիկ պարզությունը համակցվում է հակադրվող շարժուն
գեղարվեստական առարկաների հետ: Այս հանգամանքը տվյալ
կոմպոզիցիոն տեխնիկայի անկրկնելի արժանիքներից մեկն է:
Ավանդական գրելառճի հնարները կիրառվում են արտասովոր
գեղարվեստական համակցությամբ:

Օրինակ 161



Եզրափակիչ էպիզոդում գեղարվեստական առարկաների
ուրվագծերը ձեռք են բերում վառ արտահայտչականություն: Վե-
րը ներկայացված օրինակում հավաքված են նախկինում դրսևոր-
ված գրաֆիկական բոլոր ձևերը: Նրանց միանում են ռեպետիտիվ

դարձվածքները, որոնք ունկնդրի ուշադրությունը և հնչյունի վրա են սևեռում: Երաժշտական հնչողության բազմազանության մեջ, որտեղ չկա որևէ տոնայնական հենք, Ե-ի կրկնողությունները հնչում են «կախարդիչ»: Մա երաժշտական տարածականության անսահմանափակության և առանձին հնչյունային կետի համադրության փայլուն հնար է: Առանձին հնչյունը կրկնվում է մարտդ դինամիկայով: Երաժշտական անսահմանության մեջ այն չի ընկալվում սոսկ որպես ունկնդրից հեռացող կերպարի գեղեցիկ և անկրկնելի խորհրդանիշ:

Հաջորդ օրինակը ներկայացնում ենք որպես բերված մտքի հաստատում:

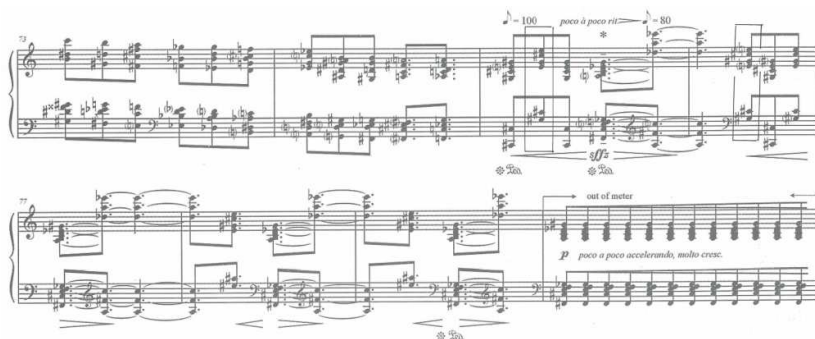
Օրինակ 162

The musical score for Example 162 consists of three systems of music. The first system (measures 120-123) features a piano part with a treble clef and an organ part with a bass clef. The piano part includes dynamics such as *mp*, *ppp*, and *p*, along with articulations like *poco rit.* and *poco a poco dim.*. The organ part provides a harmonic foundation with sustained chords and moving lines. The second system (measures 124-127) continues the piano part with a *ppp* dynamic and the organ part with sustained chords. The third system (measures 128-131) concludes the piece with a final *ppp* dynamic in the piano part and sustained chords in the organ part.

Գլխավոր գեղարվեստական առարկայի տարբերակների մասին պատկերացումը լիարժեք չի լինի, եթե չդիտարկենք մնացած երկու էպիզոդները, որոնք հակադիր են նախորդներին: Ներկայացված երեք էպիզոդներն ինքնատիպ ռոնդո ձևի ռեֆրեններ են, որոնց միջև գտնվում են հակադիր կերպարայնությամբ երկու հատվածներ: Նրանք էքսպրեսիվ են, դիտմանս, չնայած ունեն հարաբերական տոնայնական հենքերի հատկանիշներ: Սակայն

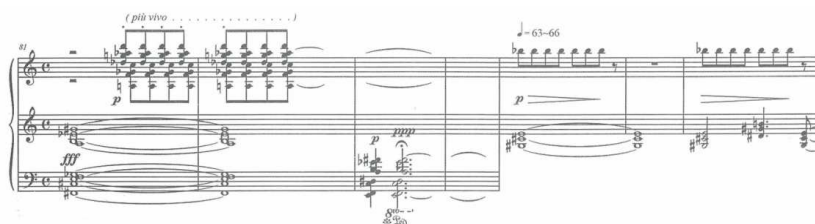
այդ հենքերը չի կարելի կապել ֆունկցիոնալ մտածողության հետ: Դա համահնչյունների ինքնաբավ գունագեղություն է՝ սոփորային համադրություններով, և անգամ ժամանակ առ ժամանակ առաջացող *cis-moll* կվարտսեքստակորդն ընկալվում է որպես հնչյունային գույն:

Օրինակ 163



Վերջնական *cis-moll* կայունությունը փոխարինվում է կլաստերի ռեպետիտիվ շարադրանքով (օրինակի վերջում), որին հաջորդող հզոր հնչյունային հարվածից հետո նորից բյուրեղանում է *cis-moll* կվարտսեքստակորդը:

Օրինակ 164



Այս էպիզոդում (ողջ ստեղծագործության մասշտաբով չորրորդ էպիզոդն սկզբից) առաջին անգամ հայտնվել է *b* ռեպետիտիվ կետը: Մենք միտումնավոր ամբողջությամբ ներկայացրինք ձևի երկրորդ էպիզոդը, որը գտնվում է երկրորդ և երրորդ

Վերջապես, ներկայացնենք հակադրվող էպիգոդը, որը գտնվում է առաջին և երկրորդ ռեֆրենների միջև: Նրանում ձևավորվում է ակորդային ֆակտուրա:

[illegible]

215

նիկների հետ կապված էպիզոդներում տարբեր եռահնչյունները և նրանց շրջվածքները հաճախ ծառայում են որպես շարժուն դարձվածքների հարմոնիկ երանգավորում: Մա նշանակում է, որ թիթեռնիկների հետ կապված կերպարայնությունն իրագործվում է այնպիսի հարմոնիկ հնարներով, որոնք քաղված են ռոնդոյի էպիզոդներից: Եթե ունկնդրի երևակայությունը ռեֆրենների միջև գտնվող էպիզոդների կերպարայնությունն ընկալի որպես ծառերի խորհրդանշական արտացոլում, ապա ընդհանուր պատկերի ըմբռնումը կհամընկնի կերպարային շարքի մարմնավորման ընդհանուր սկզբունքի հետ:

Վ. Շարաֆյանի այս ստեղծագործությունը մոտ է իմպրեսիոնիզմին: Այն սոնորիստիկական շարադրանք ունի: Սակայն ծրագրայնության համակցվող տարբերակներում, որոնք բխում են պիեսի անվանումից և մեր կողմից առաջարկված կերպարային վերլուծությունից, գեղարվեստական իրադարձության էություն մեջ որոշակի չլուծվող խորհրդավորություն է առաջանում: Չէ՞ որ ի վերջո թիթեռնիկներն անձայն են, սակայն տեսողական առումով շատ գեղեցիկ և վառ, քանի որ նրանց գունային գամման պարունակում ծիածանի բոլոր գույները: Այս կերպարային «չլուծվող» էության մեջ էլ թաքնված է ստեղծագործության գեղարվեստական մտահղացումը: Պիեսի անվանման մեջ դրված արտառոց բովանդակությունն իրականացվում է երաժշտական ընթացքի արտառոց շարադրանքով: Ունկնդրի ընկալողական աչքով տեսանելի թիթեռնիկներն իրականում անտեսանելի են, իսկ նրանց վերացական պատկերումն ընկալվում է հնչյունային «գեղանկարչության» միջոցով: Այս հակասությունը, որը հնարավոր է միայն բարձր արվեստում, պարունակում է խոր իմաստ, այսինքն՝ այն, ինչ անհնարին է, հնարավոր է արվեստում: Հենց այս անհնարը վարպետի գրչի տակ ձեռք է բերում կատարյալ կերպարայնության ուրվագծեր, որը դիտարկված ստեղծագործության մեջ գոյություն ունի իրական հնչյունային դաշտի սահմաններից դուրս:

Տվյալ ստեղծագործության պարագայում կատարման համար առաջարկությունները կարող են ընդհանուր բնույթ կրել: Վ. Շարաֆյանի պիեսի կերպարայնությունը հաղորդելու համար

առաջին հերթին պահանջվում է շատ լուրջ ինտելեկտուալ պատրաստվածություն: Դա հնարավորություն կընձեռի գտնելու կատարողական այն հնարները, որոնք կարող են հնչյուններում մարմնավորել խրթին երաժշտական գաղափարը անխրականի և իրականի համակցությունն ամբողջականության մեջ: Սակայն ավելի խրթին են կոմպոզիտորական գաղափարի պլանը բացահայտելու որոնումները, քանի որ պիեսը թույլ է տալիս նաև այլ պլոժետային տարբերակներ: Մեր վերլուծության մեջ ներկայացված պլոժեն կարող է լինել դրամատուրգիայի հավանական տարբերակ, թեև այլ մեկնաբանություններ նույնպես չեն բացառվում:

Հետազոտությունն ավարտելով՝ նշենք, որ մեր խնդիրն էր ցույց տալ նոր կոմպոզիցիոն տեխնոլոգիաների օգնությամբ նոր գաղափարները վերարտադրելու առավել ակնառու նմուշները: Մենք ցույց տվեցինք վերլուծության տարբեր սկզբունքային մոտեցումներ, որոնք ինչ-որ չափով արտահայտում են երաժշտության հետազոտման մեթոդաբանական սկզբունքները:

Կատարողական խնդիրների իմաստով ստեղծագործության կառուցվածքի և նրա գեղարվեստական բովանդակության այսպիսի մոտեցումը կարող է կոմպոզիտորի գաղափարը հանդիսատեսին հաջողությամբ հասանելի դարձնելու երաշխիք դառնալ:

ՎԵՐՋԱԲԱՆ

Տեխնիկական միջոցների յուրացման ընթացքն ընդգրկում է հայ կոմպոզիտորների երեք սերունդ: Այսպիսով, Ղ. Սարյանի պիեսներին բնորոշ են փոքր կլաստերային միավորների կիրառությունը, ռեպետիտիվ և սոնորիստիկ հնարները: Է. Միրզոյանի պոեմում դրսևորվում են յուրօրինակ դաշնամուրային ֆլաժոլետներ: Ս. Աղաջանյանի, Գ. Հովունցի, Է. Արիստակեսյանի պիեսներում իրականացված են պոլիստիլիստիկայի և մինիմալիզմի հնարները: Լ. Աստվածատրյանն իր պիեսներում հայ երաժշտության ինտոնացիոն տարրերը ներդնում է կոնստրուկտիվիստական մտածողության մեջ: Ա. Բաբաջանյանի «Վեց պատկերում» դոդեկաֆոնիան համակցվում է հայ երաժշտությանը: Տ. Մանսուրյանի Սոնատում արտահայտված է մաքուր երաժշտության ձևը: Ա. Զոհրաբյանի ստեղծագործության մեջ արտացոլվում է գուսանի երգեցողության պատկերը: Հ. Դելլալյանը երաժշտական նվիրման (Կոմիտասին) ժանր է ներմուծել նախապատրաստված դաշնամուրի հնարը: Վ. Բաբայանի, Վ. Աճեմյանի և Լ. Չաուշյանի ստեղծագործություններում նույնպես դրսևորվել են երաժշտական տեխնիկական նորագույն առանձնահատկություններ: Երաժշտական խճանկարային սկզբունքը հանդիպում է Ռ. Սարգըսյանի ստեղծագործության մեջ: Երաժշտական ավանգարդի նմուշներ են Հր. Մելիքյանի և Ա. Սաթյանի ատոնալ մանրանվագների շարքերը: Ե. Երկանյանի «Պանտոերաժշտության» մեջ արտահայտվել են ընկալողական երաժշտական թատրոնի ուրվագծերը: Մ. Կոկժանի «Սոնատում» անհատականության և ժամանակի հարաբերությունն արտահայտվել է մի քանի տեխնիկաների համակցությամբ: Ս. Զաքարյանի ստեղծագործությունը պարունակում է ատոնալ գրելաոճ և նրա մեջ տոնայնական կայունության բյուրեղացում: Վ. Շարաֆյանի պիեսում նշմարվում է ավանգարդի զարգացման բանաստեղծական գիծը:

Հայ երաժշտական ավանգարդը, օժտված լինելով դրսևորումների բազմազանությամբ, ոչ միայն մտել է համաշխարհային

արվեստ որպես էկզոտիկ երևույթ, այլև հավասար պայմաններով լրացրել է երաժշտական գաղափարների գանձարանը:

Կատարողական արվեստում պարտադիր առկա են ինտելեկտուալ հնարավորություններ: Ժամանակակից հայ դաշնամուրային արվեստը պարունակում է մի շարք բարդ տեխնիկական հնարներ, որոնց տիրապետումն առաջնային նշանակություն ունի կատարող-դաշնակահարի համար: Ավելին, անգամ բարձրակարգ դաշնակահարը, եթե չտիրապետի նոր տեխնիկական հնարների վերարտադրման ազատությանը, ապա նրա համար պարզապես անհնարին կլինի այդ ստեղծագործությունների կատարումը: Ուստի, ժամանակակից կատարողական արվեստի առջև ծառանում է երկու խնդիր՝ վերլուծական մոտեցում ցուցաբերել ամեն մի ստեղծագործության նկատմամբ և տիրապետել նորագույն երաժշտական հնարների ամբողջ համակարգին: Ասվածը կարևորվում է հատկապես արդի պայմաններում, երբ երաժշտական ընթացքի համակարգային ընկալումը ձեռք է բերել առանձնակի կարևոր նշանակություն:

Նպատակահարմար ենք գտնում, որպեսզի ժամանակակից հայ դաշնամուրային ստեղծագործությունների առնչությամբ կատարողական բարձր տեխնիկա զարգացնելու համար ուսումնառության մեջ (կոնսերվատորիայում) ընդգրկվի հատուկ առարկա՝ նվիրված ժամանակակից երաժշտությանը բնորոշ տեխնիկական միջոցների յուրացմանը:

Օգտագործված գրականության ցանկ

1. Ալահայտոյեան Պ., Դելլալեան կամ ճակատագրի կողին խրած մեխը, Նվիրումի հնչյուններ (կազմեց և խմբագրեց Նարինե Դելլալյանը), Երևանի համալսարանի հրատ., Երևան, 2005, էջ 17-29:
2. Աղաջանյան Ս., Սոնատ դաշնամուրի համար, «Սովետական գրող» հրատ., Երևան, 1978:
3. Աստվածատրյան Լ., Պրոլոգ և Մոտետ, Դաշնամուրային և սիմֆոնիկ երկեր ժող.-ում, «Սովետական Հայաստան» հրատ., Երևան, 1987, էջ 38-44:
4. Արազյան Թ., Էդվարդ Միրզոյան, «Հայպետհրատ», Երևան, 1963:
5. Արիստակեսյան Ա., Սոնատ «81-83», Դաշնամուրային Սոնատներ ժող.-ում, «Սովետական գրող» հրատ., Երևան, 1988, էջ 49-64:
6. Արտեմյան Լ., Ակուստիկ գրաֆիկայի առանձնահատկությունները Միխայիլ Կոկտանի «Կամերային Սոնատում», Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջան՝ նվիրված Տիգրան Զուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին, նստաշրջանի նյութեր, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2013, էջ 112-123:
7. Արտեմյան Լ., Ատոնալ գրելառճի սկզբունքները Արամ Սաթյանի և Հրաչյա Մելիքյանի ստեղծագործություններում, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջանի նյութեր, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2012, էջ 162-171:
8. Արտեմյան Լ., Էմին Արիստակեսյանի դաշնամուրային Սոնատ «81-83»-ի կատարողական խնդիրների շուրջ, «Կանթեղ» գիտական հոդվածներ, 2014, 4 (61), «Ասողիկ» հրատ., Երևան, էջ 272-279:
9. Արտեմյան Լ., Լևոն Աստվածատրյանի «Պրոլոգ և Մոտետ» ստեղծագործությունը, «Կանթեղ», գիտական հոդվածներ, 2012, 2(51), Երևան, էջ 236-243:
10. Արտեմյան Լ., Լևոն Զաուշյանի «Էպիկենտրոն» պիեսի կատարողական խնդիրները, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների

- գիտական իններորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2015, էջ 26-34:
11. **Արտեմյան Լ.**, Հարություն Դելլայանի «Նվիրում Կոմիտասին» ստեղծագործության կատարողական խնդիրները, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական ութերորդ նստաշրջանի նյութեր, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2014, էջ 87-93:
 12. **Արտեմյան Լ.**, Սերգեյ Աղաջանյանի դաշնամուրային Սոնատի կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների և կատարողական խնդիրների շուրջ, Ժամանակակից գիտական տեխնոլոգիաների և մեթոդների կիրառումը փորձագիտության ոլորտում, միջազգային գիտաժողովի նյութեր, «Լուսակն» հրատ., Երևան, 2015, էջ 500-506:
 13. **Արտեմյան Լ.**, Վաչե Շարաֆյանի «Անտեսանելի կապույտ թիթեռնիկների ձայները» դաշնամուրային պիեսը, Материалы международной молодежной конференции «Инновационные подходы в области науки», 2014, Ереван, стр. 161-169.
 14. **Արտեմյան Լ.**, Տիգրան Սանսուրյանի դաշնամուրային Սոնատի կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների և կատարողական խնդիրների շուրջ, «Կանթեղ» գիտական հոդվածներ 2014, 2-3 (59-60), «Ասողիկ» հրատ., Երևան, էջ 345-355:
 15. **Արևշատյան Ա.**, Աննա Արևշատյանի խոսքը, Նվիրումի հնչյուններ (կազմեց և խմբագրեց Նարինե Դելլայանը), Երևանի համալսարանի հրատ., Երևան, 2005, էջ 6-7:
 16. **Ափոյան Շ.**, Հայկական դաշնամուրային արվեստի պատմություն, 1850-1920, «ԵՊԿ» հրատարակչություն, Երևան, 2006:
 17. **Բաբայան Վ.**, Pro e Contra, Ստեղծագործություններ դաշնամուրի համար, XX դար, «Կոմիտաս» հրատ., Երևան, 2000, էջ 3-16:
 18. **Բաբաջանյան Ա.**, Ժողովրդական, Վեց պատկեր դաշնամուրի համար շարքից, «Հայաստան» հրատ., 1965, էջ 6-8:
 19. **Բարսամյան Ա., Հարությունյան Մ.**, Հայ երաժշտության պատմություն, «Նոր դպրոց» հրատ., Երևան, 1996:
 20. **Դանիել Երաժիշտ**, Ամենեն մաքուր հայելին ցեղին..., Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատ., Երևան, 2008:
 21. **Դելլայան Հ.**, Նվիրում եմ ամուսնուս՝ Հարություն Դելլայանի ծննդյան 65-ամեակին, Նվիրումի հնչյուններ (կազմեց և խմբագրեց Նարինե Դելլայանը), Երևանի համալսարանի հրատ., Երևան, 2005, էջ 36-41:

22. Դելլալյան Հ., Նվիրում Կոմիտասին, Դաշնամուրային Սոնատներ ժող.-ում, «Սովետական գրող» հրատ., Երևան, 1988, էջ 65-81:
23. Դելլալյան Հ., Նվիրումի հնչյուններ (կազմեց և խմբագրեց Նարինե Դելլալյանը), Երևանի համալսարանի հրատ., Երևան, 2005, էջ 31-35:
24. Երկանյան Ե., Պանտոերաժտություն, Դաշնամուրային Սոնատներ ժող.-ում, «Սովետական գրող» հրատ., Երևան, 1988, էջ 82-96:
25. Թահմիզյան Ն., Երաժշտությունը հին և միջնադարյան Հայաստանում, «Սովետական գրող» հրատ., Երևան, 1982:
26. Թաշչյան Ս., Առնո Բաբաջանյան, «Հայպետհրատ», Երևան, 1961:
27. Ժամկոչյան Պ., Հարություն Դելլալյանը ընկերոջ հուշերում, Նվիրումի հնչյուններ (կազմեց և խմբագրեց Նարինե Դելլալյանը), Երևանի համալսարանի հրատ., 2005, էջ 55-59:
28. Կոմիտաս, Հայոց յեկեղեցական յերաժշտութիւնը ԺԹ դարում, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, հավաքեց՝ Ռ. Թեղեմեզյան, պետական հրատ., Երևան, 1941, էջ 126-136:
29. Կոմիտաս, Յերգեցողությունք Ս. Պատարագի, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, հավաքեց՝ Ռ. Թեղեմեզյան, պետական հրատ., Երևան, 1941, էջ 137-152:
30. Հատտէճեան Ռ., Ուխտագնացութիւն մը, Նվիրումի հնչյուններ (կազմեց և խմբագրեց Նարինե Դելլալյանը), Երևանի համալսարանի հրատ., Երևան, 2005, էջ 82-83:
31. Հարությունյան Ա., Պոլիֆոնիկ գրելաոճի որոշ առանձնահատկությունները 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում, ատենախոսական աշխատանք արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման համար, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գրադարան, Երևան, 2009:
32. Հովունց Գ., 10 Պիես-Սոնոգրամ, «Արճեշ» հրատ., Երևան, 1998:
33. Ղազարոս Սարյանը և նրա ժամանակը (կազմեց Արաքսի Սարյանը), «Արճեշ» հրատ., Երևան, 2001:

34. Մանսուրյան Տ., Ղազարոս Սարյան, Ղազարոս Սարյանը և նրա ժամանակը (կազմեց Արաքսի Սարյանը), «Արճեշ» հրատ., Երևան, 2001, էջ 16-21:
35. Մանսուրյան Տ., Սոնատ, «Հայաստան» հրատ., 1967:
36. Մելիքյան Հ., Շարք, Պիեսներ և Սոնատներ ժող.-ում, «Սովետական գրող» հրատ., Երևան, 1985, էջ 225-229:
37. Միրզոյան Է., Պոեմ դաշնամուրի համար, «Հայաստան» հրատ., 1971:
38. Նվիրումի հնչյուններ (կազմեց և խմբագրեց Նարինե Դելլալյանը), Երևանի համալսարանի հրատ., Երևան, 2005:
39. Չաուշյան Լ., Էպիկենտրոն, Ստեղծագործություններ դաշնամուրի համար, XX դար, «Կոմիտաս» հրատ., Երևան, 2000, էջ 24-34:
40. Զաղացյանյան Կ., Կանչ, որ գերում է մարդկային հոգիները, Նվիրումի հնչյուններ (կազմեց և խմբագրեց Նարինե Դելլալյանը), Երևանի համալսարանի հրատ., Երևան, 2005, էջ 61-63:
41. Սաթյան Ա., 6 Բազատել, Մենք դաշնամուր ենք նվագում ժող.-ում, Satian Producers and Publishers, Երևան, 2007, էջ 73-77:
42. Սարգսյան Ս., Սարյանի երաժշտության բնական լույսը, Ղազարոս Սարյանը և նրա ժամանակը (կազմեց Արաքսի Սարյանը), «Արճեշ» հրատ., Երևան, 2001, էջ 55-57:
43. Սարգսյան Ռ., Կոմիտասին, Ստեղծագործություններ դաշնամուրի համար, XX դար, «Կոմիտաս» հրատ., Երևան, 2000, էջ 35-47:
44. Սուրենյան Կ., Անհավատալին՝ մեր կողքին, Նվիրումի հնչյուններ (կազմեց և խմբագրեց Նարինե Դելլալյանը), Երևանի համալսարանի հրատ., Երևան, 2005, էջ 9-15:
45. Տեր-Ղազարյան Զ., Գազիկ Հովունց, 10 Պիես-Մոնոգրամ, առաջաբան, «Արճեշ» հրատ., Երևան, 1998, էջ 3:
46. Փաշինյան Է., Հարմոնիա, «Սովետական գրող» հրատ., Երևան, 1987:
47. Փաշինյան Է., Պոլիֆոնիայի դասագիրք, «Լույս» հրատ., Երևան, 1998:
48. Քերոբյան Ա., Մի Ծառ էլ ընկավ, Նվիրումի հնչյուններ (կազմեց և խմբագրեց Նարինե Դելլալյանը), Երևանի համալսարանի հրատ., Երևան, 2005, էջ 47-53:

49. Ֆրիշ Ս., Տիմոքևս Ա., Հնդհանուր ֆիզիկայի դասընթաց. հ. 1, «Հայպետտեխնիկիրատ», Երևան, 1960:
50. Аветисян Н., Пути и проблемы развития армянской сонаты (с 80-х годов XIX века до начала 70-х годов XX века), диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Ереван, библиотека Института искусств НАН РА, 2003.
51. Альбертиевы басы, Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 1, Москва, 1973, стр. 118.
52. Амагуни С., Арно Бабаджанян, Инструментальное творчество, изд. «Советакан грох», Ереван, 1985.
53. Ананян А., Эмин Аристакесян, изд. «Советакан грох», Ереван, 1984.
54. Апоян Ш., Фортепианная музыка Советской Армении, изд. «Айастан», Ереван, 1968.
55. Апоян Ш., Золотова И., Фортепианная музыка, в кн. Музыкальная культура Армянской ССР (сост. М. Берко, ред. М. Берко, М. Тер-Симонян), изд. «Музыка», Москва, 1985, стр. 322-366.
56. Асафьев Б., Музыкальная форма как процесс, кн. 2, изд. «Музгиз», Москва, 1947, 165 стр.
57. Аствацатрян Л., Фортепианные и симфонические сочинения, Авторский комментарий, изд. «Советакан грох», Ереван, 1987.
58. Берко М., Лазарь Сарьян, изд. «Луйс», Ереван, 1994.
59. Берко М., С активной любовью к людям, в кн. Лазарь Сарьян и его время (сост. Аракс Сарьян), изд. «Арчеш», Ереван 2001, стр. 26-33.
60. Беседы и статьи Ирины Никольской с Витольдом Лютославским, статьи, воспоминания, изд. «Тантра», Москва, 1995.
61. Григорян А., Арно Бабаджанян, изд. «Советский композитор», Москва, 1961.
62. Джагацпанян К., По следам ритмов национальной музыки, изд. «Маштоц», Ереван, 1999.
63. Джагацпанян К., Ритм национальной речи и музыки, изд. «Советакан грох», Ереван, 1986.
64. Друскин М., Иоганн Себастьян Бах, изд. «Музыка», Москва. 1982.
65. Епремян Л., Я тысячами душ живу в сердцах..., в кн. Лазарь Сарьян и его время (сост. Аракс Сарьян), изд. «Арчеш», Ереван, 2001, стр. 58-60.

66. Епремян Л., Камертон великого сердца, в кн. Лазарь Сарьян и его время (сост. Аракси Сарьян), изд. «Арчеш», Ереван, 2001, стр. 57-58.
67. Золотов А., Зеркало своего отца, в кн. Лазарь Сарьян и его время (сост. Аракси Сарьян), изд. «Арчеш», Ереван, 2001, стр. 34-43.
68. Золотова И., Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века), изд. «Комитас», Ереван, 2010.
69. Золотова И., Уроки Сарьяна, в кн. Лазарь Сарьян и его время (сост. Аракси Сарьян), изд. «Арчеш», Ереван, 2001, стр. 60-68.
70. Ильин Л., Композитор зенитного толка, в кн. Лазарь Сарьян и его время (сост. Аракси Сарьян), изд. «Арчеш», Ереван, 2001, стр. 43-46.
71. Келдыш Ю., Модернизм, Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 3, Москва, 1976, стр. 622-623.
72. Келдыш Ю., Формализм, Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 5, Москва, 1981, стр. 907.
73. Когоутек Ц., Техника композиции в музыке XX века, изд. «Музыка», Москва, 1976.
74. Кокжаев М., Камерная Соната, в сб. Сонаты Советских Композиторов для ф-но, выпуск 15, изд. «Советский композитор», Москва, 1990, стр. 48-65.
75. Кокжаев М., О стиле Михаила Бронера (Триптих «евангелических концертов»), в сб. статей Музыка России: От средних веков до современности (ред.- сост. М. Г. Арановский), выпуск второй, изд. «Композитор», Москва, 2004, стр. 216-248.
76. Кокжаев М., Топология музыкального пространства, Москва, изд. дом «Композитор», 2004.
77. Кренник Э., Исследование о 12-тоновом контрапункте (перевод с немецкого), Киев, 1993.
78. Маргарян Г., Фортепианный концерт и его разновидности в творчестве армянских композиторов. Тенденции развития (1950-1980-е гг). Некоторые вопросы интерпретации, изд. «Зангак» - 97, Ереван, 2009.
79. Мирзоян Э., Фрагменты (литературная запись, составление приложений и общая редакция Армена Будагяна), изд. «Амроц Групп», Ереван, 2005.

80. Мотет, Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 3, Москва, 1976, стр. 693-696.
81. Мюллер Ф., Гетерофония, Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 1, Москва, 1973, стр. 973-976.
82. Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 1, Москва, 1973.
83. Музыкальная энциклопедия, изд., «Советская энциклопедия», том 3, Москва, 1976.
84. Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 4, Москва, 1978.
85. Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 5, Москва, 1981.
86. Овунц Г., Мысли о гармонии, изд. «Мшакуйт», Ереван, 1995.
87. Пашинян Э., Суперладовая система армянской народной музыки и ее проявления в творчестве современных композиторов, в сб. Теоретические проблемы внеевропейских музыкальных культур, изд. Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных, Москва, 1983, стр. 140-154.
88. Пролог, Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 4, Москва, 1978, стр. 465.
89. Птушко Л., Три рода музыкальной процессуальности, Авет Тертерян, традиции и новаторство, Երևան, «Արճէշ» հրատ., 2005, стр. 39-45:
90. Раабен Л., Скрипичный концерт Л.Сарьяна, в кн. Лазарь Сарьян и его время (сост. Аракси Сарьян), изд. «Арчеш», Ереван 2001, стр.22-23.
91. Рухкян М., Портреты армянских композиторов, изд. «Наири», Ереван, 2009.
92. Саркисян С., Армянская музыка в контексте XX века, изд. дом «Композитор», Москва, 2002.
93. Саркисян С., Вопросы современной армянской музыки, изд. «Советакан грох», Ереван, 1983.
94. Саркисян С., Голос Сарьяна, в кн. Лазарь Сарьян и его время (сост. Аракси Сарьян), изд. «Арчеш», Ереван, 2001, стр. 47-50.
95. Саркисян С., Мирзоян Эдвард Михайлович, Музыкальная Энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 3, 1976, стр. 608-609.

96. Саркисян С., Творчество для меня-это огромная ответственность (Лазарь Сарьян), в кн. Лазарь Сарьян и его время (сост. Аракси Сарьян), изд. «Арчеш», Ереван, 2001, стр. 51-54.
97. Скребков С., Учебник полифонии, изд. «Музыка», Москва, 1982.
98. Степанян Р., Пути разные, но плодотворные, в кн. Лазарь Сарьян и его время (сост. Аракси Сарьян), изд. «Арчеш», Ереван, 2001, стр. 23-26.
99. Тер-Симонян М., Эдвард Мирзоян, изд. «Советский композитор», Москва, 1969.
100. Торадзе Д., Лазарь в кн. Лазарь Сарьян и его время (сост. Аракси Сарьян), изд. «Арчеш», Ереван, 2001, стр. 21.
101. Тюлин Ю., Учение о гармонии, изд. «Музыка», Москва, 1939.
102. Холопов Ю., О теории Хиндемита, в жур. «Советская музыка», 1963, стр. 41-50.
103. Чалоян В., Философия Давида Непобедимого, изд. «Академия наук Армянской ССР», Ереван, 1946.
104. Шнеерсон Г., Авангардизм, Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 1, Москва, 1973, стр 26-27.
105. Adjemyan V., «The Bells», a poem for piano, digitized, the composer's personal archive.
106. Saryan L., Three Postludes for piano, Armenian Cultural Association Hamaskain, Thessaloniki.
107. Sharafyan V., Voices of Invisible Blue Butterflies, Anthology of piano pieces by modern Armenian composers, «Drazark» Publishing, Glendale, 2010, p. 15-25.
108. Schäffer B., Klasycy dodekafonii, 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1964.
109. Zakarian S., Quasi Sonatina for piano, 1990, manuscript, the composer's personal archive.
110. Zohrabyan A., Sonata for piano, «Archesh» Publish. House, Yerevan, 2006.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРОБЛЕМЫ АРМЯНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА, СОЧИНЕННОЙ В НОВЫХ КОМПОЗИЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЯХ

РЕЗЮМЕ

Исследование посвящено фортепианной музыке армянских композиторов, созданной либо полностью в новых композиционных технологиях, либо с вкраплениями элементов их принципиальных основ в традиционное письмо.

В монографии впервые осуществлен глубокий анализ произведений в разных современных композиционных техниках, таких как: серийная техника, сонорное письмо, репетитивная музыка, атональная музыка, алеаторика (ограниченная и тотальная), музыкальная техника с применением приемов обертоновой гармонии и, наконец, инструментальный театр как явление синтетического совмещения музыкального ряда и приемов театрального действия.

Анализ осуществлен с целью выявления композиционных особенностей произведений, сочиненных в современных техниках, что необходимо для выстраивания исполнительских интерпретационных планов. Только таким путем можно достичь правильного прочтения композиторского замысла и донесения его до слушателя.

Методика анализа допускает возможность обращения к иным произведениям, сочиненным в новых техниках, а также открывает возможность освоения современных эстетических направлений.

Данное исследование, помимо рассмотрения практических задач, связанных с исполнительской практикой, дает определенный срез современного армянского фортепианного искусства, охватывающий наиболее авангардные тенденции в национальной музыкальной культуре.

Что касается глубокого исследования феномена новых технологий в армянской фортепианной музыке, важен не только его познавательный аспект, но и практический эффект, поскольку осмысление технологических основ музыкального произведения является ключом к его интерпретации.

Исследованы следующие произведения: Газарос Сарьян - «Три постлюдии», Эдвард Мирзоян - «Поэма», Арно Бабаджанян - «Народная» (пьеса из цикла «Шесть картин»), Сергей Агаджанян - «Соната», Гагик Овунц - пьесы из цикла «10 пьес – монограмм»,

Эмин Аристакесян - Соната «81 – 83», Левон Аствацатрян - «Пролог и Мотет», Тигран Мансурян - «Соната», Ашот Зограбян - «Соната», Арутюн Деллалаян - «Посвящение Комитасу», Ваграм Бабалян - «Pro e Contra», Вартан Аджемян - «The Bells», Левон Чаушян - «Эпицентр», Грачья Меликян - «Цикл», Рубен Саркисян - «Комитасу», Михаил Кокжаев - «Камерная соната», Ерванд Еркянян - «Пантомузыка», Арам Сатян - «6 Багателей», Сурен Закарян - «Quasi sonatina», Ваче Шапаян - «Voices of Invisible Blue Butterflies».

Актуальность такого исследования обусловлена как познавательно-теоретическими факторами, выявляющими закономерности воздействия новых технических достижений на реализацию своих композиционных замыслов авторами, работающими в сфере авангардного музыкального искусства, так и практическими, связанными с проблемами исполнительства.

В монографии достаточно широко представлена панорама практически всех современных композиторских техник. Более того, отслежены этимологические корни явлений авангарда, присутствие которых в виде вкраплений в традиционные принципы письма, в сущности, предопределило прорыв в современное музыкальное искусство Армении.

Практическое значение анализа, проведенного в данной монографии, определяется необходимостью глубокого осмысления исполнителями композиционных особенностей произведений, сочиненных в новых техниках и предназначенных для публичного исполнения. Без владения аналитическими методиками, предложенными в данном исследовании, невозможно не только выстраивание интерпретационного плана исполнения, но и проникновение в художественную суть произведения, что является крайне трудной задачей. Авангардное музыкальное искусство перенасыщено средствами музыкально-художественной выразительности, требующими особых приемов исполнительства, в большинстве своем отсутствовавших в прежних музыкальных эпохах.

Именно глубокий анализ текста, точное выявление технических деталей композиции и их сочетание в целостной музыкальной форме позволит выстроить такой план исполнения произведения, который станет проводником композиторского замысла от исполнителя к слушателю.

Исследование состоит из предисловия, двух глав, эпилога и списка использованной литературы.

LILIT ARTEMYAN
PERFORMING PROBLEMS OF THE XX CENTURY
ARMENIAN PIANO MUSIC WRITTEN IN NEW
COMPOSITIONAL TECHNOLOGIES

Summary

This study is devoted to the 20th century piano pieces, written by Armenian composers in the new compositional techniques.

The monograph provides a detailed analysis of the pieces written in different contemporary compositional techniques, such as: serial technique, sonorism, repetitive music, atonal music, aleatoric (limited and total versions), musical technique with the usage of devices of overtone harmony, as well as instrumental theater as a phenomenon of synthetic coexistence of a musical text with the devices of theatrical act.

The aim of the analysis is to reveal the compositional peculiarities of the works written in contemporary techniques, which is necessary for devising performing interpretive plans. This is the only way for the performer to correctly peruse the composer's idea and present it to the audience.

The method of the analysis allows addressing other pieces written in new techniques, as well as interpreting the contemporary aesthetic trends.

Apart from practical tasks connected with performing practice, this research offers a unique description of Armenian contemporary piano art, embracing the most avant-garde tendencies of Armenian musical culture.

As for the detailed study of the phenomenon of new technologies in Armenian piano music, not only its cognitive aspect is important, but also its practical effect, since comprehension of the technological foundations of a musical composition is the key to its interpretation.

The following pieces are studied: Lazar Saryan - "Three Postludes", Edvard Mirzoyan - "Poem", Arno Babajanyan - "Folk" (from "Six pictures"), Sergey Aghajanyan - "Sonata", Gagik Hovunts - pieces from "10 pieces- monograms", Emin Aristakesyan - Sonata "81-83",

Levon Astvatsatryan - "Prologue and Motet", Tigran Mansuryan - "Sonata", Harutiun Dellalian - "Dedication to Komitas", Vahram Babayan - "Pro e Contra", Vardan Adjemian - "The Bells", Levon Chaushyan - "Epicenter", Hrachya Meliqyan - "Cycle", Ruben Sargsyan - "To Komitas", Michail Kokjaev - "Chamber Sonata", Ervand Erkanyan - "Pantomusic", Aram Satyan - "6 Bagatelles", Suren Zakaryan - "Quasi Sonatina", Vache Sharafyan - "Voices of Invisible Blue Butterflies".

The actuality of this research stems, on the one hand, from cognitive-theoretical factors, which reveal the regularities of influence of the new technical achievements on the realization of compositional ideas by composers working in the field of avant-garde musical art, and, on the other hand, from practical factors, related with the problems of performing art.

In the monograph, practically all the modern compositional techniques are covered. Moreover, the etymological roots of the avant-garde phenomenon are tracked, which inclusions in the traditional principles of composition predetermined the breakthrough in Armenia's contemporary musical art.

The practical significance of the analysis conducted in this monograph is defined by the necessity of a better understanding by performers of the compositional specificities of the pieces written in new techniques for public performance. Without mastering the analytical methods, proposed in the study, it will be quite challenging either to build an interpretive performance plan, or to grasp the artistic gist of the work. Avant-garde musical art is replete with means of musical-artistic expressiveness, requiring performance techniques that did not happen in the past musical epochs.

The deep analysis of the text, the comprehension of the technical details of the composition and their combination in a whole musical form, will allow devising a performance plan able to convey the composer's artistic idea from the performer to the audience.

The study consists of a foreword, two chapters, conclusions and a list of sources.

ՀԵՏԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

Հավարտ շարադրանքիս ցանկանում եմ խորին երախտագիտությունս հայտնել ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ պետական մրցանակի դափնեկիր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Արարատ Վլադիմիրի Աղասյանին:

Երախտագիտության խոսքերս Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ռեկտոր, պրոֆեսոր Շահեն Հակոբի Շահինյանին և ՀՀ ժողովրդական արտիստ, Երևանի պատվավոր քաղաքացի, պրոֆեսոր Մարտին Ցոլակի Վարդազարյանին:

Խորին երախտագիտության խոսքերս իմ դասախոսին՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային մասնագիտական ամբիոնի պրոֆեսոր, դաշնակահարուհի Անահիտ Հրաչյայի Բոգդանյանին:

Խորին շնորհակալանքի խոսքերս ատենախոսությանս գիտական ղեկավար, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Միխայիլ Արսյոմի Կոկժանին:

Շնորհակալանքի խոսքերս Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի պրոֆեսոր, մանկավարժական գիտությունների դոկտոր, ՀՀ վաստակավոր մանկավարժ Յուրի Վաղարշակի Յուզբաշյանին և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտական բաժնի ղեկավար, արվեստագիտության թեկնածու Տաթևիկ Ռաֆայելի Շախկուլյանին:

Անսահման շնորհակալանքի խոսքերս քույրիկիս՝ Ամալիա Ռոբերտի Արտեմյանին:

Եվ, իհարկե, խորին երախտիքի խոսքերս ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Աննա Գրիգորի Ասատրյանին:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հայկական դաշնամուրային երաժշտության պրոպագանդիստն ու հետազոտողը	8
Առաջաբան	12
Գլուխ առաջին	
Ավանդական գրելառճի գերակայությամբ դաշնամուրային ստեղծագործությունները	21
(Հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործություններ, որտեղ, չնայած ավանդական գրելառճի ընդհանուր ուղղվածությանը, արտահայտվել են նոր կոմպոզիցիոն հնարների ուրվագծեր)	21
Ղազարոս Սարյան - «Երեք պոստյուղներ»	22
Էդվարդ Միրզոյան - «Պոեմ»	29
Սերգեյ Աղաջանյան - «Սոնատ»	36
Գագիկ Հովունց - Պիեսներ «10 Պիես-Մոնոգրամ» շարքից	49
Էմին Արիստակեսյան - Սոնատ «81-83»	61
Լևոն Աստվածատրյան - «Պրոլոգ և Մոտետ»	70
Գլուխ երկրորդ	
Նոր տեխնիկական միջոցների վրա հիմնվող դաշնամուրային ստեղծագործությունները	81
2.1 Հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործություններ, որոնցում նոր տեխնիկական հնարները երաժշտական արտահայտչամիջոցների հիմք են դարձել	81
Առնո Բաբաջանյան - «Ժողովրդական» «Վեց պատկեր» դաշնամուրային շարքից	82
Տիգրան Մանսուրյան «Սոնատ»	87
Աշոտ Զոհրաբյան - «Սոնատ»	100
Հարություն Դելլալյան - «Նվիրում Կոմիտասին»	108
Վահրամ Բաբայան - «Pro e Contra»	119
Վարդան Աճեմյան - «The Bells» Պոեմ դաշնամուրի համար	128
Լևոն Չաուշյան - «Էպիկենտրոն»	135
Հրայր Մելիքյան - «Շարք»	144
Ռուբեն Սարգսյան - «Կոմիտասին»	151
Միխայիլ Կոկժան - «Կամերային Սոնատ»	164

Երվանդ Երկանյան - «Պանտոերաժշտություն»	177
Արամ Սաթյան – Բագատելներ «6 Բագատել» շարքից	187
Սուրեն Զաքարյան - «Quasi Sonatina»	197
2.2 Նորագույն շրջանի (XXI դարի առաջին տասնամյակ) դաշնամուրային ստեղծագործությունը, որում արտահայտվել են պոստմոդերնիզմի հատկանիշներ	206
Վաչե Շաքաֆյան - «Voices of Invisible Blue Butterflies»	208
Վերջաբան	218
Օգտագործված գրականության ցանկ	220
Резюме	228
Summary	230
Հետգրություն	232

ԼԻԼԻԹ ԱՐՏԵՄՅԱՆ

XX ԴԱՐԻ ՆՈՐ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ ՏԵԽՆՈԼՈԳԻԱՆԵՐՈՎ ԳՐՎԱԾ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Խմբագիր՝ Ազատուհի Սահակյան
Համակարգչային էջադրումը՝ Վերա Պապյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Արմեն Մուրադյանի
Ձայնանիշների համակարգչային շարվածքը
արվեստագիտության թեկնածու Սարգիս Բալբաբյանի

Հրատ. պատվեր N 619
Ստորագրված է տպագրության՝ 2015թ.
Չափսը՝ 60 x 84 ¹/₁₆,
15.75 տպագրական մամուլ:
Տպաքանակը՝ 100 օրինակ:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան,
Երևան, Մարշալ Բադրալյան պող. 24: