

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՂԱԶԱՐՅԱՆ ՍՈՖՅԱ ԽԱԶԱՏՈՒՐԻ

**ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՄԱՆԿԱՊԱՏԱՆԵԿՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՐ.
ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒՄԸ ԵՎ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ
ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

ԺԷ.00.02 - «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտությամբ
արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի
հայցման ատենախոսության

ՍԵՂՄԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ – 2019

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

КАЗАРЯН СОФЬЯ ХАЧАТУРОВНА

**АРМЯНСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ И
ЮНОШЕСТВА:
ТРАКТОВКА ФОРТЕПИАНО И СПЕЦИФИКА
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ЗАДАЧ**

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения по специальности
17.00.02 – “Музыкальное искусство”

ЕРЕВАН – 2019

Ատենախոսության թեման հաստատվել է Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիայում:

Գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
ԶՈԼՈՏՈՎԱ Իրինա Լեոնիդի

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ Լիլիթ Վարդգեսի
արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
ՄՈՎՍԻՍՅԱՆ Ծովինար Հրայրի

Առաջատար կազմակերպություն՝ Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական
մանկավարժական համալսարան

Պաշտպանությունը կայանալու է 2019թ. հոկտեմբերի 3-ին, ժամը՝ 14.00-ին, ՀՀ
ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈԿ-ի 016 Արվեստագիտության
մասնագիտական խորհրդի նիստում (հասցեն՝ Երևան, 0019, Մարշալ Բաղրամյան
պողոտա 24/4):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի
գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2019թ. օգոստոսի 22-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր՝

Ասատրյան Ա.Գ.

Тема диссертации утверждена в Ереванской государственной консерватории
имени Комитаса.

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор
ЗОЛотова Ирина Леонидовна

Официальные оппоненты – доктор искусствоведения, профессор
ЕРНДЖАКЯН Лилит Вардгесовна
кандидат искусствоведения, доцент
МОВСИСЯН Цовинар Грайровна

Ведущая организация – Армянский государственный педагогический
университет имени Х.Абовяна

Защита диссертации состоится 3 октября 2019г. в 14.00 часов на заседании
специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА, действующего в Институте
искусств НАН РА (адрес: Ереван, 0019, проспект Маршала Баграмяна 24/4).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН РА.

Автореферат разослан 22-го августа 2019г.

Ученый секретарь специализированного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Асатрян А.Г.

Թեմայի արդիականությունը: Երեխաների համար երաժշտության ստեղծումը, լինելով կոմպոզիտորական գործունեության առավել յուրահատուկ ոլորտներից մեկը, այդուհանդերձ, մեկուսացած գործընթաց չէ: Ավելին, երեխաների համար գրված երաժշտությունը «հաճախ դառնում է նոր երաժշտական լուծումների լարված որոնումների միջավայր, որը համապատասխանում է թե՛ առանձին հեղինակի ստեղծագործական մղումներին և թե՛ ... ընդհանուր առմամբ կոմպոզիտորական դպրոցի միտումներին»¹: Այս համատեքստում դժվար է գերազնահատել այսպես կոչված «ազգային նվագացանկի» դերը պատանի դաշնակահարի ձևավորման գործում: Ներթափանցումը մանկան ներաշխարհի բնական հնչյունային ոլորտ նպաստում է ազգային ինքնագիտակցության կայացմանը, ազգային ինքնության զգացողությանը՝ հարստացնելով այն նաև համաեվրոպական կատարողական հմտությունների և հնարքների կիրառման փորձով: Իսկ նմանատիպ ստեղծագործությունների համադրումը այլ ազգերի մանկական երաժշտության հետ ընդլայնում է աշակերտի երաժշտական աշխարհայացքը:

Թեմայի մշակվածության աստիճանը: Ազգային երաժշտագիտության մեջ առ այսօր բավարար ուշադրության չի արժանացել երեխաների համար գրված հայկական դաշնամուրային երաժշտությունը:

Ամենից հաճախ ուսումնասիրության և վերլուծության առարկա են դարձել առանձին ստեղծագործությունները որոշակի հեղինակներին նվիրված մենագրություններում²: Մի շարք ուսումնասիրությունների, ուսումնական ձեռնարկների և մենագրությունների հեղինակներ, հիշատակելով հայ կոմպոզիտորների մանկական ստեղծագործությունները, սահմանափակվում էին միայն դրանց թվարկումով կամ հատուկենտ օրինակների հակիրճ բնութագրումով³: Այս շարքում հարկ ենք համարում նշել Շուշանիկ Ափոյանի, Մարգարիտա Ռուխլյանի համապարփակ հետազոտությունները, Արամ Ավետյանի, Գայանե Մարգարյանի ատենախոսությունները, ինչպես նաև Ռոբերտ Աթայանի ներածական հոդվածն ու ծանոթագրությունները Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի VI հատորում, Անահիտ Բոգդանյանի մեթոդական ցուցումները, Նինա Հակոբյանի, Գոհար Զալինյանի, Իրի-

¹Золотова И. Детская музыка современных армянских композиторов, Е., «Мегаларт», 1991, с. 2.

²Шавердян А. Комитас, М., «Советский композитор», 1989; Шнеерсон Г. Арам Хачатурян, М., «Советский композитор», 1958; Хубов Г. Арам Хачатурян, «Советский композитор», 1962; Хараджанян Р. Фортепианное творчество Арама Хачатуряна. Е., «Айастан», 1973; Тигранова И. Лирические образы в творчестве Арама Хачатуряна, Е., 1973; Тигранов Г. Арам Хачатурян. Л., «Музыка», 1978; Հարությունյան Մ. Արամ Խաչատրյան, Ե., «Սովետական գրող», 1981; Арутюнов Д. Арам Хачатурян. Жизнь и творчество. М., «Слово», 2003; Արազյան Թ. Գրիգոր Հախիմյան, Ե., «Տաշատան», 1974; Ананян А. Эмин Аристамесян, Е., «Советакан грох», 1984; Амагуни С. Жизнь и творчество Гегуни Чтчан, Е., «Арчеш», 2003; Рухкян М. Портреты армянских композиторов. Е., «Наири», 2009; Едигарян В. Фортепианное творчество Александра Арутюняна. Е., «Комитас», 2011; Աղամյան Ա. Տիգրան Զովաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունը. Ե., «Գիտություն», 2015.

³Мурадян М. Армянская советская музыкальная культура (краткий очерк), Е., «Издательство Академии наук Армянской ССР», 1957: Մուրադյան Մ. Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարակզքում, Ե., «Հայկական ՍՍՀ ԳԱ» 1970: Հարությունյան Մ., Բարսամյան Ա. Հայ երաժշտության պատմություն, «Նոր դպրոց», Ե., 1996: Բրուդյան Յ. Սփյուռքահայ երաժշտական մշակույթը, Ե., «Սովետական գրող», 1982.

նա Հոլոտոլայի և մյուսների հոգվածները⁴։ Իրինա Հոլոտոլան իր երկու ծավալուն աշխատություններում⁵ ներկայացնում է XX դարի 60-80-ական թվականների հայկական մանկական երաժշտությունը, որոնցում քննության առարկա են դարձել տարբեր ժանրերի գործեր՝ օպերաներ, գործիքային անսամբլներ, դաշնամուրային երկեր, երգեր և այլն։ Բնականաբար, այս աշխատություններում նշված որոշակի ժամանակահատվածը և հետազոտողի առջև դրված խնդիրը, այն է՝ ներկայացնել հայկական մանկական երաժշտության ողջ ժանրային բազմազանությունը, կանխորոշեցին դիտարկվող դաշնամուրային ստեղծագործությունների սահմանափակ քանակը։

Այսպիսով, առ այսօր հայրենական երաժշտագիտության մեջ ներկայացված չի եղել երեխաների համար գրված հայ դաշնամուրային երաժշտության համապարփակ պատկերը։ Եվ, բնականաբար, չեն բացահայտվել նրա զարգացման կանխորոշիչ միտումները, հեղինակների տարբեր մոտեցումները «հայկական դաշնամուրի» մեկնաբանման խնդրին, ինչպես նաև չեն դիտարկվել կոմպոզիտորների կողմից առաջարկվող կատարողական խնդիրների համամասնության մեջ ընդհանրություններն ու տարբերությունները և այլ ոչ պակաս կարևոր հարցադրումներ։

Հետազոտության նպատակն է՝ ներկայացնել ազգային մանկական դաշնամուրային երաժշտության ամբողջական համայնապատկերը (նրա որոշ նմուշներ առ այսօր ձեռագիր վիճակում են գտնվում) և դրանով իսկ լրացնել առաջացած «սպիտակ բծերը» ազգային դաշնամուրային մշակույթի այդ շերտի վերաբերյալ կարծրացած պատկերացումներում։ Հեղինակն իր առջև հետևյալ խնդիրներն է դրել.

- Բացահայտել հայ կոմպոզիտորական արվեստում երեխաների համար ստեղծված երաժշտության էվոլյուցիոն գործընթացները (ժանրային, կերպարային-ինչյունային և ֆակտուրային լուծումների տեսանկյունից)։
- Ամբողջացնել և համեմատական վերլուծության ենթարկել այս ոլորտում կիրառվող արտահայտչամիջոցներն ու հնարքները։
- Պարզաբանել այս երկացանկային ոլորտում «ազգային դաշնամուրի» ինքնության կայացման առանձնահատկությունները և, որպես հետևություն, որոշարկել ազգային նվագացանկով պայմանավորված առավել բնորոշ կատարողական խնդիրները։

⁴Апоян Ш. Фортепианная музыка советской Армении. Е., «Айастан», 1968; Апоян Ш. Фортепианная музыка (раздел - 20-50-е годы). В кн.: «Музыкальная культура Армянской ССР». М., «Музыка», 1985; Ափոյան Շ. Հայկական դաշնամուրային արվեստի պատմություն 1850-1920, Ե., «ԵՊՈՒ», 2006; Рухкян М. Портреты армянских композиторов. Е., «Наири», 2009; Аветян А. Композиционно-стилистические особенности армянского фортепианного концерта второй половины XX века. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Е., «АН РА», 2007; Маргарян Г. Жанр фортепианного концерта в творчестве Армянских композиторов тенденции его развития (1950-1980-е гг.), Е., 2008; Մթալյան Ռ. Ծանոթագրում, Կոմիտաս. երկերի ժողովածու, VI հատոր, դաշնամուրային ստեղծագործություններ, Ե., «Սովետական գրող», 1982; Богданян А. Методические указания к исполнению сонатин для фортепиано Левона Чаушяна и Рубена Саркисяна. Е., 1987; Залинян Г. «Детский альбом Рубена Саркисяна». (В кн. «Сборник учебно-методических работ», В. 5/2008, «ЕГК», Е., 2008); Золотова И. Фортепианная музыка (раздел - 60-70-е годы). В кн.: «Музыкальная культура Армянской ССР». М., «Музыка», 1985.

⁵ Золотова И. Детская музыка современных армянских композиторов, Е., «Мегапарт», 1991; Золотова И. Детская музыка армянских композиторов и пути решения актуальных педагогических задач. В кн.: «Сборник музыковедческих трудов», т. 1, Е., «Комитас», 2000.

Վերը նշված դիտանկյուններով հատուկ գիտական ուսումնասիրություններ ազգային երաժշտագիտության մեջ գործնականում չկան: Մի շարք աշխատություններում առկա նյութերն էլ կարիք ունեն համեմատելու, ճշգրտելու, վերանայելու, ինչպես նաև ընդհանրացնելու՝ ելնելով այս ուսումնասիրության մեջ նախորոշված դիտանկյուններից:

Աշխատանքի գիտական նորույթը: Ներկա ուսումնասիրության մեջ **առաջին անգամ** ներկայացվում և հետազոտվում է երեխաների համար գրված ազգային դաշնամուրային երաժշտության ամբողջական պատկերը: **Առաջին անգամ** վերլուծության առարկա են դարձել ստեղծագործություններ, որոնք վերաբերում են ազգային գրապահոցի ձեռագիր ֆոնդի մեծածավալ առ այսօր դեռևս չուսումնասիրված, գործնականում «անաղարտ վիճակում» գտնվող հատվածին: **Առաջին անգամ** բացահայտվում են կոմպոզիտորական արվեստի այս ասպարեզում տեղի ունեցող էվոլյուցիոն գործընթացները, առաջնահերթ միտումները, ինչպես նաև այս երկացանկային ոլորտում «ազգային դաշնամուրի» ինքնության կայացման առանձնահատկությունները և դրանց իրականացման հետ կապված կատարողական խնդիրների շրջանակը:

Հետազոտության գործնական նշանակությունը: Հայկական մանկական դաշնամուրային երաժշտության ուսումնասիրությունը ոչ միայն գիտական հետաքրքրության նյութ է, այլև հույժ գործնական նշանակություն ունի: Ներկայացված վերլուծականի և որոշակի մեթոդական առաջարկների շնորհիվ այն կարող է նպաստել երաժշտական ուսումնական հաստատություններում դաշնամուրային արվեստի մեթոդաբանության և պատմության դասընթացների բովանդակության հարստացմանը, ինչպես նաև օժանդակել դաշնամուրի դասարանում ուսուցչի աշխատանքին: Բացի այդ, ուսումնասիրությունը կոչված է էպպես ընդլայնել և հարստացնել ներկայումս կիրառվող ազգային դաշնամուրային երկացանկը՝ խթանելով առ այսօր քիչ հայտնի, սակայն ուշադրության արժանի կոմպոզիտորական ստեղծագործություններ ժամանակակից կատարողական և մանկավարժական պրակտիկայում ներգրավելուն:

Ատենախոսության փորձաքննությունը: Ատենախոսությունը քննարկվել և պաշտպանության է երաշխավորվել Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի կատարողական արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի 2011 թվականի նոյեմբերի 16-ի նիստում: Ատենախոսության հիմնական դրույթները ներկայացվել են 7 միջազգային և հանրապետական գիտաժողովներին, ինչպես նաև արտացոլվել են 9 գիտական հրապարակումներում, որոնք լույս են տեսել Երևանի և Վոլգոգրադի հոգվածների ժողովածուներում ու գիտական պարբերականներում:

Աշխատության կառուցվածքը: Ատենախոսությունը բաղկացած է Ներածությունից, երեք գլուխներից, Եզրակացություններից, Օգտագործված գրականության ցանկից (78 անուն հայերեն և ռուսերեն [եզուներով], երկու հավելվածներից (Օգտագործված հրատարակված նոտային գրականության ցանկ /124 անուն/ և աշխատանքում օգտագործված Ձեռագիր նոտային գրականության ցանկ /38 անուն/):

Ատենախոսության բովանդակությունը

Առաջին գլխում (Կայացումը: 1880-1940) ներկայացվում է XIX դարի վերջին քառորդում – XX դարի առաջին կեսի հայ կոմպոզիտորների ստեղծած մանկական դաշնամուրային երաժշտությունը: Հայ դաշնամուրային երաժշտության կայացման վաղ շրջանը սկիզբ է առնում XIX դարի կեսերից: Հենց այս ժամանակաշրջանում են ի հայտ եկել նաև ազգային մանկական դաշնամուրային երաժշտության առաջին նմուշները: Հայ երաժշտարվեստի համար այս նոր երկացանկային ոլորտում ստեղծագործող հեղինակների շարքում հանդիպում ենք անուններ, որոնք իրավամբ համարվում են հայ դասական

երաժշտության հիմնադիրները՝ Տիգրան Չուխաճյան, Մակար Եկմայան, Կոմիտաս, Արմեն Տիգրանյան, Ալեքսանդր Սպենդիարյան, Նիկողայոս Տիգրանյան, Ռոմանոս Մելիքյան և ուրիշներ: Նրանցից յուրաքանչյուրն իր ներդրումն է ունեցել ազգային մանկական դաշնամուրային նվագաջանկի կայացման գործում:

Այդուհանդերձ, այս ժամանակահատվածում գրված ստեղծագործություններից շատերն առ այսօր անհայտ են երաժշտական հասարակայնությանը: Նկատի ունենք արխիվային ձեռագիր ֆոնդերի (Երևանի Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի, Ազգային և Երաժշտական գրադարանների և այլն) գործնականում «անադարտ վիճակում» գտնվող, նախկինում չուսումնասիրված ստեղծագործությունները: Նման «մոռացության մատնված» ստեղծագործությունների հեղինակների թվում են այնպիսի մեծանուն կոմպոզիտորներ, ինչպիսիք են Ռոմանոս Մելիքյանը և Հարո Ստեփանյանը, նաև ավելի քիչ հայտնի հեղինակներ՝ Անտոն Մայիլյանը, Սարգիս Մուրադյանը, Երվանդ Սարգսյանը և ուրիշներ: Ավելին, Հայաստանում առ այսօր ստվերում է մնացել այն հայազգի կոմպոզիտորների դաշնամուրային ժառանգությունը, որոնք ապրելով Հայաստանից դուրս, հրատարակում էին իրենց գործերը արտերկրում: Այդ գործերից շատերը ներառվել են Ֆրանսիայի և ԱՄՆ-ի (Օնիկ Պերպերյանի պիեսները), Գերմանիայի, Ռուսաստանի և Ուկրաինայի (Գենարի Կորգանովի «Մանկական ալբոմները»), Բրազիլիայի (Վահագն Մինասյանի երկերը) կատարողական երկացանկում: Ուսումնասիրության մեջ ներկայացված այս ժամանակահատվածի մանկական երաժշտության վերլուծությունը հիմնված է հայ երաժշտական ժառանգության նաև այդ «կորստյան մատնված» շերտերի վրա:

Հայ մանկական դաշնամուրային երաժշտության կայացման վաղ շրջանում սկսում են ուրվագծվել բազմազան ժանրային լուծումների և գործիքի ազգային ինքնության մարմնավորման որոնումների միտումները: Անկասկած, նշված ժամանակահատվածում ամենատարածված ժանրը փոքրածավալ դաշնամուրային պիեսներն էին: Այս ժանրին տուրք են տվել տարբեր մեծության և բևեռայնորեն հակադիր անհատականություններ, որոնց թվում էին նաև ազգային երաժշտարվեստի ճանաչված դասականները՝ Տիգրան Չուխաճյանը, Մակար Եկմայանը, Ալեքսանդր Սպենդիարյանը, Նիկողայոս Տիգրանյանը և Կոմիտասը:

Մեզ հայտնի փոքր ծավալի առաջին նմուշները *Տիգրան Չուխաճյանի* (1837-1898) և *Գենարիոս Ղորղանյանի* (1858-1890) գրչին են պատկանում: Գ.Կորգանովը հայ երաժշտության պատմության մեջ առաջին մանկական ալբոմների հեղինակն է⁶: Ներկայացվող վերլուծությունը թույլ է տալիս պնդել, որ Գ.Կորգանովը հայ երաժշտության մեջ առաջինն էր, որ իր առջև խնդիր էր դրել ստեղծել պատանի երաժշտի ուսումնառության բոլոր աստիճանների համար նախատեսված դաշնամուրային պիեսներ:

Այս գլխում հատուկ ուշադրություն է դարձվում փոքրիկ դաշնակահարի ուսումնառության առաջին տարիների կատարողական երկացանկին՝ լակոնիկ (8-24 տակտի սահմաններում) պիեսներին, որոնց նյութի հիման վրա յուրացվում են նախնական հմտություններն ու հնարքները: Այս «ամենապարզ» դաշնամուրային պիեսների հեղինակների շարքում հանդիպում են հայտնի և մասամբ մոռացված անուններ, ինչպես օրինակ Կոմիտասը, Մակար Եկմայանը, Ռոմանոս Մելիքյանը, Սարգիս Մուրադյանը, Անտոն Մայիլյանը, Արմեն Տիգրանյանը, Վարդգես Տալյանը, Կարո Զաքարյանը, Վարդան Տիգրանյա-

⁶ «Ալբոմ պատանիների համար» («Альбом для юношества») op.21 և «Պատանեկան ալբոմ» («Юношеский альбом») op.25:

նը, Գուրգեն Միրզոյանը, Մարտին Մազմանյանը, Վահագն Արարատյանը, Սարգիս Բարխուդարյանը և ուրիշներ: Խոսքը սկզբնական արտահայտչական շտրիխների կատարման հմտությունների, պոլիֆոնիկ պարզագույն նմուշների արտիկուլյացիայի փորձերի մասին է՝ օրինակ, հատու և կապակցված շտրիխների, միմյանց հետ տևողությամբ չհամընկնող լիզաների ուղղահայաց համադրությունը: Հատկանշական է, որ անգամ այս պարզագույն մանրանվագների ռիթմական կառուցվածքներում և լադային ելևէջներում նշմարվում է ազգային երանգավորումը:

Երեխաների համար գրված հայկական դաշնամուրային երաժշտության կայացման այս փուլում ուշադրություն է գրավում հեղինակների ձգտումը բազմաժանրության: Աշխատանքում ներկայացված են մանկական պոլիֆոնիայի (Կոմիտաս, Վ.Տիգրանյան, Վ.Տալյան, Հ.Ստեփանյան, Ռ.Մելիքյան), խոշոր կտավի երկերի (Ա.Տիգրանյան, Գ.Կորգանով, Վ.Տիգրանյան, Ա.Մալիյան), ուսուցողական և կոնցերտային էտյուդների (Ա.Տիգրանյան, Գ.Կորգանով, Վ.Տիգրանյան, Ա.Մալիյան), դաշնամուրային անսամբլի (Ա.Մալիյան, Ռ.Մելիքյան, Ա.Սպենդիարյան) առաջին ազգային նմուշների վերլուծությունը:

Ինչպես իրավացիորեն նկատել է Գայանե Չեքոտարյանը, «պոլիֆոնիկ և հարմոնիկ սկզբունքները հայ երաժշտության մեջ ձևավորվել են ոչ թե ժողովրդական արվեստում, այլ մասնագիտացված կոմպոզիտորական արվեստում»⁷: *Ռոմանոս Մելիքյանի* անունն այս համատեքստում սովորաբար չի հիշատակվել: Ներկա աշխատանքում ներկայացվում է կոմպոզիտորի՝ հանիրավի մոռացված, ձեռագիր պահպանված վեց դաշնամուրային ֆուգաների վերլուծությունը (երկու երկձայն ֆուգաները՝ *D-dur* և *C-dur*, ինչպես նաև երկու եռաձայն ֆուգաները՝ *C-dur*, կարելի է համարել այս ժանրի ամենապարզ նմուշները): Ինչ վերաբերում է Հարո Ստեփանյանի գրապահոցում հայտնաբերված տասը «Մոդուլյացիոն պրեյլուդներին» և իրաջքով փրկված տասնչորս ֆուգաներին (Գ.Տիգրանովի մենագրության մեջ զետեղված տեղեկությունների համաձայն, կոմպոզիտորը մի քանի տասնյակ ֆուգաների հեղինակ է⁸), ապա նրանք այսօր էլ զարմացնում են օգտագործված պոլիֆոնիկ հնարքների բազմազանությամբ՝ սկսած պարզ իմիտացիաներից մինչև պոլիթեմատիկ համադրություններ, ստրեստաներ և ֆուգատոներ, ինչպես նաև փոփոխական չափով և լադային գունախաղեր:

Առաջին գլխի եզրափակիչ բաժինը նվիրված է Կոմիտասի մանկական երաժշտության ուսումնասիրմանը, որը այս ժամանակահատվածում դաշնամուրի միջոցներով ազգային հնչյունային ոլորտը մարմնավորելու գազաթնակետն է («12 մանկական պիես ժողովրդական թեմաներով», «Պոլիֆոնիկ պյուիտ», «Տող» և այլն): Որպես ամփոփում, աշխատանքում ներկայացվում են կոմպոզիտորի կողմից կիրառված արտահայտչամիջոցների գլխավոր բաղադրիչները, որոնք նպաստում են «ազգային դաշնամուրի ինքնության» կայացմանը: Դրանք են՝ 1. ժողովրդական մեղեդիների ուղղակի օգտագործումը, 2. մեղեդիում և նվագակցության մեջ հայկական լադերի յուրահատկությունների պահպանումը, 3. ժողովրդական մեղեդիների ֆակտուրային ձևավորման սկզբունքորեն նոր մոտեցման ծնունդը (դաշնամուրային շարադարանքի պոլիֆոնիզացումը, որպես երկու և ավելի «գործիքային նվագաբաժինների» միահյուսում, ձայների բաշխումը միմյանցից հեռու գտնվող ռեգիստրներում), 4. մելիզմների առատ կիրառումը (ֆորշլագներ, մորդենտներ, գրոպետոներ, տրեյներ), որոնք հաճախ դառնում են մեղեդային գծի ծավալ-

⁷Чеботарян Г. Полифония в творчестве Арама Хачатуряна. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Е., 1965, с. 15.

⁸Тигранов Г. Аро Степанян. М., «Москва», 1967, с.14.

ման անբաժանելի մասը: Կոմիտասի դաշնամուրային պիեսների վերլուծությունը պատկերացում է տալիս նաև կատարողական խնդիրների այն շրջանի մասին, որը պետք է հաղթահարեն պատանի դաշնակահարն ու նրա ուսուցիչը՝ կոմպոզիտորի երկերին անդրադառնալիս:

Երկրորդ գլուխը նվիրված է XX դարի երկրորդ կեսին հայ կոմպոզիտորների ստեղծած մանկական երաժշտության ուսումնասիրմանը և ներառում է տարբեր ժանրերի դաշնամուրային ստեղծագործություններ (փոքր կտավի, պոլիֆոնիկ, էտյուդ, դաշնամուրային անսամբլ):

Ստեղծագործական լուծումների առավել հետաքրքիր ու բազմազան երանգապնակ են ներկայացնում փոքր կտավի ծրագրային և ոչ ծրագրային ստեղծագործությունները: Դրանց մեծ մասը կոմպոզիտորները միավորել են այսպես կոչված «մանկական ալբոմներում» (վերնագրերը երբեմն տարբեր են): Այս բաժնում հատուկ ուշադրության է արժանացել Արամ Խաչատրյանի «Մանկական ալբոմը» (I – 1925-47; II – 1964-65), որը լույս տեսնելուց անմիջապես հետո իրավամբ «գեղարվեստական իրադարձություն» դարձավ ոչ միայն հայկական, այլև համաշխարհային մանկական երաժշտական գրականության մեջ: Նախորդ տարիներին ստեղծված հայկական մանկական դաշնամուրային ստեղծագործությունների համեմատ, Խաչատրյանի «Մանկական ալբոմում» «հսկայական թռիչք» է իրականացվել. զգալի բարձրացել է պրոֆեսիոնալ մակարդակը, երաժշտական լեզուն ընդհուպ մոտեցված է հեղինակի՝ մեծերի համար գրված գործերի երաժշտական լեզվին, մանրանվագների մեծ մասը, անգամ ամենապարզերն, օժտված են «կոնցերտայնությամբ», ինչը կոմպոզիտորի ոճի հաստատուն յուրահատկությունն է⁹:

Հետագա սերունդների հայ կոմպոզիտորների (Էդուարդ Խաղապետյանի, Ռուբեն Սարգսյանի, Էդվարդ Միրզոյանի¹⁰, Արեգ Լուսինյանի¹¹, Արամ Սաթյանի¹² և ուր.) առավել հետաքրքիր «Մանկական ալբոմների» և պիեսների ժողովածուների մանրամասն վերլուծության հիման վրա ատենախոսը դուրս է բերում մի շարք բնորոշ միտումներ, որոնք դրսևորվել են XX դարի երկրորդ կեսի հայկական մանկական դաշնամուրային երաժշտության մեջ: Դրանց մի մասն անմիջականորեն սկիզբ է առնում Խաչատրյանի «Մանկական ալբոմից» և, զարգանալով և ստեղծագործաբար վերաիմաստավորվելով, մեծ չափով բնորոշում անցյալ հարյուրամյակի երկրորդ կեսի մանկական կատարողական երկացանկի դիմապատկերը: Մյուս մասը, ուրվագծված ավանդույթներին չհակասելով, նոր հորիզոններ են բացահայտում՝ առաջարկելով թարմ, երբեմն նաև համարձակ լուծումներ՝ կապված լադատոնայնական փոխհարաբերությունների, մետրադրոմի սրացման, դաշնամուրով մարմնավորվող ազգային բնորոշ կերպարների և հոգեվիճակների շրջանակի ընդլայնման հետ:

Նկատի են առնվում՝ 1. մանկահասակ կատարողի ներաշխարհին ուղղված ծրագրայնության ի հայտ գալը (առաջին «ներքին բախումները», երազանքներն ու մտորումները, մանկական խաղերի ու զվարճալիքների աշխարհը, կրկես և կինոթատրոն այցելության տպավորությունները, հուճկային և թատերականացված տեսարանները); 2. «խաչատրյանական պարայնության» գծի հետագա զարգացումը (արագ, կրակոտ, հեզաճկուն, ամաչկոտ-խաղացկոտ պարեր); 3. բազմազան «ասերգատիպ երգերի»

⁹ Хараджанян Р. Фортепианное творчество Арама Хачатуряна, Е., «Айастан», 1973, с.117.

¹⁰ «Ալբոմ թոռնիկիս».

¹¹ «Կրկես», «Խաղալիքների աշխարհում».

¹² «Մենք դաշնամուր ենք նվագում».

հայտնվելը (թախծոտ, մտախոհ, լուսավոր, վեհ-հուզական); 4. կիրառվող բնորոշ մեղիզմատիկայի շրջանակի ընդլայնումը; 5. մետրառիթմական կարգի գործոնների նշանակության բարձրացումը (տարաբնույթ սինկոպայնություն մեղեդիական գծում և նվագակցության մեջ, շեշտադրումների դինամիկ «խաղը» տակտի ուժեղ և թույլ մասերում, ոչ պարբերական չափը, կանոնավոր և անկանոն բաբախյունների հաջորդականությունը); 6. Կոմիտասի և Խաչատրյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունից սկիզբ առնող՝ հայկական ժողովրդական նվագարանների բնորոշ հնչողությունը դաշնամուրի միջոցով մարմնավորելու միտումները (դամի երկարաձիգ հնչողության, սրնգի, քամանչայի և թառի տեմբրերի, սազանդարների եռյակի հնչողության անկրկնելի գունեղությունը):

XX դարի երկրորդ կեսի հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները թույլ են տալիս խոսելու մանկական նվագացանկի առավել «պոլիֆոնիզացման» միտումի մասին: Դրա վկայություն են այդ ժամանակահատվածում ստեղծված խիստ պոլիֆոնիկ ժանրերի բազմաթիվ գործեր (Գ.Հախինյանի, Գ.Չեքոտարյանի, Ս.Սամվելյանի, Ռ.Պետրոսյանի, Է.Փաշինյանի, Ե.Թումանյանի, Հ.Մելիք-Մուրադյանի, Ա.Սաթյանի և մյուսների ֆուգաները, ֆուգետաները, ինվենցիաները, պոլիֆոնիկ պիեսները): Այս բավական բազմազան համապատկերում Գայանե Չեքոտարյանի «Պոլիֆոնիկ ալբոմը պատանիների համար» (1972) առանձնահատուկ երևույթ է, որի նշանակությունը դժվար է գերազնահատել: Կոմպոզիտորական մտահղացման հիմքում հեղինակի ձգտումն է՝ պատանի դաշնակահարներին ծանոթացնել «պոլիֆոնիկ գրելաոճի հնարքների և ձևերի հետ հայ երաժշտության բնորոշ նյութի հիման վրա»¹³: Պիեսներից յուրաքանչյուրը ներկայացնում է պոլիֆոնիկ գրելաոճի այս կամ այն հնարքը՝ սերտորեն կապելով պիեսի կերպարային-զգացմունքային բովանդակության հետ: Համապատասխանաբար, դրանցից յուրաքանչյուրի համար հեղինակն ընտրում է մտահղացումը բացահայտող, բնորոշ ծրագրային վերնագիր, ինչը դաշնակահարին հնարավորություն է տալիս յուրացնելու նոր նյութը:

Այս գլխի եզրափակիչ բաժինը նվիրված է յուրահատուկ ազգային երանգավորումով մարմնավորված բազմաթիվ տոկատների և տոկատինաների, սկերցյալապի պիեսների կերպարային-հնչյունային և ֆակտուրային հնարքների ուսումնասիրմանն ու համադրմանը: Այստեղ անկյունաքարային խնդիր է՝ հարստացնել պատանիների պատկերացումները ազգային երաժշտարվեստի ավանդույթների հետ կապված նոր գունապանակով:

Երրորդ գլուխը նվիրված է XX դարի երկրորդ կեսին հայ կոմպոզիտորների հեղինակած խոշոր կտավի ստեղծագործությունների ուսումնասիրմանը՝ սոնատինաներ, կոնցերտներ, վարիացիոն ցիկլեր, որոնք պատանի դաշնակահարի երկացանկի նշանակալի մասն են կազմում: Երեխաների համար ստեղծված դաշնամուրային երաժշտության այս շերտն առավել լիարժեք և բազմազան են ներկայացնում սոնատինայի ժանրի գործերը:

Ինչպես հայտնի է, դաշնամուրային սոնատինաների հեղինակների թվում շատ են թե՛ հանրահայտ և թե՛ քիչ հայտնի անուններ, որոնք իրենց ներդրումն են ունեցել դաշնամուրային սոնատինայի ժանրի զարգացման գործում, ինչն էլ չէր կարող ազդեցություն չունենալ XX դարի երկրորդ կեսին - XXI դարասկզբին խոշոր կտավի այս գործերի ազգային տարատեսակների վրա: Ատենախոսը ճշգրտում է «սոնատինա» հասկացության իմաստային նշանակությունը: Սոնատինա են անվանում ոչ շատ ծավալուն և տեխնիկապես մատչելի ցիկլիկ ստեղծագործությունները, որոնց առաջին մասերը գրված են լակոնիկ

¹³ Чеботарян Г. Полифонический альбом. Предисловие. М., «Советский композитор», 1978, с. 2.

սոնատային ձևում՝ հակիրճ շարադրված թեմաներով, որոնք էական զարգացման չեն ենթարկվում¹⁴: Մինչդեռ, XIX դարի կեսերից սոնատինա են անվանել նաև այն ցիկլիկ ստեղծագործությունները, որոնց առաջին մասերը գրված էին սոնատային ձևում՝ առանց մշակման բաժնի¹⁵: XX դարում կոմպոզիտորները սոնատինա սկսեցին անվանել նաև տեխնիկապես բարդ ստեղծագործությունները, որոնցում հեղինակի ոճական առանձնահատկությունները համադրվում են կլասիցիզմի դարաշրջանի սոնատային ձևի լավոնիկ-խտացված մեկնաբանության հետ (Մորիս Ռավել՝ Սոնատինա դաշնամուրի համար):

Ասվածից ելնելով, ատենախոսը բացահայտում է հայ մանկական դաշնամուրային երաժշտության մեջ այս երկացանկային ժանրի զարգացման առավել բնորոշ կողմերը: «Հայկական սոնատինայի» առաջին նմուշներն ի հայտ են եկել XX դարի 50-ականներին և պատկանում են տարբեր մեծության և տարբեր կոմպոզիտորական սերունդների գրչին: Դրանք Նիկիտա Մկրտչյանի (1951), Գուրգեն Միրզոյանի (1956) և Արամ Խաչատրյանի (1959) սոնատինաներն են:

Արամ Խաչատրյանի Սոնատինան, լինելով Հայաստանում այս ժանրի առաջին նմուշներից մեկը, այդուհանդերձ դարձել է այս բարդ երկացանկային ոլորտում բարձրագույն ստեղծագործական հաջողություններից մեկը: Դրական տրամադրությամբ համակող, ուրախությամբ ու լավատեսությամբ լի այս ստեղծագործության մեջ պարզորոշ նկատվում է նեոկլասիցիզմի ոճական ազդեցությունը: Նկատի ունենք, առաջին հերթին, գրաֆիկական և գծային ֆակտուրային շարադրանքը: Կոմպոզիտորը լիովին հրաժարվել է խիտ ֆակտուրայից և հազեցած հարմոնիայից, որոնք մեծ մասամբ բնորոշ են ռոմանտիկ կոմպոզիտորների մանկական դաշնամուրային երաժշտությանը (Ռ.Շուման, Պ.Չայկովսկի և ուրիշներ):

Այս առումով Ռ.Խաչատրյանը ենթադրում է, որ կոմպոզիտորի հետաքրքրությունը «թափանցիկ, երբեմն ասկետական շարադրանքի հանդեպ, ինչը բնորոշ էր Խաչատրյանի վաղ շրջանի երկերին, մեծ մասամբ պայմանավորված է նրանով, որ այն հասցեագրված է պատանիներին»¹⁶: Իսկապես, ինչպես նշել ենք տվյալ ուսումնասիրության Երկրորդ գլխում, նման ֆակտուրան բնորոշ է կոմպոզիտորի «Մանկական ալբոմի» մի շարք պիեսներին՝ «Ինվենցիա», «Երկու ծիծաղելի տիկին վիճեցին» և այլն: Սակայն, չհամաձայնելով վերը նշվածի հետ, ատենախոսը ուշադրություն է հրավիրում Վարպետի մի շարք այլ, բնավ ոչ մանկական ստեղծագործությունների վրա, որոնց «գրեթե ընդգծված գծայնության, գրաֆիկականության ետևում նշմարվում են հակառոմանտիկական ստեղծագործական սկզբունքներ:

Սոնատինան եռամաս է, սակայն նրա I մասը (*Allegro giocoso*) սոնատային ձև չէ: Հատկանշական է, որ նման լուծումը հանդիպում է դասական սոնատինաներում (Մոցարտի *A-dur* և *F-dur* սոնատինաները, Բեթհովենի *G-dur* սոնատինան և այլն): Մինչդեռ Խաչատրյանի սոնատինայում ֆակտուրայի թափանցիկությունը (մեծ մասամբ երկձայն) հանդուգն կերպով համադրվում է զանազան արտիկուլյացիոն հնարքների հետ՝ ստակատո, տենուտո, «շեշտադրումների խաղ», կարճ և բավական երկարածիվ լիզաներ և այլն: Եվ կոմպոզիտորի կողմից մանկական(!) սոնատինայում կիրառված վիրտուոզային հնարքների այս բազմազանության շնորհիվ գործիքը ձեռք է բերում ցայտուն, կոնցերտային գծեր

¹⁴ Музыкальная энциклопедия. Т.5, М., «Советская энциклопедия», 1981, с. 199.

¹⁵ Струв Ч. Բարրովսկու հոդվածը: Большая Советская Энциклопедия. М., 1976 (изд. 3, т. 24 кн.1), с. 180.

¹⁶ Хараджанян Р. Фортепианное творчество Арама Хачатуряна, Е., «Айастан», 1973, էջ 151.

(մատնային շարժունակության ընդգծված ակտիվությունը, ցայտուն տերցիային և օկտավային պասսաժները, կոտրոված օկտավաները և այլն): Այլ կերպ ասած, Խաչատրյանի «ոչ բարդ» Սոնատինայի I և III մասերում դաշնամուրի կերպարը ձևավորվում է գլխավորապես տոկկատային պլանի կոնցերտային պիանիզմի շնորհիվ:

Ուշադրություն են գրավում նաև տեքստում մեջքերված լրացուցիչ հեղինակային նշագրումները, ինչը բավական հազվադեպ երևույթ է մանկական կատարողական երկացանկում: Ուսումնասիրության մեջ նշված են նրանցից ամենաքննարկվողները՝ *martellato*, *cantabile*, *non legato*, *secco*, *marcato* և անգամ *staccato quasi pizzicato*, հնարք, որը հարստացնում է ասկետական հնչյունային ոլորտը «լարային կամիթի» բնորոշ հնչեղությամբ: Ինչպես ընդգծում է ատենախոսը, կոմպոզիտորի կողմից կիրառված վիրտուոզային հնարքներից յուրաքանչյուրի ոչ ավանդական հնչողությունն ուղղակի հիշեցնում է հայկական ազգային նվագարանների կատարումները:

Հետագա տասնամյակների ընթացքում հետաքրքրությունն այս ժանրի հանդեպ մեծանում էր՝ արժանանալով ամենատարբեր ոճական ուղղվածության հեղինակների ուշադրությանը՝ Ալեքսանդր Հարությունյան և Ռոբերտ Պետրոսյան, Տիգրան Մանսուրյան և Վահրամ Բաբայան, Ռուբեն Սարգսյան և Մարտուն Իսրայելյան, Լևոն Չաուշյան և Էմմա Միհրանյան, Երվանդ Երկանյան և Սիմոն Հովհաննիսյան, Ստեփան Լուսիկյան և Արամ Սաթյան, Աշոտ Բաբայան, Անահիտ Պալյան և ուրիշներ:

Ալեքսանդր Հարությունյանի *Սոնատինան* (1967) ստեղծվել է կոմպոզիտորի ստեղծագործական հասուն շրջանում¹⁷ և հասցեագրված է միջին տարիքի (10-12 տարեկան) դպրոցականներին: Բնականաբար, այս ստեղծագործության մեջ հեղինակն իր առջև առավել խիստ շրջանակներ է դնում, քան իր հանրահայտ Կոնցերտինյոյում, որը թեև բավական հաճախ է կատարվում ՄԵԴ-ի վերջին դասարաններում, բայց այնուամենայնիվ բավականաչափ բարդ է իր ֆակտուրայով և հետաքրքրության է արժանանում հասուն դաշնակահարների շրջանում:

Ուշագրավ է, որ հատկապես այս ստեղծագործության մեջ, որը երևան եկավ նեոդասական Կոնցերտինյոյից հետո, Հարությունյանի նեոկլասիցիզմն արտահայտվեց ավելի սրված, «խտացված» կերպարանքով: Առավելագույնս պարզեցված է հստակ լակոնիկ գրաֆիկական ֆակտուրան, ընդգծված է յուրաքանչյուր նրբերանգի, յուրաքանչյուր բաղադրիչի արտահայտչականությունը, կատարելապես հղկված է գծային պոլիֆոնիան (խիստ պահպանված է ձայներից յուրաքանչյուրի զարգացման տրամաբանությունը): Շարունակելով Խաչատրյանի Սոնատինայից նախանշված ուղին՝ Ալեքսանդր Հարությունյանը նույնպես ստեղծել է եռամաս ցիկլ, որի ոչ մի մասը սոնատային *allegro* չէ: Սակայն երեքն էլ ավելի կոմպակտ են, քան Խաչատրյանի սոնատինայի մասերը, և գրված են պարզ եռամաս ձևում: Ուշադրություն են գրավում ցիկլի ներսում անսովոր տեմպային հարաբերությունները՝ *Moderato – Adagio – Allegro moderato*: I մասի հանդարտ տրամադրությունն ասես նախապատրաստում է հաջորդող *Adagio*-ի քնարական մտորումները, և միայն ֆինալն իրավամբ ընկալվում է որպես տեմպային կոնտրաստ:

Վառ ռեյիեֆային կերպարայնությունը դիատոնիկայի և խրոմատիկայի, կլասիցիզմի և «բարբարոսությունների» գրավիչ «խաղի» եռանդուն և դինամիկ բնույթը ստեղ-

¹⁷ Դրան նախորդել են դաշնամուրային «Պրելյուդ-պոեմը» (1943) և Պոլիֆոնիկ սոնատը (1946), Պարտիտոլ՝ լարային նվագախմբի համար (1946), Սիմֆոնիան (1957), «Երեք երաժշտական պատկեր» դաշնամուրային շարքը (1960), «Տոնական» երկու դաշնամուրի և հարվածայինների համար (1961), Սիմֆոնիետ (1966) և այլն:

ծում են պատանի երաժշտի աշխարհընկալմանը համահունչ մթնոլորտ:

Տիգրան Մանսուրյանի գրչին են պատկանում երկու դաշնամուրային սոնատինաներ, որոնք ստեղծվել են զգալի ժամանակային տարբերությամբ (*N 1*-ը գրվել է դեռևս Երևանի կոնսերվատորիայում ուսանելու տարիներին՝ 1963¹⁸, *N 2*-ը առավել քան քսան տարի անց՝ 1987): Սակայն արդեն իսկ առաջինում հաջատրայանի Սոնատինայի ակնհայտ ազդեցությունից բացի, դրսևորվեցին նաև երիտասարդ հեղինակի ձեռագրի ուրույն հատկանիշները: Եթե խաչատրյանական ավանդույթի հետ կապերը նկատվում են կիրառված հնարքներում և դաշնամուրային ֆակտուրայի դասական նկարագրում, ապա անհատական նախասկիզբը գլխավորապես դրսևորվեց թարմ լադատոնայնական գույներում:

«60-ականների սերնդի» ներկայացուցիչ *Լևոն Չաուշյանը* հեղինակ է հինգ դաշնամուրային սոնատինաների, որոնք գրվել են անցյալ հարյուրամյակի 80-ականներին բավական կարճ ժամանակահատվածում: Դրանցից չորսը հրատարակվել են (*NN 1, 2, 4, 5*): Բոլոր սոնատինաները մոտ են միմյանց հնչյունային մթնոլորտով, որը հատուկ էր կոմպոզիտորին՝ սկսած վաղ շրջանի դաշնամուրային երկերից (*Լևոն Չաուշյանն* ավարտել է Երևանի կոնսերվատորիայի մասնագիտական դաշնամուրի և ստեղծագործական բաժինները): Չաուշյանի դաշնամուրն իրական է, տոկկատային, «իսպառ զուրկ ռեֆլեքսիայից, մերժելով գունեղ կիսատոների խաղը: Այստեղ գերիշխում են ճկուն ռիթմը, եռանդը և ոգեղենությունը: Անշուշտ, ֆակտուրային առումով կոմպոզիտորին շատ բան «հուշել են մատները», պրոֆեսիոնալ դաշնակահարի վերաբերմունքը գործիքին»¹⁹:

Չնայած բարդության տարբեր մակարդակներին (*N1, N2, N4* սոնատինաները՝ 7-րդ դասարան, *N5*-ը՝ 3-րդ), բոլոր երկերում ուշադրություն է գրավում կիրառված կոմպոզիցիոն հնարքների և արտահայտչամիջոցների նմանությունը: Առաջին հերթին նշենք, որ բոլոր սոնատինաները եռամաս են, և նրանցում պահպանված է մասերի տեմպային հաջորդականության դասական հարաբերությունը՝ «արագ – դանդաղ – արագ» (*N1 – Allegro, Andante, Allegro assai; N2 – Vivace, Andante, Presto; N4 – Allegro Vivace, Andante, Allegro* և այլն): Չաուշյանի բոլոր սոնատինաներին բնորոշ ազգային երանգավորումը կոմպոզիտորը ստեղծում է բազմապիսի կատարողական հնարքների միջոցով: Դրանց թվում է բնորոշ ռիթմաինտոնացիոն ոլորտը. օրինակ, ժողովրդական քոչարի պարի ռիթմաինտոնացիաների օգտագործումը *N1* և *N4* սոնատինաներում, տիրատների²⁰ և բնորոշ ազգային մելիզմների շրջագարդումները, որոնցից երբեմն սկիզբ է առնում վիրտուոզային նվագակցող ֆոնը (*N4* Սոնատինայի II մասը)²¹: Սուր և գունեղ հարմոնիկ լեզուն՝ այսպես կոչված «սերտաճած» սեկունդաների կիրառումով, որոնք ընկալվում են ոչ թե որպես դիսոնանս, այլ «համեմված» կոնսոնանս (մոտեցում, որ գալիս է Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործությունից)՝ *N2* և *N4* Սոնատինաներում: Ժողովրդական նվագարանների նմանակումը՝ թառի, քանոնի, հարվածայինների (*N1* Սոնատինայի II մասի միջին բաժի-

¹⁸Տիգրան Մանսուրյանը ավարտել է կոնսերվատորիան 1967թ. (Դ.Սարյանի ստեղծագործական դասարան):

¹⁹Золотова И. Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века). Е., «Комитас», 2010, с. 164.

²⁰Տիրատա՝ զարդանախշ, զամմայադակ վերընթաց կամ վարընթաց մեղեդիական քայլի տեսքով, հաճախ արագ, երկու պահված հնչյունների միջև դիմիսոնոցի օրինակով, կամ մի քանի հնչյուններից կազմված ֆորշագ:

²¹ Տվյալ հնարքը կիրառել է Արամ Խաչատրյանն իր դաշնամուրային կոնցերտի II մասում:

ներ), դիոլի (N4 Սոնատինայի I մաս), սազանդարների տրիո՝ (N2 Սոնատինա, II և III մասեր, N4 Սոնատինա, III մաս):

Երվանդ Երկանյանը նույնպես «վաթսունականների սերնդի» կոմպոզիտորներից է, վեց դաշնամուրային սոնատինաների հեղինակ է (1968-1976թթ.), որոնց մեծ մասը (վեցից հինգը) ստեղծվել են դեռևս Լենինականի (Գյումրի)²² երաժշտական ուսումնարանում սովորելու տարիներին: Հատկանշական է, որ գրեթե կես դար անց (2013թ.) կոմպոզիտորն անսպասելիորեն վերադառնում է իր պատանեկան սոնատինաներին՝ նորովի խմբագրելով դրանք: Եվ շատ դեպքերում հեղինակի կատարած փոփոխություններն այնքան էական են, որ հնարավոր է դառնում խոսել ոչ թե դաշնամուրային սոնատինաների երկրորդ խմբագրումների, այլ հիմնովին նորացված, «կերպարանափոխված» եռամաս ցիկլերի մասին, որոնք ի հայտ են եկել կոմպոզիտորի վաղ շրջանի դաշնամուրային երկերի հիման վրա: Ասվածի առավել վառ օրինակ է 1985 թվականին հրատարակված N2 սոնատինան, որը նոր տարբերակում (ձեռագիրը 2013թ.) թվագրված է Սոնատինա N3:

Ատենախոսության մեջ ուշադրություն է դարձվել ոչ միայն ցիկլի ծայրի մասերի ծավալների ընդլայնմանը (հին տարբերակում I մասն ունի 80 տակտ, նորում՝ 143, իսկ III մասը համապատասխանաբար՝ 107 և 152) և ֆինալի ռոնդոն սոնատային ձևի՝ կողայով «կերպարանափոխելուն», այլև դաշնամուրային ֆակտուրայի էական փոփոխություններին, որը հեղինակային նոր խմբագրության մեջ ընդգծված վիրտուոզային բնույթ ունի: Այսպես, սոնատինայի երկձայն ֆակտուրան ավելի ու ավելի հաճախ վերածվում է եռաձայնի, ընդ որում նվագակցության ձայներից մեկում պարբերաբար հայտնվում են գլխավոր թեմայի ինտոնացիոն դարձվածքները հիշեցնող իմիտացիոն ելևէջներ:

Ինչ վերաբերում է մետրադիմական ոլորտին, ապա երկրորդ խմբագրության մեջ նկատվում է ճիշտ հակառակ միտումը. հեղինակը ձգտում է պարզեցնել մետրադիմական պատկերը (կանոնավոր և անկանոն չափերի առատությունը նվազեցվել է՝ հասնելով մետրական բաբախյունի երեք տարբերակների հերթափոխման՝ 6/8; 7/8; 5/8):

Սոնատինայի միջին մասը 2013-ի խմբագրության մեջ ըստ էության նորովի է գրվել, նոր երաժշտական նյութի հիման վրա: Մինչդեռ նրա վաղ (հեղինակի կողմից մերժված) տարբերակում շատ հետաքրքիր բաներ կային: Նկատի ունենք, առաջին հերթին, կերպարային-ինչյունային ինքնատիպ մթնոլորտը. լայն երաժշտական տարածքում (մեծ օկտավայի *դո*-ից մինչև երրորդ օկտավայի *սի*) սփռված է զուսպ խորալը, որում երկու ձեռքով վերցված բասային ակորդները ոտնակի միջոցով պահվում են համարյա 2,5 տակտ տևողությամբ, միաժամանակ հնչյունային մեկ այլ շերտ ծավալվում է վերևի ռեգիստրում՝ հասնելով երրորդ օկտավայի սահմանին: «Նոր» II մասը գրավում է ռիթմական ազատ շնչառությամբ (ռիթմերի, պաուզաների և ֆերմատաների խաղ), միջին հատվածի վիրտուոզ փայլով, պահված դամի հետ միաժամանակ հնչող գործիքային ելևէջների ազգային բնույթով:

Ամփոփելով Երկանյանի վեց սոնատինաների վերլուծությունը, ատենախոսության մեջ նշվում են կոմպոզիտորի՝ այս երկացանկային ժանրի հանդեպ մոտեցման ուշագրավ առանձնահատկությունները: Առաջին հերթին՝ ձգտումը բազմազան, գործնականում չկրկնվող կոմպոզիցիոն լուծումների կիրառմանը: Այսպես, ցիկլի առաջին մասերում հանդիպում է և՛ կողայով սոնատային ձև (Սոնատինա N1), և՛ միջանցիկ զարգացմամբ ազատ ձևակառուցում, որը գոյանում է հիմնական թեմայի հնչերանգների տարբերակային փո-

²² Երվանդ Երկանյանը ավարտել է Երևանի պետական կոնսերվատորիայի ջութակի (Հ.Վարդանյան) և ստեղծագործական (Գ.Եղիազարյան) դասարանները:

փոխություններից (Սոնատինա N3), և՛ եռամաս ձև, որի կոնտրաստային միջին բաժնում հայտնվում են ծայրի մասերի թեմաները (Սոնատինա N6): Միջին մասերում ձևակառուցման լուծումները ոչ պակաս բազմազան են: Հանդիպում են և՛ մանրանվագ մաս, որտեղ ի հայտ է գալիս ցիկլի I մասի տարրերից, որը փոքր ինտոնացիոն «կամար» է դառնում (N6), և՛ եռամաս ձև՝ վիրտուոզային միջին մասով (N3), և՛ ազատ ձևակառուցում՝ կիրառելով իմիտացիոն զարգացման ամենատարբեր հնարքները (N1):

Ռուբեն Սարգսյանը՝ «վաթսուհակնների սերնդի» մեկ այլ ներկայացուցիչը, իր ստեղծագործական կյանքում չորս անգամ է դիմել դաշնամուրային սոնատինայի ժանրին (1968, 1980, 1981, 1987), սակայն նպատակահարմար է գտել հրատարակել նրանցից երկուսը՝ N1 և N4 սոնատինաները²³: Ինչպես նշում է Մարգարիտ Ռուխյանն իր մենագրության մեջ, Ռ.Սարգսյանի ստեղծագործական կայացումը զարմանալիորեն կարճ ժամանակահատվածում «թափ հավաքեց»։ Այս առումով զարմանալի չէ, որ արդեն իսկ *N1 սոնատինայում*, որը կոմպոզիտորի ամենավաղ գործերից է²⁴, հայկական նեոկլասիցիզմի զարմանալիորեն վառ և ներդաշնակ նմուշներից է, երևույթ, որը «ծաղկում ապրեց եվրոպական դասականության ավանդույթների վրա և սնվեց սեփական ազգային երաժշտության խորը ակունքներից»²⁵:

Առաջին հայացքից ստեղծագործության մտահղացումը լիովին համապատասխանում է եվրոպական նեոկլասիցիզմի սկզբունքներին (թափանցիկ, առանց ոտնակի կիրառման ֆակտուրա և կատարողական դիրքային սկզբունքներ, դասական ֆակտուրային բանաձևերի կիրառում, կոտորակված արտիկուլյացիոն շտրիխների գերակշռում)։ Մինչդեռ սա բնավ էլ համաեվրոպական «ստանդարտ» նեոկլասիցիզմ չէ. այն յուրօրինակ է ու թարմ, լի ազգային բնորոշ տարրերով։ Հատկանշական է, որ սոնատինայի երեք մասերից յուրաքանչյուրում կոմպոզիտորը գտնում է ազգային հնչերանգ ստեղծելու նոր ուղի։

Եթե իր առաջին սոնատինայում Ռ.Սարգսյանը հավատարիմ էր մնացել նեոկլասիցիստական գրելաճին՝ ձգտելով հարստացնել կերպարային-ինչյունային ոլորտն ազգային յուրօրինակ տարրերի ներմուծումով, ապա 19 տարի անց *N4 Սոնատինայում* (1987) նա բավականին հեռանում է նեոկլասիցիզմի սահմաններից։ Այդուհանդերձ, կոմպոզիտորի՝ այս ժանրում ստեղծած առաջին և վերջին նմուշները շատ բանում հոգեհարազատ են։ Սակայն կոմպոզիտորի վերջին սոնատինան անվիճելիորեն առավել բազմապլան ու խորն է, և մանկական նվագաջանկի համատեքստում այն կարող է ընկալվել որպես անսովոր «հանդուգն» ստեղծագործություն։ Սա դաշնամուրային երաժշտության մեջ համարձակ փորձ է մարմնավորելու «այն հոգևոր վերամբարձ լարվածությունը, որը թաքնված է... հայկական մոնոֆաների՝ մետրական կապանքներից ազատ, բայց և միաժամանակ ներքին հակասական ծավալման մեջ»²⁶:

Ամփոփելով այս բաժինը՝ վերլուծության նյութերի վրա և հիմնավորելով ասվածը ուսումնասիրության շրջանակներից հարկադրաբար դուրս մնացած այս ժանրի ազգային

²³ Պիեսներ և սոնատիններ դաշնամուրի համար. Ե., «Սովետական գրող», 1985, էջ 206-213; Ռուբեն Սարգսյան. Սոնատին N4. Ե., «Կոմիտաս», 2000:

²⁴ Սոնատինան գրվել է դեռևս պրոֆեսոր Ղ.Սարգսյանի ստեղծագործական դասարանում ուսանելու տարիներին:

²⁵ Рухян М. Портреты армянских композиторов. Е., «Наири», 2009, с. 157.

²⁶ Золотова И. Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века). Е., «Комитас», 2010, с. 143.

նմուշների օրինակով²⁷, բացահայտում են հայկական սոնատինայի ժանրի մեկնաբանման առավել բնորոշ միտումները վերջին 60 տարիների ընթացքում: Առավել հետաքրքիր դիտանկյուններից մեկը կապվում է սոնատինայի ցիկլի կառուցվածքի նորացման ուղիների որոնման հետ: Եթե ցիկլի ընդհանուր կոմպոզիցիոն կառուցվածքի ոլորտում հեղինակային լուծումները բավականաչափ ավանդական են, ապա նրա առանձին մասերի կառուցվածքի առանձնահատկությունները հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում առատ են բազմազան, երբեմն «ընդգծված անսովոր» լուծումներով:

Հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ երեխաների համար *դաշնամուրային վարիացիաների ժանրը*, սոնատինաների և կոնցերտների համեմատ, ավելի համեստ և ոչ այդքան բազմազան է ներկայացված: Բացի Առաջին գլխում արդեն նշված Ն.Մկրտչյանի «Հոյ Նար» վարիացիաներից և Ս.Բարխուդարյանի Վարիացիաներից, ատենախոսի ուշադրության են արժանացել Ալեքսանդր Հարությունյանի, Սերգեյ Քյոսայանի, Էմմա Միհրանյանի, Արեգ Լուսինյանի և ուրիշների վարիացիոն ցիկլերը:

Ալեքսանդր Հարությունյանի Թեմա և վարիացիաներին (1937), օրինակ, ուրույն բնույթ են հաղորդում բազմազան ճկուն անցումները վարիացիաների միջև, որոնք «ազատ շունչ» են հաղորդում կառուցվածքով դասական այս ցիկլի զարգացման ընթացքին, մի երևույթ, որ հազվադեպ է մանկական կատարողական երկացանկում²⁸:

Յոթ վարիացիաներից յուրաքանչյուրի կերպարային և ժանրային յուրօրինակությամբ է պայմանավորված Ա.Հարությունյանի մանկական դաշնամուրային ցիկլում ներկայացված կատարողական խնդիրների հարստությունն ու բազմազանությունը, լինի դա ոչ դյուրին դրամատուրգիական ձևն ընդգրկելու ունակությունը, տվյալ դեպքում անհրաժեշտ արտիկուլյացիոն հնաքների լայն երանգապանակի տիրապետումը (լեզատային երգայնությունը և հարվածային տոկկատայնությունը, զուգահեռ կլիմտաներով ելեձները և անսովոր «լոմբարդյան» կետագծերը) կամ ունակությունը՝ պոլիֆոնիզացված դաշնամուրային ֆակտուրան արտահայտիչ հնչեցնելու ունակությունը:

Ի տարբերություն Ա.Հարությունյանի ստեղծագործության, որը հասցեագրված է բավականաչափ նախապատրաստված պատանի դաշնակահարներին, *Էմմա Միհրանյանի «Թեմա և վարիացիաները»* ֆակտուրային և ռիթմահնչողային իմաստով պարզ ու հստակ է: Այս վարիացիոն ցիկլը լիովին մատչելի է երաժշտական դպրոցների ցածր դասարանների (I-III) աշակերտների համար: Մինչդեռ այս պարզ ստեղծագործությունը բավականաչափ հետաքրքիր է իր ուրույն լադատոնայնական դրամատուրգիայի: Պատանի դաշնակահարի առջև ծավալվում է լադատոնայնական երանգների «խաղի» գունեղ համապատկերը: Եվ դրանցից յուրաքանչյուրի ուրույն բնույթը դաշնամուրի միջոցներով զգալու և փոխանցելու հմտությունը երեխայի համար կարող է դառնալ հրապուրիչ, բայց և բարդ խնդիր:

Ինչ վերաբերում է Արեգ Լուսինյանի՝ ժողովրդական մեղեդու հիման վրա գրված «Փոքրիկ վարիացիաներ «Վույ-վույ» թեմայով» դաշնամուրային ցիկլին, ապա այն հասցեագրված է տարիքով ամենափոքր դաշնակահարներին և կարող է կատարվել երաժշտական դպրոցի հենց առաջին դասարանում: Ծավալով խիստ փոքր է (ընդամենը 40 տակտ) և, ի տարբերություն Էմմա Միհրանյանի ցիկլի, ամբողջությամբ *e-moll* տոնայնության մեջ

²⁷Ն.Մկրտչյանի, Գ.Միրզոյանի, Ս.Նաղդյանի, Է.Միհրանյանի, Գ.Չթյանի, Մ.Իսրայելյանի, Ա.Հովհաննիսյանի, Ս.Լուսինյանի, Ա.Բաբայանի, Ա.Պալյանի, Ա.Սաթյանի սոնատինաները:

²⁸ Այդ խնդիրն է ուշադրություն հրավիրում Վեդիգարյանն իր ուսումնասիրության մեջ («Фортепианное творчество Александра Арутюняна», Е., «Комитас», 2011):

է: Այդուհանդերձ, ժամանակի մեջ ծայրահեղ սեղմ երաժշտական տարածքում կոմպոզիտորը ձգտում է փոքրիկներին ծանոթացնել բազմազան արտիկուլյացիոն շտրիխների հետ (մանր լիզաներ, *staccato*, *tenuto*) դրանք հաջորդելով ոչ միայն հորիզոնական, այլև ուղղահայաց դիրքում: Ավելին, կիրառելով տարբեր դինամիկ աստիճաններ *mf*-ի սահմաններում (անշուշտ, կոմպոզիտորը հաշվի էր առնում վեց-յոթ տարեկան փոքրիկների ֆիզիկական հնարավորությունները), հեղինակը հաճախ առանձին ձեռքերի համար «սեփական» դինամիկ բնութագիրն է նշում: Նման խնդիրների լուծումը նպաստում է պոլիֆոնիկ ընկալունակության զարգացմանը, գործիքով տարբեր ձայնաբաժինների ինքնուրույն մեղեդային գծերն արտաբերելու կարողությանը:

Մանուկների ու պատանիների համար գրված դաշնամուրային ժանրի ծաղկումը հայ երաժշտության մեջ արձանագրվում է XX դարի երկրորդ կեսին: Ներկա ուսումնասիրության մեջ առաջադրված խնդիրներից ելնելով՝ ուշադրության են արժանացել հայ կոմպոզիտորների այն ստեղծագործությունները, որոնք հեղինակները ստեղծել են՝ հաշվի առնելով պատանի կատարողի հետաքրքրությունների շրջանակն ու տեխնիկական հնարավորությունները: Դրանք են՝ Սերգեյ Քյոսայանի, Ալեքսանդր Հարությունյանի, Գեղունի Զթյանի, Ռուբեն Ղազարյանի, Վահրամ Բաբայանի, Ռուբեն Սարգսյանի և այլոց դաշնամուրային կոնցերտներն ու կոնցերտինոները:

Եթե Ա. Հարությունյանի՝ պատանեկան խանդավառությամբ ճառագող նեոկլասիցիստական *Կոնցերտինոն դաշնամուրի և նվագախմբի համար* (1951) այս ժանրում պատանի կատարողներին հասցեագրված առաջին նմուշն է, այնուամենայնիվ աչքի է ընկնում բավական բարդ տեխնիկական մակարդակով (VII դասարան), ապա *Գեղունի Զթյանի Պարանեկան կոնցերտը* (1984) արդեն այսպես կոչված «թեթևացված» կոնցերտի (V դասարան) վառ օրինակ է հանդիսանում: Մենակատարի և նվագախմբի փոխհարաբերության տիպաբանության տեսանկյունից այն բարոկկո տիպի կոնցերտի ժամանակակից տարբերակն է: Այլ կերպ ասած, այս կոնցերտում դաշնամուրի նվագաբաժինն առաջնային չէ, և համապատասխանաբար, հարթված են մենակատարի և նվագախմբի մրցակցության պահերը: Կոնցերտի դրամատուրգիայում առանձնահատուկ կարևորություն ունի հարվածայինների խումբը, որն իր բազմազանությամբ (փոքր թմբուկ, եռանկյունի, դափ, ծնծղաներ, քսիլոֆոն, զանգակներ) կարևոր գաղափարական ծանրության կրողն է: Մինչդեռ, հեղինակի մտաիղացմամբ, ոչ միայն մենակատար դաշնամուրի նվագաբաժինն է կողմնորոշված պատանի դաշնակահարների կատարողական հնարավորություններին, այլև նվագախմբային պարտիաների տեխնիկական բարդության աստիճանը հարմարեցված է դպրոցական նվագախմբերի մասնակիցների կազմի հնարավորություններին²⁹:

Հեղինակի կողմից պատանի դաշնակահարի տեխնիկական հնարավորություններին է հասցեագրված «կադենցիայի խնդիր» ստեղծագործական լուծումը: Տվյալ դեպքում Կոնցերտի III մասի դաշնամուրային կադենցիայի կատարումը անփորձ դպրոցահասակ դաշնակահարի համար բարդ խնդիր չէ: Դրա հետ մեկտեղ, հաշվի առնելով մենակատարի (պրոֆեսիոնալ համերգային գործունեությամբ զբաղվող մենակատարի) կատարողական վարպետության աստիճանը, Գ. Զթյանը ստեղծել է նոր (զգալի բարդեցված) կադենցիայի տարբերակ³⁰:

²⁹ Գեղունի Զթյանի հետ հեղինակի անձնական զրույցից (ապրիլ, 2015):

³⁰ «Դաշնամուրային կոնցերտներ» 1-4 դասարանների համար. Ե., «Վան Արյան», 2012, կադենցիան մեքսերված է առաջին (պարզեցված) տարբերակով:

Ամբողջ ցիկլին բնորոշ ներքին անբռնագրոս և ազատ զգացմունքային հոգեվիճակը պայմանավորված է փոփոխական և անկանոն չափերի (4/4, 2/4, 3/4, 5/8, 6/8) առատ կիրառմամբ: Արտահայտչական այս ոլորտում կոմպոզիտորի լուծումներն անվիճելիորեն կապված են ազգային ակունքների հետ՝ համեմատաբար պարզ երաժշտական նյութի հիման վրա դաշնամուրի միջոցներով մարմնավորելով հայկական պարայնության բուռն տարերքը: Ազգային բնորոշ մթնոլորտ ստեղծելու հարցում ոչ պակաս կարևոր դեր են խաղում հեղինակի լադահարմոնիկ հնարքները (լիդիական և փոյոզիական տետրախորդների, կարճատև պոլիտոնայնական համադրումների կիրառումը ևն.):

Ռուբեն Սարգսյանի Կոնցերտինոն դաշնամուրի և կամերային նվագախմբի համար (1983) ոճական սինկրետիզմի ամենավաղ նմուշներից է և հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ այս ժանրի առաջին մեկմասանի ստեղծագործությունը: Մի կողմից այն բարոկկո տիպի կոնցերտի ժամանակակից տարբերակն է. «մրցակցության» պահերը առավելագույնս հարթեցված են և վաղանցիկ: Մյուս կողմից նկատվում են եվրոպական նեոկլասիցիզմի բնորոշ միտումները (դաշնամուրային ֆակտուրայի ռելիեֆային գրաֆիկայում, նվագախմբի պարտիաների ձայնարտաբերման էներգետիկայում, ֆրագմենտի ձևավորման սիմետրիկ կառուցվածքներում): Դրա հետ մեկտեղ, Կոնցերտինոն աչքի է ընկնում նեոկլասիցիզմին ոչ հարիր միամաս երաժշտական ձևի ազատ զարգացմամբ:

Ներկայացված վերլուծության հիման վրա ատենախոսը եզրակացնում է, որ Կոնցերտինոյի ձևն օժտված է սինկրետիկ տիպի կառուցվածքային հատկանիշներով, որում ճկուն կերպով միահյուսվել են տարբեր ձևակառուցման սկզբունքներ՝ տնտաային *allegro*-ի, ռոնդալիայի և վարիացիոն զարգացման: Նրանց ճկուն միասնությունը կառուցում է ինքնատիպ, ընդգծված անհատական հորինվածք, որում, նեոկլասիցիստական կառուցվածքների հիման վրա պարզորոշ նկատվում է ձգտումը երաժշտական նյութի ազատ զարգացմանը, ինչը հատուկ է նեոռոմանտիզմի ոճական ուղղվածությանը: Ունկնդրելիս ուշադրություն է գրավում նաև իմպրովիզայնության զգացողությունը: Խոսքը ոչ միայն փոփոխական չափերի առատ կիրառմանն է վերաբերում, ինչը թույլ է տալիս հեղինակին կառուցել թեմատիկ նյութի ձևափոխումների ճկուն դրամատուրգիական շղթաներ, այլև երաժշտական ձևակառուցման ընթացքում ի հայտ եկող դաշնամուրի մենանվագի երեք ծավալուն էպիզոդներին: Այդ յուրօրինակ մինի-կադենցիաներն ասես լրացնում են Կոնցերտինոյում ծավալուն կադենցիայի բացակայությունը՝ այն ներկայացնելով անսովոր տեսքով, ասես տարրալուծելով երաժշտական կտավին բնականոն կերպով միահյուսված երեք դրվագների:

Ռուբեն Ղազարյանի մանկական դաշնամուրային կոնցերտներից առաջինը (1985)³¹, որը վիրտուոզության ատիճանով համապատասխանում է երաժշտական դպրոցների 3-4-րդ դասարանների աշակերտների տեխնիկական հնարավորություններին, հայ մանկական դաշնամուրային երաժշտության մեջ երկմաս կոնցերտի միակ նմուշ է: Ատենախոսի կարծիքով, այստեղ ամենահետաքրքիր կոմպոզիցիոն «հնարքները» կապված են նախաբանի և I կողայի հետ: Այս երկու հատվածն էլ կատարում է դաշնամուրի մենանվագը, և նրանցում առկա կերպարային-ինչյունային մթնոլորտը ընդգծված յուրօրինակ է: Պատճառը՝ ջարդված-սինկրագցված կլաստերի գերիշխող հնչողությունն է, որն ի հայտ է գալիս երկու ձեռքերի նվագաբաժինների հնչյունների վերադրման հետևանքով, այն դեպքում, երբ այդ «կլաստերներին» հաջորդող քառորդներով քայլերը (դարձյալ եր-

³¹ Մեկ տարի անց երևան եկած դաշնամուրային ստեղծագործությունը կոչվեց Կոնցերտինո:

կու ձեռքերում) հնչում են «մեծ օկտավա-կոնտրօկտավա» ձայնասահմանում: Այս ամենի հետևանքով առաջանում է մանկական երաժշտության կերպարային աշխարհին ոչ այնքան բնորոշ՝ վեհ ու հանդիսավոր զանգերի դողանքների պատկերը:

Այս գլխի եզրակացության մեջ հստակեցվում են հայ երաժշտության մեջ խոշոր կտավի մանկական ստեղծագործություններին բնորոշ միտումները:

- Զգտումը «ընդգծված ոչ ստանդարտ» լուծումների սոնատային և կոնցերտային ցիկլերի առանձին մասերի հորինվածքային կառույցներում (Տ.Մանսուրյան, Գ.Չթյան, Մ.Իսրայելյան, Լ.Չաուշյան, Ռ.Սարգսյան, Վ.Բաբայան, Ե.Երկանյան, Ա.Սաթյան, Ա.Պալյան, Ս.Լուսիկյան, Է.Միհրանյան, Ա.Բաբայան):
- Ազգային կերպարային-ինչյունային մթնոլորտի ստեղծմանն ուղղված արտահայտամիջոցների համալիրի նորացման գործընթացի ակտիվացում. **1.**Ժողովրդական ակունքներից սերող օրիգինալ թեմատիզմի ստեղծում (Ա.Հարությունյան, Ս.Նաղդյան, Գ.Չթյան, Տ.Մանսուրյան, Ռ.Սարգսյան, Լ.Չաուշյան, Ե.Երկանյան, Ռ.Պետրոսյան, Ա.Սաթյան): **2.**Մեղեդու մեջ շրջազարդումների ու մելիզմների ներհյուսում, ինչից և ձևավորվում էր նվագակցող ֆոնը (Ա.Խաչատրյան, Տ.Մանսուրյան, Ռ.Սարգսյան, Ե.Երկանյան, Լ.Չաուշյան): **3.**Վերընթաց ու վարընթաց տիրառանքի կիրառումը, որոնք վերստեղծում էին հայ աշուղների կատարողական մաներան (Ա.Հարությունյան, Լ.Չաուշյան): **4.** Մետրառիթմական լուծումների ապշեցնող բազմազանություն (Ա.Խաչատրյան, Տ.Մանսուրյան, Ռ.Պետրոսյան, Լ.Չաուշյան, Ե.Երկանյան, Ռ.Սարգսյան): **5.**Ազգիկ շեղումների հաճախակի կիրառում: **6.**Համարձակ պոլիհարմոնիկ վերադրումների կիրառում: **7.**«Համեմված» կոնսոնանսների («սերտաճած սեկունդաներ») հաճախակի կիրառում: **8.**Ժողովրդական նվագարանների տեմբերի նմանակման հնարամիտ կիրառում (թառի, քանոնի, դիդի, սազանդարների եռյակի, երկարածիգ դամի հնչողության) (Ա.Խաչատրյան, Ռ.Սարգսյան, Լ.Չաուշյան, Ե.Երկանյան, Ա.Սաթյան, Ս.Հովհաննիսյան): **9.**Կերպարային-ինչյունային մթնոլորտի ընդլայնումն ու հարստացումը, մասնավորապես, հայ մանկական երաժշտության մեջ առաջին անգամ, հայկական երաժշտական միջնադարի մթնոլորտի վերստեղծումը:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ազգային մանկական դաշնամուրային երաժշտության առաջին նմուշներն ի հայտ են եկել հայ դաշնամուրային արվեստի կայացման սկզբնական փուլում (XIX դարավերջ – XX դարի առաջին կես): Դրանց թվում ոչ միայն հայ երաժշտության դասականների հայտնի ստեղծագործություններն են, այլև «կիսամոռացված», ձեռագիր պահոցներում մոռացության մատնված գործեր, ինչպես նաև այնպիսիք, որ հարստացրել են Ֆրանսիայի, ԱՄՆ-ի, Բրազիլիայի կատարողական երկացանկերը, սակայն առ այսօր Հայաստանում բացարձակ հայտնի չեն:

Տվյալ ժամանակահատվածի ազգային կատարողական երկացանկի բնորոշ առանձնահատկություններն են. **1.ազգային ինչյունային մթնոլորտը դաշնամուրի միջոցով մարմնավորելու ուղիների որոնումները; 2.ձգտումը ժանրային լուծումների բազմազանության** (փոքրածավալ ձևերի ակնհայտ գերիշխումի հետ մեկտեղ ի հայտ են գալիս մանկական պոլիֆոնիայի, խոշոր ձևերի, էպյուդի, դաշնամուրային անսամբլի առաջին նմուշները); **3.պատանի դաշնակահարին առաջադրվող կատարողական**

խնդիրների լայն երանգապնակը (պոլիֆոնիզացված ֆակտուրայի կատարման նախնական հմտությունների յուրացում, անկանոն, փոփոխական չափերի հետ ծանոթացում, քմահաճ մեղիզմների կատարում, ուտնակի տեխնիկայի սկզբնական հմտությունների մշակում, դաշնամուրի միջոցով ազգային նվագարանների տեմբրերի նմանակում):

XX դարի երկրորդ կեսը Հայաստանի դաշնամուրային արվեստում նշանավորվեց տվյալ երկացանկային ոլորտում զարգացման նոր աստիճանով: Առավել բազմազան և ինքնատիպ ստեղծագործական լուծումներն այստեղ ներկայացված են փոքրածավալ ստեղծագործություններով, որոնք հեղինակները միավորել են բազմապիսի «մանկական ալբոմներով», ինչպես նաև պոլիֆոնիայի, կոնցերտի, սոնատինայի վառ օրինակներով:

XX դարի երկրորդ կեսի հայ մանկական դաշնամուրային երաժշտության առանձնահատկությունները.

1. Կերպարային ոլորտի ընդլայնում (ոչ բարդ պիեսներում վառ «կոնցերտանտության» մթնոլորտի հայտնվելը, քնարական հոգեմիճակների ոլորտի ընդլայնումը՝ լուսավոր-բանաստեղծականից մինչև թախժոտ կամ ծիծաղկոտ-հեզնական, դաշնամուրային պիես-պատկերների ստեղծում, որոնք պատանի երաժշտին «կերպարանափոխումներին» հնարավորություն են ընձեռում):

2. «Ազգային դաշնամուրի ինքնության» ստեղծման բազմազան մոտեցումներ (բուն ժողովրդական մեղեդիների օգտագործում և ժողովրդական ակունքներից սերող «սեփական» թեմատիկովի ստեղծում), աշուղների արվեստը հիշեցնող «երգ-ռեչիտացիաների» ստեղծում, հայ երաժշտական միջնադարի մթնոլորտը վերստեղծելու առաջին փորձերը, ազգային լադերի հիման վրա ինքնատիպ հարմոնիկ գունեղությունը՝ «համեմված» կոնստանսների կիրառումը, հայկական ժողովրդական նվագարանների բնորոշ հնչողության մարմնավորումը դաշնամուրի միջոցով՝ դամ, սրինգ, քամանչա, թառ, սազանդարների եռյակ, ինչպես նաև քանոնի և թառի ոչ տեմպերացված լարվածքի պատրանք ստեղծելու առաջին փորձերը:

3. Հորինվածքային լուծումների շրջանակի ընդլայնում («թեմատիկ կամարների» ստեղծում, սոնատայնության և ռոնդալ հատկանիշների համադրում, միամաս և երկմաս կոնցերտների, ինչպես նաև միջանցիկ զարգացմամբ, թեմայի ինտոնացիաների տարբերակային փոփոխություններով ազատ ձևերի ստեղծում):

4. Պատանի դաշնակահարին առաջադրվող կատարողական խնդիրների համալիրի ինտենսիվ հարստացում («մետրաոթմական պատկերի» բարդացում՝ կանոնավոր և անկանոն չափերի հաջորդում կամ վերադրում, բազմաբնույթ շեշտերի և սինկոպաների համադրում, բնորոշ գծային և ակորդային օստիննատոների կիրառում; արտիկուլյացիոն պոլիֆոնիայի հմտությունների տիրապետում, մեղեդու և ֆոնի արտահայտչական գործառույթների վերափմաստավորում, նոր կոնցերտային-վիրտուոզ կատարողական հնարքների յուրացում՝ թռիչքներ, ձեռքերի սրընթաց փոխանցումներ; նոր հնչողական խնդիրների առաջադրում՝ կապված հայ ժողովրդական նվագարանների հնչողությունների առանձնահատկությունները դաշնամուրի միջոցով վերստեղծելու հետ):

ԱՏԵՆԱՆՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԾ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

- 1. Казарян С.** «12 пьес на народные темы» Комитаса: опыт методического анализа», ԿԱՆԹԵՂ. գիտական հոդվածներ, «Ասողիկ», Եր., 2014, էջ 297 - 312
- 2. Казарян С.** Забытые страницы армянской фортепианной музыки для детей, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական VIII նստաշրջան (15-17

- նոյեմբերի, 2013), նստաշրջանի նյութեր, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն», Եր., 2014, էջ 101-107
3. **Կазарян С.** «Диалог поколений: Арам Хачатурян и армянская детская фортепианная музыка последних десятилетий», Արամ Խաչատուրյանը և արդի աշխարհը, «Տիգրան Մեծ», Եր, 2014, էջ 178 – 183
 4. **Կазарян С.** Армянская фортепианная сонатина: к проблеме эволюции европейского жанра, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական IX նստաշրջան (14 նոյեմբերի, 2014), նստաշրջանի նյութեր ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն», Եր., 2015, էջ 72 – 79
 5. **Ղազարյան Ս.** Կոմիտասի՝ մանուկների համար գրված երաժշտության քիչ հայտնի էջերից, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական X նստաշրջան (10-11 նոյեմբերի, 2015), նստաշրջանի նյութեր ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն», Եր., 2016, էջ 139 – 146
 6. **Կазарян С.** «Преломление традиций: «Детский альбом П. И. Чайковского и фортепианные пьесы Генария Корганова», «Наука и Мир», Том 2, (№ 7 (47), июль), «Научное обозрение», Волгоград, 2017, сс. 74-76
 7. **Կазарян С.** «Детские альбомы армянских композиторов и их роль в формировании юного пианиста», Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական X նստաշրջան (10-11 նոյեմբերի, 2015), նստաշրջանի նյութեր ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն», Եր, 2017, էջ 99 – 106
 8. **Կазарян С.** Воспитание виртуоза: концертные пьесы армянских композиторов для детей, «Наука и Мир», Том 1, (№ 9 (49), сентябрь), «Научное обозрение», Волгоград, 2017, сс. 69-71
 9. **Կазарян С.** Традиции и новаторство: трактовка сонатной формы в детской фортепианной музыке Армении 60 – 80-х годов, «Наука и Мир», Том 1, (№ 9 (49), сентябрь), «Научное обозрение», Волгоград, 2017, сс. 71 – 75

КАЗАРЯН СОФЬЯ ХАЧАТУРОВНА
АРМЯНСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА: ТРАКТОВКА
ФОРТЕПИАНО И СПЕЦИФИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ЗАДАЧ

Резюме

Создание музыки для детей, представляя собой один из наиболее специфических аспектов композиторской деятельности, в то же время не является процессом замкнутым, изолированным. Более того, музыка для детей часто становится зоной напряженного поиска новых музыкальных решений, отвечающих как творческим устремлениям конкретного автора, так и тенденциям композиторской школы в целом. В этом контексте трудно переоценить ту роль, которую играет в формировании облика юного пианиста так называемый «национальный репертуар».

В исследовании представлена целостная панорама национальной фортепианной музыки для детей (конец XIX – начало XXI вв.), включающая в себя как известные произведения «детской музыкальной классики» (Комитас, А. Хачатурян, Э. Мирзоян и др.), так и произведения композиторов «новой волны» (Т. Мансурян, Э. Хагагортян, Л. Чаушян, Р. Саркисян, Е. Еркян, А. Сатян и др.). Особое внимание в работе уделено и «недооцененным» ярким образцам адресованных детям сочинений, сохранившимся в рукописном варианте и донные неизвестным музыкальной общественности (ряд произведений Аро Степаняна, Романоса Меликяна, Гранта Григоряна и др.), а также тем сочинениям для детей композиторов «армянского зарубежья», что обогатили игровой репертуар Франции, США, Бразилии, однако в Армении по сей день практически неизвестны.

Во главу угла диссертационной работы поставлено выявление протекающих в армянском композиторском творчестве для детей эволюционных процессов и тех тенденций, что были характерны для каждого этапа развития данной сферы (с точки зрения жанровых, образно-звуковых и фактурных решений). Базой для подобного обобщения послужил детальный сравнительный анализ круга выразительных средств и приемов, используемых композиторами в разные временные периоды.

Так, определяющими тенденциями в период, охватывающий конец XIX–первую половину XX веков, стали *поиски путей воплощения на фортепиано национальной звуковой атмосферы и стремление к разнообразию жанровых решений* (при явном преобладании пьес малой формы, появляются первые образцы детской полифонии, крупной формы, этюда, фортепианного ансамбля).

К отличительным особенностям армянской фортепианной музыки для детей, созданной во второй половине XX века, следует отнести *расширение круга композиционных решений* (появление «тематических арок», сочетание черт сонатности и рондальности, создание одно- и двучастных концертов, а также свободной формы сквозного развития, выросшей из вариантных изменений интонаций темы), а также *интенсивное обогащение сферы эмоционально-образных состояний* (расширение круга лирических эмоций – от светло-поэтических до окрашенных нотками печали или насмеш-

ливо-ироничных, появление в несложных пьесах атмосферы броской «концертантности», создание фортепианных «пьес-сценок», предлагающих ребенку опробовать себя в игре образных «перевоплощений»).

Особое внимание уделено в работе выявлению разнообразных путей становления в армянской фортепианной музыке для детей облика «национального фортепиано».

Это – использование подлинных народных напевов и создание «своего», восходящего к народным истокам тематизма. Это – появление своеобразных «песен-речитаций», вызывающих в памяти искусство ашугов. Это – своеобразие гармонического колорита (опора на национальные лады, смелость полигармонических наложений, использование «пряных» консонансов). Это – воплощение на фортепиано характерных особенностей звучания армянских народных инструментов – дама, сринга, кяманчи, тара, трио сазандари. Это – попытки создания иллюзии нетемперированного строя канона или тара, а также первые опыты воссоздания в детской музыке атмосферы армянского музыкального средневековья.

Яркость и многообразие предложенных в данной репертуарной сфере композиторских решений способствовало интенсивному обогащению комплекса, предлагаемых юному пианисту исполнительских задач. В их числе – воплощение на рояле непривычно усложненного «метроритмического рисунка» (чередования и наложения асимметричных и симметричных метров, сочетания разного рода акцентов и синкоп, линейных и аккордовых остинато); овладение навыком исполнения артикуляционной полифонии; переосмысление выразительных функций мелодики и фона; ознакомление с рядом новых концертно-виртуозных приемов игры – скачков, стремительных перебросок рук; постановка новых звуковых задач, связанных с воспроизведением на рояле особенностей звучания армянских народных инструментов.

Иными словами, созданный армянскими композиторами фортепианный репертуар представляет собой интереснейший пласт национальной фортепианной культуры, привлекающий внимание разнообразием предлагаемых авторами творческих решений. В то же время, он содержит в себе богатый и разнообразный материал для развития юного пианиста. Имеется в виду не только расширение комплекса осваиваемых юным музыкантом игровых приемов, но и обогащение сферы его образно-слуховых представлений, формирование навыков решения новых, нестандартных метроритмических задач, обостренного восприятия игры свежих ладогармонических красок и овладения элементами той характерной тембровой палитры, что восходит к традициям национального музицирования.

Диссертационное исследование состоит из Введения, трех глав (I – *Становление. 1880–1945*, II – Полифония, малая, форма, этюды, ансамбли /1945–2010/, III – произведения крупной формы /1945–2010/), Выводов, Списка использованной литературы (78 наименований), Приложения I (перечень использованного опубликованного нотного материала – 124 наименования) и Приложения II, содержащего использованный в работе рукописный нотный материал (38 наименований).

GHAZARYAN SOFYA

ARMENIAN PIANO MUSIC FOR CHILDREN AND YOUTH: PIANO INTERPRETATION AND SPECIFICITY OF PERFORMANCE TASKS

Summary

Creation of music for children being one of the most specific aspects of a composers' activity, at the same time is not an isolated process. Moreover, music for children often becomes an area of a tensed search for new musical solutions based both on creative goals of a certain author and trends of a composing school in general. It is hard to overestimate the role of a so-called «national repertoire» in formation of a young piano player's image.

The research presents overview of national piano music for children (the end of XIX – the beginning of 20 century), including both famous pieces of classical music (Komitas, A. Khachaturyan, E. Mirzoyan) and pieces of modern classical music (T. Mansuryan, E. Khaghaghortyan, L. Chaushyan, D. Sargisyan, E. Erkanyan, A. Satyan) alongside with «underestimated» bright samples of music for children saved in handwritten copies and till now unknown for musical community (A. Stepanyan, R. Melikyan, G. Grigoryana).

The particular attention is paid to «underestimated» bright samples for children, kept in handwritten version and still unknown to musical community (a range of pieces of music by Aro Stepanyan, Romanos Melikyan, Grant Grigoryan and other) and also these compositions for children by composers of the «Armenian overseas», which enriched the repertoire of France, Brazil, USA, but still are virtually unknown in Armenia.

The main goal of the thesis is to reveal the evolutionary processes and trends taking place in Armenian composing creativity for children. They are typical in terms of their importance or every stage of development of a given sphere (genre, image, sound solutions). The basis for a given generalisation has become a scrutinised comparative analysis of emphatic tools used by composers in different periods.

Hence, identifying trends in a period from the end of XIX to the first half of XX century turned to the *search of the ways for embodiment of national sound atmosphere into the piano music and strive for variety of genre solutions* (overwhelming majority of small form plays is accompanied by emergence of the polyphony samples for children, big forms, etudes, piano ensemble).

We should consider extension of composing solutions (the emergence of «thematic arches», merge of sonata and rondal features, creation of one and two-part concerts, as well as free form of intrinsic development stemmed from varieties of theme intonation) as peculiar

features of Armenian piano music for children created in second part of the XXth century. Alongside with it, enrichment of emotionally-imagery sphere (extension of lyric emotions – from highly poetic to sad or ironical, which appear in simple plays of bright «concert» mood or creation of «staged plays» offering a child to perform.

Special attention is paid to the ways of forming an image of «national piano» in Armenian music for children. This is a usage of genuine national tunes and creation of independent thematism, which goes back to its national roots. This is appearance of unique «songs», reminding ashugs' creativity. This a distinctiveness of harmonious colorite (the based on national modes, courage in polyharmonious overlap, usage of «spicy» consonance). This is an embodiment of unique features of Armenian national instruments (dam, sring, kyamancha, tar, trio sazadars). These are attempts to create an illusion of out of temp qanun and tar sounding and also the first trials of formation of the atmosphere of Armenian Medieval times in music for children.

Vividness and variety of composing solutions suggested to a given repertoire sphere boosted intensive enrichment of the tasks for a young performer. Among them there are unusually compound «metro-rhythmic» images (rotation and overlapping of asymmetric and symmetric metres, combination of various stresses and syncopes, linear and chord ostinato, mastering the performing skill of articulation polyphony, redefining of impressive functions of melody and background; introduction on a range of new virtuosic playing skills – jumps, swift transfer of hands, setting of new sound tasks, connected to the peculiarities of piano arrangements of national Armenian instruments.

In other words, piano repertoire created by Armenian composers is an interesting layer of national piano culture which attracts attention by a variety of solutions offered by composers. At the same time, it comprises rich and diverse material for development of young piano player. Not only extension of play technics mastered by young musicians is meant but also enrichment of its audio-imaginary decisions and formation of skills of new, non-standard metro-rhythmic task solutions, as well as perception of playing of novel harmonious colors and mastering elements of typical tone range based on traditions of national music.

The Dissertation consists of the Introduction, three parts (I – Establishment /1880 – 1945/; II – Polyphony small form, etudes, ensembles /1945 -2010/; III – big form /1945 – 2010/; Conclusion; List of References (78 names), Appendix 1 (list of used note handouts, 124 names) and Appendix 2 (list of used handwritten note handouts, 38 names).