

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ ԱՆԱՀԻՏ ԵՐՎԱՆԴԻ

ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՇԱՐՔԵՐԸ (1960-1980-ական թվականներ)

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

ՍԵՂՄԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ – 2019

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

МАРГАРЯН АНАИТ ЕРВАНДОВНА

ФОРТЕПИАННЫЕ ЦИКЛЫ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (1960-1980-е годы)

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
ԱՍՍՏՐՅԱՆ Աննա Գրիգորի

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ արվեստագիտության դոկտոր
ՌՈՒԽԿՅԱՆ Մարգարիտա Աշոտի
արվեստագիտության թեկնածու
ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ Մարիաննա Ալբերտի

Առաջատար կազմակերպություն՝ Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարան

Պաշտպանությունը կայանալու է 2019թ. հոկտեմբերի 31-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. սեպտեմբերի 17-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
АСАТРЯН Анна Григорьевна

Официальные оппоненты – доктор искусствоведения
РУХКЯН Маргарита Ашотовна
кандидат искусствоведения
ТИГРЯНЯН Марианна Альбертовна

Ведущая организация – Армянский государственный педагогический университет им. Хачатура Абовяна

Защита диссертации состоится 31-го 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 17-го сентября 2019г.

Ученый секретарь специализированного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Асатрян А.Г.

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Թեմայի արդիականությունը: 20-րդ դարի երկրորդ կեսը հայ երաժշտարվեստի համար բացահայտումներով և նորարարություններով լեցուն, նոր ու տարբեր ուղղություններում և ոճերում ստեղծագործելու ժամանակաշրջան էր: Սկսած 1960-ականներից՝ հայ կոմպոզիտորներից ոմանց մտածողության մեջ տեղի ունեցավ մեծ շրջադարձ: Հայ կոմպոզիտորների արվեստը սկսեց զարգանալ նոր ուղիով: Ժամանակակից կոմպոզիտորական տեխնիկաների և հայ ժողովրդական երաժշտության սինթեզը տվեց նոր որակ, ինչի շնորհիվ այսօր ունենք հայ կոմպոզիտորների՝ մեծ քանակությամբ հետաքրքիր և ինքնատիպ ստեղծագործություններ:

Սույն աշխատությունում անդրադարձ է արվել 1960-1980-ական թվականներին ստեղծված, կոմպոզիտորական մտահղացման տեսանկյունից առավել հետաքրքիր և հատկանշական դաշնամուրային շարքերին, բացահայտվել են այդ գործերին բնորոշ կարևորագույն հատկանիշները:

Անհրաժեշտ է նշել այն մեծ հաջողություններն ու ձեռքբերումները, որոնց հասել են հայ կոմպոզիտորները կամերային երաժշտության այդ բարդ ժանրում ստեղծագործելիս: 19-րդ դարի երկրորդ կեսին հայկական դաշնամուրային շարքերը գլխավորապես ստեղծվում էին հասարակ պարային-երգային եղանակների հիման վրա և աչքի ընկնում թափանցիկ ֆակտուրայով, ռոմանտիկական շնչով: 1940-ականներին և ընդհուպ մինչև 1960-ականների սկիզբը հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային շարքերից շատերն ունեին ազգային հիմք: Կոմպոզիտորները դիմում էին ազգային մեղեդիների մեջբերումների կամ գրում մեղեդիներ ազգային երգերի ու պարերի ոճով: 1970-ականների սկզբում ուղիղ մեջբերումներին (ժանրային, դրամատիկական կամ ռոմանտիկական) փոխարինում է ազգային երաժշտական նյութը՝ ձևավորված ժամանակի շնչին համահունչ ռճավորմամբ: Վերջինս կարելի է բնորոշել որպես անցում ժանրային հստակ կերպարայնությունից էմոցիոնալ, ընդհանրացված տեսակի: Ակնառու է դառնում ազգային մելոսի գործիքավորումը. երգայնությանը փոխարինում է աշուղական ոգով զարգացող, մշակվող ազգային իմպրովիզացիան: 1980-ականների սկզբին դաշնամուրային շարքերում տեսնում ենք ազգային ինտոնացիաների ինտելեկտուալ վերափոխաստավորում, ազգային ֆոլկլորի հնագույն շերտերի ինքնատիպ, արխայիկ ռճավորումներ: Հայկական ժողովրդական երաժշտության լադաստեղծման օրինաչափությունների հիման վրա ստեղծվում են մի շարք նոր լադեր, նոր հնչյունաշարեր:

Ատենախոսության նպատակն է՝ 20-րդ դարի երկրորդ կեսում՝ 1960-1980-ական թվականներին ստեղծված, կոմպոզիտորական մտահղացման տեսանկյունից առավել հետաքրքիր և հատկանշական դաշնամուրային շարքերի համակողմանի ուսումնասիրությունը: Կարևորվել են հետևյալ խնդիրները՝

➤ Ուսումնասիրել հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային շարքերի եվրոպականացման գործընթացը, որն անհնարին կլիներ պատկերացնել առանց ազգային երաժշտության հետ սերտ կապի:

➤ Ցույց տալ ժանրի էվոլյուցիան երեսուն տարվա կտրվածքով,

համակողմանի ուսումնասիրել հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային շարքերն ու դրանց զարգացման միտումները:

➤ Ուսումնասիրել դաշնամուրային շարքերի ոճային առանձնահատկությունները:

➤ Բացահայտել դաշնամուրային շարքերի կատարողական դերն ու նշանակությունն ուսումնական պրակտիկայում և համերգային գործունեության մեջ, դիտարկել պիեսները կատարողական տեսանկյունից:

➤ Գիտական շրջանառության մեջ դնել կոմպոզիտորների վկայություններ, մեկնաբանություններ, որոնք կօգնեն կատարողին խորապես հասկանալու ստեղծագործության կառուցվածքը, նախապատմությունը և առանձնահատկությունները:

Թեմայի մշակվածության աստիճանը: Հայ ժամանակակից դաշնամուրային երաժշտությունը միշտ եղել է հայ երաժշտագետների, այդ թվում՝ Գ.Գյոդակյանի, Ռ.Աթայանի, Մ.Տեր-Սիմոնյանի, Ա.Ամատունու, Ա.Թաշչյանի, Մ.Ռուխլյանի, Ս.Սարգսյանի, Շ.Ափոյանի, Ի.Չոլոտավայի, Ա.Գրիգորյանի և այլոց ուշադրության կենտրոնում: Այդուհանդերձ, մինչ օրս առանձին ուսումնասիրության առարկա չեն դարձել 1960-1980-ական թվականների հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային շարքերը:

Աշխատանքի գիտական նորույթը: Ատենախոսության մեջ առաջին անգամ՝

➤ ուսումնասիրվել են 1960-80-ական թվականներին գրված հայ կոմպոզիտորների ընտրյալ դաշնամուրային շարքերը,

➤ սահմանվել են դրանց ժանրային և ոճական բնութագրերը,

➤ բացահայտվել են դաշնամուրային երկերի երաժշտական լեզվի և ձևակառուցման առանձնահատկությունները,

➤ բացահայտվել է հայ կոմպոզիտորների՝ դաշնամուրի միջոցով գունեղ կերպարների և տեսարանների, ինքնատիպ կոլորիտի ստեղծման ձիրքը,

➤ ուշադրություն է դարձվել ստեղծագործությունների տեսական առանձնահատկություններին,

➤ ուսումնասիրվել է մետրադիմազան կազմակերպումը, ֆակտուրան:

Ուսումնասիրության համար **նյութ** են ծառայել 1960-1980-ական թվականներին ստեղծված, կոմպոզիտորական մտահղացման տեսանկյունից առավել հետաքրքիր և հատկանշական դաշնամուրային շարքերը, այդ թվում՝ Առնո Բաբաջանյանի «Վեց պատկեր» (1965թ.), Գագիկ Հովունցի «Տասներկու պրելյուդ» (1966թ.) և «Տասը պիես մոնոգրամ» (1989թ.), Արամ Սաթյանի «Երեք պիես» (1966թ.) և «Վեց բազատեի» (1986թ.), Հրաչյա Մելիքյանի «Վեքիաթների աշխարհում» (1970թ.), Գեղունի Չոթյանի «Հայկական խորաքանդակներ» (1972թ.), Լևոն Չաուշյանի «Յոթ պրելյուդ» (1973թ.), Ռուբեն Սարգսյանի «Հայկական գրաֆիկա» (1973թ.) և Ալեքսանդր Հարությունյանի «Վեց տրամադրություն» (1976թ.) շարքերի նոտաները, կատարումների ձայնագրություններն ու տեսագրությունները, ստեղծագործությունների հեղինակներին նվիրված արքյուրները, երաժշտատեսական ուսումնասիրությունները:

Հետազոտության գործնական նշանակությունը: Ուսումնասիրության

արդյունքները մի կողմից՝ անհրաժեշտ քայլ կդառնան հայ երաժշտության պատմության շարադրման ճանապարհին և կարող են ընդգրկվել բուհական համապատասխան դասընթացներում, մյուս կողմից՝ ելակետ կդառնան հայ կոմպոզիտորների մյուս դաշնամուրային շարքերի ուսումնասիրության համար:

Ատենախոսության փորձաքննությունը: Ատենախոսությունը քննարկվել և հրապարակային պաշտպանության է երաշխավորվել Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի կատարողական արվեստի պատմության, տեսության և մանկավարժության ամբիոնի 2013թ. հունիսի 27-ի նիստում: Աշխատանքի հիմնական դրույթները զեկուցվել են ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական հինգերորդ (Երևան, 2-3 դեկտեմբերի, 2010թ.), վեցերորդ (Երևան-Արզական, 26-27 նոյեմբերի, 2011թ.), յոթերորդ (Երևան, 19-21 հոկտեմբերի, 2012թ.), իններորդ (Երևան, 14 նոյեմբերի, 2014թ.) և տասներորդ (10-11 նոյեմբերի, 2015թ.) նստաշրջաններում, հրատարակվել նստաշրջանների նյութերի ժողովածուներում և Երևանում լույս տեսնող գիտական պարբերականներում:

Աշխատության կառուցվածքը: Ատենախոսությունը բաղկացած է ներածությունից, երեք գլուխներից (Գլուխ Առաջին՝ «1960-ական թվականներ», Գլուխ Երկրորդ՝ «1970-ական թվականներ», Գլուխ Երրորդ՝ «1980-ական թվականներ»), եզրակացություններից և օգտագործված գրականության ցանկից:

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ներածությունում հիմնավորված է ատենախոսության թեմայի արդիականությունը, նշված են նպատակն ու խնդիրները, գնահատված է ուսումնասիրվող թեմայի գիտական մշակվածության աստիճանը, ներկայացված է գրականության տեսությունը, շեշտված է աշխատության գիտական նորույթը:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

1960-ԱՎԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ

1.1. Առնո Բաբաջանյան. «Վեց պատկեր»

Թերևս, Ա.Բաբաջանյանի «Վեց պատկեր» դաշնամուրային շարքի (1964) ամենագեղարվեստական բնորոշումը պատկանում է ստեղծագործության լավագույն մեկնաբաններից մեկին՝ Սվետլանա Նավասարդյանին. «Կոնստրուկտիվ սիստեմով գրված, խիստ բանական, ազգային առումով անդեմ գործերն այնքա՜ն հայկական էին՝ հեթանոսական շնչով լեցուն «Սասունցիների պար»-ով, «Ժողովրդական»-ով, «գուսանական»՝ «Իմպրովիզացիա»-ով, «Խորալ»-ով... Եվրոպական համակարգի չոր ու ցամաք անապատում իսկ ծիլ էր տվել Բաբաջանյանի ոգին, բաբաջանյանական հանճարը»¹:

Վեց պատկերից չորսում («Ժողովրդական», «Ինտերմեցցո», «Խորալ» և

¹ Նավասարդյան Ա., Հոդված բերված մի հատիկ էր, որից վեր խոյացավ արդի հայ երաժշտության կենաց ծառը..., «Առավոտ» օրաթերթ, Երևան, 24 հունվարի, 2014:

«Սասունցիների պար») կիրառվում է տասներկու տոնից բաղկացած դողեկաֆոն տեխնիկա, սակայն հաճախ այստեղ ոչ թե տասներկու հնչյուն է, այլ ավելի քիչ: Ա.Բաբաջանյանի սերիան քիչ ընդհանրություն ունի Ա.Շյոնբերգի կամ Ա.Վեբերնի տիպիկ ատոնալ սերիայի հետ: Կոմպոզիտորն իրեն չի սահմանափակում՝ օգտագործելով միայն ընտրյալ հնչյուններ ընտրված հերթականությամբ: Նա դրանք տեղաշարժում է, երբեմն կտրում է հնչյունաշարի ոչ պետքական հատվածները կամ հակառակը. ընտրյալ հնչյունաշարը հարստացնում է նոր տոներով՝ որևէ ինտոնացիա կամ անհրաժեշտ հարմոնիկ ֆունկցիա ընդգծելու համար: Դողեկաֆոնիայի տեխնիկայով կառուցելով սեփական կոնցեպցիան՝ Ա.Բաբաջանյանը չի տրվում սերիայի գրավչությանը, ավելին՝ սերիան ներկայացնում է գրոտեսկային, ծաղրական ձևով: Լինելով իրապես ազատ արվեստագետ, Ա.Բաբաջանյանը դուրս է գալիս հակամարտություն ընդդեմ «համակարգի»:

«Վեց պատկեր» շարքում առկա են հայ ժողովրդական երաժշտության լադաստեղծման օրինաչափություններից շատերը: Կոմպոզիտորը շարքի մի քանի պատկերներում օգտագործում է բարդացված հնչյունաշար, որն, ըստ էության, հնչյունաշարի որոշ հատվածների մի օկտավից մյուս օկտավ տեղափոխման արդյունքն է: Տեղափոխության ենթարկվելով՝ երաժշտական հատվածները միահյուսվում են բնական հնչյունաշարի համապատասխան հատվածներին և դրանց հնչյունային կազմի մեջ ներմուծում բարդացում:

Ա.Բաբաջանյանն իր առջև հստակ կերպարային խնդիր լուծելու նպատակ է դնում. կոնտրաստային երաժշտական պատկերները ստեղծել զուսպ արտահայտչամիջոցների կիրառմամբ, առանց ճոխության, առանց նյունասային նրբագեղության՝ հղվելով Կոմիտասի դաշնամուրային մանրանվագներին: Այստեղից էլ՝ երաժշտական լեզվի յուրահատուկ արտահայտչականությունը, որը դրսևորվում է հետևյալում՝

1. «Խորալ»-ից բացի՝ մանրանվագները գլխավորապես երկձայն են, որոշ պիեսներում հանդիպում ենք միաձայն ֆակտուրա, որը, համադրվում է արտահայտիչ քողարկված պոլիֆոնիայով, միևնույն ժամանակ՝ ձայներից յուրաքանչյուրին բնորոշ է շարժման հստակություն:

2. Մեկ տեսակի արտահայտչամիջոցների խտացված օգտագործում. խոսքն ինտոնացիոն առումով արտահայտիչ մեղեդայնության, ակտիվ դիթմի, օստինտատային զարգացման մեթոդների մասին է: Միևնույն ժամանակ՝ Ա.Բաբաջանյանը իրաժարվում է գունանկարչական, հարուստ հարմոնիայից և երաժշտական հյուսվածքի բազմաձայն կառուցվածքից:

3. Կոնստրուկտիվ մեթոդների կիրառում, որոնք փոխկապակցված են դողեկաֆոնիայի տարրերի հետ:

«Վեց պատկեր» շարքը փաստում է, որ Ա.Բաբաջանյանը ժամանակի

² **Зурабян Ж.** Национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке первых послевоенных лет, Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, Ереван, 1983, стр. 178.

ամենավառ, ամենանորարար և ամենաառաջադեմ կոմպոզիտորներից է: Շարքում ոչ միայն հրաշալի համադրվում են հայ ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկություններն ու 20-րդ դարի երաժշտության մի շարք հնարքներ, այլև հստակ ընդգծվում են վերջինիս զարգացման ուղիները:

1.2. Գագիկ Հովունց. «Տասներկու պրեյլուդ»

Գագիկ Հովունցի դաշնամուրային առաջին ստեղծագործությունը «Տասներկու պրեյլուդ» շարքն է (օր. 2, 1965թ.), որն առաջին անգամ հնչել է 1965 թվականին՝ լույս տեսնելուց կարճ ժամանակ անց: Վեց պիեսը կատարել է Ամալյա Բայբուրջյանը, մյուս վեցը՝ Կետտի Մալխասյանը «Անդրկովկասյան զարուն» փառատոնի ժամանակ: 1966թ. մայիսի 10-ին երիտասարդ կոմպոզիտորների չորրորդ համագումարի ժամանակ «Տասներկու պրեյլուդ» շարքը հնչել է ամբողջությամբ: Շարքը նվիրված է Կ.Մալխասյանին՝ Կարպ Դոմբաևի տիկնոջը:

Յուրաքանչյուր պրեյլուդ ուրույն կերպարային մտածելակերպի դրսևորում է, ներքին դրամատուրգիա ունեցող մանրանվագ: Բնույթով պրեյլուդները շատ տարբեր են՝ քնարաողբերգականից մինչև պարերգային:

Այն, որ պրեյլուդ ժանրը կոմպոզիտորական փորձարարության համար հրաշալի «լաբորատորիա» է, նորույթ չէ: Հենց այս շարքում է Գ.Հովունցը բյուրեղացնում իր երաժշտական լեզուն և ոճը, իր կոնստրուկտիվ հայտնագործությունները: Նա փորձարկումներ է անում մեղեդայնության, հարմոնիայի, լադի, տեմբրի, ֆակտուրայի հետ: Այստեղ առաջին անգամ նկատելի են դառնում Գ.Հովունցի լադահարմոնիկ համակարգերի նախանշանները: Նա հեռանում է ավանդական մաժոր-մինորային համակարգերից: Պրեյլուդներից ոչ մեկում չենք հանդիպում ավտերաջիայի նշանների, որոնք նշում են այս կամ այն տոնայնությունը: Կոմպոզիտորը տոնայնությունն ուրվագծում է ընդհանրական՝ ստեղծելով «ինտոնացիոն կենտրոն»:

Պ.Հինդեմիտի «Ludus tonalis» շարքին բնորոշ այդ առանձնահատկություններն առկա են նաև Գ.Հովունցի ստեղծագործություններում: Դա ցայտուն դրսևորվում է նաև «Տասներկու պրեյլուդ» շարքում: Տարբերությունը միայն տոնայնությունների դասավորության մեջ է: Եթե Պ.Հինդեմիտի մոտ շարքը գրված է գլխավորապես Դո (C) տոնայնությունում, որին ենթարկվում են մյուս բոլոր տոնայնությունները՝ դասավորվելով ըստ տոնայնական ազգակցության, ապա Գ.Հովունցի մոտ տոնայնությունների հաջորդականության նման համակարգը, պիեսների միջև դրամատուրգիական կամ կոնստրուկտիվ կապը բացակայում է: Կոմպոզիտորը մանրանվագները գրում է քրոմատիկ հնչյունաշարի բոլոր տոներից: Ընտրելով շարքը կառուցելու այդ մեթոդը՝ Գ.Հովունցն ընդգծում է յուրաքանչյուր մանրանվագի գունային, տեմբրային գունապնակը:

Լադատոնային ոլորտների քառասյին խմբում է նա տեսնում տրամաբանություն, պատահականության գեղագիտության հմայք: Տոնայնությունների հաջորդականությունը հետևյալն է՝ In G, in C, in Dis, in Fis, in B, in Cis, in H, in D, in Gis, in E, in A, in F:

Թեև «Տասներկու պրեյլուդ» շարքը Գ.Հովունցի առաջին ստեղծագործություններից է, սակայն կարևոր դեր է կատարել կոմպոզիտորի ստեղծագոր-

ծական էվոլյուցիայում. այստեղ նախանշվել են ձևակառուցողական մի շարք մոտեցումներ, զարգացման հնարքներ, որոնք հետագայում դարձել են կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների բնորոշիչներից:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ 1970-ԱՎԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ

2.1. Գեղունի Չթյան. «Հայկական խորաքանդակներ»

«Հայկական խորաքանդակներ» շարքը Գեղունի Չթյանի դաշնամուրային արվեստի, թերևս, ամենավառ նմուշն է: 1972 թվականին գրված շարքը Հայաստանի բանաստեղծական կերպարներից կազմված գեղանկարչական ալբոմ է, որտեղ կոմպոզիտորը պատկերում է Հայաստան աշխարհը: Պիեսներում կան դրվագներ ինչպես հնագույն, այնպես էլ մերօրյա Հայաստանի կյանքից: Հեղինակը համատեղում է հայկական ճարտարապետական կոթողի պատկերումը և հայ մարդու կերպարն ու կենցաղը:

Շարքը լույս է տեսել Հայաստանում, Շվեյցարիայում և Ռուսաստանում, կատարվել է Հայաստանի տարբեր քաղաքներում, Փարիզում, Մոսկվայում, Թբիլիսիում, Տաշքենդում: Ստեղծագործությունը նվիրված է խորհրդային անվանի դաշնակահար Աննա Ամբակումյանին, ում կատարմամբ էլ հնչել է առաջին անգամ: Շարքի վերջին ուշագրավ կատարումները պատկանում են Հայկ Մելիքյանին և ֆրանսաքնակ Սոֆյա Մելիքյանին:

Շարքը բաղկացած է հինգ ճկուն, էքսպրեսիվ և կոլորիտային մանրանվագներից՝ «Այրիվանք», «Կապուտաչյա», «Լեռնեցիների պար», «Խաչքարեր», «Խաղողի տոն»: Ստեղծագործությունն աչքի է ընկնում երաժշտական հյուսվածքի գունեղությամբ, կերպարայնությամբ: Յուրաքանչյուր մանրանվագ հյուսվածք, վառ երանգների օգտագործմամբ արված ինքնատիպ կտավ է: Գ. Չթյանն այս շարքում հիացնում է տեսողական տպավորությունները փոխանցելու իր մեծ տաղանդով: «Երաժշտություն ես լսում, և ասես թերթում ես Հայաստանի բնության գեղեցկությունը պատկերող ալբոմ, որտեղ պատկերված են մեր տաճարները, իսկ դրանց պատերին փորագրված են զարմանահրաշ խորաքանդակներ: Քանի անգամներ ենք մենք կանգ առել դրանց առջև Ձվարթնոցում, Գեղարդավանքում, Նորավանքում կամ Պտղնիում...», - գրում է Մ. Ռուփսկյանը³:

«Հայկական խորաքանդակներ»-ում սկզբունքային նորարարություն է հեղինակի ինտոնացիոն լեզուն: «Գ. Չթյանը դիմում է կոլորիտական կերպարայնությանը, ձգտում է հարստացնել երաժշտական հյուսվածքը թարմ, վառ գույներով», - նկատել է Ա. Գրիգորյանը⁴:

«Հայկական խորաքանդակներ»-ը անցյալ դարի երկրորդ կեսում ստեղծված ամենավառ և տիպիկ դաշնամուրային շարքերից է:

³ Рухкян М. Властное обаяние женщины, “Голос Армении”, Ереван, 23 мая, 2018.

⁴ Григорян А. Искренность чувства, “Советская музыка”, Ереван, № 8, 1982, стр. 293.

2.2. Հրաչյա Մելիքյան. «Հեքիաթների աշխարհում»

XX դարի երկրորդ կեսին ստեղծված հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային շարքերի ցանկում առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում Հրաչյա Մելիքյանի «Հեքիաթների աշխարհում» ծավալուն դաշնամուրային շարքը: Ստեղծագործությունը հազվադեպ է կատարվում, երաժշտագիտական անդրադարձերն էլ հպանցիկ են ու եզակի:

Կոմպոզիտորը շարքը գրել է Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում՝ Է.Միրզոյանի դասարանում ուսանելու տարիներին (1967-1972թթ.). այն նոր խոսք էր հայ երաժշտական իրականության համար:

Հեղինակը վարպետորեն սինթեզում է հայ երաժշտությանը բնորոշ օրինաչափություններն ու 20-րդ դարի երկրորդ կեսին բնորոշ կոմպոզիտորական տեխնիկաները և մտահղացումները: Նորարարության և ժամանակի համար անսովոր տեխնիկական հնարքների կիրառման հետ մեկտեղ, գործն օժտված է գեղարվեստական անկեղծությամբ և անմիջականությամբ:

Ստեղծագործությունում առկա են Հ.Մելիքյանի արվեստի բնորոշ մի շարք գծեր: Խոսքը երաժշտական նյութի իմպրովիզացիայի, երաժշտական հյուսվածքի թափանցիկության, պոլիֆոնիկ գրելաոճի, գծային տեխնիկայի առկայության, մետրական շեշտերի փոփոխականության, ասիմետրիկ ռիթմերի օգտագործման մասին է:

Շարքը բաղկացած է կառուցվածքով համաչափ երկու տետրից. յուրաքանչյուրում տասներկու պիես է: Կոմպոզիտորը շարքը կառուցում է գեղարվեստաարտահայտչական և տեխնիկական խնդիրների աճի սկզբունքով: Պիեսներից յուրաքանչյուրում առկա է ամբողջական քնարական կերպար կամ տրամադրություն:

Գործը նվիրված է ստեղծագործության առաջին կատարողին՝ հայ անվանի դաշնակահար Սվետլանա Նավասարդյանին: Առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ շարքի վերնագիրը չի բխում բովանդակությունից, քանի որ այստեղ չկա ընդունված պատկերացումներին համապատասխանող հեքիաթայնություն: Երաժշտությունը չի բնութագրում հեքիաթային կերպարների, կամ չի արտացոլում հեքիաթային հետաքրքրաշարժ սյուժե:

Յուրաքանչյուր պիեսում զետեղված է ինքնուրույն և ամբողջական գեղարվեստական կերպար, յուրաքանչյուր մանրանվագի նախորդում է բնաբան: Ամբողջ շարքը նույնպես ունի ընդհանուր բնաբան. «Ես նրբորեն ներիյուտում էի մանուշակի և լուսնի շունչը հանգերի հնչյունների մեջ»⁵, որի հեղինակը Ֆրանչեսկո Պետրարկան է: Շարքի մյուս պիեսների բնաբանների հեղինակներն են Ա.Պուշկինը, Ա.Բլոկը, Ս.Եսենինը, Ավ.Իսահակյանը, նաև կոմպոզիտորը՝ Հ.Մելիքյանը: Բնաբանները գլխավորապես բանաստեղծական տողեր են տարբեր ստեղծագործություններից: Սակայն պետք է նշել, որ բնաբանները շարքը չեն դարձնում ծրագրային, դրանց օգնությամբ կոմպոզիտորը հուշում է կատարողներին և հետազոտողներին, թե կերպարային ոլորտի բացահայտ-

⁵ “Там в звуки рифм вплетал я нежно фиалки вздох и лунный свет”. Մելիքյան Հ., «Հեքիաթների աշխարհում» 24 դաշնամուրային պիես, Երևան, 1976, էջ 3:

ման ընթացքում ի՞նչ ուղղությամբ է պետք մտածել: Քանի որ շարքը ծրագրային չէ, ուստի ընդունելի է յուրաքանչյուր պիեսի կամ պիեսների մի խմբի առանձին կատարում կամ դրանց տեղերով փոփոխում:

Շարքն առավել կուտ կառույց դարձնելու և գործը «շարք» կոչելու առիթ ընձեռող երևույթներից մեկն այստեղ առկա կամարածև կապն է: Առաջին տետրակի առաջին պիեսի թեմատիզմը որոշակիորեն լսելի է և՛ առաջին, և՛ երկրորդ տետրակի վերջին պիեսներում: Ռիթմաինտոնացիոն կապն այդ մանրանվագներում ակնհայտ է:

Ձևի զարգացման արդյունավետ միջոցներից մեկը կազմավորված և ավարտուն թեմատիկ միտք չարտահայտող երաժշտական կարճ դարձվածքների մետրառիթմիկ վարիացիաներն են: Դարձվածքները գլխավորապես դիատոնիկ կամ քրոմատիկ պարզագույն գոյացություններ են: Նման երևույթի կարելի է հանդիպել առաջին տետրից՝ առաջին, վեցերորդ, յոթերորդ, իններորդ, տասներորդ և երկրորդ տետրից՝ առաջին, երկրորդ, երրորդ, ութերորդ և տասնմեկերորդ մանրանվագներում:

Անդրադառնալով շարքում առկա ազգային երաժշտության կոլորիտին՝ պետք է նշել, որ առաջին տետրակի՝ տասներորդ և երկրորդ տետրակի՝ չորրորդ պիեսում լսելի են հայկական ազգային երաժշտության ինտոնացիաներ: Առավելագույնս ազգայինն առկա է առաջին տետրի վեցերորդ և իններորդ պիեսներում: Վեցերորդ պիեսում < Մելիքյանը ստեղծում է կովկասյան ժողովուրդների ազգային նվագարանի՝ քանոնի հնչողություն, իսկ իններորդ պիեսում կարելի է լսել նմանակում շվիի հնչողությանը: Այլ պիեսներում, որտեղ չեն լսվում ազգային երաժշտությանը բնորոշ ինտոնացիաներ, < Մելիքյանն օգտագործում է հայ ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ տարբեր արտահայտչաձևեր. դրանք են ազատ վարիացիոն մեթոդները, ասերգայնությունը, հայ երաժշտությանը բնորոշ ռիթմիկան, որն արտահայտվում է կրկնանվագների, տրեմոլոների, սինկոպաների շոյվամբ: Մի շարք պիեսներում նմանակվում են տարբեր տեմբրեր՝ զանգակի հնչողությունը տեմբրային զուգորդումների ամենավառ օրինակն է: Այն առկա է առաջին տետրակից՝ յոթերորդ և երկրորդ տետրակից՝ հինգերորդ և վեցերորդ պիեսներում: Առաջին տետրակից տասներկուերորդ պիեսում՝ ձախ ձեռքում նմանակվում են թմբուկի հարվածները:

20-րդ դարի երաժշտարվեստի համար համեմատաբար նոր երևույթներից է տարբեր թեմաներով պոլիֆոնիան: Այդպիսի պոլիֆոնիան նշարվում է երկրորդ տետրակի երկրորդ և իններորդ պիեսներում: 20-րդ դարի երաժշտությանը բնորոշ գծային թեմատիզմին ձգտումը նույնպես բնորոշ է «<Եքիաթների աշխարհում» շարքին:

2.3. Լևոն Չաուչյան. «Յոթ պրեյլուդ դաշնամուրի համար»

Կոմպոզիտորներից մեկն, ում երաժշտաէսթետիկական կայացումը համընկավ 20-րդ դարի երկրորդ կեսում (հատկապես 1960-1980թթ.) տեղի

ունեցող շրջադարձային փուլի հետ⁶, Լևոն Չաուշյանն է: Նա իր սերնդակից կոմպոզիտորներից շատերի նման նույնպես փնտրում էր իր յուրօրինակ երաժշտական ոճը, սեփական լեզվամտածողությունն ու ուղին: Ուղի, որն անցնելու համար պետք էր վերահիմաստավորել և սինթեզել դասականն ու նորագույնը: Ասվածի վառ օրինակներից է **«Յոթ պրեյլուդ դաշնամուրի համար»** շարքը:

Ստեղծագործությունը գրվել է 1973 թվականին և կոմպոզիտորի՝ պրեյլուդ ժանրում ստեղծագործելու առաջին փորձն է: Ի սկզբանե Լ. Չաուշյանը ունեցել է մի քանի պրեյլուդ գրելու մտադրություն: Հեղինակի համար կարևոր էր այդ պահին արտահայտել ինքնաբերական ծնվող երաժշտությունը, միայն ավելի ուշ՝ հրատարակության պատրաստելիս Լ. Չաուշյանը պրեյլուդները որոշել է միավորվել և գործը հանձնել է տպարան դաշնամուրային շարքի տեսքով: Շարքը լույս է տեսել Երևանում (1977թ.) և Մոսկվայում (1979թ.):

Պրեյլուդները գրելիս՝ Լ. Չաուշյանը սովորում էր Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրայի ավարտական կուրսում՝ կոմպոզիցիայի բաժնում Էդվարդ Միրզոյանի դասարանում: Դաշնամուրային ֆակուլտետը նա ավարտել էր 1970 թվականին՝ ուսանելով Գեորգի Սարաջևի դասարանում⁷:

Պրեյլուդները դաշնամուրային (պիանիստիկ) են: Կոմպոզիտորը դրանք գրել է՝ հաշվի առնելով դաշնամուրի տեխնիկական և հնչյունային հնարավորությունները: Ստեղծագործությունը կատարելիս՝ Լ. Չաուշյանը հնարավորություն է ընձեռում կատարողին ներկայանալ և՛ որպես քնարերգու, և՛ որպես վիրտուոզ, փայլուն դաշնակահար: Առհասարակ՝ Լ. Չաուշյանի արվեստին բնորոշ են «կոնցերտայնությունը, բարձր ձայներանգը, փայլը և ոգեշնչվածությունը»⁸:

Այդ հատկանիշները, բնական է, պայմանավորված են Լ. Չաուշյանի՝ նաև դաշնակահար լինելու հանգամանքով: Նրա կարծիքով՝ ցանկալի է, որ յուրաքանչյուր պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտոր տիրապետի դաշնամուրին:

Թեև շարքն ամբողջական է և միավորված է ընդհանուր տրամաբանությամբ, սակայն պիեսներից յուրաքանչյուրը կոմպոզիտորի աշխարհայացքի մի դրսևորումն է: Մանրանվագներից յուրաքանչյուրն անհատական է և կերպարային մի ոլորտ է արտահայտում⁹: Պրեյլուդներին բնորոշ է ներքին զսպվածությունը, ինչը վարպետորեն համատեղվում է զգացմունքների խորության, ներքին լարվածության հետ: Լ. Չաուշյանն օգտագործում է կոմպոզիցիոն այնպիսի հնարքներ, ինչպիսիք են պոլիհարմոնիան, պոլիտոնալությունը, օստի-

⁶ Саркисян С. Вопросы современной армянской музыки (60-е годы), Ереван, 1983, стр. 20.

⁷ Рухкян М. Линия жизни Левона Чаушяна. К 70-летию композитора, “Голос Армении”, 2016. <http://golosarmenii.am/article/40412/liniya-zhizni-levona-chaushyana>

⁸ Տե՛ս **Արեւատյան Ա.** Լևոն Կաւշյան. Մուզիկա րեսպուբլիկ Զակաւկազյա, Թբիլիսի, 1975, ար. 155-160.

⁹ **Զաղազպանյան Կ.**, Ստեղծագործական ուժերի ծաղկման շրջանում, «Հայաստանն ալյուր», № 2, 1987, էջ 22-23:

նատ-բասը և օստինատ-ֆիգուրացիաները: Բացի այդ՝ երաժշտությանը լրացուցիչ դինամիզմ են հաղորդում կվարտա-կվինտային ինտերվալների փոխհարաբերությունները՝ գծային հորիզոնական պլանով:

Մինևույն ժամանակ՝ պրեյլուդներում Լ.Չաուջյանը չի հեռանում դասական որոշ ավանդույթներից: Ձևի ամբողջականությունը և թեմատիկ նյութի զարգացման ոճը հնարավորություն են տալիս յուրաքանչյուր պրեյլուդ մեկնաբանել որպես եռամաս կոմպոզիցիա:

Պրեյլուդներին բնորոշ դիժմական հստակ պատկերը և մոտորային բնույթը ստեղծագործությանը տալիս են մեծ գրավչություն: Շարքի դինամիկ համարներում (1, 3, 5, 7), որտեղ կոմպոզիտորը կարևորում է գործիքի կատարողական տեսնիկայի դրսևորումը, պրեյլուդներին բնորոշ ազգային կոլորիտը շատ ցայտուն չի դրսևորվում, իսկ դանդաղ մասերում (2, 4, 6), հակառակը, բացահայտվում է կոմպոզիտորի քնարական շնորհը, ազգային մտածողությունը:

Իրիթմիկ գերակշռող ֆիգուրացիան տրիոլի կամ տակտի եռամաս բաժանումն է, որն առկա է յոթ պրեյլուդներից հինգում: Դա հատկապես ցայտուն է երևում առաջին ու վերջին պրեյլուդներում, որոնք ոչ միայն դիժմիկ, այլև ինտոնացիոն տեսակետից շատ նման են և ստեղծում են մի տեսակ կամար՝ շրջանակելով ամբողջ շարքը: Ի դեպ, դրանցում (1, 7 պրեյլուդներ) լսելի են խաչատրյանական տոկկատայնության ինտոնացիաները:

2.4. Ռուբեն Սարգսյան. «Հայկական գրաֆիկա»

Ռուբեն Սարգսյան՝ ինքնատիպ և տաղանդավոր փորձարար, ով իր արվեստում միշտ ձգտել է ներդաշնակել ժամանակակիցն ու ավանդականը: 1973-ին՝ Ռ.Սարգսյանի ստեղծագործական կայացման շրջանում, գրված **«Հայկական գրաֆիկա»** շարքը կոմպոզիտորի՝ մանրանվագ ժանրում առաջին փորձն է: Շարքը հրատարակվել է 1982 թվականին՝ Ռ.Սարգսյանի կազմած «Հայ կոմպոզիտորների կամերային ստեղծագործություններ» ժողովածուում, նրա դաշնամուրային թիվ 1 սոնատի հետ:

Շարքում թրծվում է կոմպոզիտորի արտահայտչալեզուն, ձևավորվում են մի շարք ստեղծագործական սկզբունքներ, որոնք հետագայում կարելի է տեսնել խոշոր կտավի գործերում: Մ.Ռուֆսյանի կարծիքով՝ ֆոլկլորային երաժշտական մշակույթի հետ շփումն ակնհայտ է Ռ.Սարգսյանի 1970-ականների բոլոր ստեղծագործություններում, այդ թվում՝ նաև «Հայկական գրաֆիկայում»¹⁰: Իսկ Մ.Բերկոն գտնում է, որ ինչպես «Հայկական գրաֆիկայում», այնպես էլ վաղ շրջանի մի քանի այլ գործերում ազգայինը բացահայտվում է ոչ ակնհայտ, այլ ներքին բովանդակության ընդհանուր վերարտադրման միջոցով¹¹:

«Հայկական գրաֆիկային» անդրադառնալիս առաջին հարցը, որ ծագում է, այն է, թե ինչու է կոմպոզիտորն իր ստեղծագործությունն այդպես անվանել: Պատասխանը պարզ է: Վերնագիրը կոչված է ընդգծելու հայկական

¹⁰ Рухкян М. Портреты армянских композиторов, Очерки, Ереван, 2009, стр. 168.

¹¹ Берко М. Трудный и радостный путь познания, “Советская музыка”, №4, Москва, 1978, стр. 15.

գրաֆիկական մտածողությունն ու օգտագործվող գրաֆիկական արտահայտչամիջոցները:

«Հայկական գրաֆիկա» շարքին, ինչպես գրաֆիկական ցանկացած գործի, բնորոշ են մանրագնումն ու ընդգծված հետաքրքրությունը շարադրանքի հանդեպ, բնորոշի մանրակրկիտ զծավորումը, առարկայի կառուցվածքի և ներքին բովանդակության բացահայտումը: «Հայկական գրաֆիկայում» Ռ.Սարգսյանը հաճախ բավարարվում է երաժշտական պատկերի հպանցիկ, անցողիկ ուրվագծմամբ, հաճախ ստեղծում է «առարկայի» պայմանական գծապատկեր, պարզապես ակնարկում՝ ապավինելով ունկնդրի երևակայությանը: Անավարտությունն ու լակոնիզմը շարքի գլխավոր արտահայտչաձևերից են: Պատահական չէ, որ պիեսները ծավալուն չեն և հաճախ ավարտվում են անորոշ տրամադրությամբ, հարցականով: Կոմպոզիտորը կերպարն ստեղծում է չշռայլելով գեղարվեստական միջոցները:

Շարքը բաղկացած է հինգ ոչ մեծ պիեսից, որոնցից յուրաքանչյուրը, թեև բնույթով տարբեր, սակայն գրված է ընդհանուր կերպարային և ինտոնացիոն ոլորտում: Ինչպես նշել է կոմպոզիտորը մեզ հետ ունեցած զրույցի ընթացքում, շարքի կերպարային սկզբնաղբյուրը հայկական բնությունն է: Այնուամենայնիվ, անկախ շարքի պիեսները միավորող մի շարք գործոններից և հստակ խորագրից, «Հայկական գրաֆիկան» չի կարելի անվանել ծրագրային ստեղծագործություն: Շարքը զարգանում է որպես ծավալուն մենախոսություն: Պարբերաբար իրար են հաջորդում երաժշտական շարադրանքը, հարցերը, դրանց պատասխանները, հուզական վերելքներն ու վայրէջքները:

Ռ.Սարգսյանը հրաժարվում է ավարտուն ձևերից: Փոխարենը կիրառում է ռեպրիզայնության տարրերով ազատ ձևեր: Երաժշտական նյութի կառուցման համար նա օգտագործում է դողեկաֆոն տեխնիկայի սկզբունքներ, իսկ սերիայի շրջանակում կիրառում միկրոսերիա և պուանտիլիզմի հնարքներ: Յուրաքանչյուր պիեսի համար կոմպոզիտորն ստեղծում է նոր միկրոսերիայի օղակներ, որոնք մշակվում են ստեղծագործության կերպարային ուղղվածության ընդհանուր հունով: Դրանք ամփոփվում են շարքի ֆինալում՝ հինգերորդ պիեսում, որտեղ Ռ.Սարգսյանը հանրագումարի է բերում սերիայի հիմնական օղակները՝ դրանով իսկ շեշտելով շարքի ամբողջականությունը:

2.5. Ալեքսանդր Հարությունյան. «Վեց տրամադրություն»

Ալ.Հարությունյանի ստեղծագործությունների թվում առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում դաշնամուրային շարքերը: Կոմպոզիտորը շարքերին անդրադարձել է իր ստեղծագործական կյանքի տարբեր փուլերում: Դաշնամուրային առաջին շարքը՝ «Երեք պրետյուդ դաշնամուրի համար», կոմպոզիտորը գրել է 1938 թվականին: Երկրորդ շարքը՝ «Երաժշտական երեք պատկեր» (1960թ.), կոմպոզիտորը նվիրել է հայ դաշնամուրային դպրոցի հիմնադիրներից մեկին՝ դաշնակահար Կետտի Մալխասյանին, իսկ երրորդ՝ «Վեց տրամադրություն» շարքը (1976թ.)՝ դաշնակահար և մանկավարժ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Վլիլի Սարգսյանին, ում կատարմամբ էլ գործը հնչել է առաջին անգամ: Վերջին շարքին, ի

տարբերություն նախորդ երկուսի երաժշտագիտական անդրադարձեր գրեթե չեն եղել:

Առաջին անգամ ստեղծագործությունը հնչել է Հայֆիլիարմոնիայի Փոքր դահլիճում (ներկայում՝ Առնո Բաբաջանյան համերգասրահ): Ինչպես նշում է հեղինակն իր «Հուշերում», ստեղծագործությունը գրվել էր դաշնակահար Վիլլի Սարգսյանի նախաձեռնությամբ: «Ես միշտ բարձր եմ գնահատել այդ նուրբ ու խորաթափանց դաշնակահարին և կարծում եմ՝ նա պետք է հաճախ իր ելույթներով մեզ ուրախություն պատճառի», - գրում է Ալ. Հարությունյանը¹²:

Շարքին բնորոշ են արտահայտման անմիջականությունը, անկաշկանդությունը, նրբագեղությունը, պարային շարժման ճկունությունը. հատկանիշներ, որոնց հիման վրա է կերտվում Ալ. Հարությունյանի ստեղծագործական նկարագիրը¹³: Հուզականությունը և երաժշտական նյութի նրբաճաշակությունը գրավում են ունկնդրին շարքի առաջին իսկ հնչյունից: Վեց մանրանվագից բաղկացած շարքը կոմպոզիտորը կառուցում է հակադրության սկզբունքով. անգամ թռուցիկ հայացք գցելով տեսպային նշումներին (Adagio, Allegro agitato, Moderato, Adagio, Moderato, Allegro energico) և երաժշտական հյուսվածքին՝ կարելի է ասել, որ կոմպոզիտորը մտադիր էր ամեն պիեսում ստեղծել յուրօրինակ, նախորդից տարբերվող և, թերևս, հակասական երաժշտական ոլորտ: Ալ. Հարությունյանի հետ ունեցած զրույցի ընթացքում կոմպոզիտորը պատմել է, որ ի սկզբանե գրել էր երկու պիեսից բաղկացած դաշնամուրային շարք և որոշել էր վերնագրել «Պրելյուդ և Տոկատ», որոնք հետագայում դարձել էին «Վեց տրամադրություն» շարքի հինգերորդ և վեցերորդ համարները: Ստեղծագործությունը տպարան հանձնելուց առաջ կոմպոզիտորը որոշել էր շարքը համալրել ևս երեք պիեսով, որոնց համար նույնպես վերնագրեր էր մտածել, սակայն հրատարակության հանձնելիս որոշել էր հրաժարվել ծրագրային անվանումներից, բացի այդ՝ գրել էր ևս մեկ պիես: Արդյունքում ծնվել էր «Վեց տրամադրություն» վերնագիրը կրող շարքը: Կոմպոզիտորը նշում է, որ հրաժարվել էր շարքի համարների վերնագրերից, քանի որ չէր ուզում կատարողին և ունկնդրին թելադրել իր կերպարային ոլորտները:

Հատկանշական է, որ կոմպոզիտորը շարքում բնականոն կերպով օգտագործում է դարձվածքներ ժողովրդական ու գուսանական երգերից, որոնք միաձուլվում են իր իսկ ստեղծած մեղեդայնությանը՝ դառնալով դրա անքակտելի մասը: Ալ. Հարությունյանի այս շարքի երաժշտությունը պայծառ է, դինամիկ, միևնույն ժամանակ՝ քնարական:

Շարքը կարևոր դեր է կատարել հայ երաժշտության մեջ մանրանվագի ժանրի զարգացման գործում և արժանի է գրավելու իր տեղը դաշնամուրային լավագույն ստեղծագործությունների շարքում:

¹² Հարությունյան Ա., Հուշեր, Երևան, 2000, էջ 84:

¹³ Don Michael Randel, Arutiunian Alexander, "The Harvard concise dictionary of music and musicians", Cambridge, 1999, p. 36.

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ 1980-ԱՎԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ

3.1. Արամ Սաթյան. «Երեք պիես» և «Վեց բազատել»

20-րդ դարի երկրորդ կեսին ստեղծված հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային շարքերի ցանկում իրենց ուրույն տեղն են զբաղեցնում Արամ Սաթյանի «Երեք պիեսը» և «Վեց բազատելը»: «Երեք պիեսը» կոմպոզիտորի դաշնամուրային շարք գրելու առաջին փորձն է: Երկու շարքերն իրարից առանձին դիտարկելը սխալ է, քանի որ «Երեք պիես» շարքը հիմք է դարձել «Վեց բազատելի» համար: «Երեք պիեսի» երրորդ համարը չնչին ձևափոխությունների ենթարկելով՝ կոմպոզիտորը դարձրել է «Վեց բազատելի» երկրորդ պիես:

«Երեք պիեսը» Արամ Սաթյանը գրել է 1975 թվականին (հրատարակված է 1977թ. «Հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային պիեսներ» ժողովածուում): Ի սկզբանե այս շարքը բաղկացած էր 4 պիեսից: Սակայն մինչև տպագրության հանձնելը կոմպոզիտորը վերջին՝ 4-րդ պիեսը հանում է շարքից՝ գտնելով, որ այն չափազանց նորարարական է: Այդ պիեսում կոմպոզիտորը փորձել էր համատեղել արևատիկական և դոդեկաֆոնիան: Պիեսը մինչ օրս հրատարակված չէ, սակայն պահվում է կոմպոզիտորի արխիվում:

Ստեղծագործական վաղ փուլում՝ ռուսանոդական տարիներին ստեղծված «Երեք պիես» շարքը սերիալ տեխնիկայի նմուշ է: Հենց սերիան է միավորում երեք պիեսները: Մանրանվագների հիմքում 12 նոտայից բաղկացած չկրկնվող սերիան է:

Կոմպոզիտորն այստեղ սերիան բնորոշում է որպես տոտալ, պուանտիլիստական: Նա ձգտում է տոների, ինտերվալների, համահնչյունների առավելագույն կոնստրուկտիվ ինքնուրույնության, որպեսզի դրանցից յուրաքանչյուրը հավասար չափով կարողանա լուծել կոմպոզիցիոն, իմաստային և երաժշտական արտահայտչականության խնդիրներ: Պիեսում կարելի է տեսնել պուանտիլիստական երաժշտությանը բնորոշ գրեթե բոլոր տարրերը.

- տարբեր տևողություն ունեցող «ճայնային կետիկների» պես հնչյունների առկայությունը պարբերաբար ընդհատվում է նույնքան տարբեր տևողություն ունեցող պաուզաներով,
- առկա է նաև երաժշտական բաղկացուցիչ մասերի՝ «թեմաների» առավելագույն բաժանվածություն, մասնատվածություն, որն արտահայտվում է ռեգիստրների, տեմբրերի, շտրիխների մասնատվածության և տարաբնույթության միջոցով:
- շարքին ամենաբնորոշ պուանտիլիստական սերիականության հատկանիշն անընդհատ իրար հաջորդող երաժշտական այլքների կամ «սառած» հնչյունների առկայծումն է,
- պիեսներին բնորոշ է նաև ակտիվ մետրից հրաժարումը, կոմպոզիտորը ձգտում է կատարյալ ապամետրականության:

Թեև «Երեք պիեսը» Ա. Սաթյանը գրել է ստեղծագործական վաղ շրջանում, սակայն կոմպոզիտորը խոստովանում է, թե գրելիս էլ հասկանում էր, որ սերիան պարփակվում, կաղապարում է իրեն, և ապագան ազատ, ինտուիտիվ երաժշտությանն է պատկանում: Թերևս, դա է պատճառը, որ «Երեք պիեսից»

հինգ տարի անց՝ 1978 թվականին գրված «Վեց բազատելում» կոմպոզիտորը հրաժարվում է սերիալ տեխնիկայից և գրում մոդալ երաժշտության նմուշ: Այստեղ Ա.Սաթյանը կարևորում է ինչպես միկրոկառուցվածքները, այնպես էլ երաժշտական ընթացքի զարգացման տրամաբանությունը¹⁴:

«Վեց բազատել»-ը կոմպոզիտորի դաշնամուրային լավագույն և հաճախ կատարվող գործերի թվին է պատկանում: Գլխավոր միտքը, որը միավորում է շարքի պիեսները և թույլ տալիս այն շարք կոչել, ակնթարթի երկարություն ունեցող փոքրիկ և գեղեցիկ կերպարի ստեղծումն ու նրա անհետացումն է: Որպես կանոն, Ա.Սաթյանը յուրաքանչյուր պիես կառուցում է մեկ երաժշտական տարրի շուրջ, սակայն այն շատ չի զարգացնում՝ համարելով, որ պիեսը պետք է լինի կոկիկ և լակոնիկ: Յուրաքանչյուր պիես մյուսից տարբերվում է միայն իրեն բնորոշ առանձնահատուկ դիթամիկ կամ պատկերային տարրի առկայությամբ: Պիեսներն իմպրովիզացիոն բնույթի են: Ինչպես հեղինակն է ասում, «Վեց բազատելը» գրելիս ձգտել է ստեղծել հետևյալ կերպարը. «Մարդն անցնում է հայելու կողքով և մի հայացք նետելով՝ շարունակում իր ճանապարհը: Այդ գործողությունից մնում է որոշակի տպավորություն, անցած ակնթարթի զգացողություն, որն էլ փորձում եմ փոխանցել պիեսներում: Չէ՞ որ մենք ապրում ենք անցյալում: Մարդու աչքը ընկալում է մի քանի վայրկյան այն իրադարձությունից, որն արդեն եղել է, և մինչև ընկալում է եղածը, այն արդեն անցյալ է դառնում»¹⁵:

Եթե «Երեք պիեսում» Ա.Սաթյանը որոշակի կախվածության մեջ է սերիայից, իր առջև նպատակ է դնում գրել հենց այդ տեխնիկայով ստեղծագործություն, ապա «Վեց բազատելում» կոմպոզիտորը շատ ավելի ազատ է: Պնդել, թե շարքն ավանգարդիստական է, թերևս սխալ է: Պիեսները մեղեդային են, կոմպոզիտորի նպատակը գեղեցիկ հնչյունային և կերպարային ոլորտ ստեղծելն է: Սերիալ, ալեատորիկ, սոնորային և այլ արտահայտչաձևերը կիրառվում են որպես տեխնիկական հնարքներ, որոնք օգնում են ընդլայնել երաժշտական լեզվի հնարավորությունները, ստեղծել անհրաժեշտ կերպարային ոլորտ:

3.2. «Անհատականությունների կենդանի պատկերասրահ». Գագիկ Հովունց. «Տասը պիես-մոնոգրամ» դաշնամուրային շարքը

1989 թվականին Գ.Հովունցն ավարտեց իր ամենահետաքրքիր և յուրօրինակ ստեղծագործություններից մեկը՝ «Տասը պիես-մոնոգրամը» **դաշնամուրի համար**: Տասը պիեսից յուրաքանչյուրում կոմպոզիտորը բացահայտում է մեկ անձի կերպար: Յուրաքանչյուր պիես կառուցվում է հնչյունային լատինատառ խորհրդանիշ-բանաձևերի հիման վրա: «Տասը պիես-մոնոգրամի» անտագիստայում Զարուհի Տեր-Ղազարյանը նշում է. «Գ.Հովունցը

¹⁴Արտեմյան Լ., Ատոնալ գրելաոճի սկզբունքները Արամ Սաթյանի և Հրաչյա Մելիքյանի ստեղծագործություններում, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2012, էջ 164:

¹⁵ Կոմպոզիտորի հետ անձնական զրույցից:

ստեղծում է անհատականությունների կենդանի մի պատկերասրահ»¹⁶: Դարձնելով այդ բանաձևերը բոլոր մանրանվագների թեմաների հիմք՝ Գ. Հովունցը վարպետությամբ ստեղծում է դրամատուրգիական կուռ կառույց: Շարքի հերոսներն անձինք են, ովքեր եղել են կոմպոզիտորի կողքին կյանքի տարբեր ժամանակաշրջաններում, օգնել, սիրել, կարեկցել, կրթել են նրան, խթանել են ստեղծագործական աճը:

Տասը պիեսները ներկայացնում են ժամանակակից երաժիշտների մի ամբողջ աստղաբույլ, երաժիշտների, ովքեր ժամանակին հայ երաժշտական հանրության սերուցքն էին, գեղարվեստորեն մտածող, ստեղծագործող մտավորականներ, Հայաստանի ոգին, միտքը: Կոմպոզիտորը կարողանում է հնչող սիմվոլներ՝ երաժշտական անվան և ազգանվան սկզբնատառեր օգտագործելով այդ «աշխարհը» և ստեղծագործ մթնոլորտը դարձնել լսելի:

Դրամատուրգ Գ.Հովունցը շարքում ստեղծում է եռամաս կառուցվածք, բաժանում շարքը երեք շրջանի՝ ելնելով ստեղծագործության մասերի ավանդական հակադրման սկզբունքից: Այդ երեք շրջանները կոմպոզիտորի ընտանիքը, ուսուցիչները և գործընկերներն են: Որպես շարքի գագաթնակետ՝ Գ.Հովունցն ընտրում է A-B-a-b-a ինտոնացիան, որը պատկերում է հայ երաժշտարվեստի ամենավառ, ամենանշանավոր անհատականություններից մեկին՝ Առնո Բաբաջանյանին՝ կոմպոզիտորի և անհատի, ով մարմնավորում է 20-րդ դարի Հայաստանի մի ամբողջ ժամանակահատված և ում «Վեց պատկեր» դաշնամուրային շարքը եղել է ժամանակաշրջանի հայ կոմպոզիտորների համար յուրատեսակ «փարոս»:

Գ.Հովունցն իր առջև նպատակ է դնում պիեսներում մարմնավորել ընտրված հերոսներից յուրաքանչյուրի ներաշխարհը, մարդկային որակներն ու հատկանիշները: Երբ կոմպոզիտորը պատկերում է ստեղծագործ անհատի, օրինակ՝ կոմպոզիտորի, ընտրում է նրա արվեստին բնորոշ հնարքներ, արտահայտչաձևեր: Այդպես, օրինակ, Ալ.Հարությունյանի կերպարն ստեղծելու համար Գ.Հովունցը գրում է պարային տրամադրությամբ պիես, իսկ Ա.Բաբաջանյանին պատկերում ֆակտուրայի և հուզական տեսանկյուններից արտահայտիչ մանրանվագով: Գրիգոր Եղիազարյանը, Կարպ Դոմբաևը և Գայանե Չեքոտարյանը Գ.Հովունցի երեք ուսուցիչներն են եղել: Գ.Եղիազարյանի երաժշտական նկարագրության համար Գ.Հովունցն ընտրում է «Նուբար-Նուբար» ժողովրդական երգը, քանի որ վերջինս իր «Սևան» բալետում օգտագործել է այդ մեղեդին¹⁷: Գ.Չեքոտարյանին պատկերելու համար Գ.Հովունցը դիմում է պոլիֆոնիկ գրելաոճին և մանրանվագը գրում ֆուգայի ձևով: Գ.Չեքոտարյանն այս մանրանվագում պատկերվում է ոչ միայն որպես պոլիֆոնիկ մի շարք ստեղծագործությունների հեղինակ, այլև որպես Գ.Հովունցի պոլիֆոնիայի խիստ ու բծախնդիր դասախոս: Կ.Դոմբաևին բնորոշելու համար Գ.Հովունցը

¹⁶ **Տեր-Ղազարյան Զ.**, Անտացիա Գագիկ Հովունցի «Տասը պիես-մոնոգրամ դաշնամուրի համար» ստեղծագործության համար, Երևան, 1998, էջ 3:

¹⁷ **Հյուսնունց Շ., Բաբաջանյան Ա.**, Գագիկ Հովունց. Ստեղծագործական դիմանկարի ուրվագծեր, Զրույցներ կոմպոզիտորի հետ, Երևան, 2013, էջ 58:

նույնպես ընտրում է պոլիֆոնիկ գրեյաձևի բարձրակետը՝ ֆուգան: Այս դեպքում նման ընտրությունը պետք է ընկալել որպես Կ. Դոմբաևի համակարգված և մաքուր մտքի խորհրդանիշ:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

✓ 1960-80թթ. ստեղծված դաշնամուրային շարքերին, ձևերի և արտահայտման լակոնիկության հետ մեկտեղ, բնորոշ է գունեղ և հուզական երաժշտական լեզուն:

✓ Մեկ այլ կարևոր հատկանիշ է երաժշտական հյուսվածքի մոտիվի շուրջ կառուցումը, ինչն, անշուշտ, տարբերվում է մինչդասական և դասական շրջանների մոտիվի կիրառումից: Եթե մինչ այդ երաժշտական կերպարը ստեղծվում էր մոտիվները միմյանց կցելով, իսկ երաժշտական գործողությունն իրագործվում էր դրանց զարգացման շնորհիվ, ապա 20-րդ դարի արվեստում և, մասնավորապես, մեր հետազոտության առարկա դարձած դաշնամուրային շարքերում տեսնում ենք հակառակ գործընթաց: Երաժշտական թեման փոքրանում, նեղանում է և վերածվում մոտիվի: Մոտիվը փոխարինում է թեմային, իր վրա վերցնում թեմայի գործառույթը, ինչի արդյունքում հանգում ենք մոտիվային անկախության: Վերջինս ստեղծագործելու, դրամատուրգիական նոր հնարավորությունների խթան է դառնում:

✓ Դաշնամուրային շարքերի հեղինակները տարբեր կերպ են դիտարկում նաև ստեղծագործության ձևը: Մի կողմից՝ ակնհայտ է շարքի նեղացման, փոքրացման միտումը, արտահայտման լակոնիկ մոտեցումը. մեր ընտրած ժամանակաշրջանում հայ կոմպոզիտորների շարքերը գլխավորապես բաղկացած են 5-7 մանրանվագից: Դա, թերևս, ոսկե միջին է, մանրանվագների մի քանակ, որի շնորհիվ չի կտրվում ստեղծագործության ձևը: Մյուս կողմից՝ հանդիպում ենք նաև մեծածավալ շարքերի, ինչպես օրինակ՝ Հրաչյա Մելիքյանի «Ընթիվների աշխարհում» ստեղծագործությունը, որը բաղկացած է 24 մանրանվագից: Թերևս, վերը նշվածից խուսափելու համար Հ. Մելիքյանը շարքը կիսել էր երկու տետրի, բացի այդ, ցանկության դեպքում, առաջարկել էր շարքի համարները կատարել առանձին:

✓ Շարքերին բնորոշ մյուս հատկանիշը շարք ժանրի միաձուլումն է այլ ժանրերի հետ, ինչպես օրինակ՝ պրեյլուդը, բազատելը և այլն: Արդյունքում ծնվում են ստեղծագործություններ, որոնք գրված են ազատ, իմպրովիզացիոն ոճով և կադապարված չեն:

✓ Դաշնամուրային շարքերից գրեթե բոլորում առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում դանդաղ մասերը: Դրանցում գրավիչ են ինչպես ազգային մելոսի հարստությունն ու գունեղությունը, այնպես էլ արտահայտման անմիջականությունը, խորաթափանցությունը: Շարքերի ֆինալները միշտ դրան նախորդող զարգացման օրինաչափ արդյունքն են: Ֆինալները հաղթական են, հաճախ՝ պարային բնույթի:

✓ Ընտրած ժամանակաշրջանի շարքերին հաճախ բնորոշ է նաև ոչ ծրագրային լինելը, սակայն, դրա հետ մեկտեղ՝ շարքերի համարներն ունեն վերնագրեր կամ բնաբաններ:

✓ Շարքերն անհատական և ուրույն են նաև կատարողական տեսանկ-

յունից, այսինքն՝ կատարողական մեկնաբանման խնդրի դասակարգման հնարավորությունը բացառվում է: Յուրաքանչյուր գործում կատարողը պետք է փորձի գտնել տվյալ ստեղծագործության կերպարային ոլորտին համապատասխան ուրույն կատարողական մեկնաբանություն:

✓ Վերջին և ամենակարևոր հատկանիշը դաշնամուրային շարքերում տվյալ ժամանակաշրջանին բնորոշ փորձարարությունն է, նորարարական արտահայտչամիջոցներին դիմելը, ինչը, սակայն, չի դառնում ծայրահեղ և ինքնանպատակ: Նոր արտահայտչաձևերի կիրառումը ոչ միայն չի կտրում ազգային հողից, այլև մերձեցնում է ազգայինին, միահյուսվում ավանդական արվեստի հետ՝ տալով նոր որակ, ստեղծելով ինքնատիպ դաշնամուրային շարքեր:

Ցավոք, հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային որոշ շարքեր լայն տարածում չեն գտել ո՛չ համերգային, ո՛չ էլ մանկավարժական պրակտիկայում, հայ և օտար երաժշտասերներն ու երաժիշտ-կատարողները երբեմն ծանոթ չեն դրանց երաժշտությանը, մինչդեռ դրանցից շատերն արժանի են ուշադրության: Անհրաժեշտ է, որ այդ ստեղծագործություններն իրենց հաստատուն տեղը գտնեն մեր դաշնակահարների նվագացանկերում, ընդգրկվեն երաժշտական դպրոցների ավագ դասարանների, երաժշտական քոլեջների, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի, Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի ծրագրերում:

ԱՄԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀԵՂԻՆԱԿԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԾ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

1. **Մարգարյան Ա.**, Առնո Բաբաջանյան. «Վեց պատկեր». ԿԱՆԹԵՂ. գիտական հոդվածներ, 2 (75), 2018, էջ 237-251:
2. **Մարգարյան Ա.**, Հրաչյա Մելիքյանի «Հեքիաթների աշխարհում» դաշնամուրային շարքը, ԿԱՆԹԵՂ. գիտական հոդվածներ, 4 (69), 2016, էջ 240-256:
3. **Մարգարյան Ա.**, «Անհատականությունների կենդանի պատկերասրահ». Գագիկ Հովունցի «Տասը պիես-մոնոգրամ» դաշնամուրային շարքը, ԿԱՆԹԵՂ. գիտական հոդվածներ, 3 (64), 2015, էջ 228-251:
4. **Մարգարյան Ա.**, Գագիկ Հովունց. 12 պրեյլյուդ դաշնամուրի համար, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական իններորդ նստաշրջան (14 նոյեմբերի, 2014), Նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2015, էջ 250-267:
5. **Մարգարյան Ա.**, Արամ Սաթյանի «Երեք պիես» և «Վեց բազատել» դաշնամուրային շարքերը, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջան, նվիրվում է Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին (19-21 հոկտեմբերի, 2012), Նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2013, էջ 66-79:
6. **Մարգարյան Ա.**, Ռուբեն Սարգսյանի «Հայկական գրաֆիկա» դաշնամուրային շարքը, Երիտասարդ արվեստաբան-1, նվիրվում է ՀՀ ԳԱԱ հիմնադրման 70-ամյա հոբելյանին, գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, 2013, էջ 120-131:

7. **Մարգարյան Ա.**, Ալեքսանդր Հարությունյան. «Վեց տրամադրություն», Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջան (26-27 նոյեմբերի, 2011), Նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2012, էջ 196-206:
8. **Մարգարյան Ա.**, Լևոն Չաուշյան. Յոթ արելյուդ դաշնամուրի համար, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական հինգերորդ նստաշրջան (2-3 դեկտեմբերի, 2010), Նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2011, էջ 175-185:

**МАРГАРЯН АНАИТ ЕРВАНДОВНА
ФОРТЕПИАННЫЕ ЦИКЛЫ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
(1960-1980-е годы)**

Диссертация посвящена изучению фортепианных циклов армянских композиторов 1960-1980-х годов. Особое внимание уделено:

- Изучению стилистических особенностей фортепианных циклов;
- Изучению процесса европеизации фортепианных циклов армянских композиторов 1960-1980-х годов, который происходил без отрыва от национальной музыки;
- Введению в научный оборот свидетельств и комментариев композиторов, что поможет исполнителю глубже понять структуру, предысторию и специфику произведения;
- Необходимости вовлечения фортепианных циклов армянских композиторов в исполнительскую и педагогическую сферы.

В диссертации впервые:

- Изучены фортепианные циклы армянских композиторов, написанные в 1960-1980-х гг.
- Выявлена специфика музыкального языка и формообразования фортепианных произведений.
- Даны жанровая и стилистическая характеристики каждого цикла.
- Изучены метроритмическая организация и фактура.
- Было раскрыто умение армянских авторов с помощью фортепиано «рисовать музыку», изображать сочные, яркие образы, картины, создавать самобытный колорит.
- Особое внимание было уделено музыкально-теоретическому анализу каждого цикла.

Материалом для исследования послужили созданные в 1960-1980-х гг. наиболее интересные и знаменательные с точки зрения композиторского замысла фортепианные циклы, в их числе: “Шесть картин” Арно Бабаджаняна (1965), “Двенадцать прелюдий” (1966) и “Десять пьес-монограмм” (1989) Гаяга Овунца, “Три пьесы” (1966) и “Шесть багателей” (1986) Арама Сатяна, “В мире сказок” Рачья Меликяна (1970), “Армянские барельефы” Гегуни Читчян (1972), “Семь прелюдий” Левона Чаушяна (1973), “Армянская графика” Рубена Саргсяна (1973) и “Шесть настроений” Александра Арутюняна (1976).

Диссертация состоит из Введения, трех глав (Глава первая - “1960-е годы”, Глава вторая - “1970-е годы”, Глава третья - “1980-е годы”), выводов и списка использованной литературы.

В результате исследования были сделаны следующие выводы:

➤ Созданным в 1960-1980-х годах фортепианным циклам, наряду с лаконичностью форм и выражения, свойственна яркость и эмоциональность музыкального языка, интенсивность музыкальной ткани.

➤ Важнейшим признаком является построение музыкальной ткани вокруг мотива, что, безусловно, отличается от построения мотива в доклассический и классический периоды. Если ранее музыкальный образ создавался присоединением мотивов друг к другу, а музыкальное действие осуществлялось благодаря их развитию, то в искусстве 20-го века и, в частности, в исследуемых нами произведениях – фортепианных циклах, наблюдается обратный процесс. Музыкальная тема уменьшается, сужается и преобразовывается в мотив. В результате мотив заменяет тему, берет на себя функцию темы, что приводит к независимости мотива. Он становится стимулом для творчества, новых драматургических возможностей.

➤ Авторы исследуемых нами фортепианных циклов по-разному рассматривают форму произведения. С одной стороны, очевидна тенденция к сужению, уменьшению цикла, лаконическому подходу: в выбранный нами период циклы армянских композиторов состоят главным образом из 5-7-и миниатюр-пожалуй, золотая середина, количество, которое позволяет не ломать форму произведения). С другой стороны – встречаются крупномасштабные циклы, такие, как цикл “В мире сказок” Рачья Меликяна, который включает в себя 24 миниатюры. Свой цикл Р.Меликян разделил на две тетради, кроме того, предложил, при желании, номера в цикле исполнять отдельно.

➤ Другой особенностью, характерной для циклов рассматриваемого нами периода, является слияние жанра *цикла* с другими жанрами, такими как *прелюдии*, *багатели*, и др. В результате появляются произведения, написанные в свободном, раскованном импровизационном стиле.

➤ Почти во всех фортепианных циклах особое место занимают медленные части. Они привлекают как изобилием и яркостью национального мелоса, так и непосредственностью выражения, глубиной проникновения. Финалы циклов-всегда закономерный результат предыдущего развития, всегда победы, часто – танцевального характера.

➤ Циклам рассматриваемого нами периода часто присущ отход от программности, однако вместе с тем номера в них имеют названия или эпиграфы. Очевидно, что циклы, ставшие предметом нашего исследования, индивидуальны и своеобразны также с точки зрения исполнительства, то есть исключается возможность классификации исполнительской интерпретации. Исполнитель в каждом из произведений должен постараться найти особый исполнительский путь, который бы соответствовал образной среде данного произведения.

➤ Не менее важно и то, что в циклах, исследуемых нами очевидно, свойственное своему времени экспериментаторство, обращение к новаторским средствам выражения. Тем не менее, у авторов, к произведениям которых мы обратились в исследовании, экспериментаторство не носит экстремального характера, не становится самоцелью. Применение новых средств выражения не только не отрывает от национальной почвы, но еще более приближает к национальному, сплетается с традиционным искусством, придает новое качество, в результате чего были созданы оригинальные по форме и содержанию фортепианные циклы.

К сожалению, некоторые фортепианные циклы армянских композиторов не получили широкого распространения ни в концертной, ни в педагогической практике; армянские и иностранные любители музыки и музыканты-исполнители часто не знают эту музыку, а между тем, многие из произведений, ставшие предметом нашего изучения, достойны внимания. Мы надеемся, что циклы, к которым мы обратились в нашей работе займут достойное место в концертных программах армянских пианистов, а также будут включены в обязательные учебные программы старших классов музыкальных школ, музыкальных колледжей, Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, Армянского государственного педагогического университета имени Хачатуря Абовяна.

MARGARYAN ANAHIT

THE PIANO CYCLES BY ARMENIAN COMPOSERS (the 1960s-1980s)

The thesis comprehensively studies the piano cycles of the 1960s-1980s by Armenian composers. The priority is given to:

- Study of stylistic peculiarities of the piano cycles;
- Identification of the role and significance of performing piano cycles in educational practice and concert activity;
- Examination of pieces from the perspective of performance;
- Introduction of the composers' evidences and comments to academic circles to help performers to better perceive the structure, the background story and the specifics of the work;
- Necessity to include the piano cycles by Armenian composers into performing and pedagogical practices.

The thesis for the first time:

- Studied the piano cycles of the 1960s-1980s by Armenian composers;
- Defined their role in the development of Armenian piano music;
- Identified the specifics of the musical language and formation of piano pieces;
- Defined the genre and stylistic characteristics;
- Studied the metro-rhythmical pattern and structure.

The **research was conducted based on** the most interesting piano cycles of noteworthy composing concept, created in the 1960s-1980s., which included: "Six Pictures" by Arno Babajanyan (1965), "Six Moods" by Alexander Harutyunyan, "Twelve Preludes" (1966) and "Ten Pieces-Monograms" (1989) by Gagik Hovunts, "Armenian High Reliefs" by Geghuni Chitchyan (1972), "Seven Preludes" by Levon Chaushyan (1973), "Armenian Graphics" by Ruben Sargsyan (1973), "Three Pieces" (1966) and "Six Bagatelles" (1986) by Aram Satyan, "In the World of Tales" by Hrachya Melikyan.

The thesis consists of Introduction, three chapters (Chapter One-"The 1960s"; Chapter Two-"The 1970s"; Chapter Three-"The 1980s"), Conclusions and List of Literature.

The results of the research revealed the following:

➤ The piano cycles, written in the 1960s-1980s, are characterized by laconism of shape and expression, as well as brightness and emotionality of musical language, intensity of musical texture.

➤ A major peculiarity is structuring musical texture around the motif, which is indubitably different from motif structuring principles in the pre-classical and classical periods. Formerly, musical images were created by attaching motifs one to another, and the musical action was realized through their evolution. In the XX century art, particularly in the subject of our research-the piano cycles-an opposite process is observed. The musical theme is diminishing, narrowing and transforming into a motif. Thereby, the motif substitutes for the theme, takes over the function of the theme, thus making it independent and encouraging new dramaturgical resources for creation.

➤ The composers of the piano cycles under research have different views as to the shape of the composition. On the one hand, a tendency to narrowing and diminishing the cycle, to laconism in expression (in the period under review, the cycles by Armenian composers mainly consist of 5-7 miniatures-the golden mean that allows the composer not to break the shape of the work) is apparent, while on the other, there are such large-scale cycles as Hrachya Melikyan's "In the World of Tales", embracing 24 miniatures. To avoid the above mentioned, H. Melikyan divided the cycle into two books and went even further-proposed that the pieces be performed separately, if the pianist so chose.

➤ Yet another feature, characteristic of the cycles of said period, is fusion of the genre *cycle* with such genres as *preludes*, *bagatelles*, etc. Such compositions are written in a free, unfettered improvisational style.

➤ Almost in all the examined piano cycles, slow parts are given a special place. They attract by abundance and brightness of national tunes, the ingeniousness of expression, the depth of permeation. The finals of the cycles are always an expected consequence of the previous development, always victorious, often in a dance style.

➤ The cycles of said period are often devoid of programness. At the same time, the pieces are given titles or epigraphs.

➤ The cycles under review are individual and unique from the performing perspective, i. e. the possibility to classify the interpretation of the performance is excluded. In each work, the performer must try and find a separate manner of performance that fits the figurative environment of the given composition.

➤ The last and most important feature to be underscored is the aspiration to experiment, to employ innovative means of expressions, peculiar to the period in question. For the composers, whose works were analyzed, this tendency did not become an overwhelming end in itself. Far from cutting off from the national soil, the novel means of expression bring closer to the national, entwine with traditional art, impart new quality, enable the creation of original piano cycles.

Sadly, enough, some of the piano cycles by Armenian composers have not been properly promoted to make part of concert and pedagogical practices. Armenian and foreign music lovers and music performers are very often unfamiliar

with that music, while many pieces are undoubtedly worth attention. It is essential that the above-mentioned compositions take their steady place in the list of pieces, announced by our pianists for their concerts, be incorporated in the educational curricula for the senior grades of music schools and colleges, at the Yerevan Komitas State Conservatory, the piano department of the Kh. Abovyan Armenian Pedagogic University.