

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ ԱՆԱՅԻՏ ԵՐՎԱՆԴԻ

**ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՇԱՐՔԵՐԸ (1960-1980-ԱԿԱՆ
ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ)**

Ատենախոսություն

ԺԷ.00.02 - «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտություն

արվեստագիտության թեկնածուի գիտական

աստիճանի հայցման համար

Գիտական դեկավար՝

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ԱՆՆԱՄԱՍՏՐՅԱՆ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

| | |
|--|-----|
| ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ..... | 3 |
| ԳԼՈՒԽԱ | 14 |
| 60-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ | 14 |
| 1.1. Առևտրային ընկերություն «Վեց պատկեր» | 14 |
| 1.2. Գազիկ Յոզեֆը. «Տասներկու պրելյուդ» | 28 |
| ԳԼՈՒԽԲ 70-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ | 50 |
| 2.1. Գեղուկի Չիչևանի «Յայկական խորաքանդակներ» դաշնամուրային շարքը | 50 |
| 2.2. Յրաչյա Մելիքյանի «Յեթիաթների աշխարհում» դաշնամուրային շարքը | 57 |
| 2.3. Լևոն Չաուշյան. «Յոթ պրելյուդ դաշնամուրի համար»..... | 79 |
| 2.4. Ռուբեն Սարգսյանի «Յայկական գրաֆիկա» դաշնամուրային շարքը ... | 86 |
| 2.5. Ալեքսանդր Յարուբյուկյանի «Վեց տրամադրություն» դաշնամուրային շարքը | 96 |
| ԳԼՈՒԽԳ 80-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ | 107 |
| 3.1. Արամ Սաթյանի «Երեք պիես» և «Վեց բազառել» դաշնամուրային շարքերը | 107 |
| 3.2. «Անհատականությունների կենդանի պատկերասրահ». Գազիկ Յոզեֆը «Տասը պիես-մոնոգրամ» դաշնամուրային շարքը | 117 |
| ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ | 137 |
| ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ | 141 |

ՆԵՐԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Անցյալ դարի երկրորդ կեսը հայ կական երաժշտարվեստի համար մի շարք բացահայտումներով և նորարարություններով լեցուն, նոր ուտարբեր ուղղություններում և ոճերում ստեղծագործելու ժամանակաշրջան էր: Ինչպես հայտնի է, սկսած անցյալ դարի 60-ական թվականներից, մի շարք հայ կոմպոզիտորների մտածողության մեջ մեծ շրջադարձ եղավ: Հայ կոմպոզիտորների արվեստը սկսեց զարգանալ նոր ուղիով: Նոր ուղիները, արտահայտման նոր ձևերի որոնումները հատկապես հմայեցին երիտասարդ կոմպոզիտորներին: Երևան եկան փորձարարական բնույթի բազմաթիվ և բազմապիսի գործեր: Գ. Գյոդակյանը գրում է. «Բանը հասավ նաև ծայրահեղությունների, ակնառու բացասական երևույթների, եղան ժամանակակից արևմտյան երաժշտական ավանգարդին արտաբնապես նմանակելու, ի վնաս կերպարային արտահայտության՝ գուտ ստեխնոլոգիական կարգի խնդիրներով տարվելու օրինակներ: Մի շարք դեպքերում իսպառ կորավ կենդանի կապը ազգային երաժշտական ավանդույթների հետ: Այնուամենայնիվ, հենց քսաներորդ դարի երկրորդ կեսն էր հագեցած ստեղծագործական արտենցիալ եռանդի ու կարողությունների մեծ լիցքով, հենց այդ շրջանում են կատարվել գեղարվեստական կարևոր ու նշանակալի լուծումների լարված որոնումները»:¹

Եթե 1950-ականներին հայ երիտասարդ սերնդի կոմպոզիտորների ու շարժողության կենտրոնում էր գլխավորապես Ա. Խաչատրյանի, Ս. Պրոկոֆևի, Դ. Շոստակովիչի արվեստը, ապա 1960-ականներից սկսած նրանց ու շարժողությունը գրավեց վիեննական նոր դարոցի ներկայացուցիչների, մասնավորապես Ա. Շյոնբերգի, Ա. Վեբերնի, Ա. Բերգի, ինչպես նաև Ի. Ստրավինսկու, Ա. Յոննեգերի, Օ. Մեսսիանի, Դ. Լիգետիի արվեստը: Այդ ազդեցության ներքո խորհրդային և հատկապես հայ երիտասարդ կոմպոզիտորների սերունդը, որի ներկայացուցիչներից էին Գագիկ Յովուսյանը, Էդգար Յովհաննիսյանը, Տիգրան Մանսուրյանը, Աշոտ Չոհրաբյանը, Ռուբեն Սարգսյանը, Արամ Սաթյանը, Լևոն Չաուշյանը, Երվանդ Երկանյանը, Հրաչյա Մելիքյանը, Վահրամ Բաբայանը, Մարտուն Իսրայելյանը, Ռոբերտ Ամիրխանյանը, Մարտին Վարդազարյանը, Վարդան Աճեմյանը և այլք, սկսեց կիրառել կոմպոզիտորական նոր տեխնիկաներ, որոնք լարափնտոնացիոն նոր արտահայտչամիջոցներ:

¹ Գյոդակյան Գ., Անակնկալ, թե՞ օրինաչափ... «Սովետական արվեստ», Երևան, № 8, 1976թ., էջ 69:

Անշուշտ, ավագ սերնդի կոմպոզիտորները նույնպես չէին կարող անտարբեր մնալ տեղի ունեցող գործընթացի հանդեպ: Մարգարիտա Ռուխյանը գրում է. «Նրանք էին հայ կոմպոզիտորների կրտսեր սերնդի անմիջական դաստիարակները. Առնո Բաբաջանյանը, Էդվարդ Միրզոյանը, Ղազարոս Սարյանը, Ալեքսանդր Չարուբյունյանը, ինչպես նաև Արամ Խաչատրյանի արվեստի հակամարտիկ, բացառիկ տաղանդի տեր կոմպոզիտոր Գրիգոր Եղիազարյանը: Նրանցից յուրաքանչյուրից կարելի էր սովորել: Խթանել և օգտակար լինել երիտասարդ կոմպոզիտորներին բունորից լավ հաջողվում էր կոմպոզիցիայի դասարաններ վարող Էդվարդ Միրզոյանին և Ղազարոս Սարյանին: Ի դեպ, Ղազարոս Սարյանին են պատկանում. «Մենք միասին էինք սովորում» խոսքերը²»:

Նոր թեմատիզմը, ճկուն, փոփոխական ռիթմիկան, սերիային համակարգի կիրառումը, արլիտոնայ նուրբան զարգացումը երաժշտարվեստ բերեցին գերզգայուն նուրբան և էքսպրեսիա, նպաստեցին կոմպոզիտորական նոր գրելաճերի ստեղծմանը: Կոմպոզիտորների հավաստմամբ՝ նրանցից շատերի սեղանի գրքերն էին Ա. Ծյունբերգի, Յ. Ռիմանի և այլոց երաժշտական ձևին և կոմպոզիտորական տեխնիկաներին նվիրված աշխատությունները:

Վերը նշված կոմպոզիտորների որոնումները չէին սահմանափակվում եվրոպական երաժշտության նվաճումների յուրացումով: Նրանց ուշադրության կենտրոնում շարունակում էին մնալ նաև ազգային ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստի տարբեր ավանդույթները: Կոմպոզիտորները նորովի էին ընկալում հայկական ժողովրդական երաժշտության ինտոնացիոն բնույթը, նորովի կիրառում իրենց արվեստում ժողովրդական արվեստի լադային ինքնատիպությունը: Ժողովրդական ինտոնացիաները, լադային, ռիթմիկ դարձվածքները վերափաստավորվում էին և ներթափանցում կոմպոզիտորների երաժշտական լեզվի մեջ: Լ. Մազելը գրում է. «Միևնույն ստեղծագործության մեջ երաժշտական նոր լեզվի և ավանդույթների համատեղման շնորհիվ հինը նորոգվում, թարմացվում է, միևնույն ժամանակ հեշտանում է նորի ընկալումը»³:

Ժամանակակից կոմպոզիտորական տեխնիկաների և հայկական ժողովրդական երաժշտության ինտոնացիոն յուրահատկությունների սինթեզը և ճկուն համադրումը տվեցին նոր որակ, ինչի շնորհիվ այսօր

² Рухянян., М. Портреты армянских композиторов. Очерки, «Наири», Ереван, 2009г., стр. 19-20.

³ Мазель Л., К дискуссии о современной гармонии, журнал «Советская музыка», №5, 1962г., стр. 29.

մենք ունենք մեծ քանակությամբ հայ կոմպոզիտորների հետաքրքիր, ինքնատիպ ստեղծագործություններ:

Կոմպոզիտոր Գրիգոր Եղիազարյանը «Սովետական արվեստ» հանդեսին տված հարցազրույցում ասում է. «Բանն այն է, որ պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ ներթափանցում է նոր կուլտուրա, նոր տեխնոլոգիա, և եթե կոմպոզիտորը նրբազգաց և հմուտ է, այնպես է օգտագործում նորոլյթները, որ կարողանում է պահպանել իր ազգային բնությունը և ինքնատիպությունը: Յետևաբար պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ լադատոնայնական և լադա-իևտոնացիոն ոլորտը գնալով ընդլայնվում է ազգային ժառանգությամբ: Այսինքն՝ երաժշտական տրամաբանության զարգացման ընթացքում կարող են առաջ գալ երաժշտական լեզվի, ինչպես և իևտոնացիոն ոլորտի այնպիսի դարձվածներ, որոնք ազգային երաժշտության համար անսպասելի, նույնիսկ աներևակայելի են: Սակայն նոր տարրերը, առաջանալով ազգային շրջանակների ընդլայնման շնորհիվ, պետք է հանդես գան իբրև նոր «ազգականներ»: Այդպիսով կոմպոզիտորը կարող է հարստացնել ազգային երաժշտությունը նոր արտահայտչամիջոցներով: Դա, կրկնում եմ, կախված է նրա ունակություններից և ստեղծագործական անհատականությունից»⁴:

1960-1980-ական թվականների հայ կոմպոզիտորական դպրոցի ծաղկումը բնական գործընթաց էր, որը պայմանավորված էր Յայաստանում երաժշտարվեստի պահանջվածությամբ, մասնավորապես՝ նոր ստեղծագործությունների հանդեպ հետաքրքրությունամբ: Գ. Գյոդակյանը իր՝ «Սովետահայ երաժշտությունը 50 տարում» (1920-1970) գրքում, նկարագրելով հետպատերազմյան ժամանակաշրջանը, գրում է. «60-ական թվականների վերջին Յայաստանում գործում էր շուրջ 70 երաժշտական դպրոց և հինգ երաժշտական ուսումնարան, որտեղ սովորում էր ավելի քան 15 հազար աշակերտ»⁵:

Ուսումնական հաստատությունների և սովորողների քանակը չէր կարող չազդել կոմպոզիտորական դպրոցի զարգացման վրա: Բնական է, որ սովորողների այդպիսի բնակի համար պետք է ստեղծվեին նոր ստեղծագործություններ:

Դաշնամուրային երաժշտության ասպարեզում կերպարային և երաժշտական գրելաճի նոր միջոցների կիրառման հետմեկտեղ ժանրերն ու ձևերը մնացին ավանդական: Կոմպոզիտորները ստեղծագործում էին XVIII

⁴ Եղիազարյան Գ., Արվեստը և ժամանակը: Պատասխանում են հայ կոմպոզիտորները, «Սովետական արվեստ», № 1, 1976 թ., էջ 13:

⁵ Գյոդակյան Գ., Սովետահայ երաժշտությունը 50 տարում (1920-1970), «Գիտելիք» երևան, 1970 թ., էջ 35:

դարում ձևավորված դասական և ռոմանտիկներից ժառանգությունն ստացած ժանրերում:

Սուլյն աշխատությունում անդրադարձ է արվել 1960-1980-ական թվականներին ստեղծված, կոմպոզիտորական մտահղացման տեսանկյունից առավել հետաքրքիր և հատկանշական դաշնամուրային շարքերին, ուրվագծվել են այդ գործերին բնորոշ կարևորագույն հատկանիշները: Խոսքը հետևյալ ստեղծագործությունների մասին է. Առնո Բաբաջանյանի «Վեց պատկեր» (1965 թ.), Գեղուկի Չթչյանի «Յայկական խորաքանդակներ» (1972 թ.), Ալեքսանդր Յարությունյանի «Վեց տրամադրություն» (1976 թ.), Գագիկ Յովունցի «Տասներկու պրելյուդ» (1966 թ.) և «Տասը պիես մոնոգրամ» (1989 թ.), Արամ Սաթյանի «Երեք պիես» (1966 թ.) և «Վեց բազատել» (1986 թ.), Յրաչյա Մելիքյանի «Յեթիաթների աշխարհում» (1970 թ.), Լևոն Չառլշյանի «Յոթ պրելյուդ» (1973 թ.), Ռուբեն Սարգսյանի «Յայկական գրաֆիկա» (1973 թ.):

Ի՞նչ է իրենից ներկայացնում շարք հակացությունը և ի՞նչ տեսակների են դրանք լինում... Շարք ժանրը գրավել է մի շարք արևմտաեվրոպական և ռուս անվանի կոմպոզիտորների: Բավարար է հիշել այնպիսի շարքեր, ինչպիսիք են Լ. Վ. Բեթհովենի «Բազատելները», Ռ. Շոմանի «Դիմակահանդեսը», «Սիմֆոնիկ էտյուդները», «Թիթեռնիկները», «Մանկական պատկերները», Ֆ. Լիստի «Ճամփորդության տարիները», Ֆ. Շոպենի «Պրելյուդները», Կ. Դեբյուսի «Պատկերները», «Մանկական անկյունը», Մ. Ռավելի «Ազնվաբարո և սենտիմենտալ վալսերը», «Կուպերենի դամբարանը», «Գիշերային ուրվականները», «Սագ մայրիկը» (չորս ձեռքի համար), Ս. Պրոկոֆևի «Վաղանցիկությունները» և այլն:

Գ. Վ. Կելդիշի խմբագրությամբ «Երաժշտական հանրագիտարանային բառարանում» կարդում ենք. «Տիկլիկ ձևերը, շարքերը (հունարենից թարգմանաբար՝ շրջան), երաժշտական ձևեր են, որոնք բաղկացած են մի քանի ինքնուրույն մասերից, որոնց միավորում է միևնույն գաղափարը»⁶:

Գրեթե նույն բնորոշումը տեսնում ենք Լ. Մազելի Ֆոլենդամենատալ «Երաժշտական ստեղծագործությունների կառուցվածքը» աշխատությունում. «Երաժշտական ձևը կարող է կոչվել շարք, եթե բաղկացած է իր ձևի մեջ ամբողջական, ինքնուրույն մասերից, որոնք որպես օրենք կոնտրաստային են ինչպես բնույթով, այնպես էլ տեմպով,

⁶ Фрайонов В.П., Циклические формы, Музыкальный энциклопедический словарь, Ред. Келдыш Г. В., «Советская энциклопедия», Москва, стр. 416.

սակայն փոխկապակցված են մեկ իմաստագեղարվեստական մտահղացմամբ»:⁷ Յետևաբար, շարք կարող է համարվել սոնատային-սիմֆոնիկ ձևով գրված ցանկացած ստեղծագործությունն՝ լինի այն սոնատ, սիմֆոնիա, գործիքային կոնցերտ, տրիո, կվարտետ, թե կվինտետ:

Շարքի տեսակ է նաև սյուլիտը, որը կարելի է բնորոշել հետևյալ կերպ՝ պարային և երգային ժանրերի հետ փոխկապակցված, ինքնուրույն մասերի միջև հակադրման տարրերի առկայությամբ, տոնայնական ընդհանրության կամ մոտիկության ձգտող բազմամաս ստեղծագործություն: Սյուլիտ ասելով՝ նկատի ունենք ինչպես հնագույնը, որին հանդիպում ենք գլխավորապես XVIII դարի առաջին կեսի, մասնավորապես՝ Յ.Ս. Բախի և Գ. Ֆ. Հենդելի արվեստում, այնպես էլ նոր սյուլիտը, որը ծնունդ է առել XIX դարում:

Շարքերը տեսակավորելիս նշենք նաև երկմասանի շարքը՝ բաղկացած պրելյուդից և ֆուգայից:

Տիկլիկայլ տեսակներ են օրատորիաները, ռոմանսները կամ երգերը, որոնք ընդհանուր մտահղացմամբ միավորված են մեկ շարքի մեջ: Այդպիսիներից են Ֆ. Շոբերտի «Յրաշալի ջրաղացախուհին», «Ձմռան ճանապարհը», Ռ. Շումանի «Պոետի սերը», Մ. Մուսորգսկու «Մահվան երգերն ու պարերը», ինչպես նաև «Առանց արևի շարքը», Դ. Շոստակովիչի «Յրեական ժողովրդական բանախյուսություններից», Գ. Սվիրիդովի «Երգեր Ռոբերտ Բյորնսի խոսքերի հիման վրա» կամ «Իմ հայրը ռամիկ է» շարքը՝ Ս. Եսենինի խոսքերով:

Մեկ այլ շարքի տեսակ է մանրանվագներից բաղկացած բազմամաս ցիկլը: Թեև դրանք սյուլիտ չեն կոչվում, սակայն կառուցվածքով նման են սյուլիտներին, ինչպես Ռ. Շումանի «Կրայսլերի անան», «Դիմակահանդեսը», Մ. Մուսորգսկու «Պատկերները ցուցահանդեսից»⁸:

Ի վերջո, շարք տերմինը կարող է կիրառվել ոչ թե մեկ բազմամաս, այլ մի քանի ստեղծագործությունների մասին խոսելիս, որոնք պարզապես միավորված են որևէ ընդհանրությամբ: Օրինակ՝ մեկ ժանրի պիեսների դեպքում, որոնք մտնում են մեկ օպրետի մեջ, ինչպիսիք են Ֆ. Շոպենի օպ. 28 «24 պրելյուդները» կամ Ա. Սկրյաբինի օպ. 11 համանուն ստեղծագործությունը: Այս ստեղծագործությունները թեև կատարվում են առանձին, այնուամենայնիվ ավելի լիարժեք և մեծ տպավորություն են գործում, երբ հնչում են ամբողջական շարքի ձևով:

⁷ Мазель Л. А., Строение музыкальных произведений: Учеб. Пособие. 2-е изд., Доп. и перераб., Москва, «Музыка», 1979г., стр. 447.

⁸ Kaminsky P., Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycles, «Music Theory Spectrum», Volume 11, Issue 2, 1989, p. 221.

Յաշվի առնելով շարքերի այսպիսի բազմազանությունը՝ թեման ընտրելիս մենք որոշել ենք կենտրոնանալ հայ կոմպոզիտորների շարքերի մեկ տեսակի վրա՝ մանրանվագներից բաղկացած շարքերի վրա: Այս շարքերի բնորոշիչ գծերը հետևյալն են. հեղինակը շարքի համարների միջև պաուզաների չհաստատագրված երկարությունը որոշելու հնարավորություն է ընձեռում կատարողին, բացառությամբ այն դեպքերի մասերի միջև օգտագործված է *attacca* եզրը՝ հուշելով, որ համարները պետք է կատարել առանց դադարի: Ցիկլի բոլոր պիեսները տարբեր են, ավելին՝ որպես օրենք կառուցվում են կոնտրաստային սկզբունքի վրա և կարող են կատարվել ինչպես առանձին (Ա. Բաբաջանյան «Վեց պատկեր», Լ. Չաուշյան «Յոթ պրելյուդ» և այլն), այնպես էլ որպես մեկ ստեղծագործություն: Ոչ մի համար մյուսի ռեպրիզային կրկնությունը լինել չի կարող (այս իրողությանը կարող ենք հանդիպել սոնատային-սիմֆոնիկ ցիկլում, կամ հնագույն սյուիտում): Մանրանվագներից բաղկացած բազմամաս ցիկլերին բնորոշ մեկ այլ գիծն այն է, որ շարքի համարները կարող են գրված լինել որևէ ժանրում, օրինակ՝ կարող են լինել բազատել, ինչպես Արամ Սաթյանի «Վեց բազատել» շարքը, կամ պրելյուդ՝ Լևոն Չաուշյանի «Յոթ պրելյուդի» պես:

Ավելի քան բնական է, որ դաշնամուրային ծրագրային շարքի զարգացումը Յայաստանում տեղի է ունեցել արևմտեվրոպական և ռուս կոմպոզիտորների գործերի նկատելի ազդեցության ներքո: Միևնույն ժամանակ ցիկլիկ կոմպոզիցիայի կազմավորումը հայ հեղինակների արվեստում ընթացել է յուրօրինակ ուղիով: Դրա պատճառներից մեկը եղել է հայկական երաժշտարվեստի պատմական ուղին և դրա բնորոշիչ գծերից մեկը՝ հայ կոմպոզիտորների անդրադարձը մեր ֆոլկլորին:

Դաշնամուրային երաժշտությունը միշտ եղել է հայ երաժշտագետների ուշադրության կենտրոնում: ***Բնական է, որ առկան մի շարք աշխատություններ՝ նվիրված հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային շարքերին և դրանց տեսակներին:*** Արժեքավոր են Զ. Բուշևարյանի, Մ. Մուրադյանի և Գ. Գյոդակյանի համատեղ գրված «Յայ երաժշտության պատմության ակնարկեր»⁹ ֆունդամենտալ աշխատությունը, Ռ. Աթայանի «Ժամանակակից երաժշտական լեզուն հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում»¹⁰ ակնարկը, Ս. Սարգսյանի «Յայկական

⁹ Кушнарёв Х., Мурадян М., Геодакян Г., Очерки по истории армянской музыки, «Издательство АН Арм. ССР», Ереван, 1963, стр. 215.

¹⁰ Атаян Р., Современный музыкальный язык в произведениях армянских композиторов, Сб. статей, Музыка и современность, «Государственное музыкальное издательство», Москва, 1962, стр. 371-398.

երաժշտությանը XX դարի կոնտեքստում»¹¹ աշխատությանը, Շ. Ափոյանի, *Ի. Չոլոտայի «Դաշամուրային երաժշտությանը»*¹² հոդվածը, Մ. Ռուխյանի «Յայ կոմպոզիտորների դիմանկարներ»¹³ աշխատությանը, Մ. Յարուսյանի, Ա. Բարսամյանի «Յայ երաժշտության պատմությանը»¹⁴ աշխատությանը, Գ. Գյոդակյանի «Անակնկալ, թե՞ օրինաչափ...»¹⁵ հոդվածը և «Սովետահայ երաժշտությանը 50 տարում» (1920-1970)¹⁶ մենագրությանը, Գ. Գյոդակյանի, Մ. Տեր-Սիմոնյանի, Շ. Ափոյանի, «Սովետական Յայ աստանի երաժշտությանը»¹⁷ հոդվածների ժողովածուն, Գ. Գյոդակյանի «Խորհրդային Յայ աստանի երաժշտությանը»¹⁸ հոդվածը, Մ. Կոկժանի «Ալեքսանդր Յարուսյան. Կոմպոզիտորական ոճի առանձնահատկությունները»¹⁹ մենագրությանը, Վ. Եդիգարյանի «Ալեքսանդր Յարուսյանի դաշամուրային արվեստը» թեկնածուական ատենախոսությանը, Շ. Յոսևնուկի, Ա. Բարսամյանի «Գագիկ Յովուկ. Ստեղծագործական դիմանկարի ուրվագծեր: Չոլոյցներ կոմպոզիտորի հետ»²⁰ աշխատությանը և այլն:

Այդուհանդերձ, մինչ օրս առանձին ուսումնասիրության առարկա չեն դարձել 1960-1980 թթ. հայկական դաշամուրային շարքերը: Տարբեր գրքերում, հոդվածներում մեթոդական աշխատություններում անշուշտ կան տվյալներ հայ կոմպոզիտորների որոշ շարքերի մասին, 20-րդ դարի երկրորդ կեսին ստեղծագործող կոմպոզիտորներից մի քանիսի շարքերը լուրջ վերլուծության են ենթարկվել անվանի երաժշտագետների կողմից, գրվել են և շարունակվում են գրվել բազմաթիվ հետազոտությանը՝ մենագրություններ, բաժիններ մենագրություններում, գիտական հոդվածներ, ատենախոսություններ, հուշագրություններ, սակայն մեր քննարկած դաշամուրային շարքերից շատերը չեն ներառվել նշված

¹¹ Саркисян С., Армянская музыка в контексте XX века. Исследование. «Композитор», 2002, стр. 70.

¹² Апоян Ш., Золотова И., Фортепианная музыка, Музыкальная культура Армянской ССР, Сб. статей, «Музыка», Москва, 1985, стр 400.

¹³ Рухкян. М. Портреты армянских композиторов. Очерки, «Наири», Ереван, 2009, стр. 235.

¹⁴ Յարուսյան Մ., Բարսամյան Ա., Յայ երաժշտության պատմություն (հնագույն շրջանից մինչև մեր օրերը), Երևան, 1996, 367 էջ:

¹⁵ Գյոդակյան Գ., Անակնկալ, թե՞ օրինաչափ..., «Սովետական արվեստ», № 8, 1976, 19 էջ:

¹⁶ Գյոդակյան Գ., Սովետահայ երաժշտությանը 50 տարում (1920-1970), «Գիտելիք» Երևան, 1970, 36 էջ:

¹⁷ Գյոդակյան Գ., Տեր-Սիմոնյան Մ., Ափոյան Շ., Սովետական Յայ աստանի երաժշտությանը, հոդվածների ժողովածուն, Դաշամուրային երաժշտությանը, «Յայ աստան», Երևան, 1973, 620 էջ:

¹⁸ Geodakian G. Music of Soviet Armenia, «Culture and Life», № 4, 1971, p. 36-39.

¹⁹ Кожжаев М., Александр Арутюнян. Особенности композиторского стиля, «Издательский дом Композитор», Москва, 2006, стр. 472.

²⁰ Յոսևնուկի Շ., Բարսամյան Ա., Գագիկ Յովուկ. Ստեղծագործական դիմանկարի ուրվագծեր: Չոլոյցներ կոմպոզիտորի հետ, «Էդիթ Պրինտ», Երևան, 2013, 150 էջ:

աշխատություններում, կամ անդրադարձները եղել են հպանցիկ կամ ոչ ծավալուն: Բարձր գնահատելով հայ երաժշտական կյանքի ուսումնասիրության բնագավառում հայ երաժշտագետների աշխատանքը, որը խիստ կարևոր ու արժեքավոր է, միևնույն ժամանակ չենք կարող հավաստել, որ այդ ասպարեզում ամեն ինչ ուսումնասիրված է, իսկ նյութը՝ սպառված:

Յայ կոմպոզիտորներին դաշնամուրային շարք ժանրը և դրա տեսակները գրավել են դեռևս 19-րդ դարի կեսերից: Տ. Չուխաջյանը և Գ. Կորգանովը հայ առաջին կոմպոզիտորներն էին, ում արվեստում արտացոլվել է ցիկլիկ ձևերի հանդեպ հետաքրքրությունը, որն իր հետագա զարգացումն է ապրել Կոմիտասի և Ս. Բարխուդարյանի (20-րդ դարի սկիզբ) ստեղծագործություններում:

Տիգրան Չուխաջյանը հեղինակ է պարային պիեսների և ֆանտազիաների՝ գրված սեփական օպերաների թեմաներով²¹: Պարային պիեսներն ու ֆանտազիաները միավորում են ինչպես ընդհանուր թեման և օպերայի լիբրետոն, այնպես էլ բոլոր պիեսներում առկա Կոստանդնուպոլսի քաղաքային ֆոլկլորը, որն իր մեջ էր առել տարբեր ժողովուրդների՝ հայերի և արաբների, թուրքերի և իտալացիների երաժշտական ինտոնացիաները²²:

Շնորհալի դաշնակահար և կոմպոզիտոր Գ. Կորգանովը, ով կրթություն է ստացել Լայպցիգի կոնսերվատորիայում, ապա Մոսկվայում, հեղինակ է մի շարք փոքր դաշնամուրային պիեսների, որոնք ամփոփված են ցիկլերի մեջ: Արտահայտության գեղեցկությամբ ու նրբությամբ, ինչպես նաև քնարական պայծառ կոլորիտով դրանք հիշեցնում են արևմտեվրոպական և ռուսական երաժշտության ռոմանտիկական մանրանվագները: Դրանցում հատկապես զգացվում է Ռ. Շումանի դաշնամուրային ցիկլերի և Պ. Չայկովսկու շարքերի ազդեցությունը:

«Տասը մուղամների դաշնամուրային մշակումներ» շարքը պատկանում է Ն. Տիգրանյանի գրչին: Դրանցում հեղինակը պահպանել է ժողովրդական նմուշների իսկական բնույթը, ձևը և հնչողությունը:

²¹ Արդի հայ երաժշտության՝ Տիգրան Չուխաջյանի օպերային արվեստին նվիրված ծավալուն և բովանդակային աշխատությունների հեղինակը արվեստագիտության դոկտոր Աննա Ասատրյանն է: Տե՛ս Աննա Ասատրյան, «Արշակ Բ». հայոց անդրանիկ օպերան, Երևան, 2006թ., 268 էջ, «Չեմիրե»։ Տիգրան Չուխաջյանի կարապի երգը, Երևան, 2009թ., 176 էջ, 1թ. նկ., Տիգրան Չուխաջյանի երաժշտական թատրոնը, Երևան, 2011թ., 480 էջ:

²² Գյոդակյան Գ., Տեր-Սիմոնյան Մ., Ափոյան Ծ., Սովետական Յայաստանի երաժշտությունը, հոդվածների ժողովածու, Դաշնամուրային երաժշտություն, «Յայաստան», Երևան, 1973թ., էջ 386:

Բու՛ն հայ կական ազգայ ին ոճի գծերը լ ավագու՛յնս ներկայացվում են Կոմիտասի ժողովրդական պարեղանակների դաշնամուրային վեց մշակումներում: Դաշնամուրային շարք ժանրում ևս Կոմիտասը հանդես է գալ իս որպես նորարար²³:

Գ. Գյոդակյանի «Սովետական Յաստանի երաժշտությունը» հոդվածների ժողովածուի «Դաշնամուրային երաժշտություն» հոդվածում կարդում ենք. «Կոմիտասը կարողանում էր նկատել ժողովրդի երաժշտական ստեղծագործության գեղարվեստական-բանաստեղծական արժանիքները: Նրա պարեղանակներում պրոֆեսիոնալ իզմի միջոցները մեծ նրբությամբ ենթարկված են միասնական մի նպատակի՝ հայ ժողովրդական երաժշտության ազգային, լ ադո-ինտոնացիոն և ռիթմական ինքնատիպության, պատկերավոր մտածողության առանձնահատկությունների բացահայտմանը»²⁴:

«Կոմպոզիտորը ձգտել է պարային մեղեդիների հարստությունը ներկայացնել ժողովրդական գործիքների տեմբրային առանձնահատկության առավելագույն պահպանումով և ժողովրդագործիքային նվագակցության յուրահատուկ ֆակտուրայով: Նա իր առջև ինդիք է դնում ամենից առաջ վերարտադրել ժողովրդապարային այդ կենդանի պատկերների վառ կերպարային բովանդակությունը, վերարտադրել դրանց բանաստեղծական տրամադրությունը»²⁵, - Կոմիտասի պարեղանակների մասին գրում է Ա. Ծահվերդյանը:

Առենախոսության նպատակն է ցույց տալ ժանրի էվոլյուցիան 30 տարվա կտրվածքով, համակողմանի ուսումնասիրել շարքերն ու դրանց զարգացման միտումները:

Մենք ծանոթացել ենք նշված ստեղծագործությունների նոտաներին, կատարումների ձայնագրություններին և տեսագրություններին, ընտրված ստեղծագործությունների հեղինակներին նվիրված աղբյուրներին, երաժշտատեսական ձեռնարկներին:

Անդրադառնալով դաշնամուրային շարքերի և դրանց տեսակների տեսքստերին՝ մենք վերլուծել ենք դրանց կառուցվածքային, լեզվաճակատ, դարձվածքաբանական առանձնահատկությունները: Գործերը դիտարկել ենք նաև կատարողական մեկնաբանման տեսանկյունից: Փորձել ենք հասկանալ, թե ինչ զարգացման փուլեր է թևակոխել դաշնամուրային շարք ժանրը 20-րդ դարի երկրորդ կեսում հայ կոմպոզիտորների

²³ Геодакян Г. «Пути формирования армянской музыкальной классики», «Стиль Комитаса и музыка XX века», изд. «Института искусств» НАН РА, Ереван, 2006, стр. 108.

²⁴ Նույնը, էջ 386-387:

²⁵ Шавердян А., Комитас и армянская музыкальная культура, «Армгиз», Ереван, 1956г., стр. 211.

արվեստում, երբ հայկական երաժշտությանը առավել ցայտուն ձևափոխման էր ենթարկվում: Յետևաբար, մենք ընտրել ենք այն կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները, ովքեր ստեղծագործել և շարունակում են ստեղծագործել տարբեր ոճերում, տարբեր երաժշտական տեխնիկաներով: Անդրադարձել ենք այն ստեղծագործություններին, որոնք ըստ մեզ՝ գեղարվեստական տեսանկյունից ամենահետաքրքիրն ու արժեքավորն են:

Նշված շարքերի հեղինակներն ունեն ինքնատիպ գեղագիտական աշխարհ, կյանքի և աշխարհի նկատմամբ յուրահատուկ փիլիսոփայական ընկալում և ամենակարևորը՝ երաժշտական կերպավորման յուրահատուկ ոճ ու սկզբունքներ:

Կարևորվել են հետևյալ խնդիրները՝

➤ Ուսումնասիրել հայ հեղինակների գրչին պատկանող դաշնամուրային շարքերի եվրոպականացման գործընթացը, որն անհնարին կլիներ պատկերացնել առանց ազգային երաժշտության հետսերտկապի:

➤ Ուսումնասիրել դաշնամուրային շարքերի ոճական առանձնահատկությունները:

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

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

Այսօր մեր կոմպոզիտորների ստեղծագործական հարուստ ժառանգության ուսումնասիրությունը երաժշտագիտության կարևորագույն խնդիրներից է: Ատենախոսության մեջ ***սուսքին անգամ***

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

➤ դասակարգվել է դրանց տեղը հայրենական դաշնամուրային երաժշտության զարգացման գործում,

➤ բացահայտվել են դաշնամուրային երկերի երաժշտական լեզվի և ձևակառուցման առանձնահատկությունները,

➤ բացահայտվել է հայ հեղինակների ձիրքը դաշնամուրի միջոցով նկարել երաժշտություն, պատկերել գուները կերպարներ, տեսարաններ, ստեղծել ինքնատիպ կոլորիտ,

➤ ուշադրություն է դարձվել ստեղծագործությունների տեսական առանձնահատկություններին

➤ սահմանվել են ժանրային և ոճական բնութագրերը,

➤ ուսումնասիրվել է մետրառիթմական կազմակերպումը, ֆակտուրան:

XX դարի երկրորդ կեսում ստեղծված դաշնամուրային շարքերից շատերը կատարվում են, դաշնամուրային շարքերի մեկ այլ զանգված լայն տարածում չի գտել ո՛չ համերգային, ո՛չ էլ մանկավարժական պրակտիկայում. հայ և օտար երաժշտասերներն ու երաժիշտ-կատարողները երբեմն անձանոթ է դրանց երաժշտությանը, մինչդեռ գործերից շատերը իսկապես արժանի են ուշադրության: Անհրաժեշտ է, որ վերը նշված գործերն իրենց հաստատուն տեղը գտնեն մեր դաշնակահարների նվագացանկերում, ընդգրկվեն երաժշտական դպրոցների ավագ դասարանների, երաժշտական քոլեջների, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի, Խաչատուր Աբովյանի անվան մանկավարժական համալսարանի դաշնամուրային ֆակուլտետի պարտադիր ծրագրերում, որպեսզի վերջիններս էլ հասցնեն այդ գործերը ունկնդրին:

Վերը նշված գործերի ճանաչելիությանը կարող է նպաստել երաժշտական դպրոցների, ուսումնարանների և կոնսերվատորիայի դաշնամուրի դասարանների համար՝ անցյալ դարի երկրորդ կեսի, նաև ժամանակակից հայ հեղինակների դաշնամուրային ստեղծագործությունների անվանումները մեկտեղող բրոշյուրների տպագրումը, ինչպիսիք են օրինակ՝ Ծ. Ափոյանի²⁶ 1967 թվականին կամ Ա. Բուդաղյանի²⁷ 1988 թ. ՀՍՍՀ բարձրագույն և միջնակարգ կրթության միևնույն տարածության գիտամեթոդական կաբինետի հրատարակչական խմբի նախաձեռնությամբ և հաստատմամբ տպագրված անվանացանկերը:

²⁶ Ափոյան Ծ. Հ., Անվանացանկ հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործությունների (երաժշտական ուսումնարանների դաշնամուրի մասնագիտական բաժնի դասատուների համար), «Հայ գիրք», Երևան, 1967թ., էջ 3-7:

²⁷ Բուդաղյան Ա. Գ., Անվանացանկ հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործությունների (երաժշտական ուսումնարանների և կոնսերվատորիայի դաշնամուրի դասարանների համար), «Հայ գիրք», Երևան, 1983թ., էջ 3-21:

ԳԼՈՒԽԱ
60-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ

1.1. Առնո Բաբաջանյանի «Վեց պարկեր»

Շուրջ կես դար է անցել, ինչ Առնո Բաբաջանյանը զբաղեցրել է իր արժանվույն տեղը հայ երաժշտարվեստի պատմության համատեքստում: Նրա՝ թե՛ որպես կոմպոզիտորի, թե՛ որպես դաշնակահարի արվեստը խորն է և ինքնատիպ: Կրակոտ և խստաշունչ, ողբերգական պաթոսով և հերոսականությամբ լեցուն ստեղծագործությունները Ա. Բաբաջանյանի կայտառ, վառ և ռոմանտիկ արվեստի բնորոշիչներից են: Նրա արվեստն իր կենսասահրությունամբ, լավատեսությամբ, հյուսիսային լեռնային արևոտությամբ ակամայից գուգորդվում է հայ արվեստի այնպիսի երևույթների հետ, ինչպիսիք են Մարտիրոս Սարյանը և Արամ Խաչատրյանը: Միևնույն ժամանակ Ա. Բաբաջանյանի արվեստին բնորոշ քնարականությունը կարելի է գուգորդել Ավետիք Իսահակյանի և Եղիշե Չարենցի բարձրաբերձ քնարականության²⁸ կամ Յովհաննես Թումանյանի ժողովրդական իմաստության և պարզ քնարականության հետ:

Անհերքելի է, որ Ա. Բաբաջանյանի ստեղծագործություններին բնորոշ խորը զգայականության, ձևերի հստակության, վառ գունեղության, հարմոնիկ գունապնակի հյուսվածության հիմքում հայկական ժողովրդական երգի լադանտոնացիոն առանձնահատկություններն են²⁹:

Ա. Բաբաջանյանի արվեստին բնորոշ անմիջականությունը իրական կոմպոզիտորական վարպետության և ժամանակի կանչը լսելու շնորհիվ մեծ ճանաչում բերեցին հեղինակի ստեղծագործություններին:

Աներկբայ որ են Ա. Բաբաջանյանը ստեղծագործական վաղ շրջանում ազդվել է Կոմիտասի, Ալ. Սպենդիարյանի և հատկապես Ա. Խաչատրյանի արվեստից: Առհասարակ Ա. Խաչատրյանի ազդեցությունից զերծ չմնաց անցյալ դարի երկրորդ կեսին ստեղծագործող և ոչ մի կոմպոզիտոր³⁰: Երաժշտության վառ խառնվածքը, խանդավառությունը, իմպրովիզացիայնությունը, ողբերգականություն և նրբագույն քնարականության համադրումը, էքսպրեսիան և ստատիզմը խոսում են հայ երաժշտարվեստի այս երկու մեծությունների արվեստի նմանության մասին³¹:

²⁸ Թաշչյան Ս., Առնո Բաբաջանյան, ՅՍՍՌ Կուլտուրայի մինիստրության № 1 տպարան, Երևան, Էջ 12:

²⁹ Григорян А., Арно Бабаджанян, «Советский композитор», Москва, стр. 56.

³⁰ Шнейерсон Г., Арам Хачатурян, «Советский композитор», Москва, 1960г., стр 43.

³¹ Geodakian G. Babadzanjan (Die Music in Geschichte und Gegenwart, v. 5). Kassel, 2000, p 27.

«Վեց պատկեր» շարքը Ա. Բաբաջանյանի ստեղծագործական երկարատև Էվոլյուցիայի արդյունքն է: 1964 թվականին, ավարտելով դաշնամուրային այս շարքը, Ա. Բաբաջանյանն արդեն գրել էր «Յերոսական բալլադը», Ջուրակի սոնատը, կոնցերտը՝ թավջութակի և նվագախմբի համար:

Այդ ստեղծագործություններում արդեն իսկ սրվել, բարդացել էր հեղինակի ինտոնացիոն շարվածքը, իսկ միտքը դարձել ավելի լակոնիկ և կենտրոնացած:³² Մի շարք խորհրդային ռուս և հայ հետազոտողներ, ինչպես Յու. Եվդոկիմովան³³, Սվետլանա Սարգսյանը³⁴, Կարինե Ջաղացպանյանը³⁵, Սուսաննա Ամատունին³⁶, Միխայիլ Տերոհանյանը³⁷, անդրադարձել են «Վեց պատկեր» շարքին, կատարել ստեղծագործության հետազոտություն, այնուամենայնիվ մենք գտնում ենք, որ անհրաժեշտ է ևս մեկ անգամ խոսել այս ստեղծագործության կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների մասին, դիտարկել շարքում օգտագործված հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերի և դոդեկաֆոն տեխնիկայի կիրառման որոշ դրսևորումներ, լադաստեղծման պրոցեսներ:

«Վեց պատկերը» տոնայնական հիմք ունեցող, վառ թեմատիզմով, արտահայտիչ երաժշտությամբ շարք է, որին բնորոշ են նաև ազգային գծեր: Ա. Բաբաջանյանը ժողովրդական մեղեդիներն ու ռիթմերը այստեղ շատ ինքնատիպ է օգտագործում: Ինտոնացիոն շարվածքն աչքի է ընկնում կառուցվածքների ազատությամբ և յուրօրինակությամբ, իսկ լսողությամբ էլ արագ ընկալվող տոնայնական հիմքը՝ իր պարզությամբ և, միևնույն ժամանակ, ոչ ավանդական լինելով:

Թերևս, «Վեց պատկեր» դաշնամուրային շարքի ամենագեղարվեստական բնորոշումը պատկանում է ստեղծագործության լավագույն մեկնաբաններից մեկին՝ Ս. Նավասարդյանին, ով գրում է,- «Կոնստրուկտիվ

³² Грошевой Е., У композиторов Закавказья, «Советская музыка», Москва, 1965г. №9, стр. 5. «Не детали серийного письма определили захватывающий динамический пульс этой музыки, а огромный эмоциональный заряд, яркая образная содержательность национального искусства, столь характерные для дарования Бабаджаняна».

³³ Евдокимова Ю., «Шесть картин» Арно Бабаджаняна, «Советская музыка», №2, Москва, 1967г., 50-57.

³⁴ Саркисян С., Арно Бабаджанян. Истоки нового стиля, «Музыкальная академия», №2, Москва, 2002г., стр. 79-82. Саркисян С., Арно Бабаджанян. Истоки нового стиля, «Музыкальная Армения», №1, 2002, стр. 17-19.

³⁵ Джагацпаян К., Наш Арно, «Музыкальная академия», №1, 2007г., стр. 114-116.

³⁶ Սուսաննա Ամատունուն համար Ա. Բաբաջանյանի գործիքային ստեղծագործությունների և էստրադային երգերի հետազոտությունը հիմնախնդիր էր՝ սկսած դիպլոմային աշխատանքից, որը նվիրված էր Ա. Բաբաջանյանի դաշնամուրային տրիոյին, (ապագա հայ մեծանուն երաժշտագետը դիպլոմային աշխատանքը պաշտպանել էր Մոսկվայի կոնսերվատորիայում Մ.Ս. Բրուկի ղեկավարությամբ), ընդհուպ մինչև 1985թ. լույս տեսած «Առևտրային Բաբաջանյան. Գործիքային արվեստ» մենագրությունը: Այդտեղ Ս. Ամատունին մանրակրկիտ քննություն է եղարկում նաև Ա. Բաբաջանյանի «Վեց պատկեր» շարքը:

³⁷ Тероганян М., Арно Бабаджанян, «Композитор», Москва, 2001г., стр. 328.

սիստեմով գրված, խիստ բանական, ազգային առումով անդեմ գործերն այնքա՛ն հայկական էին՝ հեթանոսական շնչով լեցուն «Սասունցիների պար»-ով, «Ժողովրդական»-ով, «գուսանական»՝ «Իմպրովիզացիա»-յով, «Խորալ»-ով... Եվրոպական համակարգի չոր ու ցամաք անապատում իսկ ծիլ էր տվել Բաբաջանյանի ոգին, բաբաջանյանական հանճարը»³⁸:

Վեց պատկերից չորսում՝ «Ժողովրդականում», «Ինտերմեցցոյում», «Խորալում» և «Սասունցիների պարում» կիրառվում է տասներկու տոնից բաղկացած դոդեկաֆոն տեխնիկա, սակայն հաճախ այստեղ ոչ թե տասներկու հնչյուն է, այլ ավելի քիչ: Ա. Բաբաջանյանի սերիան քիչ ընդհանրություն ունի Ա. Շյոնբերգի կամ Ա. Վեբերնի տիպիկատնալ սերիայի հետ: Կոմպոզիտորն իրեն չի սահմանափակում՝ օգտագործելով միայն ընտրված հնչյունները ընտրված հերթականությամբ: Նա դրանք տեղադրում է, երբեմն կտրում է ձայնաշարի ոչ պետքական հատվածները կամ հակառակը. ընտրված ձայնաշարը հարստացնում է նոր տոներով՝ որևէ ինտոնացիա կամ անհրաժեշտ հարմոնիկ ֆունկցիա ընդգծելու համար: Դոդեկաֆոնիայի տեխնիկայի հիման վրա կառուցելով սեփական կոնցեպցիան՝ նա չի տրվում սերիայի գրավչությանը, ավելի ն՝ սերիան ներկայացվում է գրոտեսկային, ծաղրական ձևով: Այս երևույթը կարելի է բնորոշել որպես ազատարվե ստագետի հակամարտություն ընդդեմ «համակարգի»:

«Ժողովրդականում», «Ինտերմեցցոյում», «Խորալում» և «Սասունցիների պարում» սերիան ֆունկցիոնալ առումով համապատասխանում է թեմային, որը վառ է և հիշվող, ինչն առհասարակ բնորոշ է կոմպոզիտորի ստեղծագործական ձեռագրին: Այն երգեցիկ է, մեղեդային տեսանկյունից զարգացած, իսկ ձևի առումով՝ դասականի պես պարզ: Անշուշտ, այն շատ ավելի հարուստ և արտահայտիչ է, քան խիստ առոնալ -դոդեկաֆոնը: Անվանի երաժշտագետ Լեո Մազելը գրում է. «Վեց պատկերը» արտահայտիչ ժողովրդական հիմքի վրա կառուցված՝ դոդեկաֆոնիզմի սկզբունքների ազատմեկնաբանության վառ օրինակ է»³⁹:

Դրամատուրգիական տեսանկյունից փոխկապակցված ոչ մեծ պիեսները կոնտրաստային կերպարների մի ամբողջ շարք են: Ստեղծագործությունը մեկնարկում է քնարա-ողբերգական բնույթի **«Իմպրովիզացիայով»**: Պատկերը կառուցված է տարբեր տրամադրությունների հաջորդման սկզբունքով: Առկա հակադիր համադրությունների միջոցով կոմպոզիտորը

³⁸ Նավասարդյան Ս., «Յոգով թերված մի հատիկ էր, որից վեր խոյացավ արդի հայ երաժշտության կենսա ծառը...», «Առավոտ» օրաթերթ, Երևան, հունվար 24, 2014:

³⁹ Мазель Л., О путях развития языка современной музыки, «Советская музыка», Москва, №8, 1965г., стр. 16.

գու նեղ կերպով փոխանցում է ազգային կոլորիտը:

Առաջաբանի ռեչիտատիվային պատմողականություները հերթափոխվում է գործիքային եղանակներով, հանդարտ և երկարաձիգ երգեցողությամբ (Tempo I) հակադրվում է ակտիվ և էներգիայով լեցուն շարժումը (Presto):

«Իմպրովիզացիան» ունկնդրին ծանոթացնում է ողջ շարքի կերպարային ոլորտին, ինտոնացիոն և հարմոնիկ հակադրություների աշխարհին: Յենց այս՝ նախաբանի կամ պրելյուդի դեր կատարող պիեսում շարադրվում են շարքի թեմատիկ կազմավորումների սաղմերը, նախանշվում են գլխավոր կերպարների և հարմոնիկ տարրերի շրջանակները:

Ինքնատիպ է ազգային նուրբ կոլորիտը, որն ստեղծվում է կարճ ռեչիտատիվի և դեպի նույն՝ համառորեն կրկնվող ինտոնացիա՝ ուղղված գլխասանդոյատիպ շարժման օգնությամբ:

КАРТИНЫ
I. Импровизация

Andante recitativo

Որքան լայնաշունչ, ներքուստ ազատ է հոսում կամարգիտորի միտքը, նույնքան լակոնիկ և հավաքված է եռամաս, ոչ մեծ պիեսի կառուցվածքը:

«Իմպրովիզացիային» հակադրվող «**ժողովրդականը**» պարային բնույթի, հումարային պատկերի ինքնատիպ ոճավորում է: Այն գրված է եռամաս կառուցվածքով: Պատկերը սկսվում է չորս տակտից բաղկացած ոչ մեծ նախաբանով, որի օստիևատային ռիթմը անմիջապես ներքաշում է պիեսի կերպարային ոլորտ:

II. Народная

Moderato

Նախաբանին հաջորդում է դողեկաֆոն տեխնիկայով գրված թեման: Բասում 12 հնչյուններից բաղկացած սերիան հնչում է չորս տակտ շարունակ: Այն վերևի ձայնաշարում հնչող թեմայի լայնացած



խեցգետնաբայլ անցկացումն է:

Պիեսում ցայտուն է ռիթմախնտնցիոն կապը ժողովրդական երգ ու պարի հետ: Պարի մեղեդային սուր պատկերները, հստակ, առածգական ռիթմը ստեղծում են «մկանուտ» էներգետիկա: Դիսամիկայի փոփոխությունը դրսևորվում է հստակ, ակտիվ, առնական սկիզբ ունեցող արևլսացիայի փոփոխությամբ դեպի մեղմ, փափուկ, պլաստիկ, կանացի սկիզբ ունեցող միջին մաս:

Ի տարբերությունն առաջին բաժնի՝ այստեղ դողեկաֆոնիայի օրինաչափություններն արտահայտվում են ավելի ազատ, այսինքն՝ ոչ բոլոր տասներկու հնչյուններն են հանդես գալիս հերթականությամբ,



առկա են նաև շրջադարձեր:

Ինտոնացիոն առումով «Իմարովիգացիայի» հիմնական մեղեդուց աճած այս պիեսը առաջին մանրանվագի ճկուն և զարգացած տարբերակն է:

Երկձայնանի ֆակտուրայով, յուրաքանչյուր ձայնի ընդգծված

շարժումով կոմպոզիտորը գրաֆիկի պես ուրվագծում է արտաքուստ գուսա, սակայն ներքուստ մոցիոնալ պարի կառուցվածքը:

Երբ հնչում են **«Տոկատիսի»** առաջին հնչյունները, անմիջապես կորչում են «ժողովրդականին» բնորոշ լույսը և ժպիտը: «Տոկատիսի» երաժշտությանը բնորոշ են կրթոտոհիսամիկան և լարվածություները: Կարճ, իր ռիթմով աչքի ընկնող թեման զարգանում է օստիևատային կրկնության



սկզբունքով և ցայտուն ներկայացնում ողջ պիեսի բնույթը:

Համառ բնույթի թեման իր սուր հնչողությամբ պարբերաբար պռթում է երաժշտական հյուսվածքը: Այն հնչում է մե՛կ սեպտիմաներով, մե՛կ միաձայն, մե՛կ օկտավներով, մե՛կ ակկորդային շարվածքով: Ի վերջո, այդ բոլոր անցկացումները բերում են պիեսի գագաթնակետին, որտեղ թեման հնչում է լայնացած տարբերակով: Հունժկու, նպատակալաց շարժումը ավելի ու ավելի մեծ թափ է ընդունում: Առհասարակ «Տոկատիս»-ը կարելի է դիտարկել որպես ողջ շարքի մշակման բաժին:

«Ինտերմեցցո»՝ հանկարծակի կանգառ, խորհելու մեկ րոպե, որը տրվում է ունկնդրին հաջորդ համարից առաջ:

«Ինտերմեցցոն» նշանակալի դեր է կատարում շարքի դրամատուրգիայի զարգացման գործում: Հենց այս պատկերից է սկսվում շարքի երկրորդ «բաժինը», որտեղ պատկերների միջև հակադրությունն ավելի է սրվում, իսկ դրամատիկ լարվածությունն ու ժգնանում է:



Թռչելով ասես ֆանտաստիկ տեսիլք՝ «Ինտերմեցցոն» տպավորվում է կերպարի երկշերտությամբ, որն, ի դեպ, նույնպես կառուցված է դոդեկաֆոն սխեմայով: Մի կողմից այն մտածկոտ և կենտրոնացած է, մյուս կողմից՝ անհանգիստ, պռոթվուն և ռոմանտիկ:

Այս ինքնատիպ մանրանվագին է հաջորդում «**խորալ ի**» ծանր և դանդաղ քայլերը:

Այս պատկերը զգալիորեն առանձնանում է իր նշանակալիությամբ: Ձևով այն հիշեցնում է basso ostinato վարիացիաներ, որոնց հարմոնիկ սկիզբը անփոփոխ է: Չարգացման ընթացքում այդ ostinato - ն շարադրվում է ութանգամ:

Պատկերն սկսվում է ցածր ռեգիստրում՝ թեմայի խորալային, ակկորդային շարադրանքով: Լարված ակորդների «երգչախումբն» իր վրա է կրում ցավագին սառածության, խորության և բազմանշանակության դրոշմ:

Թեման գուսպ է, տրամաբանության տեսանկյունից ավարտուն: Այն օժտված է հնագույն խորալի մի շարք առանձնահատկություններով, ինչպես կառուցվածքի հստակ քառակուսիությունը, հարմոնիկ շարժման պարփակված տրամաբանությունը, ուղղահայաց-ակորդային կառուցվածքը, վարիացիայնության ամենահասարակ հնարքների առկայությունը:

«խորալ ի» կերպարային ոլորտը կարելի է բնորոշել որպես զորեղ և խիստ: Ինչպես նշում է Յոն. Եվդոկիմովան ««խորալ ն» իր մեջ է համատեղում ազգային բնույթի տարրեր, որոնք համադրվում են արխաիկային տարրերի հետ, միևնույն ժամանակ այն խիստ ժամանակակից է»⁴⁰:

Չավանաբար կոմպոզիտորը դրան է հասնում միշտ վերադարձող, հստակ տոնիկական հենքի և դոդեկաֆոնիայի տարրերի ազատ համադրման շնորհիվ:

Չարմոնիկ ուղեկցությամբ հնչող թեմայի շարադրանքից հետո կարելի է լսել ոչ մեծ մեղեդային կառույցներ, որոնք ցայտուն են դարձնում երաժշտության ժողովրդական սկզբնաղբյուրը: Այդ կառույցները «խորալ» են ներմուծում երգեցիկ, քնարական ինտոնացիաներ: Դրանք ունեն որոշակի լադային կոլորիտ և բնականոն կերպով համադրվում են դոդեկաֆոնիայի հնարքների հետ:

Նշենք, որ «խորալ ում» առկա են երաժշտական հյուսվածքի երկու հարթակ՝ հարմոնիկ և մելոդիկ: Սա 20-րդ դարի երաժշտությանը բնորոշ հնարք է, որի կիրառման դեպքում հարթակներից մեկը սովորաբար զբաղեցնում է գլխավոր, զարգացման առումով առաջնային դերը, մյուսն, ասես հեռվից, հավելյալ «լուսավորում է» առաջինին:

⁴⁰ Евдокимова Ю., Шесть картин Арно Бабаджаняна, «Советская музыка», Москва, №2, 1967г., стр 20.

«խորալ ում» տեսնում ենք գրեթե նույնը: Ինքնուրույն մեղեդային գիծը համադրվում է հարմոնիկ ուղղահայացի հետ: Երաժշտական հյուսվածքի այս երկու հիմնական համալիրները, ռեգիստրերի և ֆակտուրայի տարբերության պատճառով դիֆերենցվելով հանդերձ, միմյանց փոխընդհանուր են, ստեղծում են հարուստ, միևնույն ժամանակ նուրբ և թափանցիկ հնչողություն:



Այս պատկերի գեղարվեստական ուժը նրանում է, որ խորալի ձևին բնորոշ առանձնահատկությունները հմտորեն և բնականոն համադրվում են ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստի ձեռքբերումների հետ. դրա հետմեկտեղ մանրանվագը լեցուն է ժողովրդական կոլորիտով:

Շարքի դրամատուրգիական գծի գագաթնակետը **«Սասունցիների պարը»** է, որն իր էպիկական ուժով, հերոսական, դյուցազնական իմպուլսիվությամբ համեմատելի է մեծ կտավի գործիքային ստեղծագործությունների ֆինալների հետ:

«Սասունցիների պարը» կուլմինացիա է, որը համատեղում է «Տոկատիսի» դինամիկան, «ժողովրդականի» պարային իմպուլսը և «Ինտերմեցցոյի» ինտոնացիոն ինքնատիպությունը:

Այս պատկերում ևս կիրառվում է դոդեկաֆոն տեխնիկա: Սակայն, ինչպես վերը նշեցինք, Ա. Բաբաջանյանն այստեղ իրեն չի սահմանափակում ընտրված հնչյունների խիստ օգտագործմամբ: Նա տեղաշարժում է դրանք, փոփոխում, կրճատում սերիայի՝ իրեն ոչ անհրաժեշտ հատվածները, երբեմն հակառակը՝ երկարեցնում հնչյունաշարը, ներմուծում նոր տոներ, որոնք չեն մտնում ընտրված շարքի հաջորդականության մեջ:

«Սասունցիների պարը» տոնախմբության մի պատկեր է, որում վերակենդանանում են սասունցիների խրոխտ և առնական կերպարները:

VI Сасунский танец



Մանրանվագում կարևորագույն դեր է կատարում սուր, հստակ, պարային ռիթմը:

Պատկերի քողարկված, ցածրահունչ, միաձայն սկիզբը, անընդմեջ հարստանալով նոր ինտոնացիաներով, ձայներով, մետրառիթմիկ նոր պատկերներով, աստիճանաբար վերածվում է կրակոտ, էմոցիոնալ, պրիֆոնիկ հարուստ ֆակտուրայով պարի:

«Սասունցիների պարում» Ա. Բաբաջանյանն իր առջև դնում է կերպարային խնդիրներ և հասնում դրանց լուծմանը հետևյալ միջոցներով՝ կոնտրաստային երաժշտական պատկերները ուրվագծում է զուսպ, սուր գծերով՝ ֆրագի ներսում գերծ մնալով երանգային հարստությունից, նյունասների խայտաբղետությունից: Այստեղից է բխում երաժշտական լեզվի յուրահատուկ կառուցվածքը՝ գլխավորապես երկձայն ֆակտուրայով, յուրաքանչյուր ձայնի հստակ շարժումով, ակտիվ ռիթմի և արտահայտիչ մեղեդու օգտագործմամբ:

Պատկերի դաշնամուրային ֆակտուրայի հիմքում հարվածային տեխնիկայի, անսպասելի թռիչքների, ամենատարբեր տեմբրերի օգտագործումն է, ինչը բերում է շարադասության բազմաձայնությանը և գործիքի բոլոր ռեգիստրների ընդգրկմանը:

Պիեսի կերպարային ոլորտի ձևավորման գործում մեծ դեր են կատարում մետրառիթմիկան, պրիֆոնիկ հնարքները, պրիռիթմիան: Կարևոր է նաև այն, որ բոլոր այս միջոցները ինքնանպատակ չեն, դրանք խորապես կապակցված են երաժշտության էությանը: Դրանք պարի բնույթի բնական բաղկացուցիչն են:

Թեմայի բազմանգամյա անցկացումներից հետո հայտնվում են հաջորդականության սկզբունքով կառուցված երկար շղթաներ (poco a poco cresc):

Ա. Բաբաջանյանը պատահական չէ «Սասունցիների պարում» օգտագործում $gis - cis - fis - h - e - a - d$ կվարտային քայլերը. արդյունքում դրանք վերաճում են ինքնուրույն նշանակություն ունեցող ինտոնացիոն ոլորտների և դառնում դինամիկ կուլմինացիայում գերակշռող: Յենց այս կվարտաներն են մշակման բաժինը դարձնում էներգիայով լեցուն, առաջանցիկ բաժին:

Պիեսի թեմայի ֆոնին՝ կոնտրաստակտային միահյուսումներում, կարելի է լսել նաև ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ մելոդիկ դարձվածքներ, որոնց մեջ առկա են մեծացրած և փոքր սեկունդաներից բաղկացած տրիխորդներ: Դրանց բազմանգամյա անցկացումներից հետո՝ վերը նշված դարձվածքներին զուգահեռ՝ կոնտրաստակտում, ինչում են

երկար և համառորեն հնչող կվարտաների շղթաներ, որոնցով էլ ավարտվում է «Սասունցիների պարը»:

Ինչպես հայտնի է, ցանկացած ստեղծագործության տեսական հետազոտության հիմնասյուներից մեկը լադն է: Քանի որ Ա. Բաբաջանյանի «Վեց պատկեր» շարքում առկա են հայկական ժողովրդական երաժշտության լադաստեղծման օրինաչափություններից շատերը, կարծում ենք՝ անհրաժեշտ է խոսել հատկապես լադի և ձայնաշարի առանձնահատկությունների մասին:

Գաղտնիք չէ, որ հայկական ժողովրդական երաժշտության ձայնաշարի հիմքում ընկած է իրար կցված միատեսակ (իոնական, դորիական, փոյնոգիական) տետրաֆորդների շարքը, որտեղ յոթաբան չյուր ձայնաշարի վերջին աստիճանը դառնում է նոր ձայնաշարի առաջին աստիճան^{41, 42}:

Այդ ձայնաշարերը կարելի է շարունակել վեր և վար: Վեր շարունակելու դեպքում ձայնաշարում հայտնվում են բեմոլներ, վար շարունակելու դեպքում՝ դիեզներ:

Ք. Քուշնարյանի տերմինաբանության համաձայն՝ իոնական տետրաֆորդների առածին աստիճանները կոչվում են միքսոլիդիական, դորիական տետրաֆորդներինը՝ էոլական, իսկ փոյնոգիականներինը՝ լոկրիական, այն լադերի անունով, որոնք առաջանում են երկու միանման տետրաֆորդների կցումից: Այսպիսով, ամբողջ ձայնաշարը բաղկացած է միքսոլիդիական, էոլական և լոկրիական աստիճանների հերթափոխումից:

Քանի որ նշված ձայնաշարում բոլոր կվարտաները մաքուր են, այստեղ բացակայում է մեծ սեպտիմախնտերվալը:

Ա. Բաբաջանյանը շարքի մի քանի պատկերներում օգտագործում է նշված բարդացված ձայնաշարը, որն, ըստ էության, ձայնաշարի որոշ հատվածների մի օկտավից մյուս օկտավ տեղափոխման արդյունքն է: Տեղափոխության ենթարկվելով՝ երաժշտական հատվածները միահյուսվում են բնական ձայնաշարի համապատասխան հատվածներին և դրանց հնչյունային կազմի մեջ ներմուծում բարդացում:

Դիատոնիկ և ալտերացված ձայնաշարերի հիման վրա Ա. Բաբաջանյանը կառուցում է ձայնաշարեր, որոնք համապատասխանում են դոդեկաֆոնիայի պահանջներին: Եթե բնական կվարտային ձայնաշարում ժողովրդական երաժշտության ալտերացիայի սկզբունքով բոլոր փոքր սեկունդաները փոխարինվեն մեծացրածներով, դրանց հաջորդականության ժամանակ

⁴¹ Кушнарёв X., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958г., стр. 62.

⁴² Փաշինյան Էդ., Հարմոնիա (Տեսական և գործնական դասընթաց), Դասագիրք պետական կոնսերվատորիայի համար, «Սովետական գրող», Երևան, 1987թ., էջ 51:

ակնառու կդառնա հնչյունների չկրկնվելը (բացառությամբ 11-րդ աստիճանի, որը կրկնվում է էնհարմոնիկ ձևափոխված): Եթե բաց ենթ թողնում 11-րդ աստիճանը, ստացվում է 12 տոնից բաղկացած ձայնաշար, որտեղ ոչ մի աստիճան չի կրկնվում:

Այս ձայնաշարն ընդունելով որպես հիմք՝ Ա. Բաբաջանյանը գրում է սերիային տեխնիկայի պահանջներին համապատասխանող երաժշտության, որը միաժամանակ արմատականորեն փոխկապակցված է հայկական ժողովրդական երաժշտության և ադափնտոնացիոն առանձնահատկությունների հետ:

Ա. Բաբաջանյանը հենց այդպիսի տերացված ձայնաշարն է օգտագործում «Խորալ»-ում, որը, Ք. Քուչևարյանի կրկնակի և երկու անգամ կրկնակի և ադերի տերմինբանություն համաձայն (կախված մեծացրած սեկունդաների քանակից), կանվանենք չորս անգամ կրկնակի և ադ:

«Խորալի» հիմքում չորս տարբեր եռաձայն ակորդներ են, որոնցից յուրաքանչյուրի տևողությունը մեկ տակտ է: Այդ ակորդների հնչյունները, պատերացված ձայնաշարի՝ հերթականությամբ դասավորված տոներն են, սակայն եթե հետևենք ձայնաշարի օրինաչափություններին, ապա սույն դիեզի փոխարեն պետք է գրվեր լյա բեմոլ, իսկ դո դիեզի փոխարեն՝ ռե բեմոլ: (a, b, cis, d, es, fis, g, as, h, c, des, e, f):

Ռոմանոս Մելիքյանի «Ծիլ-ծիլա» ռոմանսում մելիզմների փոխարեն հանդիպում ենք և ադի իրար հաջորդող աստիճանների միաժամանակյա օգտագործում: Այս հնարքը Ա. Բաբաջանյանի «Խորալում» գտնում է իր հետագա զարգացումը: Ա. Բաբաջանյանը պատերացված ձայնաշարի իրար հաջորդող հնչյունները տեղաբաշխում է լայնացված տարբերակով, այսինքն՝ սեկունդաները փոխարինվում են իրենց շրջվածքներով՝ սեպտիմաներով: Նշված ակորդների ֆոնին լսում ենք մեղեդային կառույցներ, որոնք հաստատում են ստեղծագործության ազգային աղբյուրը:

Նշենք, որ «Խորալում»՝ որպես տոնիկա, աներկբայորեն ընկալվում է ռե նոտան: Գտնվելով ձայնաշարի կենտրոնում՝ այն միավորում և իր շուրջ է հավաքում ներլադային կապերը: Տոնային կենտրոնի նման տեղաբաշխումը բնորոշ է հայկական երաժշտության և ադերին:

Եզրահանգելով՝ ասենք, որ «Խորալում» Ա. Բաբաջանյանը բացահայտում է չորս անգամ կրկնակի և ադի նոր արտահայտչամիջոցները: Դավերաբերում է ինչպես եռաձայն ակորդներին, այնպես էլ հայկական ժողովրդական երաժշտության և ադափնտոնացիոն առանձնահատկությունների համադրմանը սերիային տեխնիկայի հետ:

«Ժողովրդականում» առաջաբանին հաջորդող թեման նույնպես գրված է չորս անգամ կրկնակի լադի աստիճանների հաջորդական շարժման հիման վրա: Դժվար չէ նկատել, որ երկու, երեք, չորս անգամ կրկնակի լադերում համադրվում են երկու փոքր և մեկ մեծացրած սեկունդաներ:

«Սասունցիների պարում» կոմպոզիտորը դիմում է ձայնաշարի կազմավորման նոր մեթոդի: Այստեղ առաջնային են դառնում փոքրացրած օկտավ քայլերը, որոնք հերթափոխվում են լադային պտերացիայի արդյունքում առաջացած մեծ սեպտիմաների հետ: Միանմանություները հաղթահարելու նպատակով՝ վերը նշված փոքր օկտավների շարք են ներմուծվում դարձվածքներ ձայնաշարի այլ հարթություններից՝ անկանոն հերթականությամբ: Դարվում է նաև 12 հնչյունից բաղկացած ձայնաշարը լրացնելու, հարստացնելու նպատակով:

Ա. Բաբաջանյանը նույն՝ փոքրացրած օկտավներից (մեծ սեպտիմաներից) ձայնաշարը օգտագործում է «Տոկատիում»: Նշված սեպտիմաներում ներքևի հնչյունը պետք է դիտարկել որպես էնհարմոնիկորեն փոխարինված հնչյուն, որի արդյունքում էլ ստանում ենք փոքրացրած օկտավի ներկայացումը:

Միանմանություները խախտելու նպատակով հեղինակը բաց է թողնում ձայնաշարի փոքր օկտավներից մեկը՝ սուլ-սուլ դիեզը, և օգտագործում ձայնաշարի հնչյունները՝ խախտելով հերթականություները:

Այսպիսով, Ա. Բաբաջանյանը «Վեց պատկեր» շարքում հայկական ժողովրդական երաժշտության լադաստեղծման օրինաչափությունների հիման վրա ստեղծում է մի շարք նոր լադեր, ինչպես նաև օգտագործում է որոշ հնչյունաշարեր, որոնց հիմքում ժողովրդական երաժշտության դիատոնիկ ձայնաշարն է, որոնցում էլ իրենց հերթին կյանքի են կոչվում դողեկաֆոնիայի սկզբունքները:

Նշենք այդ լադային կազմավորումները.

1. Չորս անգամ կրկնակի լադ, որի հիմքում հայկական ժողովրդական երաժշտության պտերացված ձայնաշարն է («Խորալ», «Ժողովրդական»): Այդ լադը ք. Քուչնարյանի կրկնակի և երկու անգամ կրկնակի լադերին վերաբերող եզրաբանության հիման վրա (մեծացրած սեկունդաների քանակից կախված) անվանենք չորս անգամ կրկնակի լադ:

2. Հինգ անգամ կրկնակի լադ, որը տեսնում ենք «Ժողովրդական»-ի նախաբանում: Այդ լադը անվանենք նույն սկզբունքով, ինչ վերը նշված չորս անգամ կրկնակի լադը:

3. Կես տոն և ամբողջ տոն լադ՝ կազմված տրիտորդային անցկացումներից, որոնցում իրար են հերթափոխում փոքր և մեծացրած

սեկուլնդաները («Ժողովրդական»-ի միջին մասի առաջին և երկրորդ տակտեր): Այն առաջանում է եռլական երկու աստիճանների (մեկի՝ վեր, մյուսի՝ վար) ավտերացիայի արդյունքում:

Այստեղ օգտագործված են երկու նման շարքեր, որոնց միջև տարածությունը մեկ տոն է, և դրանք կազմում են ամբողջական 12 տոնից բաղկացած հնչյունաշար:

4. Համակցված հնչյունաշար, բաղկացած երկակի տետրաֆտորդից և կես տոն – մեկ տոն տրիֆտորդից («Ժողովրդականի» միջին բաժնի երրորդ, չորրորդ տակտեր):

5. Կվարտային ձայնաշարի փոքրացրած օկտավների շարք (հաճախ ենք հանդիպում «Տոկկատինո» և «Սասունցիների պարում»):

6. Հերթականությամբ դասավորված մաքուր կվարտաների շարքեր:

7. Ավտերացված ձայնաշար մեղեդային դարձվածքների օկտավային փոխադրումներով («Սասունցիների պար»):

8. Դիատոնիկ ձայնաշար՝ որոշ հատվածների օկտավային փոխադրումներով («Իմպրովիզացիա»):

9. Դիատոնիկ ձայնաշարի կվարտային շրջանով փոքր սեկուլնդաների հաջորդականություն («Իմպրովիզացիա»):

10. Փոքրացրած կվինտաների շարք, որի հիմքում դիատոնիկ ձայնաշարն է («Ինտերմեցցո»):

Այսպիով, դիտարկած ձայնաշարերում ակնառու է հաջորդական հերթափոխությունն՝ առանց 10, 11, 12-րդ հնչյունների կրկնություն:

Տասներկու հնչյունից բաղկացած շարքը կազմվում է մաքուր կվարտաների, փոքրացրած կվինտաների և կես տոն - մեկ տոն լադում մեկ տոն տեղափոխումների շնորհիվ:

Չորս անգամ կրկնակի լադում՝ կվարտային շրջանի փոքր սեկուլնդաների հաջորդականությունում համընկնում է տասնմեկերորդ հնչյունը, իսկ փոքրացրած օկտավների շարքում համընկնում է տասներկու երրորդը:

Այլ և ի՞նչն է ուշագրավ այս շարքում:

Ա. Բաբաջանյանն իր առջև հստակ կերպարարյին խնդիր լուծելու նպատակ է դնում. կոնտրաստային երաժշտական պատկերները ստեղծել զուսպ, գծուծ արտահայտչամիջոցների կիրառմամբ, առանց ճոխության, առանց նյունանսային նրբագեղության՝ գուցե հղվելով մեծն Կոմիտասի դաշնամուրային մանրանվագներին: Չ՞ե որ Կոմիտասը «փարոս» էր թե՛ Ա. Բաբաջանյանի, թե՛ նրա սերնդակից երիտասարդ կոմպոզիտորների համար:

Կոմիտասի մոնոդիկ երգերի ժողովածուն նրանց երաժշտական այբուբենն էր, սեղանի գիրքը, առաջին ձեռնարկը, որն ուղեկցեց դեպի երաժշտության աշխարհ⁴³:

Այս տեղից էլ երաժշտական և եզրվի յուրահատուկ արտահայտչականությունը, որ դրսևորվում է հետևյալում՝

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

2. Մեկ տեսակի արտահայտչամիջոցների խոսցված օգտագործում. խոսքն ինտոնացիոն առումով արտահայտիչ մեղեդայնության, ակտիվ ռիթմի, օստինատային զարգացման մեթոդների մասին է⁴⁴: Միևնույն ժամանակ Ա. Բաբաջանյանը հրաժարվում է գունանկարչական, հարուստ հարմոնիայից և երաժշտական հյուսվածքի բազմաձայն կառուցվածքից:

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

Յետաքրքրական են նաև հեղինակի հարմոնիկ և տոնայնական մտածելակերպի հետկապված հատկությունները:

Յուրաքանչյուր պիեսում տոնայնական հաստատունությունն արտահայտվում է տարբեր կերպ.

օրինակ՝ «Խորալում» այն ընկալվում է գրեթե դասական իմաստով: Այլ պատկերներում ներկայանում է պակաս հստակ ձևով, երրորդ դեպքում այն քողարկված է («Ինտերմեցցո», «Սասունցիների պար»): Դա փոխկապակցված է հենակետային տոնայնական կոմպլեքսի առանձնահատուկ դիրքի և ֆունկցիայի հետ:

Դոդեկաֆոնիայի ներմուծումը տոնայնական սահմանների մեջ ընդարձակում է տոնայնական ձայնածավալը, ստեղծում է տոնայնության սառեցման տպավորություն, և յուրաքանչյուր վերադարձ դեպի տոնայնություն վերածվում է անսպասելի ու վառ էֆեկտի:

⁴³ Бабаджанян А., «Вечный символ», «Коммунист», 1969г., с. 13.

⁴⁴ Зурабян Ж., Национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке первых послевоенных лет, диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по специальности музыкальное искусство, Ереван, 1983, стр. 178. «Остатные басы глубоко внедрились в армянское композиторское творчество, начиная с хоровых обработок Кара-Мурзы, Екмаляна, Комитаса, найдя затем применение в инструментальных сочинениях Н.Тиграняна, Комитаса, С.Бархуда-ряна, в симфонических произведениях А.Спендиарова, А.Тер-Гевон-дяна и др. В творчестве А.Хачатуряна они получили еще более широкое развитие, синтезируя в себе особенности их выразительной роли, как в национальной музыке, так и композиторском творчестве XX века».

Տոնայնական տարածությունը ընդլայնմանը նպաստում է նաև դիատոնիկ և ալտերացված ձայնաշարերի օգտագործումը և դրանց հիման վրա ձևավորված միջարք և ադային ձևավորումների կիրառումը:

Ժողովրդական ինտոնացիաները և դրանց հետ փոխկապակցված և ադայաստեղծ ձևավորումները, համադրվելով տասներկու տոնից բաղկացած ձայնաշարի հետ, ոչ միայն չեն կորցնում իրենց բնույթը, այլ և ստանում են իրենց էությունը շատ մոտարտահայտչաձև:

Ա. Բաբաջանյանի «Վեց պատկեր» շարքը գալիս է ևս մեկ անգամ փաստելու, որ Ա. Բաբաջանյանը ժամանակի ամենավառ, ամենանորարար, ամենաառաջադեմ և ամենատաղանդավոր կոմպոզիտորներից է:

Շարքում ոչ միայն հրաշալի համադրվում են հայկական ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկություններն ու քսաներորդ դարի երաժշտության միջարք հնարքներ, այլ և հստակ ընդգծվում են վերջինիս զարգացման ուղիները:

1.2. Գագիկ Յոզուկ. «Տասներկու պրելյուդ»

Գագիկ Յոզուկը⁴⁵ ժամանակակից հայ իրականության ամենահետաքրքիր և ինքնատիպ կոմպոզիտորներից մեկն է, անհատականություն, ով իր կայուն տեղն է զբաղեցրել մերօրյա երաժշտարվեստի խորապատկերում: «Ժամանակը չի սպասում, կյանքն առաջ է թռչում հարյուր մղոնանոց քայլերով, յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանում իր խնդիրներն ու պահանջները: Արվեստագետը պարտավոր է ընթանալ իր դարի հետ, մենք պարտավոր ենք տալ նոր ժամանակաշրջանին համապատասխան գործեր, եթե չենք ցանկանում ետ մնալ կյանքի պահանջներից: Նա, ով ցանկանում է մասնակցել նոր կյանքի կառուցման մեծ աշխատանքին, պիտի արձագանքի հրամայական պահանջներին, մեծ մասսաների պահանջներին»⁴⁶, - Ռոմանոս Մելիքյանի 1930 թվականին գրած այս խոսքերն ավելի քան բնորոշող էին նաև քսաներորդ դարի երկրորդ կեսում ստեղծագործող Գ. Յոզուկի մտածելակերպին:

⁴⁵ 1962-1963թթ. կոմպոզիտորը պաշտոնականորեն փոխեց ազգանունը՝ Յոզուկյանի սյանից դառնալով Յոզուկ (Յոզուկն ազգանունով կոմպոզիտորը ներկայանում էր 1957 թ.ից): Առանձնագրույցի ժամանակ Գ. Յոզուկն ընտել է, որ դիտավորյալ է նոր ազգանվան հիմքում թողել առաջին ազգանվան խոսուն արմատը: Նա օրինակ է բերում Արմաթրոնգ ազգանունը, որն անգլերենից թարգմանավորվել է որպես ամուր ձեռք (arm - ձեռք, strong - ամուր, ուժեղ): Նման կերպով էլ Յոզուկն ազգանունն իր հնչողությամբ ասոցիացվում է «հով» բառի հետ, որն այդքան հոգեհարազատ է կոմպոզիտորին: Դիտարկելով կոմպոզիտորի արվեստի խորքային շերտերը, կարելի է զգալ թարմությունն, մտքի ճկունությունն ու փնտրտուք, թերևս, այստեղից էլ սերը դեպի «հով»:

⁴⁶ Թոռջյան Խ., Ռոմանոս Մելիքյանը և հայ երգային արվեստը, «Յայ պետիրատ», Երևան, 1957թ., էջ 69:

Նրա ստեղծագործությունները երկար ժամանակ է, ինչ դարձել են հայկական և մի շարք այլ երկրների երաժշտարվեստի անբաժան մասը: Դրանք կատարվում են Մոսկվայում, Սանկտ-Պետերբուրգում, Մինսկում, Կիևում, Թբիլիսիում: Գ. Յոզևիցի գործերը ջերմ ընդունելություն են գտնում Անգլիայում, Ֆրանսիայում, Իսպանիայում:

Կոմպոզիտորի արվեստում համադրվում են ինչպես դասական, այնպես էլ ժամանակակից կոմպոզիտորական դպրոցների սկզբունքները:

Սկզբունքայնություն, երիտասարդական ավյուն, ստեղծագործական ոգևորություն, իմաստություն. հատկանիշներ, որոնք լավագույնս են բնորոշում Գագիկ Յոզևիցի կոմպոզիտորին:

Թեև Գ. Յոզևիցի ստեղծագործությունների ցանկը մեծ չէ և ներառում է մոտ քսան opus, նաևոր արվեստի քարոզիչ է, նորորարականի համար անհողողող պայքարող մարտիկ: 1960-80-ականներին նա դեպի ապագան նայող արվեստագետներից մեկն էր, նրանցից մեկը, ով վերաիմաստավորելով եվրոպական դասական արժեքները, ստեղծում էր ժամանակակից հայկական արվեստ: Այսօր նրան կոչում են կենդանի հայ դասական:

Առաջին հայացքից վոկալ ժանրերի բացակայությունը կոմպոզիտորի արվեստում կարող է տարօրինակ թվալ, սակայն ինքը՝ Գ. Յոզևիցը, այդ հանգամանքը բացատրում է անսահման սիրով դեպի գործիքը, գործիքային արվեստը:

Գ. Յոզևիցը անցել է բարդ և հետաքրքիր ստեղծագործական ճանապարհ՝ պարզագույն ժանրերից դեպի բարդը: «Կան ժանրեր, որոնց պետք է անդրադառնալ ավելի ուշ, ավելի հասուն տարիքում», - ասում է կոմպոզիտորը: Ստեղծագործական ուղու սկզբում ծնվեցին նրա Լարային կվարտետը, շարքերը գործիքային տարբեր կազմերի համար, ավելի ուշ սոնատները, հետո կոնցերտները: Կոմպոզիտորը գտնում է, որ յուրաքանչյուր կոմպոզիտոր պետք է անցնի իր ստեղծագործական ճանապարհն այնպես, ասես սար է բարձրանում. սկսելով ավելի պարզունակ ձևերից, աստիճանաբար բարդացնելով և զարգացնելով գրելաձևը՝ հասնի մոնումենտալ ձևերին: «Դեռ կգա օպերա և սիմֆոնիա ստեղծելու ժամանակը», - առանձնազրույցի ժամանակ նշում է Գ. Յոզևիցը: Այս միտքը փաստում է, որ 89-ամյա կոմպոզիտորը չի դադարում զարգանալ, աճել, մտորում է ստեղծագործական առաջընթացի մասին: Երևույթ, որը բնորոշ է իրական ստեղծագործողներին:

Պետք է նշել նաև, որ Գ. Յոզևիցը կոմպոզիտոր է, որը մեծ պատասխանատվություն է զգում ինչպես ինքն իր, իր ստեղծագործության,

այնպես էլ իր գործերի ունկնդրի առջև: Յուրաքանչյուր գործ նա ստեղծում է այնպես, ասես այն վերջինն է՝ աշխատանքին տրվելով անմոռաց, չխնայելով ինքն իրեն: Յուրաքանչյուր ստեղծագործությունում հեղինակը փորձում է հասնել կատարելության, որը բնականաբար հեշտությամբ չի տրվում և պահանջում է մեծ լարում: Առհասարակ Գ. Յովունցը յուրաքանչյուր գործով զբաղվում է՝ դրան տրվելով անմոռաց, առանց իրեն խնայելու: Արդյունքն այն է, որ կոմպոզիտորը համաշխարհային երաժշտարվեստի փայլուն գիտակ է, մանկուց զբաղվել է լուսանկարչությամբ և ստեղծել մի շարք ինքնատիպ լուսանկարներ, ավելի հասուն տարիքում տարվել է Յին Արևելքի՝ Չինաստանի և Չնդկաստանի փիլիսոփայությամբ: Նա միշտ փորձում է հասկանալ առարկայի էությունը, հասնել խորքային շերտերի, միշտ փնտրտուքի մեջ է, նաև ան փայլուն մանկավարժ Ե. ԵՊԿ-ի ուսանողները դեռ երկար կհիշեն Գ. Յովունցի ինքնատիպ դասախոսությունները:

Երաժշտական աշխարհ Գ. Յովունցը ոտք է դրել որպես կատարող: 1938 թվականին, երբ ապագա կոմպոզիտորը մանկապարտեզի սան էր, որպես երաժշտական փայլուն ընդունակությունների տեր երեխայի՝ նրան ուղարկել էին մանկապարտեզին կից երաժշտական դպրոց՝ սովորելու դաշնամուրի դասարանում: Մեկ տարի անց Գ. Յովունցը ընդունվել է Ալ. Սպենդիարյանի անվան երաժշտական դպրոցի ջութակի դասարան: «Վաղ մանկությունից սիրահարված էի ջութակին և մինչ օրս էլ պահպանում եմ այդ սերը: Ջութակն այն գործիքն է, որը հնարավորություն է ընձեռում լավագույնս զգալ ձայնը և նրամիջուկը: Ինձ գրավում էր ՅաշաՅեյֆեցի, Սամուիլ Ֆյուրերի և այլոց նվագը: Սվերդլովի փողոցում էր միակ համերգադահլիճը, որտեղ կարելի էր լսել բարձրակարգ երաժշտություն անվանի վարպետների կատարմամբ: Ես ներկա էի լինում ոչ միայն համերգներին, այլև փորձերին: Դանիիլ Ծաֆրանի կատարումներից Էյֆորիայի մեջ էի ընկնում, հայտնվում էի կախարդական աշխարհում, որտեղից հետ էի վերադառնում իրականություն, միայն բարձր ծափողջույններից հետո»⁴⁷:

Կոմպոզիտորի ջութակի առաջին ուսուցիչը Վերոնիկա Տիգրանի Ախչարումյանն է եղել: Ավարտելով այն ժամանակ դեռ յոթնամյա Ալ. Սպենդիարյանի անվան երաժշտական դպրոցը՝ ապագա կոմպոզիտորը ուսումը շարունակել է Պ. Չայկովսկու անվան տասնամյա դպրոցում: Այստեղ և առհասարակ մինչև ուսման ավարտ ԵՊԿ-ում նրա ուսուցիչն էր Կարպ Դոմբանը:

⁴⁷ Գ. Յովունցի հետզրույցից:

«Ուսուցիչներին ինքս եմ ընտրել: Կ. Դոմբանի դասարանում սովորողները տարբերվում էին կատարողական վարպետությամբ, հավաքվածությամբ: Յատկանիշներ, որոնք շատ կարևոր և հարագատելի ինձ համար: Կոնսերվատորիան Գ. Յովուկին ավարտում է նաև որպես կոմպոզիտոր: Նրանուսուցիչը Գրիգոր Եղիազարյանն էր:

1941 թվականին սկսված պատերազմը կարող էր արմատապես փոխել պատանի Գ. Յովուկինի ճակատագիրը: Մեծ Յայրենական տարիներին կոմպոզիտորի հորը ուղարկում են Ալավերդի, որտեղ նա դառնում է հոսպիտալներից մեկի տնտեսական մասի վարիչ: Ալավերդի տեղափոխված ընտանիքը ապահովված էր երեքանգամյա սնունդով, ապրում էր բարեկեցիկ: Սակայն երկու ամսից ապագա կոմպոզիտորը հասկացավ, որ չի կարող այլևս մնալ Ալավերդիում, որ «խեղդվում» է առանց երաժշտության: Բանն այն է, որ տարածաշրջանում երաժշտական դպրոց չկար: Կոմպոզիտորի հայրը նրան ընտրության առջև է կանգնեցնում՝ երաժշտություն կամ բարեկեցիկ կյանք ընտանիքի հետ: Առանց երկմտելու պատանի երաժիշտը ընտրում է առաջինը և տեղափոխվում Երևան՝ տատկի տուն: Յենց այստեղ Գ. Յովուկին առաջին անգամ հասկանում է, թե ինչ է սովը: Սակայն այդ զգացողությունը չի կարողանում ճնշել երաժշտության հանդեպ ունեցած անսահման սերը:

Կոմպոզիցիայով զբաղվելու որոշումը գիտակցված էր, վերապրված: Թերևս հասուն տարիքում երաժշտություն գրելու որոշումն էր նպատակալաց և հաջողակ գործունեության գրավականներից մեկը: Գ. Յովուկինի opus – ը լույս է տեսել 1960 թ.-ին: Որպես ջութակահար՝ կոնսերվատորիան ավարտել է 1954 թ., իսկ կոմպոզիցիայի բաժինը՝ 1957 թ.-ին: Պետք է նշել, որ լույս տեսած առաջին opus-ին նախորդել են կվարտետ, կոնցերտներ և սիմֆոնիա, որոնք թերի համարելով՝ իր արվեստի հանդեպ պահանջկոտ կոմպոզիտորը ոչնչացրել է:

Գ. Յովուկինի ստեղծագործական ուղին կարելի է բաժանել երեք փուլի՝ վերջին՝ երրորդ փուլը թողնելով անավարտ: Առաջին շրջանը 1960-ից 1965 թվականն է տևել: Այդ ժամանակահատվածում կոմպոզիտորը գրել է լարային կվարտետ (ստ. 1, 1960 թ.) և «Տասներկու պրելյուդ» դաշնամուրի համար շարքը (ստ. 2, 1965 թ.): Երկրորդ՝ հարուստ և արդյունավետ շրջանը 1968-1976 թթ. էր: Այդ ժամանակաշրջանը կարելի է կոչել «ինվենցիոն», քանի որ այդ շրջանում գրված բոլոր ստեղծագործություններն առանց բացառության կոչվում են ինվենցիաներ կամ ինվենցիոն պիեսներ: Այստեղ պետք է մի հստակեցում մտցնել. «ինվենցիա» բառը կոմպոզիտորը մեկնաբանում է ոչ որպես պրլիֆոնիկ ստեղծագործության ձև: Նա որպես

հիմք է ընդունում invento բառը, որը լատիներենից թարգմանաբար նշանակում է հայ տնագործություն: Այս գործերում նա հայ տագործություններ է անում հարմոնիայի բնագավառում, կոնստրուկցիայի տեսանկյունից փնտրում է նորը: Յուրաքանչյուր opus – ի յուրաքանչյուր տողում կա նորը, դեռ չկիրառվածը հայ տնաբերելու ձգտում: Մեծ դեր են կատարում այս շրջանի ստեղծագործություններում նաև պոլիֆոնիկ հնարքները, յուրաքանչյուր ձայն հազեցած է մելոդիզմով:

Երրորդ՝ ուշ շրջանը, ընդգրկում է ութ ստեղծագործություն, որոնցից վերջինը գրվել է 1992 թ.-ին: Այդ գործին հաջորդեց ստեղծագործական լռությունը: Գ. Յոզևիցը իրեն նվիրեց մանկավարժական գործունեությանը, որն սկսել էր դեռ 1964 թ. – ին Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգությունում առկա է նաև երաժշտություն կինոֆիլմերի համար՝ «Հանդիպում ցուցահանդեսի ժամանակ» 1968 թ., «Ձախորդ Փանոս» 1970 թ., «Ավետիք Իսահակյան» 1971 թ.:

Նշենք, որ Հայաստանի արվեստի վաստակավոր գործիչ (1984 թ.) Գ. Յոզևիցը 1990 թվականից կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր է:

Ջութակահար-կոմպոզիտորի առաջին օպերաներից սկսած դաշնամուրը Գ. Յոզևիցի սիրելի գործիքն է: Դաշնամուրային ստեղծագործությունները Գ. Յոզևիցի ստեղծագործության մեկ երրորդն են կազմում և կոմպոզիտորի արվեստում ներկայացված են տարատեսակ ժանրերով՝ պրելյուդներ, սոնատներ, պիեսներ, կոնցերտ, կոնցերտային ինվենցիաներ:

Մոտերկու տասնամյակ է բաժանում Գ. Յոզևիցի առաջին և վերջին դաշնամուրային ստեղծագործությունը: Այդ տարիների ընթացքում կոմպոզիտորի ստեղծագործական աճն ու փոփոխությունը ահռելի է: Եթե «Տասներկու պրելյուդում» դաշնամուրի համար նոր են սկսում նշմարվել հիմնական ստեղծագործական մոտեցումները, ապա դաշնամուրային վերջին opus – ներում՝ դաշնամուրային կոնցերտում և «Տասը պիես-մոնոգրամ»-ում ակնհայտ են ստեղծագործողի հասունությունն ու վարպետությունը, բնականությունը⁴⁸:

Գ. Յոզևիցի ինքնատիպ հարմոնիկ համակարգը հիմնված է օբերտոնային համակարգի վրա: Այն կազմված է երեք լադահարմոնիկ համատեղված համակարգերից: Առաջին լադահարմոնիկ համակարգը ստեղծված է IV - րդ և V – րդ աստիճանների օբերտոնների հիման վրա:

⁴⁸ Берко М., Аннотация к пластинке «Гагик Овунц. Камерные произведения», «Мелодия», 1984г.

Յիմքում ընկած է c - e մեծ տերցիան: Այս հնչյունները փոխադրվում են մեծ տերցիա վերև կամ ներքև՝ առաջացնելով երեք հնչյուն c-e-gis(as), օկտավան դառնում է համաչափ: Այնուհետև յուրաքանչյուր առաջացած հնչյուն «կանչում» է իր կվինտաները և առաջանում է վեց հնչյունից կազմված համաչափ լադ. (c-dis-e-g-gis-h): Լադի յուրաքանչյուր հիմնական աստիճանի վրա կարելի է կառուցել երեք եռահնչյուն - մաժոր, մինոր և մեծացրած (c – e - g, c – es - g, c – e - gis, e –gis - h, e – g - h, e – gis - his, as – c - es, gis – h - dis, as – c - e): Այս ակորդներից յուրաքանչյուրն ունի միանման ծագում և կարող է ընդունվել որպես տոնիկա: Այս լադահարմոնիկ համակարգում գրված են «Ինվեցիոն երեք պիեսները» գալարափողի և դաշնամուրի համար⁴⁹, «Լադի հարմոնիա» դաշնամուրի համար խորագրով թիվ 1 Սոնատը (օր11):

Երկրորդ լադահարմոնիկ ենթահամակարգը առաջանում է V – րդ, VI – րդ և VII – րդ աստիճանների օբերտոնների հիման վրա: Որպես հիմք վերցվում են e – g – b - ի փոքր տերցիաները: Ինչպես և առաջին դեպքում, դրանք տեղափոխվում են, սակայն այս անգամ փոքր տերցիա վեր կամ վար: Առաջանում է չորրորդ հնչյունը des (cis):

Օկտավը դառնում է համաչափ և իր շուրջ կենտրոնացնում մոտակա «ազգականներին»՝ կվինտաներին: Արդյունքում ստանում ենք ութ հնչյունից բաղկացած սիմետրիկ լադ. (e – f – g – as – b – h – cis - d): Այս լադահարմոնիկ համակարգով գրված են Նվագախմբային ինվեցիաների երրորդ շարքից (օր. 6) «Պոստյ լուդիան», Կոնցերտը ջութակի և նվագախմբի համար (օր. 12), «Սոնատ – դուետ» - ը ջութակի և թավջութակի համար օր. 13, «Լադահանուստիկ հարմոնիա» դաշնամուրի համար խորագրով թիվ 2 Սոնատը (օր. 14):

Երրորդ լադահարմոնիկ ենթահամակարգը առաջանում է VII, VIII, IX, X, XII բնական հնչյունների հիման վրա (b – c – d – e - fis): Որպես հիմք վերցվում է մեծ սեկունդան, որը տեղադրվում է հետևյալ կերպ՝ fis (ges) – gis (as): Կրկին «կանչվում են» բնական (մաքուր) կվինտաները, արդյունքում ձևավորվում է 12 հնչյունից բաղկացած լադ. (b-h-c-cis-d-dis-e-f-fis-g-gis-a):

Կոնցերտում՝ դաշնամուրի և նվագախմբի համար (օր. 16), «Contraste» պիեսում՝ Ֆլեյտայի և դաշնամուրի համար (օր. 15), «Տասը պիես-մոնոգրամ»-ում՝ դաշնամուրի համար (օր. 17), և «Սիմֆոնիկ սյուիտ»-ում (օր. 18) Գ.

Յովուսը կիրառում է այս բոլոր՝ երեք լադահարմոնիկ համակարգերը:

Նշված ստեղծագործություններում հարստանում և դժվարանում է կոմպոզիտորի գրել առճը: Գ. Յովուսը կարողանում է հարուստ հարմոնիկ

⁴⁹ Овунц Г., «Мысли о гармонии», «Мшакуйт», Ереван, 1995г., стр. 8-13.

լեզվի և արտահայտչաձևերի շնորհիվ ստանալ էլ ավելի փիլիսոփայական, հոգեբանական պատկերներ, դրամատիկ հակասություններ:

Գագիկ Յովունցի գրչին պատկանող դաշնամուրային առաջին ստեղծագործությունը «**Տասներկու պրելյուդ**» շարքն է (օր. 2, 1965): Ստեղծագործությունն առաջին անգամ հնչել է 1965 թ.-ին՝ լույս տեսնելուց կարճ ժամանակ անց: Վեց պիեսը կատարել է Ամալյա Բայբուրթյանը, մյուս վեցը՝ Կետի Մախասյանը «Անդրկովկասյան գարուն» փառատոնի ժամանակ: 1966 թվականի մայիսի 10-ին երիտասարդ կոմպոզիտորների չորրորդ համագումարի ժամանակ «Տասներկու պրելյուդ» շարքը հնչել է ամբողջությամբ: Ստեղծագործությունը նվիրված է Կ. Մախասյանին՝ Կարպոմբանի տիկնոջը:

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

Այն, որ պրելյուդ ժանրը կոմպոզիտորական փորձարարության համար հրաշալի «լաբորատորիա» է, նորույթ է: Յենց այս շարքում է Գ. Յովունցը բյուրեղացում իր երաժշտական լեզուն և ոճը, իր կոնստրուկտիվ հայտնագործությունները: Նա փորձարկումներ է անում մեղեդայնության, հարմոնիայի, լարի, տեմբրի, ֆակտուրայի հետ: Այստեղ առաջին անգամ նկատելի են դառնում Գ. Յովունցի լարա-հարմոնիկ համակարգերի նախանշանները: Կոմպոզիտորը հեռանում է ավանդական մաժոր-մինորային համակարգերից: Պրելյուդներից ոչ մեկում չենք հանդիպում ավտերացիայի նշանների, որոնք նշում են այս կամ այն տոնայնությունը: Կոմպոզիտորը տոնայնությունն ուրվագծում է ընդհանրական՝ ստեղծելով «ինտոնացիոն կենտրոն»⁵⁰:

Պ. Յինդեմիտի «Ludus tonalis» շարքին բնորոշ այդ առանձնահատկությունները առկա են նաև Գ. Յովունցի ստեղծագործություններում⁵¹: Դա ցայտուն դրսևորվել է «Տասներկու

⁵⁰ Левая Т., Леонтьева О., Пауль Хиндемит, Жизнь и творчество, «Музыка», Москва, 1974г., стр. 293. «Ludustonalis»—наиболее радикальный среди других произведений композитора опыт ассимиляции в тональности различных ладовых наклонений, в том числе мажора и минора. Всякая классическая тональность есть одновременно ладотональность. Хиндемитовская же тональность настолько ладовомнозначна, что вполне закономерно сохранять за ней лишь главный ее признак: господство центрального тона (отсюда названия фуг: «в тональности С», «в тональности А» и т. д.). Поэтому в цикле не двадцатьчетыре, а двенадцать полиладовых фуг, а весь цикл представляет собой систему двенадцати тональностей, емких и многозначных.

⁵¹ Ջաղացպանյան Կ. Ա., Եզրափակիչ համերգի դիտանկյունից, «Սովետական արվեստ», Երևան, 1978թ., № 7, էջ 54: Վերոհիշյալ հոդվածում հեղինակը նշում է. «Գ. Յովունցին հարազատ են Պ. Յինդեմիտի տեսական սկզբունքները, որոնք, ինչպես հայտնի է, իրենց հերթին Ի. Քեպլերի ուսմունքի ազդեցությունն են կրում:

պրելյուդ» շարքում: Տարբերությունը միայն տոնայնությունների դասավորության մեջ է: Եթե Պ. Յինդեմիտի մոտ շարքը գրված է գլխավորապես Դո (C) տոնայնությունում, որին ենթարկվում են մյուս բոլոր տոնայնությունները՝ դասավորվելով ըստ տոնայնական ազգակցականության, ապա Գ. Յովուսցի 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. Յովուսցին ընդգծում է յուրաքանչյուր մանրանվագի գույնային, տեմբրային ներկայանալը:

Լադատոնային ոլորտների քառասյին խմբում է նա տեսնում տրամաբանություն, պատահականության գեղագիտության հմայք: Պրելյուդներն ասես դաշտային ծաղիկների մի փունջ լինեն: 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:

Պրելյուդ թիվ 1, In G

Շարքի առաջին իսկ պրելյուդում բացահայտվում է ինտոնացիոն-ինտերվալային կառույցների հանդեպ Գ. Յովուսցի հետաքրքրությունը: Կոմպոզիտորը ճարտարապետի պես «կառուցում» է իր երաժշտական մտքերը: Նա ասես «խաղում» է ինտոնացիաների հետ, զմայլվում հնչյունային աշխարհի հնարավորություններով, ստեղծում ձայնային տարածության անվերջանալի վերափոխություններ⁵²:

Պրելյուդում ակնհայտ է վերընթաց նոնաինտերվալի գերակայումը, որն ասես հարց-մտորում է: Առաջին անգամ հնչելուց հետո այն հարստանում է տարբեր ինտոնացիոն հավելումներով՝ մինևույն ժամանակ չկորցնելով իր ինքնատիպ հնչողությունը:

Գերմանացի աստղաբաշխն իր «Աշխարհի ներդաշնակությունը» աշխատության մեջ խոսում է ողջ տիեզերքի միասնության մասին: Յինդեմիտը, հիմնվելով Քեպլերի գաղափարների վրա, գալիս է այն համոզման, որ բոլոր ժամանակների երաժշտությունը կազմակերպված և խիստկանոնորով զարգացող ամբողջություն է:

⁵² Джагацпаян К.А., Традиционное и новаторское в творчестве Г. Овунца (к 75-летию композитора), «Музыкальная Армения», №3 (18), 2005թ., стр. 52. «Аккорды и интервалы у Овунца существуют сами по себе. Это своеобразные продукты призвуков, обертоновых гроздьев, очагов, возникших от сочетания разных звуков (и горизонтально, и в одновременности). Композитор, казалось демонстрирует, сколь красива музыка обертоновых звучностей».



Տակտուրայի տեսանկյունից արելյուդը զարգանում է երեք ուղղություններով, երեք հարթակներում, որոնք են՝ բասային օստրևատոն, վերևի ձայնի բավականին աշխույժ շարժումը և միջին ձայնի հարմոնիկ լրացումը, հարստացումը:

Կոմպոզիտորը կիրառում է անհամաչափ մետր, ինչն ստեղծում է ներժամանակային շեշտադրությունների տեղաշարժի և անհավասարակշռության տպավորություն: Ինչպես կոմպոզիտորի բոլոր ստեղծագործություններում, ռիթմիկան սուրբ և քմահաճ է:

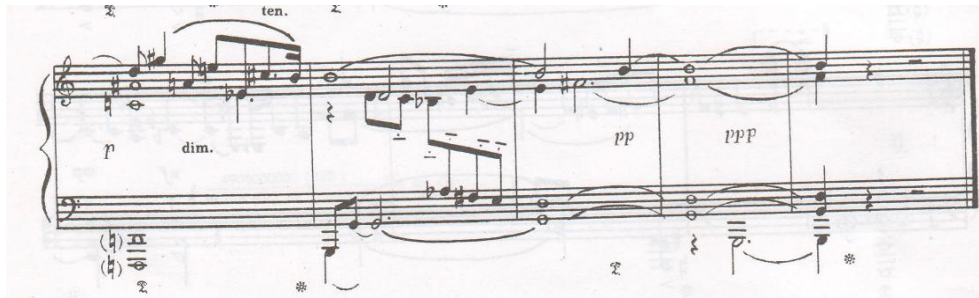
Թեև արելյուդում կարելի է տեսնել եռամասնության տարրեր, այն ամբողջական է, երաժշտությունը հոսուն է: Դինամիկ դրամատուրգիան զարգանում է *mp*-ից *ff*, որը հնչում է կուլմինացիայի ժամանակ: Դրան անմիջապես հաջորդում է դինամիկայի կտրուկ անկումը. երաժշտությունն ասես սառչում է, հնչում *ppp*:

Ձայնային գունապնակը ընդգրկում է գործիքի ամբողջ ձայնասահմանը: Պիեսի սկզբում կոմպոզիտորն օգտագործում է ստեղնաշարը կոնտրօկտավի սուլ նոտայից մինչև երկրորդ օկտավի լյա բեմոլ: Այնուհետև պիեսի դրամատուրգիական զարգացման նպատակով այդ սահմանագիծը ընդլայնվում է՝ սուբկոնտրօկտավի սի բեմոլից մինչև երրորդ օկտավի լյա բեմոլ: Եզրափակիչ մասի առանձնահատկությունն է ամբողջատոն վարընթաց շարժումը բասերում: Բասային շարժմանը զուգահեռ վերևի ձայնում հնչում է մեղեդին: Նման հնարք կոմպոզիտորը կիրառում է նաև իր դաշնամուրային կոնցերտում⁵³:

Բնական է՝ նման լադահարմոնիկ հնչողությունը չէր կարող ավարտվել ավանդական, տերցիային հարմոնիկ կառուցվածքով: Մանրանվագի վերջին ակորդի դիսոնանսային հնչողությունն այս դեպքում ընկալվում է որպես «բնական» կոնսոնանս: Փաստորեն, փոխվում է

⁵³ Овунц Г., Концерт для фортепиано с оркестром. Переложение для двух фортепиано, Ереван, 1999г., стр. 55, 85, 93.

հարմոնիկ կառուցվածքի տրամաբանությունը. դիստանսը ընկալվում է որպես կոնստանս, իսկ կոնստանսը կարող է անկայունության ֆունկցիա իրականացնել:



Պրելյուդի 2, in C Giocoso

Շարքի երկրորդ մանրանվագը կատակային հումորեսկ է: Այն Գ. Յովուկի արվեստի կենսահաստատ, կենսուրախ էջերից է: Պրելյուդում կերպարաստեղծ արտահայտչամիջոցներից են սինկոպային ռիթմը և ինքնատիպ շեշտադրումները⁵⁴: Առհասարակ սինկոպային ռիթմիկան հաճախ է հանդիպում Գ. Յովուկի ստեղծագործություններում, իսկ «քմահաճ» շեշտադրությունը նրա երաժշտության դրամատուրգիայի զարգացմանը նպաստող գլխավոր արտահայտչամիջոցներից է: Դրավառ օրինակներից է կոմպոզիտորի «Լադի հարմոնիա» խորագրով դաշնամուրային առաջին սոնատը, մասնավորապես սոնատի երրորդ մասը՝ «Լադա - հարմոնիկ տոկկատո»⁵⁵: Կայտառ և ժիր հնչողությունները հեղինակն ստանում է տարբեր ձայներում սինկոպային ռիթմերի միմյանց շարունակող կոչերի շնորհիվ:

Թեև առաջին և երկրորդ պրելյուդների միջև ինտոնացիոն որևէ կապ չի նկատվում, այնուամենայնիվ դրանց միջև կամեկ ընդհանրություն է. երկրորդ պրելյուդի սկզբում վերևի և ներքևի ձայների միջև տարածությունը նոնա է. ինտերվալ, որի շուրջ էր զարգանում առաջին պրելյուդի թեմատիզմը: Սակայն, եթե առաջին պրելյուդում նոնա ինտերվալը հորիզոնական է, երկրորդում այն ուղղահայաց է:

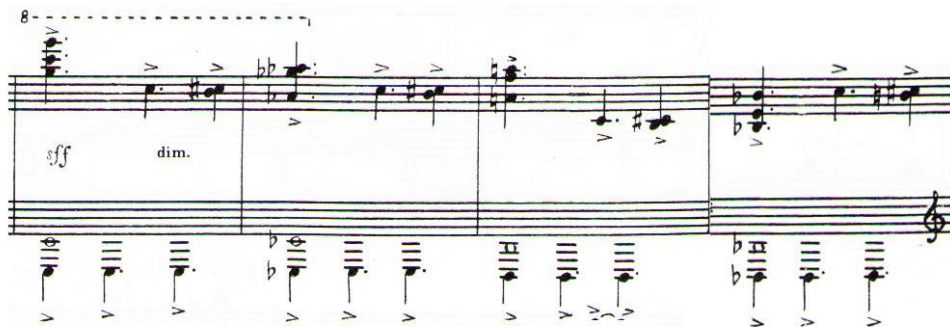


⁵⁴ Մանրամասն տե՛ս Джагацпанян К. А., Джагацпанян К., Традиционное и новаторское в творчестве Г. Овунца (к 75-летию композитора), № 3 (18), «Музыкальная Армения», 2005, стр. 51-57:
⁵⁵ Յովուկի Գ., 2 սոնատ դաշնամուրի համար, «Սովետական գրող», Երևան, 1985թ., էջ 8:

Պրելյուդը գրված է մոնոթեմատիկ եռամասնության սկզբունքով. մշակման բաժնում երաժշտական նյութը առաջին մասի թեմայի վերափոխումն է: Մշակման բաժնում ֆակտուրան հարստանում է, իսկ ներքևի ձայնում՝ բասային ռեգիստրում հնչող թեմայի դրվագների շնորհիվ, այն ձեռք է բերում սարկաստիկ բնույթ:



Միջին և ռեպրիզային բաժինների միջև մանրանվագի բարձրակետն է: Դրա վկայությունն է դինամիկ լարվածությունը՝ *sf*, հեռավոր ռեգիստրների կիրառումը, ինչպես նաև նույն երաժշտական տարրի քառակի լարված կրկնությունը:



Ե չող փոքր եզրափակիչ մասով: Այստեղ կրկին առկա է ընդհանրությունն առաջին պրելյուդի հետ. մանրանվագն ավարտվում է տոնիկայով՝ դիսոնանս հնչյունի առկայությամբ: Այդ հնարքը դառնում է ավանդական և պարբերաբար կրկնվող Գ. Յովուսցի այս շարքում:



Պրելյուդի թիվ 3, in Dis

Երրորդ պրելյուդը տարբերվում է շարքի մյուս մանրանվագներից մռայլ և խորհրդավոր տրամադրությամբ: Այն իմիտացիոն բնույթի է: Տարբեր ձայներում և ռեգիստրներում՝ բաերում հնչող կոնտրապունկտի հիման վրակառուցվում է իմիտացիոն թեման:

Եթե շարքի նախորդ համարներում պիեսի հիմքում ինտերվալային կառույցներն էին, ապա այստեղ այդ գործառույթը կատարում է երաժշտական քառատակտ դարձվածքը, որն, ըստ էության, պիեսի թեմատիկ առանցքն է:

Մեկ անգամ հնչելով՝ հետագայում այն պարբերաբար կրկնվում է վերևի և ներքևի ձայներում: Մանրանվագում առանցքային դեր է կատարում մաքուր կվարտաինտերվալը, որն առկա է նաև կուլլմինացիայում:



Ձայները, գոհարապուսգոսայրս սրառուլուսը պրելյուդիում տալիս է պրիֆոնիկ բնույթ: Նախորդ մանրանվագի պեսայս մեկն էլ կառուցված է եռամասնության սկզբունքով:

Նշենք, որ կոմպոզիտորը շարքի բոլոր տարաբնույթ պրելյուդներում կիրառում է ձևակառուցողական և երաժշտական արտահայտչականության միևնույն հնարքները: Այս դեպքում նման հնարքներից է մանրանվագի եզրափակիչ մասում ամբողջատոն քայլի կիրառումը: Հետագայում այդ քայլը կդառնա Գ. Հովունցի երրորդ և ադահարմոնիկ համակարգի հիմքը:



Պրելյուդ թիվ 4, in Fis

Չորրորդ պրելյուդը բնույթով պարային է: Կիրառելով հայկական ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ առանձնահատկությունները՝

հեղինակն ստեղծում է ազգային ոգով, կոլորիտային մանրանվագ: 6/8 չափ տարբեր խմբավորումները պիեսին հաղորդում են քմահաճ բնույթ:

Կոմպոզիտորի հետունեցած հարցազրույցների ժամանակ Գ. Յովունցը բազմիցս նշում է, որ իր բոլոր՝ ինչպես փոքր, այնպես էլ խոշոր կտավի ստեղծագործություններում փնտրում է նոր հարմոնիաներ, որոնք ստեղծում են ծավալուն հնչողություններ և մինևույն ժամանակ հագեցած են հայկական ազգային ինտոնացիաներով⁵⁶: Չորրորդ պիեսը կոմպոզիտորի այդ մտքի և ավագույն արտահայտություններից է:

Մանրանվագի գլխավոր թեման բաղկացած է երկու հակադիր տարրերից, առաջինը՝ նուրբ-պարային, քնարական բնույթի է, երկրորդին բնորոշ են վճռական տրամադրությունը և հատու ռիթմը:



Այս պրելյուդում ևս կոմպոզիտորը պահպանում է եռամասնության սկզբունքը: Միջին բաժինը կառուցվում է երաժշտական նոր նյութի հիման վրա, սակայն պետք է նշել, որ հիմնական թեմայի տարրերն այստեղ, այնուամենայնիվ, առկա են: Պիեսի կուլմինացիան 20-ից 21-րդ տակտերում է:



Պրելյուդն ավարտվում է չորս տակտ տևողությամբ, ոչ մեծ վերջաբանով:

Պիլյուդի 5, in B

Հինգերորդ պրելյուդում Գ. Յովունցը, ինչպես նախորդ մանրանվագում, անդրադառնում է ժողովրդական մեղեդայնությանը,

⁵⁶ Маргарян Г., Фортепианный концерт и его разновидности в творчестве армянских композиторов. Тенденции развития (1950 – 1980– е гг.), Некоторые вопросы интерпритации, «Зангак-97», Ереван, 2009г., стр. 102.

սակայն, ի տարբերություն թրթռուն բնույթ ունեցող չորրորդ պրելյուդի, հինգերորդը հիշեցնում է հին հայկական քնարերգական երգ՝ գրված «հինավուրց և աղով»⁵⁷:



Սկզբից մինչև վերջ քղիսամիկ նշանով հոսում է իմպրովիզացիոն բնույթի երաժշտությունը: Պրելյուդի երկու բաժինների միջև գտնվում է ոչ մեծ կառույց (տա 13 - 15), որը կատարում է մի քանի գործառույթ: Այն պիեսի կուլմինացիոն բաժինն է, կատարում է նաև միջին բաժնի դեր, ինչպես նաև կապող օղակ է առաջին և երրորդ բաժինների միջև: Պրելյուդի սկզբից հնչող հարուստ մեղեդին կոմպոզիտորն այստեղ փոխարինում է սկորդային շարադրանքով՝ հնչողությունը հասցնելով sf-ի:



Պրելյուդի զարգացսա լրթաստերրց Ե տրրոլայրս շարժումը: Այն մանրանվագի ռիթմի միջուկային կառույցն է: Յատկանշանակալն է, որ 24 տակտից բաղկացած պրելյուդի միայն 5 տակտում է բացակայում տրիոլային ռիթմիկ պատկերը:

Կերպարաստեղծ տարրեր են նաև կիսատոն քայլերը, վարընթաց շարժումները: Պրելյուդի երրորդ բաժնում՝ թեմայի երկրորդ անցման ժամանակ, հնչողության փոփոխությունները մանրանվագը դարձնում են

⁵⁷ «Հինավուրց և աղով» նշումը հեղինակային է, առկա է պրելյուդի վերնագրում:

ավելի ճկուն: Նախորդ մանրանվագների պես այս պրելյուդը Գ. Յովուկոնցի ավարտում է կոնսոնանսի գործառույթ կատարող դիսոնանս ակորդով:



Պրելյուդ 6, in Cis

Վեցերորդ պրելյուդը եռամաս է: Այն տարբերվում է շարքի մյուս պրելյուդներից միջին մասի մշակվածությամբ և լայնարձակությամբ: Յիմնական թեման, որը երևան է գալիս պրելյուդի առաջին բաժնում, կառուցված է երկու անհավասար բաժիններից (7 տակտ + 6 տակտ), որոնք հակադրվող են, միևնույն ժամանակ պարունակում են նույնականության հատկանիշներ: Առաջին բաժնին բնորոշ է սահուն ձայնատարությունը և թեմայի միաձայն շարադրանքը, որոնք չկան թեմայի երկրորդ բաժնում: Այնուամենայնիվ, երկու բաժինների միջև ինտոնացիոն կապն ակնհայտ է:

Պրելյուդը եռաձայն է: Կոմպոզիտորը տուրք է տալիս արլիֆոնիկ գրելաձևին: Միջին ձայնը պարբերաբար երկխոսության մեջ է մտնում մերթսոպրանոյի, մերթ բասային ձայնի հետ: Ակնհայտ է, որ կոմպոզիտորն ավելի մեծ ուշադրություն է դարձնում միջին, քան վերևի և ներքևի ձայների զարգացմանը: Միջին ձայնում առկա ներտակտային և միջտակտային սինկոպաների և պաուզաների շնորհիվ մեղեդին ձեռք է բերում հուզական, անկայուն բնույթ:



Պրելյուդի կուլմինացիան առավել տպավորիչ և զորեղ դարձնելու համար կոմպոզիտորը եռաձայն շարադրանքը վերածում է քառաձայնի: Գ. Յովուկոնցը չորս ձայները հավասարաչափ է բաշխում ձեռքերի միջև. աջ

ձեռքը կատարում է սոպրանոյի և ալտի նվագաբաժինները, ձախը՝ բասինը և տենորինը:



Այս արելյուզիում Գ. Յովուկոն ասես խաղում է ռեգիստրների հետ, հեռավորները մոտեցնում է իրար, այնուհետև կրկին հեռացնում: Այս հնարքի կիրառումը կոմպոզիտորի կոնստրուկտիվ մտածելակերպի և ավագույն դրսևորումներից է: Պիեսի վերջում, ռեգիստրների մոտեցման շնորհիվ, էքսպոզիցիոն բաժնի անհանգիստ բնույթը փոխարինվում է հանգիստ և հասարակ շված տրամադրությամբ: Միայն պիեսի եզրափակիչ տակտերում է կրկին մուտք գործում բասային ռեգիստրը:

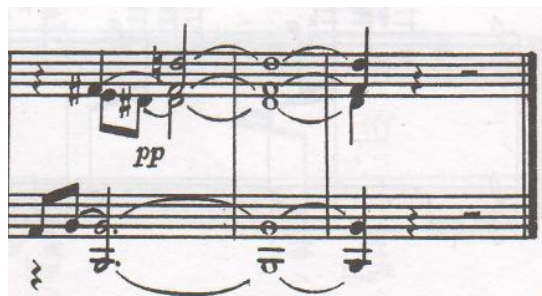
Պրելյուդ թիվ 7, in H

Յոթերորդ պրելյուզիում կարելի է տեսնել շարքի նախորդ համարներում կիրառված և մշակված հնարքների և զարգացման ձևերի կուտակում: Դեպի այս պրելյուզիոն ձգվում առաջին և երկրորդ պրելյուզիոններից ինտոնացիոն թելերը. այդ մանրանվագներին բնորոշ նոնա ինտերվալով է սկսվում նաև յոթերորդ պրելյուզիոնը: Երրորդ պրելյուզիոնի պես այս մանրանվագի երած շտուրյան զարգացման հիմքը չորս տակտից բաղկացած թեման է, որին հաջորդում են թեմայի տարբերակները տարբեր ռեգիստրներում: Յնարքի կիրառման շնորհիվ թեման յուրաքանչյուր անգամ հնչում է թարմ, նորովի:



Յինգերորդ պրելյուդի պեսյոթերորդը սկզբից մինչև վերջ հնչում է *pp* և միայն մանրանվագի զարգացման բարձրակետում՝ 28-րդ տակտում, հասնում է:

Առաջին իսկ տակտերից պիեսում գերիշխում է հանելուկային, անհաստատ մթնոլորտը: Երկու վերընթաց նոնաների հնչողությունը մեկ տակտում երաժշտությունը դարձնում է դիսոնանսային: 36 տակտից բաղկացած պրելյուդում ինն անգամ հնչում է չորստակտանի թեման՝ հավելված երեք տակտից բաղկացած եզրափակիչ բաժնով:



Թեմայի ինը անցկացումներից միայն չորրորդն ու յոթերորդն են միանման, բոլոր մյուս տարբերակներում առկա են փոփոխություններ: Այսպես՝

- ա) առաջին և երրորդ անցկացումներում առկա են փոփոխություններ ներքևի ձայնում: Երրորդ անցկացման ժամանակ թեման ավելի զարգացած է ու դրաշնորհիվ ունի ավելի հարուստ հնչողություն,
- բ) երկրորդ, չորրորդ, վեցերորդ, յոթերորդ անցկացումներին բնորոշ են հարմոնիկ փոփոխություններ, իսկ թեման հնչում է ոչ թե փոքր օկտավի սինոտայից, այլ առաջին օկտավի ֆադիեզից,
- գ) հինգերորդ և վեցերորդ անցկացումները առաջինի ինվերսիաներն են,
- դ) իններորդ անցկացումն ընդլայնված է, ինչը թերևս բնական է, քանի որ այն կատարում է պրելյուդի վերջաբանի դեր:

Պրելյուդի թիվ 8, in D

Երկրորդ և չորրորդ արելյուզների պես ութերորդ արելյուզը շարքի կենսուրախ համարներից է: Յեռավոր ռեգիստրների օգտագործման հնարքը, որն առկա է շարքի բոլոր արելյուզներում, այստեղ կիրառվում է միայն եզրափակիչ տակտերում: Ամպլիտուդն այստեղ հասնում է գրեթե յոթ օկտավի:

Տասներկու արելյուզներից միայն ութերորդն է երկմասանի: Առաջին մասը բաղկացած է մինևույն երաժշտական նյութի երկակի կրկնությունից:



Երկրորդ բաժինն աես ծնվում է առաջինից, դրա ինտոնացիոն շարունակությունն է, թեև ակնհայտ են ֆակտուրային, հարմոնիկ և տեմբրային փոփոխություններ:



Երկրորդ բաժնի հնչողությունը հարստանում է հարմոնիկ հիմքի օկտավային շարադրանքի շնորհիվ: Բացի այդ, եթե առաջին բաժինը հնչում էր վերևի և միջին ռեգիստրներում, ապա երկրորդը գլխավորապես բասային ռեգիստրներում է: Պրելյուդի կուլմինացիան 15-րդ տակտում է:

Պրելյուդ թիվ 9, in Gis

Թեև շարքում չի ուրվագծվում կուռ և ամփոփ դրամատուրգիական գիծ, այնուամենայնիվ պիեսներում առկա են կերպարային մի շարք

ընդհանրություններ. իններորդ արելյուդը բնույթով շատ նման է երրորդ մանրանվագին:

Պրելյուդի հիմքում դրված արտահայտիչ թեման ունի վեհ և միևնույն ժամանակ խորհրդավոր հնչողություն:



Մանրանվագը ծավալով շարքում ամենափոքրն է՝ ընդամենը 14 տակտ: Կուլմինացիան 8-րդ տակտում է, հնչում է fff:



Պրելյուդը գլխավորապես գրված է միջին և բասային ռեգիստրներում: Թերևս դրա շնորհիվ մանրանվագը խորհրդավոր և մռայլ բնույթ ունի: Այս արելյուդում, ինչպես նաև առաջինում և տասնմեկերորդում, կոմպոզիտորն օգտագործում է փոփոխական մետր, որը խախտում է ներտակտային շեշտադրությունը: Ինչպես հինգերորդ արելյուդում, այստեղ էլ կարևոր դեր են կատարում տրիոլային խմբավորումները և կետագծված ռիթմը:

Պրելյուդ թիվ 10, in E

Տասներորդ արելյուդում վառ և ակնհայտ է դրսևորվում Գ. Յոպոնսկի կոնստրուկտիվ մտածելակերպը: Առաջինից մինչև վերջին տակտը արելյուդը սիմետրիա է սիմոտայից: Աշխույժ, անդադար շարժումը տարանտելային խառնվածք է հաղորդում մանրանվագին:

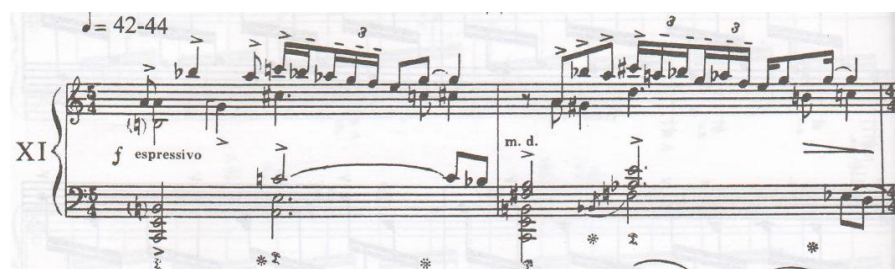


Պրելյուդը շարքի ամենաերկար պիեսն է: Սկսվելով մոտ տարածությունից՝ մանրանվագի զարգացման ընթացքում ռեգիստրային դիապազոնն ընդլայնվում է՝ ընդգրկելով բևեռային ռեգիստրներ: Երաժշտական նյութը բաղկացած է երեք բաժիններից. առաջին բաժին՝ A (7 տակտ + 7 տակտ) և B (16 տակտ), երկրորդ բաժին՝ A1 (7 տակտ) և B1 (16 տակտ), երրորդ բաժին՝ A (7 տակտ) և եզրափակիչ բաժին (6 տակտ):

Պրելյուդում կիրառված սիմետրիան հետագայում կդառնա Գ. Յովուկցի ստեղծած լադերի հիմքը, կոմպոզիտորի մի շարք ստեղծագործությունների ձևակառուցողական տարրը:

Պրելյուդ թիվ 11, in A

Գ. Յովուկցի արվեստում առանձանահատուկ տեղ են զբաղեցնում ինտերվալային և ինտոնացիոն որոշ հնչողություններ: Դրանցից շատերը դառնում են կոմպոզիտորի այս կամ այն ստեղծագործության ձևակառուցողական հիմքը⁵⁸: Տասնմեկերորդ պրելյուդում Գ. Յովուկցը շարունակում է առաջին, երկրորդ և յոթերորդ պրելյուդների գիծը և յուրահատուկ նշանակությամբ օժտում նոնա ինտերվալը: Յենց այդ ինտերվալից է սկսվում պրելյուդը:



Նոնայի հնչողության շնորհիվ մանրանվագում հաստատվում է անորոշության և մտածկոտության տրամադրություն, որն, ի դեպ, բնորոշ էր նաև շարքի առաջին մանրանվագին: Ի դեպ, նոնա ինտերվալն առկա է ինչպես մեղեդիում, այնպես էլ հարմոնիկ տեսքով:

⁵⁸ Джагацпаян К., Традиционное и новаторское в творчестве Г. Овунца (к 75-летию композитора), «Музыкальная Армения» № 3, (18), Ереван, 2005, стр. 52.

Տասնմեկերորդ արելյուզը երեք մանրանվագներից է, որ սկսվում է և գրված է փոփոխական մետրով: Պրելյուզը նման է լուսավոր տիրույթ ամբերանգավորված երգի: Ֆակտուրան, բաշխվում է վերևի ձայնում՝ մեղեդու, և ներքևի ձայնում՝ ակորդային նվագակցության միջև, ինչը հստակ բնորոշ է երգի ժանրին: Մանրանվագի գագաթնակետը տասներկուերորդ տակտում է:



Պրելյուզ թիվ 12

Տասներորդ արելյուզի պես տասներկուերորդն էլ շարքի ծավալուն մանրանվագներից է: Այն հնչում է մեկ շնչով և նման է ռազմական-գրոտեսկային պարի: Հ. Հովուսյանը գրոտեսկային տրամադրության է հասնում ինտերվալային թռիչքների, կոտրատվող և սեթևեթող ռիթմիկայի շնորհիվ: Հեղինակը նշում է՝ «con fuoco»՝ կրակոտ:

Դրամատուրգիական զարգացմանը մեծապես նպաստում են բազմաթիվ շեշտերը և բազմապիսի սիսկոպաները: Պրելյուզի սկզբից մինչև վերջ դրանք ներթափանցում են երաժշտական գործողության բոլոր շերտերը՝ կոտրելով 12/8 չափի խիստսիմետրիան:



Պրելյուզը շարքի ամենադինամիկ մանրանվագն է: Սկզբից մինչև վերջ այն հնչում է f: Բացի f-ից հանդիպում են ff, sf, fff դինամիկ նշանները: Ծարքի արելյուզներից շատերի պես այս մեկն էլ եռամաս է: Առաջին բաժինը տևում է մինչև 12-րդ տակտ, երկրորդը՝ 13-ից 43-րդ, երրորդը՝ 44-ից 59:

Թեև «12 արելյուզ» դաշնամուրի համար շարքը Գ. Հովուսյանի առաջին ստեղծագործություններից մեկն է, այն շատ կարևոր դեր է կատարել կոմպոզիտորի ստեղծագործական էվոլյուցիայում. այստեղ նախանշվել

են ձևակառուցողական մի շարք մոտեցումներ, զարգացման հնարքներ, որոնք հետագայում դարձել են կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների բնորոշիչներից:

Ամփոփելով՝ պետք է նշել .

- շարքի համարների միջև առկա են ինտերվալային և ինտոնացիոն կապեր, շարքում բացակայում է տոնայնությունների հաջորդականության հստակ համակարգ, յուրաքանչյուր պրելյուդ կառուցվում է մեկ լադում, որը կարելի է բնորոշել որպես «ինտոնացիոն կենտրոն»:
- Պրելյուդները գրված են հակադրության սկզբունքով. մտախոհությանը հաջորդում են կենսահաստատ, կենսուրախ տրամադրությունները, ժողովրդական պարերգային բնույթի պրելյուդին հաջորդում է ազգային հնագույն ժողորդական երգը, լուսավոր տխրությունն անհետկորչում է, երբ հնչում են կրակոտ պարի հնչյունները, որով էլ ավարտվում է շարքը:
- Պրելյուդների գերակշռող մասը եռամաս է⁵⁹:
- Շարքին բնորոշ է ձայնառեգիստրային տարածության լայն ընդգրկումը:
- Շարքում կարևորագույն դեր են կատարում շեշտերն ու սինկոպաները:
- Ինտոնացիոն և լադահարմոնիկ հնչողությունների հասնելու համար կոմպոզիտորը եզրափակիչ բաժիններում խուսափում է ավանդական տերցիային հարմոնիկ կոնստրուկցիաների կիրառումից:
- Գրեթե բոլոր պրելյուդներում կուլմինացիաները հնչում են ff և գտնվում են միջին բաժնի ավարտի և ռեպրիզի սկզբի միջև:
- Դինամիկան pp-ից աճում, արագ հասնում է գագաթնակետի, այնուհետև նվազում՝ կրկին վերադառնալով pp⁶⁰:

⁵⁹ Առհասարակ եռամասնությունը բնորոշ է Գ.Յոզովուսցի արվեստին:

⁶⁰ Гаккель. Л., Фортепианная музыка XXвека, Ленинград, 1990г., стр. 162. «Со звукоощущением новейшего времени связана трактовка динамики как средства обобщения формы. Динамическая кривая pp – p – mf – f – mf – p - pp есть не что иное, как рисунок формы по горизонтали».

2.1. Գեղուկի Չթէյանի «Չայ կական խորաքանդակներ»

դաշնամուրային շարքը

«Վստահորեն կարող եմ ասել, որ մեր առջև մի կոմպոզիտոր է, որի ստեղծագործությունները լայն տարածման են արժանի ոչ միայն մեր երկրում, այլ և արտասահմանում»։ սրանք Արամ Խաչատրյանի խոսքերն են դեռևս սկսնակ կոմպոզիտոր Գեղուկի Չթէյանի մասին⁶¹։

Գ. Չթէյանի (1929) երաժշտությունը բազմաժանր է, սիմֆոնիկ կտավներից մինչև երգ, բալետային սյուիտ, սիմֆոնիա, սիմֆոնիկ պատկերներ և այլն։ Գ. Չթէյանին համարում են նաև ռոմանսի վարպետ։ Նա հեղինակ է 9 վոկալ շարերի, բազմաթիվ ռոմանսների և երգերի։

Գ. Չթէյանի արվեստը վառ անհատական է ինչպես կերպարային հարստությամբ, այնպես էլ երաժշտական լեզվի տեսանկյունից։ Այն իր մեջ համատեղել է կոմիտասյան ավանդույթները և ժամանակակից արվեստին բնորոշ գծերը⁶²։ Գ. Չթէյանի արվեստը գրավում է նաև երաժշտական խոսքի բնականությունը⁶³։

Անցյալ դարի 60 – ական թվականներին, երբ ավանգարդիստական երաժշտության հովերը հասան Չայաստան Գ. Չթէյանն արդեն կազմել էր իր թե՛ Էսթետիկ, թե՛ ստեղծագործական տեսակետները։ Դրա հետ մեկտեղ նա փակ չէր նոր արտահայտչաձևերի հանդեպ։ Նոր գիտելիքի ձեռքբերման, ավանգարդիստական գրելաձևերին ծանոթանալու, դրանք ու ու մնասիրելու նպատակով կոմպոզիտորը հաճախ էր մեկնում Մոսկվա և Իվանովո և շփվում երաժշտական խորհրդատուների հետ։ «Գտնում եմ, որ ավանգարդը հարստացրեց երաժշտությունը, բայց այդ ուղղության մեջ ապագաչտեսա։ Յոգի և ինքնաբուխ մեղեդիներ, որոնք ստեղծելու համար երբեք չեմ տառապել. այս երկու կատեգորիաներն եմ ամենից շատ կարևորում», - նշում է Գ. Չթէյանը մեր հարցազրույցի ժամանակ։ Պատահական չէ, որ կոմպոզիտորը երկարատև ստեղծագործական կյանքի ընթացքում հաճախ է դիմել ժողովրդական երգերին։ Ազգային երաժշտության մեջբերման վառ

⁶¹ Արամ Խաչատրյանն այս խոսքերն ասել էր մեկմասնի լավագույն սիմֆոնիկ ստեղծագործությունն գրելու համար հայ տարարված Չամամիոն թենակալն մրցույթի ժամանակ (Մոսկվա, 1968 թ.):

⁶² Ս. Ամատունի. Жизнь и творчество Гегуни Читчян. Ереван. Арчеш, 2003 г., стр 21. Чёткая, ясная, стилистически определённая творческая позиция Читчян заключается в том, что она умеет мастерски сочетать новаторское, не порывая связи с классическими и национальными традициями, создавая на этой основе свой самобытный стиль.

⁶³ Г. Геодакян. Случайность или закономерность? Журн. «Советакан арвест», 1979, № 8. Г. Читчян композитор, который всегда умеет говорить «собственным голосом». Возможно этот голос внешне скромнен и не очень звонок; это не мешает, чтоб в него внимательно вслушиваться. В нём есть и значимость мысли, и собственное мироощущение, глубоко пережитое и обдуманное.

օրիակներ են 1965 թ. գրված «Մանկական յոթ սիմֆոնիկ պատկերներից» վերջինը՝ «Ժողովրդականը» և Համո Սահյանի բանաստեղծությունների հիման վրա գրված «Ծալ վել է սարը» դրամատիկ, երկրաչարժի մասին պատմող վոկալ շարքի նախավերջին՝ Կոմիտասի կերպարը պատկերող «Երգդ է հնչում» ռոմանսը, որտեղ կարելի է լսել «Ծիրանի ծառ»-ի կոլլաբ: Այս օրմտորելիս կոմպոզիտորը ասում է, որ երբեմն ախոսում է, որ քիչ է անդրադարձել ժողովրդական մելոսին և հավելում, որ արժեր գրել ժողովրդական երգերի մշակումների մի շարք:

Առհասարակ, կոմպոզիտորին ուսանողական տարիներից է հետաքրքրել ցիկլիկ ձևը: Բավարար է հիշել կոնսերվատորիայի ուսանելու տարիներին Հ. Ծիրազի արեգիայի ազդեցության ներքո գրված վոկալ շարքը: Կոմպոզիտորն այն գրելիս ընտրել էր Հ. Ծիրազի ամենահոգեհարազատ բանաստեղծությունները, սակայն դրանք շարքը չէին միավորել սյուլժետային մեկ գծով: Մեկ այլ՝ Համո Սահյանի բանաստեղծությունների հիման վրա գրված շարքում ընտված են այն գործերը, որոնց միջոցով շարքը իմաստային և կերպարային ամողջություն է ձեռք բերում: Ե. Չարենցին նվիրված վոկալ շարքում նուկաես առկա է իմաստային դինամիկա, իսկ Ս. Կապուտիկյանի և Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծությունների հիման վրա գրված վոկալ շարքերը ուղղակի էջեր են արեւների ստեղծագործություններից:

Գ. Չթչյանի գործիքային շարքերը դիտարկելիս բացի «Հայկական խորաքանդակներ» - ից պետք է նշել 2012 թ. ստեղծված՝ կրկին կերպարվեստի հետ խաչվող «Էստամպներ» շարքը: Այստեղ հեղինակն ստեղծում է չորս կերպարներ, որոնք անվանում է «Աղաջիո», «Լարգո», «Ինտերմեցցո», «Տոկատ»:

Դժվար է գերազնահատել այն ներդրումը, որն ունեցել է Գ. Չթչյանը հայկական դաշնամուրային արվեստում՝ բավարար է նշել Սոնատինը, չորս ձեռքի համար գրված անսամբլները, բազմաթիվ դաշնամուրային պիեսները երեխաների համար:

Սակայն «Հայկական խորաքանդակներ» շարքը կոմպոզիտորի դաշնամուրային արվեստի, թերևս ամենավառ նմուշն է: 1972 թվականին գրված շարքը Հայաստանի արեւիկ կերպարներից կազմված մի գեղանկարչական ալբոմ է: Բոլոր պիեսներում ստեղծված են անհարթ, խորաքանդակային կերպարներ: Այստեղ կոմպոզիտորը պատկերում իր սեփական Հայաստան աշխարհը:

Այս շարքը Գ. Չթէյանի՝ հայրենիքին նվիրված միակ ստեղծագործությունը չէ, բավարար է հիշել «Յայ այրի գինվոր», «Յայրենի երկիր», «Յարագատ քարեր», «Ձոն հայրենիքին» երգչախմբային ստեղծագործությունները, «Իմ Յայաստան» կանտատո խառը նվագախմբի համար, «Յայոց ծառ» պոեմը խառը երգչախմբի համար, «Վարդավառը» դաշնամուրի համար (չորս ձեռքով նվագելու համար), «Յայ կական էսքիզն» և «Յուժորեսկը» շեփորի և դաշնամուրի համար:

«Երբևէ չեմ պատկերացրել կյանքս հայրենիքից հեռու, մեր ազգին առնչվող ցանկացած պատմական, կամ արդիական ակնարկ ինձ հուզել և հուզում է մինչև սրտիս խորքը», - մեր հարցազրույցի ժամանակ նշել է Գ. Չթէյանը:

«Յայ կական խորաքանդակներ» - ում կոմպոզիտորը պատկերում է միաժամանակ հնագույն և մերօրյա Յայաստանը, համատեղում հայ կական ճարտարապետական կոթողի պատկերումը և հայ մարդու կերպարն ու կենցաղը: Ծարքը լույս է տեսել ինչպես Յայաստանում, այնպես էլ Շվեյցարիայում և Ռուսաստանում, իսկ գործի արեմիերաներ եղել են Յայաստանի տարբեր քաղաքներում, Փարիզում, Մոսկվայում, Թբիլիսիում, Տաքենդում: Ծարքը նվիրված է խորհրդային անվանի դաշնակահար Աննա Ամբակումյանին, ում կատարմամբ էլ հնչել է առաջին անգամ: Լինելով նաև մեծանուն մանկավարժ և Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում ունենալով կատարողական մեծ դասարան Ա. Ամբակումյանը, բազմիցս սովորել գործը նաև իր ուսանողների հետ: Ծարքի հրաշալի կատարողներից էին նաև խորհրդային անվանի դաշնակահար Ա. Բախչիևը, Ա. Ամբակումյանի առաջին ուսանողներից Ա. Գուրգենովը: Ծարքի վերջին ուշագրավ կատարումները պատկանում են մերօրյա դաշնակահարներ Յայկ Մելիքյանին և Ֆրանսաբնակ հայ դաշնակահարուհի Սոֆյա Մելիքյանին:

Ծարքը բաղկացած է հինգ ճկուն, էքսպրեսիվ և կոլորիտային մանրանվագներից՝ «Այրիվանք», «Կապուտաչյա», «Լեռնեցիների պար», «Խաչքարեր», «Խաղողի տուն»: Ստեղծագործությունն աչքի է ընկնում երաժշտական հյուսվածքի գունեղությամբ, կերպարայնությամբ: Յուրաքանչյուր մանրանվագ հյուսվածքի, վառ երանգների օգտագործմամբ արված ինքնատիպ կտավ է: Գ. Չթէյանն այս շարքում հիացնում է տեսողական տպավորությունները փոխանցելու իր մեծ տաղանդով: «Երաժշտությունն ես լսում, և ասես թերթում ես Յայաստանի բնության գեղցկությունը պատկերող ալբոմ, որտեղ պատկերված են մեր տաճարները, իսկ դրանց պատերին փորագրված են զարմանահրաշ խորաքանդակներ: Քանի

անգամներ ենք մենք կանգ առել դրանց առջև Չվարթնոցում, Գեղարդում, Նորավանքում կամ Պտղնիում...», - գրում է Մ. Ռուխկյանը⁶⁴:

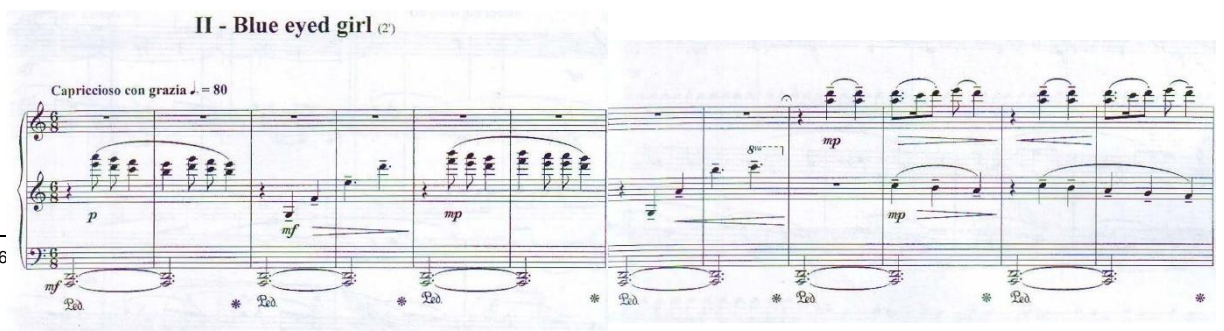
Առաջին մանրանվագում «**Այրիվանք**» - ում Գ. Չթչյանը պատկերում է Ազատգետի Գողթ վտակի ձորավանջին Գրիգոր ԱԼուսավորչի կողմից IV – րդ դարի սկզբին հիմնած Գեղարդավանքը: Վանքի կառուցման համար օգտագործել են բնական քարայրերը (այստեղից էլ՝ մենաստանի առաջին՝ Այրիվանք անունը): Պիեսում Գ. Չթչյանը ցույց է տվել հայկական վանքի և բնության միաձուլումը:



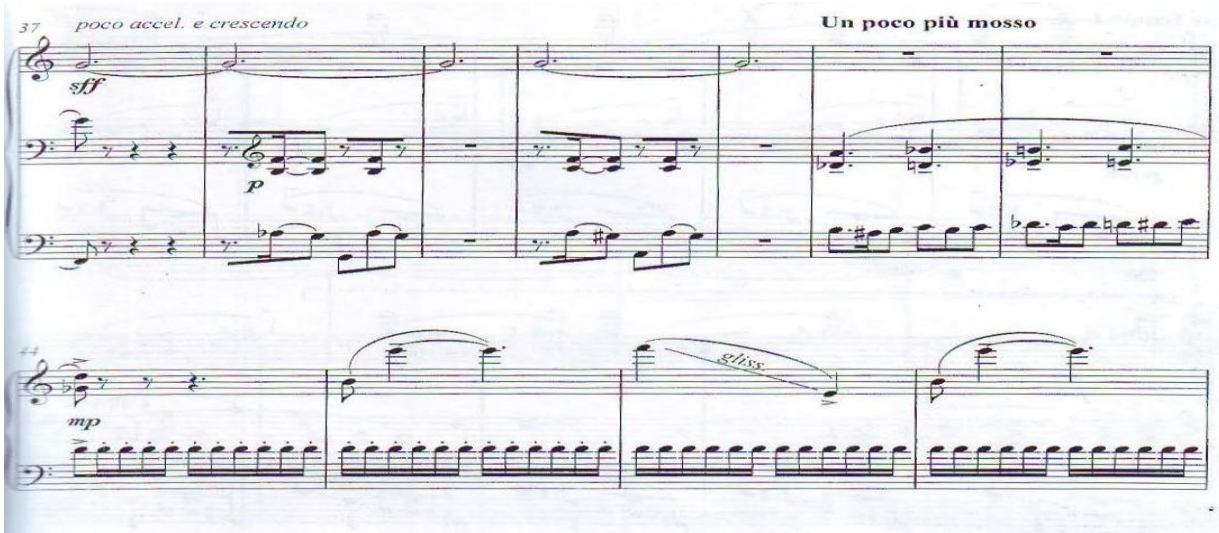
Այստեղ կարելի է լսել վանքի զանգերն ու դրանց արձագանքը ժայռերում: Դարավոր հնությունն ու նեցող այս պատկերը կոմպոզիտորն ստեղծում է Նոր Երաժշտության արտահայտչաձևերն օգտագործելով՝ կիրառում հարմոնիկ Նոր լեզուն, արլիտոնայնությունն, լայն ռեգիստրային համադրում, դրանով ավելի շեշտում նշված պատկերի ժամանակակից ընկալումը:



Շարքի երկրորդ մանրանվագը կոչվում է «**Կապույտ ա**»: Թեև կավարկած, որ այս պիեսը գրելիս Գ. Չթչյանը նկատի է ունեցել Սևանալիճը, սակայն իրականում սահայ կապույտ ա կնոջ դիմանկար է:



հնչում «Կապուաչյա»։ Կոմպոզիտորը գտնում է, որ տիպիկ հայ կինը կապուաչյա է և սպիտակամորթ։ Այդ կինը նուրբ և գեղեցիկ է, սակայն կարող է լինել նաև ինքնակամ, քմահաճ, բարկացող։ Կերպարային փոփոխություններն ու կապուաչյա կնոջ նուրբ պարը ուրվագծելը, այնուհետև բարկությունն ու մրթմրթոցը ցույց տալը, կերպարաստեղծմեծ վարպետություն են պահանջում կատարողից։



Նուրբ և քնարական «Կապուաչյային» Գ.Չթչյանը հակադրում է առնական, բռնկուն տրամադրությամբ «**Լեռնցիների պարը**»։ Կոմպոզիտորն այս մանրանվագում նկարագրում է հպարտ և ուժեղ, խրոխտ հայ տղամարդուն։ Պիեսի զարգացման հիմքում դրված է բազմակի կրկնվող կարճ մեղեդի, որը ենթարկվում է վարիացիոն զարգացման. երևույթ, որն այդքան բնորոշ է հայ կական ժողովրդական շուրջ պարերին։



Մետրի փոփոխությունների, դիսոնանս հնչողությունների առատ կիրառման, տեմպի արագացման շնորհիվ, որն, ի դեպ պիեսի ավարտին

հասնում է Presto – ի, Գ. Չթչյանն ստեղծում է գունեղ, կենսափինդ, առնական էներգիայով և եցուն կտավ⁶⁵:



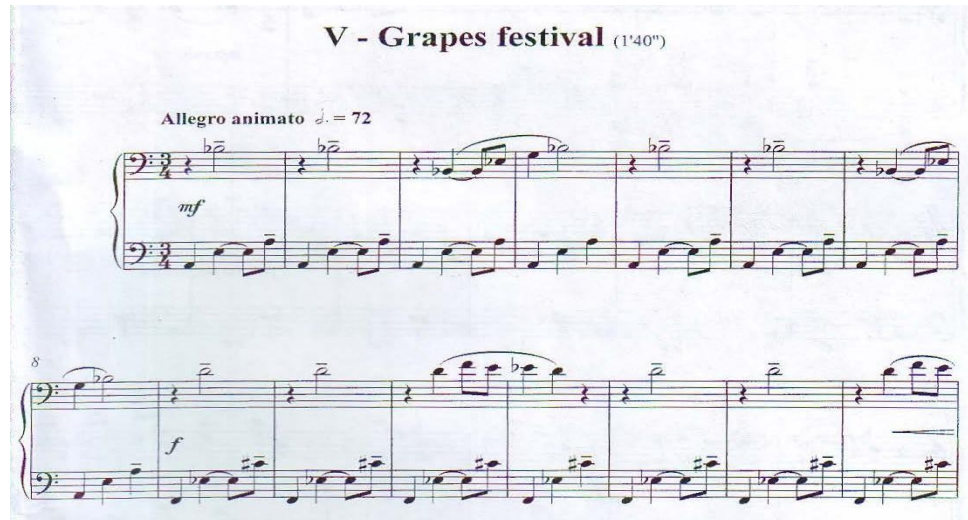
Շարքի հաջորդ մանրանվագը կոչվում է «**խաչքարեր**»: Այստեղ Գ. Չթչյանը պատմում է խաչքարի պատմությունը, նկարագրում, թե ինչերով են անցել մեր խաչքարերը, քանի պատերազմ են տեսել, բայց և մնացել են կանգուն ու շարունակում են լինել մեր ազգի մշակույթի կարևոր բաղկացուցիչ: Խորաթափանց մեղեդին, որը հիշեցնում հնագույն երգեցողությունն՝ նկարագրում է խաչքարի հավերժական գեղեցկությունը, նրբագեղ և փշերը:



Շարքի վերջին մասը կոչվում է «**խաղողի տուն**»: Այս փետը շարքի դինամիկ գագաթնակետն է: Ֆինալում տիրում է տոնական տրամադրություն, կոմպոզիտորը պատկերում է ժողովրդական տուն, որի բաղկացուցիչներն են

⁶⁵ С. Амадуни. Жизнь и творчество Гегуни Читчян. Ереван. Арчеш, 2003 г., стр 67.

ուրախ պարերն ու երգերը, բերքահավաքը և խաղողը ոտքերով ճգմելու տեսարանը:



Երաժշտական ամենակարևոր և կերպարաստեղծ արտահայտչամիջոցը ռիթմն է, որի արևւսացիան արագանում և էլ ավելի դինամիկ է դառնում պիեսի ավարտին: Այստեղ ևս Գ. Չթչյանն օգտագործում է վարիացիային զարգացման մեթոդը:



«Յայկական խորաբանդակների» երաժշտական լեզվի մասին խոսելիս՝ կոմպոզիտորը մի դեպք հիշեց, որը տեղի էր ունեցել Բեռլինում ժամանակակից երաժշտության փառատոնի ժամանակ: Այդտեղ Գ. Չթչյանը ծանթացել էր յուզոսլավ կոմպոզիտոր Իգոր Շտուգեկի հետ: Վերջինս գրույցի ժամանակ ասել էր, որ գրում է ավանգարդիստական երաժշտություն և հարցրել Գ. Չթչյանին նրա արվեստի մասին: Վերջինս պատասխանել էր, որ գրում է ավանդական երաժշտություն, և հավելել, կարևորն այն է, որ երաժշտությունը որակյալ, լավը լինի: Կուեզաները փոխանակել էին իրենց գործերի նոտաները: Շտուգեկը Գ. Չթչյանին նվիրել էր իր «Mini – maxi» դաշնամուրային պիեսները, Գ. Չթչյանը «Յայկական խորաբանդակները»: Յաջորդ օրը Գ. Չթչյանին հանդիպելիս յուզոսլավ կոմպոզիտորը բացականչել էր. -

- Իսկ Դուք ասում եք ավանդական երաժշտությանը ունեք գրում, բայց այն ինչ Լսեցի իսկական մոդեռն է:

«Յայ կական խորաքանդակներ» - ում սկզբունքային նորարարությունն է հեղինակի ինտոնացիոն Լեզուն: Գ. Չթչյանը դիմում է կոլորիստական կերպարայնությանը, ձգտում է հարստացնել երաժշտական հյուսվածքը թարմ, վառ գույներով», - գրել է Ա. Գրիգորյանը⁶⁶:

Ամփոփելով նշենք, որ «Յայ կական խորաքանդակներ» - ը անցյալ դարի երկրորդ կեսում ստեղծված ամենավառ և տիպիկ դաշնամուրային շարքերից է:

<<Չնայած իմ ապրած երկար և ստեղծագործական տեսանկյունից հարուստ տարիներին, ես, այնուամենայնիվ, երբեմն մտածում եմ, որ դեռ չեմ գրել իմ ամենալավ գործը>>, - նշել էր Գ. Չթչյանը մեր հարցազրույցի ժամանակ:

2.2. Յրաչյա Մելիքյանի «Յեքիաթների աշխարհում» դաշնամուրային շարքը

20-րդ դարի երկրորդ կեսին ստեղծված հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային շարքերի ցանկում առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում Լուսահոգի Յրաչյա Մելիքյանի (1947-2003) «Յեքիաթների աշխարհում» ծավալուն դաշնամուրային շարքը:

Ստեղծագործությունը հազվագյուտ է կատարվում, երաժշտագիտական անդրադարձերն էլ հպանցիկ ու եզակի են: Ի դեպ, նույնը վերաբերում է կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգության գերակշռող մասին, եզակի են նրա գործերի ձայնագրությունները, նոտաները հաճախ առկա չեն հանրապետության գրադարաններում:

Յ. Մելիքյանը կյանքի վերջին քառորդում Յայաստանի կոմպոզիտորների և երաժշտագետների միությունում զբաղվում էր վարչական աշխատանքով (1992-ից մինչև 2006 թվականի մարտի 6-ը եղել է կոմպոզիտորների միության վարչության պատասխանատու քարտուղարը): Այդ աշխատանքը շատ ժամանակ էր խլում և խանգարում էր նրան զբաղվել սեփական գործերի արխիվացմամբ, ժամանակ տրամադրել երաժշտագետների հետ համագործակցությանը, ինչը կօգներ Յ. Մելիքյանի գործերի հանրահռչակմանն ու տարածմանը: Սվետլանա Սարգսյանն «Ազգ» օրաթերթում Լույս տեսած կոմպոզիտորի 60-ամյա հոբելյանին նվիրված «Յրաչյա Մելիքյանը՝ ինչպիսին նրան հիշում ենք» հոդվածում գրում է.

⁶⁶ А. Григорян. Искренность чувства. Журн. «Советская музыка», 1982, № 8.

«Ավելի ճիշտ կլիներ ասել, որ նա պատասխանատու էր միության ստեղծագործական ու վարչական ամբողջ աշխատանքի համար: Ինչպես ցույց տվեց Յրաչյայից հետո անցած ժամանակը, նա ըստ էության կոմպրոմիսորների միության համախմբող նախասկզբն էր, յուրօրինակ սիրտը: Ընդհանուր գործին իր նվիրվածությամբ և անսահման հատույցով՝ Յ. Մելիքյանը միության ամբողջ օրգանիզմին անհրաժեշտ ռիթմ էր հաղորդում, հաճախատարելով ու ժերից վեր աշխատանք»⁶⁷:

Կոմպրոմիսորի ստեղծագործությունների տարածված չլինելու մեկ այլ վարկած առանձնազրույցի ժամանակ հնչեցրել է կոմպրոմիսոր Ռոբերտ Ամիրխանյանը, ով մտերիմ է եղել Յրաչյայա Մելիքյանի հետ: Ռ. Ամիրխանյանի կարծիքով՝ Յրաչյայա Մելիքյանն ստեղծագործությունը գրելուց հետո դրա հետագա ճակատագրով զբաղվելու սովորություն չուներ, ինչն այդքան բնորոշ է ստեղծագործող անհատականությանը:

«Յեքիաթների աշխարհում» դաշնամուրային շարքը ոչ միայն կոմպրոմիսորի, այլ և հայկական դաշնամուրային երաժշտարվեստի մեծ ձեռքբերումներից է, ստեղծման ժամանակաշրջանում (1970-1971 թթ.) այն նոր խոսք էր մեր երաժշտական իրականության համար:

Շարքը կոչված է պատանի ու երիտասարդ երաժիշտներին հաղորդակից դարձնելու 20-րդ դարի երկրորդ կեսի կոմպրոմիսորներ գրել առճի տարբեր մեթոդներին, երաժշտական լեզվի իր ժամանակի համար նոր օրինաչափություններին ու առանձնահատկություններին: Ստեղծագործությունը դիտարկելիս դժվար չէ եզրակացնել, որ հեղինակն այստեղ համադրում է ազգային երաժշտարվեստի ավանդույթներն ու ժամանակակից կոմպրոմիսորական տեխնիկաները, վարպետորեն սինթեզում հայկական երաժշտությանը բնորոշ օրինաչափություններն ու 20-րդ դարի կոմպրոմիսորական մտահղացումները: Նորարարության և ժամանակի համար անսովոր տեխնիկական հնարքների կիրառման հետ մեկտեղ, այս գործը լի է իրական ոգեշնչմամբ, գեղարվեստական անկեղծությամբ և անմիջականությամբ: Պատահական չէ, որ Ղազարոս Սարյանը շարքի ստեղծումից երկու տարի անց՝ 1972 թ., երբ Յրաչյայա Մելիքյանը դարձավ ՀՀ Կոմպրոմիսորների միության անդամ, երիտասարդ ստեղծագործողին բնութագրող նամակում գրել է. «Նրա ոճը հետաքրքիր և ինքնատիպ է: Նա սկզբունքորեն մերժում է ընդունված արտահայտչամիջոցները: Նա զգալի

⁶⁷ Սարգսյան Ս., Յրաչյայա Մելիքյանը՝ ինչպիսին նրան հիշում ենք, «Ազգ» օրաթերթ, Մշակույթ 002, 26.01.2008թ.:

հաջողությունների է հասել արտահայտման նոր միջոցներ և կառուցվածքներ փնտրել իս»⁶⁸:

Ստեղծագործությունում առկա են մի շարք գծեր, որոնք առհասարակ Հ. Մելիքյանի արվեստի բնորոշ իչներից են: Խոսքը երաժշտական նյութի իմպրովիզացիոն բնույթի լինելու, երաժշտական հյուսվածքի թափանցիկության, պոլիֆոնիկ գրելաճի, գծային տեխնիկայի առկայության, մետրական շեշտերի փոփոխականության, ասիմետրիկ ռիթմերի օգտագործման մասին է:

«Հեքիաթների աշխարհում» դաշնամուրային շարքը բաղկացած է երկու տետրից: Երկուսն էլ կառուցվածքով համաչափ են. յուրաքանչյուրում տասներկու պիես է: Կոմպոզիտորը շարքը կառուցում է գեղարվեստաարտահայտչական և տեխնիկական խնդիրների ածի սկզբունքով: Շարքը կոմպոզիտորի բազմակողմանի, հարուստ, ինքնատիպ աշխարհի արտացոլանքն է: Ամեն պիեսում առկա է ամբողջական քնարական կերպար կամ տրամադրություն:

Գործը նվիրված է հայ անվանի դաշնակահար Սվետլանա Նավասարդյանին, ով ստեղծագործության առաջին կատարողն է: Առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ շարքի վերնագիրը չի բխում դրա բովանդակությունից, քանի որ այստեղ առկա չէ ընդունված պատկերացումների և համապատասխանող հեքիաթայնություն: Երաժշտությունը չի բնութագրում հեքիաթային կերպարների, կամ չի արտացոլում հեքիաթային հետաքրքրաշարժ սյուժե: Ինչպես նշում են Ծ. Ափոյանն ու Ի. Չոլոտովան⁶⁹, շարքի երկու տետրերն էլ տարատեսակ տրամադրությունների և տպավորությունների հաջորդականությունն են:

Յուրաքանչյուր պիեսում գետեղված է ինքնուրույն և ամբողջական գեղարվեստական կերպար, յուրաքանչյուր մանրանվագի նախորդում է բնաբան: Ամբողջ շարքը նույնպես ունի ընդհանուր բնաբան. «Ես նրբորեն ներհյուսում էի մանուշակի և լուսնի շունչը հանգերի հնչյունների մեջ»⁷⁰, որի հեղինակը Ֆրանչեսկո Պետրարկան է: Նրանից բացի շարքի պիեսների բնաբանների հեղինակներ են Ա. Պուշկինը, Ա. Բլոկը, Ս. Եսենինը, Ավ. Իսահակյանը, Հարությունյանը, նաև շարքի հեղինակը՝

⁶⁸ <http://www.hrachyamelikyan.com/> Տե՛ս Հ.Մելիքյանի պաշտոնական կայքէջ, **Ghazaros (Lazar) Saryan** in his reference letter, dated 01.07.1972, for Melikyan to be accepted as a member of the Union of Composers, wrote «His style is interesting and distinctive/original. He principally avoids accepted means of expression. In his quest for new means of expression and new constructions he has achieved considerable success».

⁶⁹ Апоян Ш., Золотова И., Фортепианная музыка, «Музыкальная культура Армянской ССР», Сборник статей, Москва, 1985г., стр 362.

⁷⁰ Մելիքյան Հ., «Հեքիաթների աշխարհում» 24 դաշնամուրային պիես, «Սովետական գրող», Երևան, 1976թ., էջ 3: «Там в звуки рифм вплетал я нежно фиалки вздох и лунный свет».

Յ.Մելիքյանը: Բնաբանները գլխավորապես պոետիկ տողեր են տարբեր ստեղծագործություններից: Սակայն պետք է նշել, որ բնաբանները շարքը չեն դարձնում ծրագրային, դրանց օգնությամբ կոմպոզիտորը հուշում է կատարողներին և հետագոտողներին՝ կերպարային ոլորտի փնտրտուքի ընթացքում ինչ ուղղությամբ է պետք մտածել: Քանի որ շարքը ծրագրային չէ, ընդունելի է յուրաքանչյուր պիեսի կամ պիեսների մի խմբի առանձին կատարում, կամ դրանց տեղերով փոփոխում:

Կարելի է ենթադրել, որ կոմպոզիտորը շարքն ի սկզբանե նախատեսել էր պատանի կատարողների համար, քանի որ առաջին համարների երաժշտական հյուսվածքը բավականին պարզունակ է, սակայն պիեսից պիես այն կատարողական տեսանկյունից բարդանում է: Հատկապես երկրորդ տետրը ավելին է, քան պատանեկան ստեղծագործություն և՛ ներդրված բովանդակության լրջությամբ, և՛ դաշնամուրային շարադրանքի բնույթով: Այն կատարողից պահանջում է զգալի պատրաստվածություն և վարպետություն:

Կոմպոզիտորը շարքը գրել է Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում՝ Է. Միրզոյանի դասարանում ուսանելու տարիներին (1967-1972թթ.):

Տեսք առաջին: Պիես առաջին: Եվ կրկին չորացած առվակներում աղմկում է պիքը, ջուրը: Allegro molto. Պիեսն աչքի է ընկնում իր պատկերայնությամբ, որն ընկալելու և բացահայտելու համար մեծ դեր է կատարում պիեսի խորագիրը՝ «Եվ կրկին չորացած առվակներում աղմկում են պիքը, ջուրը»⁷¹:



Մանրանվագի հիմքում թեմատիկ երկու հակադիր, կոնտրաստային հատիկներ են: Պիեսը գրված է ընդլայնված D-dur տոնայնություներում: Սուր դիսոնանսները (մեծացրած, փոքրացրած կվարտաները, կվինտաները, սեկունդաները), հայելա-սիմետրիկ երկձայնանի ֆակտուրան,

⁷¹ Մելիքյան Յ., «Չեքիպաների աշխարհում» 24 դաշնամուրային պիես, «Սովետական գրող», Երևան, 1976թ., էջ 3: «И снова в высохших ручьях шумит волна-вода».

կատարվելով արագ տեմպով, ստեղծում են երաժշտության հոսքի շարունակականության, անդադարության տպավորություն: Ի հակադրում չգրված օրենքի՝ անդադար շարժման տպավորությանը կոմպոզիտորը հասնում է ճկուն մետրառիթմի օգտագործմամբ: Քսանչորս տակտից բաղկացած կառույցում Յ.Մելիքյանը տասնչորս անգամ փոխում է մետրը:

Դրա հետ մեկտեղ կոմպոզիտորն օգտագործում է տևողությունների ճկուն փոփոխականություն: Ութերորդականների դուռլային շարժմանը հաջորդում են տասնվեցերորդականներ, այնուհետև տրիոլներ: Կատարողի առջև դրված խնդիրներից մեկը նման փոփոխվող մետրառիթմի պայմաններում երկար, ծորուն նախադասություններ կառուցելն է, երբ մեկ նախադասությունը սահունորեն կշարունակի մյուսին, մեկ միտքը կփոխարինի մյուսին: Չնայած պիեսի իմպրովիզացիոն, ազատ շարադրանքին՝ կոմպոզիտորն այն գրում է եռամաս՝ ռեպրիզային կառուցվածքով:

Պիես երկրորդ: ... Եվ ընկավ նա ստվերների թագավորությունից ձգվող ձեռքերի ոսկորների մոտ:⁷² *Allegro maestoso*. Երկրորդ պիեսի միջուկ կարելի է կոչել սուլ դիեզ (gis) հնչյուն-ինտոնացիան. այն անմիջապես գրավում է ունկնդրի ուշադրությունը: Հնչյունը պարուրում են ֆորշլագներն ու մորդենտները, դրա շուրջ են կառուցվում տասնվեցերորդականների պասաժներ: Նման փոփոխական ֆակտուրայի շնորհիվ՝ հնչյունային հոսքը լիցքավորվում և հարստանում է նոր

II



երանգներով:

Պիեսում նկատելի է կոմպոզիտորի գծային մտածելակերպը: Պոլիռիթմիկ երկձայնություն, կվարտա-կվինտային քայլերի և եռատնների օգտագործում ինչպես հորիզոնական, այնպես էլ ուղղահայաց դիրքերով. սրանք այն կոմպոզիտորական հնարքներն են, որոնց շնորհիվ Յ.Մելիքյանը պատկերում է ֆանտաստիկ, երևակայական ստվերների աշխարհը արտացոլող մի կտավ:

⁷² Նույն տեղում, էջ 4: «... И провалился он к тянувшимся костями рук из царства теней».

Պիես երրորդ: Ե՛լ և թափառիր, ով ազատ ոգի...⁷³ *Presto*. Երրորդ պիեսը պատկերում է ուրվականի: Երաժշտության զարգացումը տեղի է ունենում երկու դինամիկ ալիքների օգնությամբ. առաջինը՝ օկտավային երկձայնություներ է, երկրորդ ալիքը միաձայն է: Երկու ալիքների շարժումը ուղղված է դեպի չորրորդ օկտավի ռե (d) նոտան: Պիեսում ընդգրկված է ստեղնաշարի ծավալը գրեթե ամբողջությամբ՝ կոնտրաօկտավի ռե նոտայից մինչև չորրորդ օկտավի ռե:

Մանրանվագում օգտագործված է դաշնակահարային տեխնիկաներից մատային տեխնիկիզմը՝ հինգ մատների հաջորդականություները:



Դիսոնանս հնչողություների գերակշռումը (մեծացրած և փոքրացրած կվարտաները, կվինտաները, սեկունդաները), հստակ գծայնություները (յոթ տակտ օկտավային երկձայնություներ, վեց տակտ միաձայնություներ), ընդլայնված տոնայնություներ (որի կենտրոնը ռե նոտան է), կոմպոզիցիոն այլ հնարքների և միջոցների ազատ տիրապետումը մանրանվագին յուրահատուկ թարմություներ և գունեղություներ են հաղորդում:

Պիես չորրորդ: Աշնանը ծաղիկներից թափծ էր ծորում:⁷⁴ *Moderato*. Այս պիեսում Զ. Մելիքյանը թափծն ու տիրություներն արտահայտում է քնարական կենտրոնացվածության միջոցով:



⁷³ Մելիքյան Զ., «Յեթնամյակների աշխարհում» 24 դաշնամուրային պիես, «Սովետական գրող», Երևան, 1976թ., էջ 5:

⁷⁴ Մելիքյան Զ., «Յեթնամյակների աշխարհում» 24 դաշնամուրային պիես, «Սովետական գրող», Երևան, 1976թ., էջ 6:

Սակայն արհեստում գերիշխող այդ տրամադրությունները չի բացառում այլ գույների և տրամադրությունների առկայություն, որոնց շնորհիվ երաժշտական հյուսվածքն ակտիվ զարգանում է: Յառաջ հանդիպում ենք ֆակտուրայի բազմազանություն, ռիթմիկական բարդ ֆիգուրացիաներ, դինամիկայի կոնտրաստային փոփոխություն, տոնայնության ընդլայնում, որոնք նպաստում են հյուսվածքի զարգացմանը:

Կոմպոզիցիայի յուրօրինակությունը մեծապես կապված է նաև հեղինակի ներդրած պետիկ մտահղացման հետ: Բոլոր արտահայտչամիջոցների կիրառումն ուղղված է համապատասխան տրամադրության ստեղծմանը: Պիեսը գրված է ազատ, իմպրովիզացիոն ոճով: Մանրանվագում օգտագործվում է ողջ ստեղնաշարը, կարելի է հանդիպել պրիակորդներ, քրոմատիկ գամմայանման պասսաժներ, առկա է նաև թաքնված պրիֆոնիկ տեխնիկա:

Պիես հինգերորդ: ... Իսկ դայակը պատում է իր պատվածքը⁷⁵:

Andantino cantabile. Պիեսը նկարագրում է պատվածք պատմելու հանդարտ ընթացքը: Նման կերպարի ստեղծմանը հեղինակը հասնում է դանդաղ տեմպի, օստինատային ռիթմի և պիանո դինամիկ նշանի օգտագործման շնորհիվ: Կերպարաստեղծման գործում առաջնային դեր է կատարում արտիկուլյացիան՝ շեշտերի պարբերական կրկնությունը: Առաջին տակտում շեշտվում են առաջին և երրորդ, երկրորդ տակտում՝ երկրորդ քառորդները: Արդյունքում ստացվում է եռաչափ ֆիգուրացիայի



բաժանում երկչափի:

Պիեսի ընդհանուր տոնայնությունը սի բեմոլ (B-dur) մաժորն է: Ֆակտուրան ակկորդային է: Յարմոնիկ ուղղահայացը բաղկացած է երկու ինտերվալային միավորներից, որոնք արհեստը կիսում են երկու հարթության. վերինը՝ սի բեմոլ մաժոր, ներքինը՝ սի բեմոլ մաժորի դոմինանտա:

Պիես վեցերորդ: Եվ կրկին կգրնգան կատաղի քնարի լարերը⁷⁶: Allegro (poco ad lib.) Այս արհեստում կոմպոզիտորը պատկերում է քանոնի հնչողությունն ու կատարողական ոճը: Երաժշտությունը շարադրված է ազատ,

⁷⁵ ՆԻ
⁷⁶ ՄԻ
գրո



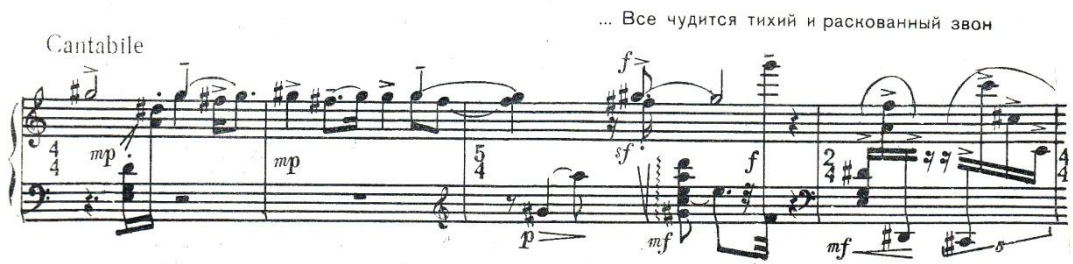
սկան

իմպրովիզացիոն ոճով: Նշված ազատությանը Հ. Մելիքյանը հասնում է չափի բացակայության և անդադար մոդուլացվող տրեմոլոյի շնորհիվ, որին, ի դեպ, ուղեկցում են և ակոնիկ թեմաներ:

Այս բոլոր արտահայտչամիջոցները նպաստում են ազգային կոլորիտի բացահայտմանը պիեսում: Ֆակտուրան գծային է ու երկձայն, առկա են երկու հարթություններ՝ մեղեդիկ և ֆոնը, վերջինս երեսուներկուերորդականների տրեմոլո տեսքով է: Երկու հարթությունների միաժամանակյա հնչողությունը ավելի ցայտուն է ցուցադրում այն, որ պիեսը գրված է պոլիռիթմիկ, պոլիտոնալ գրելաոճով: Մանրանվագի սկիզբն ու ավարտը հնչում են սուլ մաժորում (G – dur), սակայն պիեսի զարգացման ընթացքում վերևի ձայնը մոդուլացվում է սուլ մաժորից cis - moll, gis - moll, Fis - dur, gis - moll) և վերադառնում G - dur: Ձախ ձեռքի հյուսվածքի տոնայնական պատկերը հետևյալն է՝ G - dur, gis - moll, Fis - dur, D - dur, cis - moll, gis - moll և G - dur:

Պիես յոթերորդ: Կամացուկ և անսանձ ղողանջի տեսիլքը⁷⁷: Cantabile.

Այս պիեսում Հրաչյա Մելիքյանն ստեղծում է հեռվում հնչող զանգերի հնչողություն, որի իմիտացիան կարելի է ևսել նաև մեղեդիում: Վերջինս կազմավորվում է երկու հնչյունների՝ երկրորդ օկտավի սուլ դիեզի և ֆա դիեզի ռիթմիկ բարդ վերափոխությունների շնորհիվ: Մեղեդին ընգծվում է դինամիկայով, արտիկուլյացիայով, ռեգիստրով և տեմբրով: Պիեսում առկա ինքնավար, անկախ հարթություններից վերևինը՝ նշված երկու հնչյունից բաղկացած մեղեդիկ է, ներքևի հարթությունը՝ ֆոն է, որը ստեղծված է օբերտոնային սկզբունքով:



Պիեսը հնչում է ընդլայնված տոնայնության միջավայրում, որի կենտրոնը սուլ դիեզն է: Երաժշտությունը շարադրված է իմպրովիզացիոն ոճով: Օգտագործված է անսովոր ինտերվալիկա՝ սեպտիմաներ, սեկունդաներ, օկտավների տարբեր տեսակներ, կվարտակորդներ, կվինտակորդներ: Կարևոր ձևակառուցող նշանակություն է ստանում կվարտա ինտերվալը՝ ինչպես հորիզոնական, այնպես էլ ուղղահայաց

⁷⁷ Նույն տեղում, էջ 8: «Все чудится тихий и раскованный звон».

դիրքերում: Արտահայտչական ու լայն տեսանկյունից առաջնակարգ նշանակություն ունի դինամիկան, որի շնորհիվ ստեղծվում է ենթադրվող զանգերի ղողանջի, զրնգոցի մոտեցման և հեռացման տպավորություն:

Պիես ութերորդ: Որոտում, փայլատակում և երկինքը... Քարանձավները նեղ էին...⁷⁸ *Largo sempre*. Այս մանրանվագում երաժշտական արտահայտչամիջոցները ծառայում են կայծակի գեղարվեստական տեսարանի վերարտադրմանը: Ռիթմիկ և հարմոնիկ հենքը զարգանում է բասում, իսկ ստեղնաշարի վերևի ռեգիստրներում հնչող երաժշտական նյութը օբերտոնային սկզբունքով գրված ձայնարկությունն է: Ձայնարկություն-ակորդները, համաձայն հեղինակի նշումների, կատարվում են առավել ալես սուր և շեշտադրված: Արդյունքում, իրական հնչյունային պատկերը ուրվագծվում է անսպասելի շեշտադրությունների հնչողության մարումից հետո:



Կոմպոզիտորը հատուկ է թողնում դատարկ տարածություններ՝ պաուզաներ, որոնցից հետո, «լողացող», հեքիաթային մեղեդին առավել սուր հակադրության մեջ է մտնում աղմկոտ, պայթյունազարկալիկ sf-ի հետ: Անդրադառնալով պիեսի ֆակտուրայի՝ նպետք է նշել, որ այն բաղկացած է երկու պոլիտոնալ (վերևի շերտը՝ A-dur, ներքևինը՝ Es-dur), պոլիռիթմիկ և պոլիդինամիկ շերտերից:

Պիես իններորդ: Եվ թող զրնգոցով են լալիս իլահալերը, կա ուրախ տրամոլթուն և ազահուլթյան մեջ արշալույսի⁷⁹: *Allegretto*. Երաժշտական ամբողջ հյուսվածքը բաղկացած է երկու տարրերի հերթափոխից: Առաջին տարրը ռիթմիկ խումբ է՝ բաղկացած ութերորդականից և երկու երեսուն երկու երրորդականներից, որի հնչյունների միջև տարածություններն ստեղծում են փոքր սեպտիմա, փոքրացրած օկտավա, փոքր նոնա ինտերվալներ: Դրանք ստանում են իլահալի լայթմոտիվի նշանակություն: Երկրորդ տարրը՝ քրոմատիկ վերընթաց և վարընթաց երեսուն երկու երրորդականների գամմայատիպապատճեններն են:

⁷⁸ Նույն տեղում, էջ 9: «Гремят, сверкают небеса... Пещеры были тесны...».

⁷⁹ Նույն տեղում, էջ 10: «И пускай со звоном плачут глухари, есть тоска весёлая в алчности зари».

IX

Allegretto

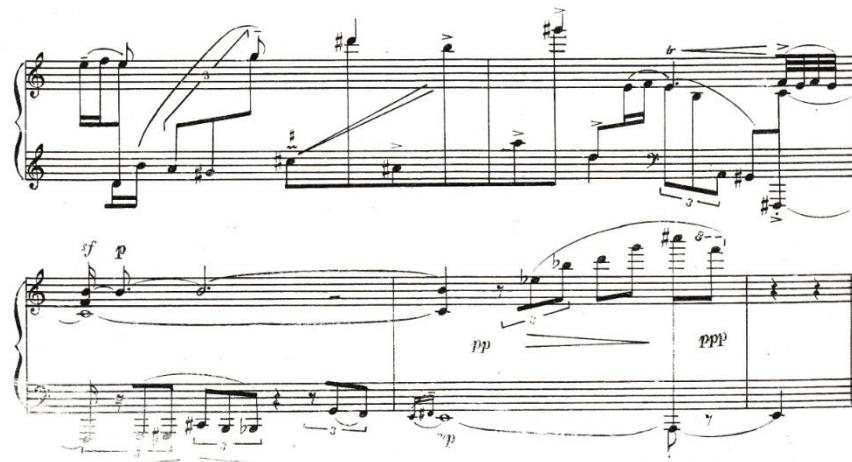
И пускай со звоном плачут глухари
Есть тоска веселая в алчности зари.

Պիեսը հորիզոնական մտածելակերպի նմուշ է, գերակշռում է գծային միաձայնությունը: Մանրանվագը կառուցված է միջանցիկ զարգացման սկզբունքով: Ձևակառուցվածքային նշանակություն ունի սեպտիմա ինտերվալը, որն օգտագործվում է հորիզոնական և ուղղահայաց պրոեկցիաներում: Սեպտիման լրացնում է հնչյունային տարածությունը. այն կարելի է մեկնաբանել որպես «կառուցվածքային միավոր», «ձևակառուցող սկիզբ»: Երեսուներկու երրորդականների գամմայատիպ պասսաժները պարփակված չեն հստակ մոդուսների մեջ, դրանք բաղկացած են ազատ կառուցվածք ունեցող տետրափոքրների և պենտափոքրների հաջորդականություններից: Անհրաժեշտ է նաև նշել, որ պիեսը գրված է մի քրոմատիկ տոնայնությունում, որի կենտրոնը մի բեմոլն է (es): Մանրանվագի զարգացմանը համընթաց ժամանակավոր տոնիկայի դեր են ստանձնում դո դիեզ (cis) (14-17 տակտերում) և սոլ դիեզ (gis) հնչյունները (տակտ 18-20):

Պիես տաներորդ: Քնած է բյուրեղապակյա քնած է մահճակալի մեջ, երկար հարյուր գիշեր⁸⁰: Quasi arioso con dolore. Մանրանվագը կառուցվում է պարզ, քնարական, ազդեցիկ մեղեդու հիման վրա: Պիեսի ֆակտուրան թափանցիկ է: Երաժշտական պատկերի ձևակառուցող բաղկացուցիչներն են ողջ պիեսի ընթացքում գերակշռող պիանո (p) դինամիկ նշանը, նրբաճաշակ մեղեդայնությունը, ընդգծված ուժեղ մասերի և շեշտադրված հնչյունների բացակայությունը:

Մեղեդու և նվագակցության տոնայնական պատկերը բևեռայնորեն տարբեր է: Մեղեդին հնչում է դո դիեզ մինորում (cis - moll), նվագակցությունը՝ մի բեմոլ մաժորում (Es - dur) (խոսքն առաջին ինը տակտի մասին է): Վերջին հինգ տակտում երկու գծերն էլ միավորվում են՝ դառնալով մեկ ընդհանրություն և հնչում մի մինոր (e - moll) տոնայնությունում:

⁸⁰ Նույն տեղում, էջ 12: «Спит в хрустальной, спит в кровати, долгих сто ночей».



Այստեղ Յ. Մելիքյանը կիրառում է թաքնված արլիֆոնիկ տեխնիկա: Պիեսում օգտագործված են նաև ռեգիստրային, ֆակտուրային և ռիթմիկ վարիացիաներ և ձևափոխարկումներ: Տակտի գծի համեմատ մեղեդու հորիզոնական տեղաշարժերը ստեղծում են իմպրովիզացիոն տրամադրություն: Նշենք, որ մանրանվագում օգտագործված է անսովոր ինտերվալիկա: Նվագակցությունում առանձնահատուկ նշանակություն են ստանում կվարտա և կվինտա ինտերվալների տարբեր տեսակները և նույն տոնի երկփեղկումը:

Պիես տանմեկերորդ: ... եվ խուլ հասաւ եց հովիվը և խղճմամբով սկսեց աղոթել ...⁸¹ *Moderato rubato*. Պիեսում լսելի են ժողովրդական երաժշտության հնչերանգներ: Դրավառ օրինակն են 1-ին, 2-րդ, 14-րդ և 17-րդ տակտերը, որտեղ մեղեդին իր տեմբրով և ռեգիստրային հնչողությամբ հիշեցնում է հովվական սրինգ: Յուրօրինակ կոլորիտը ստացվում է դորիական ռեմինորի (d – moll) և հայկական երաժշտությանը բնորոշ ռիթմիկայի՝ տրիոլների, կրկնանվագների, տրելների օգտագործման շնորհիվ:

XI

... И глухо застонал пастух и жалобно
взмолился...



Առհասարակ, մանրանվագում շռայլորեն է օգտագործված դեկորատիվ-աղմկային ֆակտուրան: Պիեսը շարադրված է իմպրովիզացիոն գրելաճով, ինչի վկայությունն են տեմպային պատկերի հաճախակի

⁸¹ Նույն տեղում, էջ 13: «...И глухо застонал пастух и жалобно взмолился»...

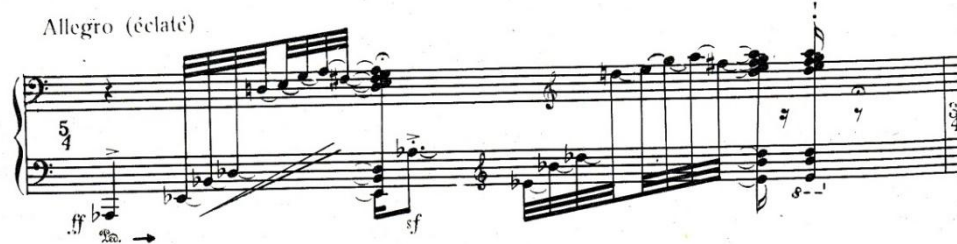
փոփոխությունները, ֆակտուրային շարադրանքի տարբեր տեսակները, մոդուլյացիաների առատությունը: Այդպես՝ երրորդ տակտում հնչում է մածորային կոտրված ակորդների հերթականությունը, 4–7-րդ տակտերում հնչում է հարմոնիկ սիմֆոնորը (h – moll), իսկ հետագայում տոնիկայի դերն ստանձնում է դո (c) հնչյունը:

Պիես տաներկուերորդ: Օ, կայծակ պարզևեք, անձրևի հեղեղումներ, որ չչորանան ոսկե բաշերը: Այնտեղ ինչ-որ մեկը նրբորեն շոյում էր պողպեր դաշտերը⁸²: Allegro (éclaté). Մանրանվագը ներկայացնում է երկու հակադիր տրամադրություն՝ հուզական, նյարդային լարվածություն և նուրբ քնարականություն:

Տրամադրությունների առկայությունը հուշում են պիեսի խորագրերը, որոնք այս դեպքում երկուսն են: Առաջին տրամադրությունը բացահայտող երաժշտական հատվածում գերակշռում է մոտորային բնույթի դինամիկան: Այս երաժշտական հատվածին բնորոշ են երեսուներկու երրորդականների փոթորկոտ, վերսլացող պասսաժներ, որոնք հանգում են պոլիակկորդի (միաժամանակ հնչում են լյաբեմոլ (As – dur) մածորի դոմինանտ սեպտակորդը և սեկունդակորդը): Տոնային և քրոմատիկ վերընթաց կվինտոլները, կրկնանվագները, արագ տեմպոն և հաճախ փոփոխվող չափը, չդադարող ֆորտե դինամիկ նշանը և պեդալի հարուստ կիրառումը կատարողին օգնում են ստեղծել կայծակի և հորդառատ անձրևի տեսիլք:

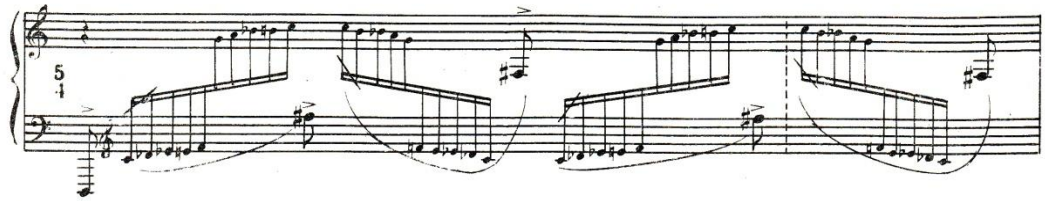
XII

... О, дайте грома, дождя разливы.
Чтоб золотые не сохли гривы.
Там кто-то нивы так нежно гладил...



Քնարական դրվագին նախապատրաստում են հեղինակային rit. և dim.: Poco meno mosso տեմպի, ընդհանուր քվերևի ձայնում սուլ դիեզ (gis) կրկնանվագի, իսկ բասում՝ դո դիեզ - սուլ դիեզ (cis – gis) կվինտայի ֆոնի վրա հնչում է հանդարտ վերընթաց մեղեդին: Առավել արտահայտիչ քնարականության հասնել օգնում են գլխասանդոյանման՝ սղացող գամմաները:

⁸² Նույն տեղում, էջ 15: ... «О, дайте грома дождя разливы, чтоб золотые не сохли гривы. Там кто-то нивы так нежно гладил»...



Պիեսը շարքի այլ մանրանվագներից շատերի պես գրված է իմպրովիզացիոն ոճով, որին կոմպոզիտորը հասնում է չափի հաճախակի փոփոխության, տեմպային նշանների փոփոխականության, չընդմիջվող մոդուլյացիաների օգնությամբ:

Տեսքակ երկրորդ. պիես սուաբին: ... Եվ զրնգուն ձայնով նա հեռվից աւաց,- «Ախ ժամանակ ես դու ծախում անտառում քայլելով»⁸³: Andantino. Այս քնարական պիեսի ֆակտուրան գրված է օբերտոնային սկզբունքով: Կարևոր նշանակություն ունեն սեպտիմա, նոնա, մեծացրած և փոքրացրած օկտավ ինտերվալները, որոնք առկա են հորիզոնական և ուղղահայաց դիրքերով:



Վեցերորդ տակտում վերընթաց գլխասանդոյատիպ սեպտիմային գամմայով ավարտվում է պիեսի հիմնական բաժինը: Ռեպրիզը սկզբնական նյութի տարբերակված փոխադրությունն է (կրկնվում է միայն բաժինների առաջին տակտը՝ կոնտրօկտավի դո դիեզ (cis) օստինատային բասի ֆոնի վրա):

Տեսքակ երկրորդ. պիես երկրորդ... Փոթորկի ապստամբ առոթկումը փարատեց նախկին երազանքները... Ես հոգիս եմ ձգել անդունդի վրայով աես ծոպան...⁸⁴ Allegro. Անգեն աչքով նոտաներին նայելիս էլ կարելի է տեսնել երկձայն արլիֆոնիկ շարադրանք, որի հիմքում դրված են ազատ և իմիտացիոն արլիֆոնիայի սկզբունքները:

⁸³ Նույն տեղում, էջ 18: ... «И звонко издали она сказала: «Ах время тратишь ты в лесу шагая»».

⁸⁴ Նույն տեղում, էջ 18: «Бурь порыв мятежный рассеял прежние мечты... Я душу над пропастью натянул канатом»...

II

... Бурь порыв мятежный
 Рассеял прежние мечты...

Я душу над пропастью натянул канатом...



Պիեսը սինթետիկ ռեպրիզով եռամաս կոմպոզիցիա է: Երաժշտական տեքստը զարգանում է հստակ ընտրված վարիացիոն մեթոդներով, որոնք են թեմայի ռեգիստրային տարբերակումը, իմպրովիզացիոն զարգացմանը նպաստող՝ տակտի գծի համեմատ թեմայի հորիզոնական շեղումը: Թեմայի յուրաքանչյուր անցկացման ժամանակ առաջին տասներկու հնչյուններն անփոփոխ են, սակայն թեման ավարտող երաժշտական հյուսվածքը ձևափոփոխվում է:

Ինտերվալային սուր դիսոնանսների առկայությունը, հստակ, չփոփոխվող չափը, թեմաների գրաֆիկական հստակությունը, արագ տեմպի պայմաններում ստրետային մուտքերն ստեղծում են անդադար շարժման մեջ գտնվող հոսանքի պատկեր: Մանրանվագի սկզբում հիմնական թեման երեք անգամ հնչում է իմպրովիզացիոն բնույթ ունեցող այլ ձայների ուղեկցությամբ: Միջին բաժնում հնչում է իմիտացիոն պլիֆոնիա: Մանրանվագը կատարելիս դաշնակահարը պետք է կատարել ության հասցնի այստեղ օգտագործված գլխավոր հնարքը՝ մատային տեխնիցիզմը:

Պիես երրորդ: Եվ ոչ որաններում սրընթաց առու նիւնթ էր ձևանում⁸⁵:

Molto allegro. Այս մանրանվագում Յ.Մելիքյանն ստեղծում է կարկաչող առվակի պատկեր, պիեսի կերպարային ոլորտը լավագույնս բացահայտում է բնաբանը:

Երաժշտական ֆակտուրան կազմվում է երկու հարթություններից՝ մեղեդուց և նվագակցությունից: Վերջինս կարելի է բնորոշել որպես

Եվ ոչ որաններում սրընթաց առու նիւնթ էր ձևանում:



առվակի լայթմոտիվ:

Մանրանվագում Յ. Մելիքյանը կիրառում է նվագակցող բաժնի թեմատիզացիայի սկզբունքը: Հիմնական մեղեդին կազմված է սիբեմոլ (b) և

⁸⁵ Նույն տեղում, էջ 20:

դո (c) նոտաներից և, ըստ էության, թեմա է դառնում ռիթմիկ վերափոխումների շնորհիվ: Թեմատիկ նյութը զարգանում է վարիացիոն սկզբունքով: Օգտագործված են վարիացիայի հետևյալ մեթոդները՝ ֆոնի դեր ստանձնած ձայնում հնչյունների փոխատեղում, ռեգիստրային վարիացիաներ (վառ օրինակ է սի բեմոլ (b) և դո (c) նոտաներից բաղկացած գլխավոր թեման, որը երեք անգամ հնչում է տարբեր ռեգիստրներում, չորրորդ անգլացումը թերի է), մետրիկ և ռիթմիկ վարիացիաներ: Առհասարակ, պիեսի ֆակտուրան պլի իռիթմիկ և պլի իմեյլ ոդիկ է: Պետք է նաև նշել, որ անկախ երաժշտության վարիացիոն զարգացումից, կոմպոզիտորը պիեսը գրել է որպես սինթետիկ ռեպրիզով եռամաս կոմպոզիցիա:

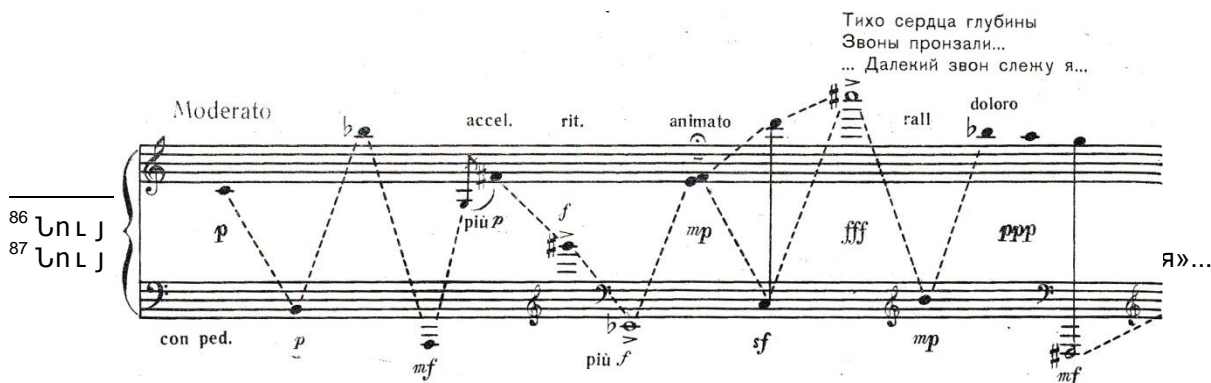
Պիես չորրորդ: Իսկ ուշ գիշերով խոտը ծածկված էր ձյան ծածկոցով...

⁸⁶ **Grave doloroso.** Մանրանվագը բնականաբար թևաբեր գույնի վառ նմուշ է: Բնական, որն արված է պատել ային, սառը գույներով և պատկերում է ցրտաշունչ ձմեռ: Հեղինակն այստեղ վերադարձվում է տխուր, եթերային տրամադրություն:



Պիեսը կառուցվում է ռեչիտատիվային բնույթի լակոնիկ մեղեդիներից, որոնց ինտոնացիոն կապը ժողովրդական երաժշտության հետ ակնհայտ է: Կերպարի ստեղծման գործում մեծ դեր են կատարում ֆորշլագները, գլխասանդո հիշեցնող գծային ֆիգուրները, օբերտոնային սկզբունքով գտնված պլի իտոնալ ֆակտուրան, ինչպես նաև թեմատիկ դարձվածքների ինքնատիպ ռիթմիկ պատկերները:

Պիես հինգերորդ: Սրտի խորքերը դողանջներն էին խոցում կամացուկ... Հեռավոր դողանջին եմ հետևում...⁸⁷ **Moderato.** Գծային միաձայնություն, պլանտիլիստական գրելաճ. դրանք են այս պիեսի



գլխավոր բնորոշիչները:

Մանրանվագը գուրկ է մետրից: Երաժշտական հյուսվածքը զարգանում է մեկ հորիզոնական գծով: Կատարողական տեսանկյունից պիեսն առավելագույնս ազատ է, դաշնակահարն այն պետք է ընթերցի որպես իմպրովիզացիա: Նման ազատությունը ձևավորվում է տեմպերի հաճախակի փոփոխության շնորհիվ: Տեմպային նշումների տեսանկյունից պիեսը կարելի է բաժանել հինգ ֆրազների: Բացի տեմպային նշումներից՝ պիեսը ֆրազների են բաժանում տակտի կետ-գծերը, որոնց վերևում Յ. Մելիքյանը գրում է ֆերմատա, դրանով ավելի ցայտուն դարձնում մի ֆրազի ավարտը և մյուսի սկիզբը: Պիեսում ձևակառուցող նշանակություն ունեն նաև դինամիկ նշանները, որոնք կոմպոզիտորը գրում է գրեթե բոլոր հնչյունների տակ և անկախ հակադրություններից, դինամիկայի օգնությամբ կառուցում ֆրազը՝ դրա սկիզբը, կուլմինացիան և ավարտը: Պիեսը գրված է ատոնալ գրելաճով: Կատարվում է երկար պեդալներով: Պեդալը ողջ պիեսի ընթացքում փոխվում է ընդամենը երեք անգամ: Բնականաբար, ցանկալի է վերցնել հնարավորինս մակերեսային, անգամ թրթռացող պեդալ, որպեսզի ատոնալ երաժշտական պատկերը չկորցնի հստակությունը:

Պիես վեցերորդ: Երազում լսելի է , թե ինչպես են զրնգում և հարվածում թերով պատերը բյուրեղապակու՝⁸⁸: Allegretto brillante. Պիեսը բյուրեղապակու զրնգոցի իմիտացիա է: Նման տպավորության ստեղծման գործում առաջնային դեր է կատարում ռեգիստրի, հետևաբար նաև տեմպի գործոնը: Կոմպոզիտորի ցուցումով, ողջ պիեսի ընթացքում օգտագործվում է արտիկուլյացիայի նույն միջոցը՝ շեշտված ստակատոն: Մանրանվագն, ինչպես և նախորդը, ատոնալ երաժշտության նմուշ է: Տակտուրան ակորդային է, գծային:

Allegretto brillante

Слышно ей сквозь сны
Как звенят и бьют мечами
О хрусталь стены.

simile

p *mp*

Կազմված է ինտերվալային և գծային երկու հարթություններից, որոնք հնչում են դաշնամուրի հակադիր բևեռներում՝ ներքևի և վերևի

⁸⁸ Նույն տեղում՝ էջ 24: «Слышно ей сквозь сны как звонят и бьют мечами о хрусталь стены».

ռեգիստրներում: Մոնոռիթմիկ լուծումն ստեղծում է դինամիկ, հոսանքային զարգացում: Կարևոր դեր են կատարում ֆերմատաներով պաուզաները, որոնք օգնում են պահպանել տեմպային քայլքը:

Երաժշտական հյուսվածքի զարգացման հիմքում մետրից զուրկ իմպրովիզացիան է: Առաջատար նշանակություն ունի դինամիկան, որը բաժանում է պիեսը հորիզոնական ֆրազների: Կարելի է պայմանականորեն առանձնացնել չորս դինամիկ ֆրազ.

1. p – mp – mf – p
2. pp – cresc – ff
3. p – cresc – f
4. p – pp – mp – p

Պիես յոթերորդ: Լի են աքթերս արցունքներով... Քնի համար փորք անկյուն և անզամ չես գտնի...⁸⁹ Moderato rubato. Մանրանվագում գերակշռում է մեկ էմոցիոնալ վիճակ՝ տրամոլթյուն: Պիեսը գրված է ազատ, իմպրովիզացիոն ոճով: Երաժշտական հյուսվածքը գլխավորապես

Moderato rubato

Наполнены глаза мои слезами...
Для сна и уголочка не сыскать...

The musical score consists of two staves, piano and bass. It begins with a 7/4 time signature and a mezzo-forte (mf) dynamic. The tempo is marked Moderato rubato. The score includes various time signatures (7/4, 6/4, 4/4) and dynamics (sf, mp, p, mf). The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The bass part provides a steady accompaniment with some melodic lines. The score ends with a piano (p) dynamic and a fermata over the final note.

կառուցվում է օբերտոնային քայլերի հիման վրա:

Բացառությամբ է ութերորդ տակտը, որը տասնվեցերորդական կվինտոլների գամմայաձև շարժում է դո դիեզ միևնոր (cis - moll), ռե միևնոր (d - moll), լյա բեմոլ մաժոր (As - dur), ֆա դիեզ մաժոր (Fis - dur)տոնայնություններում: Պիեսում ձևակառուցող նշանակություն են ստանում սեպտիմա, սեկունդա, նոնախնտերվալները ինչպես հորիզոնական, այնպես էլ ուղղահայաց դիրքերով: Ռիթմի տեսանկյունից պիեսը բարդ է, այն առատ է ռիթմիկ բարդ ֆիգուրներով ինչպիսիք են սինկոպաները, տրիոլները, կվինտոլները: Ուշադրության է արժանի նաև դինամիկան, որը, ինչպես շարքի նախորդ պիեսներից շատերում, հաճախ է փոփոխվում: Կարելի է նկատել յուրաքանչյուր ակորդ տարբեր դինամիկայով կատարելու միտում, որը թույլ չի տալիս, որ պիեսը, լինելով քնարերգական, դառնաստատիկ և ոչ էմոցիոնալ:

⁸⁹ Նույն տեղում՝ էջ 25: «Наполнены глаза мои слезами... Для сна и уголочка не сыскать»...

Պիես ութերորդ: Միտելի թռչուններ են ինձ մոտ եկել, հիվանդ՝ գիշերը կանաչող ավազներից⁹⁰: Allegro. Շարքի ամենածավալ ուն մանրանվագն է: Այն նույնպես իմպրովիզացիոն բնույթ ունի, որն արտահայտում է տարբեր ֆակտուրա ունեցող բաժինների համատեղմամբ: Պիեսում իրար են հաջորդում ակորդային, հոմոֆոն - հարմոնիկ, միաձայն և երկձայն գծային շարադրանքի տարբեր տեսակները: Հատկապես հաճախ է օգտագործվում ակորդային տեխնիկան՝ սեկունդային ակորդները, սեկունդային ակորդների հետ միաժամանակ հնչող սիմետրիկ ակորդները (դրանք ամբողջական պենտատորդի ուղղահայաց պրոեկցիան են), կվարտաակորդները, եռատոնային ակորդները:



Այս մանրանվագում ևս Յ. Մելիքյանը դիմում է օբերտոնային շարադրանքին (տակտեր 15, 26, 33): Ակնհայտ է նաև պուանտիլիստական գրել առճը (24-ից 27-րդ տակտերում): Այդ ամենի հետ մեկտեղ կոմպոզիտորը դիմում է նաև բևեռային ռեգիստրների միաժամանակյա հնչողությանը: Բոլոր այս կոմպոզիտորական հնարքները և արտահայտչաձևերը, որոնք այդքան բնորոշ են 20-րդ դարի երաժշտարվեստին, առավելագույնս գեղեցիկ ձևով են բացահայտում պիեսի բովանդակության ունն ու բնույթը:

Պիես իններորդ: Տես, թե ոնց է անքանիսն պարաատում⁹¹: Grave. Մանրանվագի երաժշտական պատկերայնությունը հստակ բացահայտում է պիեսի խորագիրը: Երաժշտությունը լսելիս պատկերացնում էս մռայլ երկինք, անձրևից առաջ կուտակված ամպեր, լարված բնություն, որը լի է անձրևի սպասումով: Պիեսում համարված են շարադրանքի տարբեր, երբեմն անգամ հակադիր ձևերը: Պիեսին բնորոշ է գրեթե յուրաքանչյուր տակտում չափի հաճախակի փոփոխություն: Առկա են նաև պլիֆոնիկ արտահայտչաձևեր: Ձևակառուցող կարևոր դեր են կատարում մեկնոդիկ երկու գծերի իմպրովիզացիոն բնույթի ստրեստային անցկացումները: Այդ

⁹⁰ Նույն տեղում, էջ 26: «Огромные птицы ко мне прилетели с больших зеленеющих ночью полей»...
⁹¹ Նույն տեղում, էջ 30:

մելոդիկ գծերի առանձին հատվածներ պարբերաբար կարելի է լսել տարբեր ձայներում: Պիեսի կոնտրաստային բաժինը իններորդ տակտն է: Երաժշտական հյուսվածքը ձևավորվում է մեծացրած կվարտա և փոքրացրած կվինտա եռատոներից կազմված երեսուներկու երրորդականների սլացիկ հոսանքից, որը կատարվում է երկար պեդալներով: 12-րդ տակտում հնչող սեկունդային ակորդներից կազմված տրեմոլոն ևս մեկ անհանգստություն և հակադրություններում ու ճող երաժշտական տարր է: Դրան են հաջորդում դեպի անորոշություն տանող սեկունդային քայլերը, որոնք կատարվում են pp: Տպավորություն է ստեղծվում, որ կայծակի հարվածներից հետո, որոնք իններորդ և տասներկուերորդ կոնտրաստային տակտերն էին, վերջապես անձրև տեղաց:



Պիես տաներորդ: Թափանցիկ ջրում բոլոր քարերն էին տեսանելի⁹²:

Moderato con moto. Այս մանրանվագում կոմպոզիտորն ստեղծում է թափանցիկ ջրի պատկեր, որում երևում են ջրավազանի հատակում գտնվող բոլոր քարերը: Պիեսը գրված է ազատ, իմպրովիզացիոն ոճով: Հյուսվածքը՝ ջրի պես պարզ ու թափանցիկ է: Մանրանվագը գրված է պուլսանտիլիստական գրելաճով:



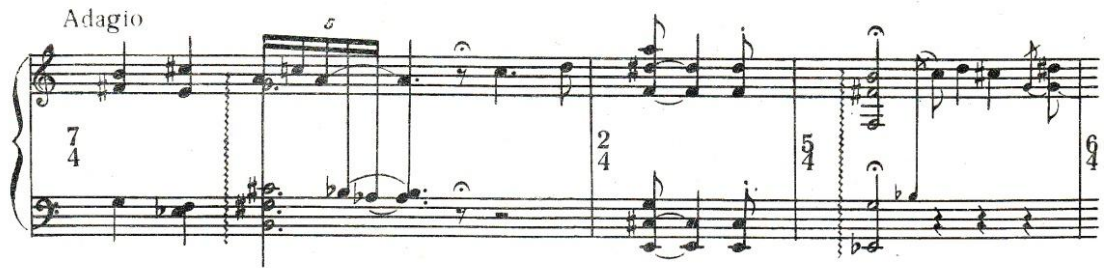
Պիեսի երաժշտական հյուսվածքը կառուցվում է սեպտիմա, նոնա, սեկունդա ինտերվալների հիման վրա, որոնք օգտագործվում են ինչպես ուղղահայաց, այնպես էլ հորիզոնական դիրքերով: Դինամիկական կոնտրաստային է: Պարբերաբար իրար են հաջորդում ff, pp, mf, p, ppp, sf դինամիկ նշանները: Կլաստերային ակորդներն ու տարատեսակ ռիթմիկ

⁹² Նույն տեղում, էջ 31: «В воде прозрачной все камушки были видны».

բարդացումները նույնպես ծառայում են վերը նկարագրված բնակարի պատկերավոր նկարագրությանը:

Պիես տանմեկերորդ: Անասելի մի կապուլտ դեպ հեռու ն էր ինձ կանչում: Adagio. Պիեսը բնույթով քնարական է: Այստեղ կոմպոզիտորը բացահայտում է իր անձնական, երազկոտ հույզերը: Մանրանվազն սկսվում է իմպրովիզացիոն բնույթի արտահայտիչ մեղեդիով, որը հնչում է օբերտոնային սկզբունքով գտնված նվագակցության ֆոնի վրա:

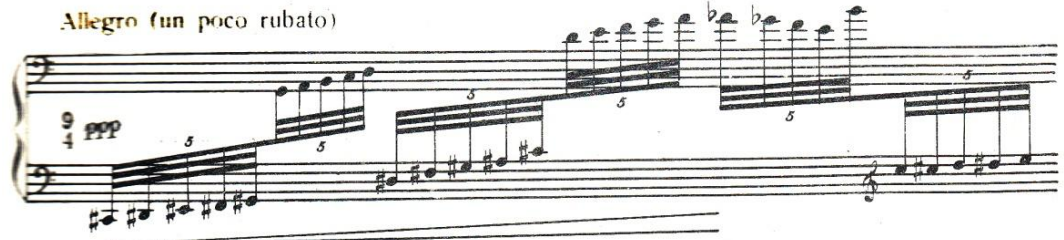
Անասելի մի կապուլտ դեպ հեռու ն էր ինձ կանչում



Պիեսում օգտագործված են ֆակտուրային այնպիսի հնարքներ, ինչպիսիք են արպեջիատոն, ձեռքի պեդալը: Երկրորդ անցկացման ժամանակ թեման ներկայանում է վարիացիոն սկզբունքի համաձայն ձևափոխված տեսքով: Օգտագործված են վարիացիայի տարբեր տեսակներ՝ ֆակտուրային, ռիթմիկ, ռեգիստրային:

Պիես տաներկուերորդ: Ես կոտրեցի իմ ծիսական թմբուկը և շրջվեցի: Այլ ևս երբեք չեմ խփի այն այդքան ուժգին⁹³: Allegro (un poco rubato). Պիեսը կոչված է փոխանցելու ունկնդրին էմոցիոնալ հոգեվիճակ: Ձևակառուցող կարևոր դեր են կատարում ազոգիկան և դինամիկան: Ֆակտուրան գծային է: Գամմայատիպ երեսուներկու երկրորդական կվինտոլները ներառում են ստեղնաշարի ամբողջ ամպլիտուդը: Պիեսն սկսվում է այդ գամմայատիպ կվինտոլներով, որոնք սկզբում հնչում են որպես միաձայն գծային անցկացում, ppp դինամիկ նշանով:

... Я сломал свой ритуальный барабан
И отвернулся. Больше никогда не буду
Бить в него так громко.



⁹³ Նույն տեղում, էջ 33: Я сломал свой ритуальный барабан и отвернулся. Больше никогда не буду бить в него так громко.

Ավելի ուշ բասում անսպասելիորեն հայտնվում են թմբուկի հարվածները մարմնավորող դիսոնանս հնչողություներ: Պիեսում օգտագործված է նաև երկձայն գծայնություներ: Վերջին երկու տակտերում կոմպոզիտորը կիրառում է նոր ֆակտուրային հնարքներ՝ գլխամանդյանման սահող պասսաժներ, սեկունդային ակորդներ, կրկնանվագներ:

Դաշնակահարի առջև դրված գլխավոր խնդիրներից են ձեռքից-ձեռք երաժշտական հյուսվածքի սահուն փոխանցումը, օկտավային տեխնիկային տիրապետելը, որն առկա է պիեսի ֆինալում և մատների ինքնուրույնություները, արագաշարժություները, մատնային տեխնիկայի զարգացածություները:

Շարքն առավել կուռ կառույց դարձնելու և գործը «շարք» կոչելու առիթ ընձեռող երևույթներից մեկն այստեղ առկա կամարած և կապն է: Առաջին տետրակի առաջին պիեսի թեմատիզմը որոշակիորեն լսելի է և՛ առաջին, և՛ երկրորդ տետրակի վերջին պիեսներում: Ռիթմախոսնացիոն 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 գոյացություներ 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 կուլուրիտին՝ պետք է նշել, որ առաջին տետրակի՝ տասներորդ և երկրորդ տետրակի՝ չորրորդ պիեսում լսելի են հայկական ազգային երաժշտության ինտոնացիաներ: Առավելագույնս ազգայինը առկա է առաջին տետրի վեցերորդ և իններորդ պիեսներում: Վեցերորդ պիեսում 3. Մեկիքյանը ստեղծում է կովկասյան ժողովուրդների ազգային նվագարանի՝ քանոնի հնչողություներ, իսկ իններորդ պիեսում կարելի է լսել նմանակում շվիի հնչողությանը: Այլ պիեսներում, որտեղ չեն լսվում ազգային երաժշտությանը բնորոշ ինտոնացիաներ, 3. Մեկիքյանը օգտագործում է հայ ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ տարբեր արտայտչաձևեր. դրանք են ազատ վարիացիոն մեթոդները, ասերգայնություները, հայ երաժշտությանը բնորոշ ռիթմիկան, որն արտահայտվում է կրկնանվագների, տրեմոլոների, սինկոպների շռայլմամբ:

Մի շարք պիեսներում նմանակվում են տարբեր տեմբեր՝ գանգակի հնչողություները տեմբրային գուգորդումների ամենավառ օրինակն է: Այն առկա է առաջին տետրակից՝ յոթերորդ և երկրորդ տետրակից՝ հինգերորդ և վեցերորդ պիեսներում: Առաջին տետրակից տասներկուերորդ պիեսում՝ ձախձեռքում նմանակվում են թմբուկի հարվածները:

Քսաներորդ դարի երաժշտարվեստի համար համեմատաբար նոր երևույթներից է տարբեր թեմաներով պոլիֆոնիան: Այդպիսի պոլիֆոնիան նշմարվում է երկրորդ տետրակի երկրորդ և իններորդ պիեսներում: Քսաներորդ դարի երաժշտությանը բնորոշ գծային թեմատիզմին ձգտումը նույնպես բնորոշ է «Յեֆիաթների աշխարհում» շարքին:

Կոմպոզիցիոն առանձնահատկություններ

Պիեսները որոշակի խմբերի մեջ միավորող հատկանիշը տեմպային նշանակումներն են: Առաջին, երկրորդ, երրորդ, չորրորդ, իններորդ, տասներորդ, պիեսներին առաջին տետրից, երկրորդ, երրորդ, չորրորդ, ութերորդ, տասնմեկերորդ և տասներկուերորդ պիեսներին երկրորդ տետրակից բնորոշ են արագ տեմպի տարբերակումները: Նշված պիեսները իրենց երաժշտական բնույթով ասես շարք են կազմում շարքի մեջ: Նույնը կարելի է ասել առաջին տետրակից՝ հինգերորդ, յոթերորդ, ութերորդ, տասներորդ և երկրորդ տետրակից՝ առաջին, չորրորդ, իններորդ և տասնմեկերորդ պիեսների մասին, որոնց բնորոշ է դանդաղ շարժումը, հանդարտ տեմպերն ու հետևաբար նաև տրամադրությունները:

Առաջին տետրից՝ վեցերորդ, երկրորդ տետրից՝ հինգերորդ, վեցերորդ և տասներորդ պիեսներում նոտագրությունը ամետրիկ է, բոլոր ձայները գրվում են հստակ ռիթմական մեծություններով, սակայն առանց տակտերի բաժանման: Առաջին տետրից վեցերորդ և երկրորդ տետրից հինգերորդ պիեսներում կոմպոզիտորը թեմատիկ կտորների սկիզբն ու ավարտը կատարողին հուշելու նպատակով օգտագործում է պոլեսկտիր տակտի գծեր:

Հստակ, անփոփոխ չափ կոմպոզիտորը գրում է առաջին տետրից հինգերորդ, տասներորդ և երկրորդ տետրից՝ երկրորդ և երրորդ մանրանվագներում, սակայն նշված չորս պիեսներում էլ մետրիկ շեշտերի ճիշտ հաճախականությունը խախտվում է երաժշտական հյուսվածքի կազմավորման տարբեր հնարքների օգտագործման պատճառով: Այսպես, առաջին տետրակի հինգերորդ պիեսում տեղի է ունենում եռամաս չափի կտորում երկմասի, առաջին տետրից տասներորդ և երկրորդ տետրից երրորդ պիեսներում օգտագործված է մեղեդու հորիզոնական շեղում տակտի գծի

համեմատ: Շարքի բոլոր մյուս պիեսներին բնորոշ է չափերի պարբերական և հաճախակի շեղում:

Շարքը կոչված է պատանի ու երիտասարդ երաժիշտներին հաղորդակից դարձնել ու 20-րդ դարի երկրորդ կեսի կոմպոզիցիոն գրելատճի տարբեր մեթոդներին, երաժշտական լեզվի նոր օրինաչափություններին ու առանձնահատկություններին:

Շարքի երկու տեսքերն էլ գեղարվեստական տեսանկյունից օրիգինալ և մանկավարժական գործունեության համար արժեքավոր նյութ են և տարբեր աստիճանի պատրաստվածություն ունեցող դաշնակահարները կարող են այստեղ գտնել իրենց համար հարազատ ու հետաքրքիր երաժշտություն: Գնահատելով շարքը որպես հայկական խորհրդային շրջանի մանկավարժական գրականություն՝ պետք է նշել, որ այն արժանի է մանկավարժների և կատարողների ուշադրությանը: Անկախ նրանից, որ գործը գրվել է ստեղծագործական վաղ շրջանում, կոմպոզիտորի ձեռքբերումները լուրջ են և արգասավոր:

2.3. Լևոն Չաուշյան. «Յոթ արելյուղ դաշնամուրի համար»

Կոմպոզիտորներից մեկն, ում երաժշտաեսթետիկական կայացումը համընկավ 20-րդ դարի երկրորդ կեսում (հատկապես 1960-1980թթ.) տեղի ունեցող շրջադարձային փուլի հետ⁹⁴, Լևոն Չաուշյանն է: Նա իր սերնդակիցներից շատ կոմպոզիտորների պես նույնպես փնտրում էր իր յուրօրինակ երաժշտական ոճը, սեփական լեզվատաճողությունն ու ուղին: Ուղի, որն անցնելու համար պետք էր վերափոխատավորել և սինթեզել դասական ու նորագույնը: Ասվածի վառ օրինակներից մեկը «Յոթ արելյուղ դաշնամուրի համար»:

Ստեղծագործությունը գրվել է 1973 թվականին և կոմպոզիտորի՝ արելյուղ ժանրում ստեղծագործելու առաջին փորձն է եղել: Իսկզբանե Լ. Չաուշյանը «Յոթ արելյուղ» գրել է ոչ որպես շարք, առանձին պիեսները՝ արելյուղներն, ստեղծվել են իմպուլսիվ: Յեղիականի համար առաջնահերթություն էր այդ պահին արտահայտել ինքնաբերական ծնվող երաժշտությունը, միայն ավելի ուշ՝ հրատարակության պատրաստելիս Լ. Չաուշյանը արելյուղները միավորվել է և հանձնել տպարան դաշնամուրային շարքի տեսքով:

Պլյուրները գրելիս Լ. Չաուշյանն արդեն խոշոր կտավի մի շարք ստեղծագործությունների հեղինակ էր, ինչպես սիմֆոնիան «Անհայտ զինվորին» (1984), երկու կոնցերտները դաշնամուրի և նվագախմբի համար

⁹⁴ Саркисян С., Вопросы современной армянской музыки (60-е годы), «Советакан грох», Ереван, 1983г., стр. 20.

(1964, 1977), կոնցերտները ջութակի և նվագախմբի (1971), ֆլեյտայի և նվագախմբի համար (1978):

Դա այն շրջանն էր, երբ կոմպոզիտորը 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 դասարանում⁹⁵:

Լ. Չաուլջյանի «Յոթ պրելյուդի դաշնամուրի համար» շարքը կոմպոզիտորի հանրահայտ ստեղծագործություններից է: Այն կատարում են ինչպես երաժշտական դպրոցների և ուսումնարանների սաները, այնպես էլ հեղինակավոր երաժիշտները: Շարքը լույս է տեսել Երևանում (1977) և Մոսկվայում (1979):

Պրելյուդները դաշնամուրային (պիանիստիկ) են⁹⁶: Կոմպոզիտորը դրանք գրել է՝ հաշվի առնելով դաշնամուրի տեխնիկան և ձայնային հնարավորությունները: Ավելին, ստեղծագործությունը կատարելիս Լ. Չաուլջյանը հնարավորություն է ընձեռում կատարողին ներկայանալ և՛ որպես քնարերգու, և՛ որպես վիրտուոզ, փայլուն դաշնակահար: Առհասարակ Լ. Չաուլջյանի արվեստին բնորոշ են «կոնցերտայնությունը, բարձր ձայներանգը, փայլը և ոգեշնչվածությունը»⁹⁷:

Այդ հատկանիշները, բնական է, պայմանավորված են Լ. Չաուլջյանի՝ նաև դաշնակահար լինելով: Նրա կարծիքով՝ ցանկալի է, որ յուրաքանչյուր պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտոր տիրապետի դաշնամուրին: Բնական է, որ կոմպոզիտորի երկացանկում դաշնամուրային ստեղծագործությունները մեծ տեղ են զբաղեցնում:

Թեև շարքն ամբողջական է և միավորված է ընդհանուր տրամաբանությամբ, սակայն պիեսներից յուրաքանչյուրը կոմպոզիտորի աշխարհայացքի մի արտացոլումն է: Մանրանվագներից յուրաքանչյուրն անհատական է և կերպարային մի ոլորտ է արտահայտում⁹⁸: Պրելյուդներին բնորոշ է ներքին զսպվածությունը, ինչը վարպետորեն համատեղվում է զգացմունքների խորության, ներքին լարվածության հետ: Լ. Չաուլջյանն օգտագործում է կոմպոզիցիոն այնպիսի հնարքներ, ինչպիսիք են

⁹⁵ Рухкян М., Линия жизни Левона Чаушяна. К 70-летию композитора, Голос Армении, 2016. <http://golosarmenii.am/article/40412/liniya-zhizni-levona-chaushyana>

⁹⁶ Апоян Ш., Золотова И., Фортепианная музыка, «Музыкальная культура Армянской ССР», Сборник статей, Москва, 1985г., стр. 351. «Прекрасное знание инструмента – знание как бы “изнутри”, с позиции пианиста-профессионала отличает цикл Л. Чаушяна «Прелюдии» (1973)».

⁹⁷ Аревшатян А., Левон Чаушян. Музыка республик закавказья, «Хеловнеба», Тбилиси, 1975г., стр. 155-160.

⁹⁸ Ջաղացպանյան Կ., Ստեղծագործական ուժերի ծաղկման շրջանում, «Հայաստանի այսօր», 1987թ., № 2, էջ 22-23:

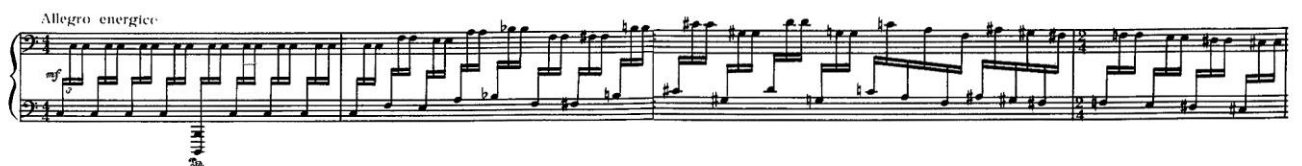
արլի հարմոնիան, արլի տոնայնությանը, օստինատ - բասը և օստինատ - ֆիգուրացիաները: Բացի այդ՝ երաժշտությանը լրացուցիչ դինամիզմ են հաղորդում կվարտա - կվինտային ինտերվալների փոխհարաբերությանները՝ գծային հորիզոնական պլանով:

Միևնույն ժամանակ արելյուդներում Լ. Չաուշյանը չի հեռանում դասական որոշ ավանդույթներից: Ձևի ամբողջականությունը և թեմատիկ նյութի զարգացման ոճը հնարավորություն են տալիս յուրաքանչյուր արելյուդ մեկնաբանել որպես եռամաս կոմպոզիցիա:

Պրելյուդներին բնորոշ ռիթմական հստակ պատկերը և մոտորային բնույթը ստեղծագործությանը տալիս են մեծ գրավչություն: Շարքի դինամիկ համարներում (1,3,5,7), որտեղ կոմպոզիտորը կարևորում է գործիքի կատարողական տեխնիկայի դրսևորումը, արելյուդներին բնորոշ ազգային կոլորիտը շատ ցայտուն չի դրսևորվում, իսկ դանդաղ մասերում (2,4,6), հակառակը, բացահայտվում է կոմպոզիտորի քնարական շնորհը: Այստեղ վառ կերպով դրսևորվում է նրա ազգային մտածողությունը:

Ռիթմիկ գերակշռող ֆիգուրացիան տրիոլի կամ տակտի եռամաս բաժանումն է, որն առկա է յոթ արելյուդներից հինգում: Դա հատկապես ցայտուն է երևում առաջին ու վերջին արելյուդներում, որոնք ոչ միայն ռիթմիկ, այլ և ինտոնացիոն տեսակետից շատ նման են և ստեղծում են մի տեսակ կամար՝ շրջանակելով ամբողջ շարքը: Ի դեպ, դրանցում (1,7 արելյուդներ) լսելի են խաչատրյանական տոկատայնության ինտոնացիաները:

Շարքի **առաջին արելյուդում (Allegro energico)** ամփոփվում են ցիկլին բնորոշ գրեթե բոլոր գծերը՝ մասնավորապես արելյուդի հիմնական թեմայում առկա հնչյունաշարի տասներկու հնչյունների ոչ հաջորդական կրկնումը:



Այս տենդենցը նկատելի է նաև մյուս արելյուդների մելոդիկ հարթությունների առկայության դեպքում⁹⁹: Ինչպես առաջին, այնպես էլ մյուս արելյուդներում կոմպոզիտորը վարպետորեն օգտագործում է շեշտադրության խաղը, որի շնորհիվ պատկերը դառնում է փոփոխական և գրավիչ: Հատկապես դա ցայտուն է երևում է արելյուդի միջին մասում (տակտեր 17-25):

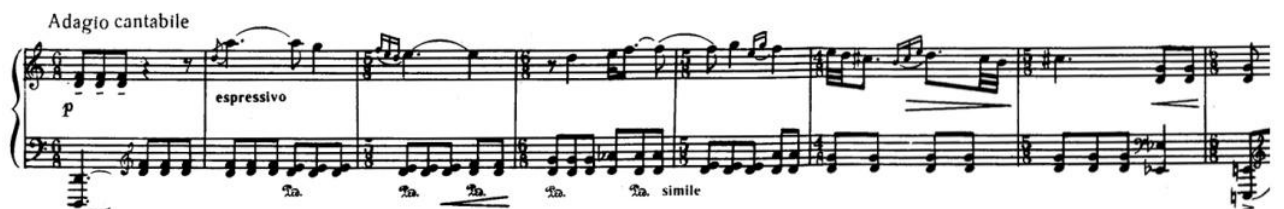
⁹⁹ Պրելյուդ №3 (1-6) տակտեր, № 4 (1-10), № 5 (1-6):

Լ. Չաուչյանի դասական մտածելակերպն այս պրելյուդում արտահայտվում է դո մաժորի և լյա մինորի օգտագործման և դրանց հակադրման մեջ: Որպես հաստատուն եզրափակում՝ կոմպոզիտորը պրելյուդն ավարտում է միմյանց հակադիր տերցիային շաժումով վիրտուոզ պասաժով: Իսկ ավելի մեծ դինամիկ լարվածության հասնելու համար կոմպոզիտորը եզրափակում է պրելյուդը սեպտիմային հարաբերակցությամբ անկայուն, դիսոնանս ակորդով, որն, ի դեպ, ներկայացված է նաև պրելյուդի նախաբանում (տակտ 1): Ինչպես հայտնի է, հենց սեպտիման կազմող շղթայված երկու տետրախորդները հայ ժողովրդական երաժշտության հիմքն են:

Նման դեպքերում կատարողին խորհուրդ չի տրվում ընդգծել սեպտիմայի վերևի ձայնը, ինչպես ընդունված է դասական երաժշտության մեջ: Երկու հնչյունները պետք է հնչեն հավասարազոր՝ ընդգծելու համար հարմոնիկ լարվածությունը: Նման օրինակներ կարելի է տեսնել Ա. Բաբաջանյանի «Վեց պատկեր» շարքից «Տոկատում» և «Խորալում», Գագիկ Յովունցի դաշնամուրային կոնցերտում:

Երկրորդ պրելյուդը /Adagio cantabile/ հանդարտ շարժումով և ազգային վառ որոշակիությամբ հակադրվում է առաջին պրելյուդին: Ազգային մելոսն իր արտահայտչական միջոցներով այստեղ ցցուն է ներկայացվում: Մանրանվազը ազգային մելոսի գործիքավորման վառ օրինակ է, ժողովրդական երգերի ոգով գրված գործիքային իմպրովիզացիա: Թեմատիզմը զարգանում է անկաշկանդ, միևնույն ժամանակ ներքուստ պրելյուդը զուսպ է և կամային: Այն գրավում է յուրօրինակ մեղեդայնությամբ և հուզիչ անմիջականությամբ:

Գլխավոր թեման ներկայացնելիս կոմպոզիտորն օգտագործում է ժողովրդական երգերին բնորոշ ռիթմական խառը պատկեր և մելիզմատիկ



Ֆիգուրացիաներ:

Ուշադրություն և գրավում երաժշտական նյութի՝ մոտիվներից կազմված լինելու առանձնահատկությունը, որը շատ է տարբերվում մինչդասական և դասական շրջանների մոտիվայնությունից: Եթե նշված շրջաններում երաժշտական կերպարը ստեղծվում էր մոտիվների

միաձուլումից, իսկ գործողությունը կատարվում էր դրանց զարգացումից, որի արդյունքում ստեղծվում էր թեմա, ապա այստեղ տեսնում ենք հակառակ գործընթաց. թեման ասես «կծկվում է» դառնալով մոտիվ, որը, փոխարինելով թեմային, իր վրա է վերցնում թեմայի ֆունկցիաները: Արդյունքում ծնվում է «մոտիվային անկախություն», որը ստեղծում է ստեղծագործելու նոր հնարավորություններ:

Ինչ վերաբերում է նվագակցությանը, ապա այն կառուցվում է օստինատ-բասի հիման վրա, որի հիմքը ռե նոտան է. վերջինս իր հերթին, այլ հնչյունների հետ կազմելով ինտերվալներ, կրում է որոշակի թեմատիկ ծանրաբեռնվածություն: Պիեսի սկզբում դա այդքան ցայտուն չի զգացվում, սակայն մշակման բաժնում ինտերվալները թեմայի նկատմամբ ձեռք են բերում դիսոնանս երանգ: Այդ ամենը մանրանվագի միջին բաժնում ստեղծում է դրամատիկ մթնոլորտ: Թեմայի այլաստիկ ընթացքն էլ իր հերթին է փոխվում՝ վերածվելով ինտերվալային լայն թռիչքների: Ավարտվում է պրելյուդը հարցականով, որը պետք է իր պատասխանը և տրամաբանական շարունակությունը գտնի հաջորդ պրելյուդում:

Երրորդ պրելյուդը (Allegro scherzoso) ուրախ, կենսալից, լավատեսական տրամադրություն արտացոլող պատկեր է: Նշելով տեմպը՝ կոմպոզիտորը հուշում է դաշնակահարին, որ այն պետք է կատարել՝ ստեղծելով գրոտեսկային, վառ կերպարներ:



Միգուցե կոմպոզիտորը պատահական չէ շարքի հենց երրորդ պրելյուդը գրում սկերցոյի ոճով: Այդպես նա ասես տուրք է տալիս դասական ավանդույթներին, որի կանոնների համաձայն սկերցոն է սոնատային սիմֆոնիկ ցիկլի երրորդ մասը: Ինչպես և նախորդ պրելյուդներում, այստեղ էլ առկա են օստինատ-բաս և օստինատ-ֆիգուրացիաներ, որոնք, պարբերաբար իրար փոխարինելով, պրելյուդը պայմանականորեն բաժանում են հինգ ալիքների՝ փոքր վերջաբանով: Պիեսի միջին մասում, երբ օստինատ-ֆիգուրացիաների ուղեկցությամբ երկրորդ անգամ է ցուցադրվում թեման, տեղի են ունենում տոնայնական և տեմբրային փոփոխություններ, որոնք նպաստում են թեմատիկ նյութի զարգացմանը և տանում դեպի գագաթնակետ: Պրելյուդն ավարտվում է կենսահաստատ բնույթի լայն թռիչքներով և բերում հաղթական ավարտի: Պրելյուդին հատուկ դիտարկում են հաղորդում շնայլորեն օգտագործված

խրոմատիկ քայլերը: Օգտագործված հնարքները և ֆակտուրային շարադրանքը հիշեցնում են Կ. Չեռնիի, Ս. Պրոկոֆևի, Ա. Խաչատրյանի սոկատները: Ըստեու թյան պիեսը սկերցոզային ոճով գրված սոկատ է:



Շարքի **չորրորդ պիեսը (Largo)** ունկնդրին տեղափոխում է այլ աշխարհ: Յանդարտ շարժման մեջ կոմպոզիտորը մտորում է լինելիության հարցի մասին:

Անգամ նոտաներին անգեն աչքով նայելիս երևում է, որ պիեսի թեմատիկ նյութը բազմաշերտ է: Առաջին թեմատիկ նյութը շարադրվում է ծանրակշիռ ակորդներով, կետագծային ռիթմով, իսկ երկրորդը, հակադրվելով առաջինին, ներկայացված է որպես աչ ձեռքում վարընթաց, իսկ ձախում վերընթաց շարժում՝ ռիթմիկ տարբեր ֆիգուրացիաներով:



Այդ շարժումն ավարտվում է դիսոնանս ակորդային գոյացումով, որից հետո հնչում է անորոշ՝ ֆերմատայով երկարացված քառորդ պատվա: Այն հարցական նշանի դեր է ստանձնում: Պատասխանը հետևում է ավտերացված՝ սեկվենցիոն շարադրմամբ նոր մոտիվի տեսքով: Այնուհետև հնչում է պիեսի երկրորդ թեմատիկ նյութի զարգացած, ավելի ծավալուն տարբերակը, որը տանում է դեպի պիեսի կուլմինացիա: Վերջին թեմատիկ նյութը արելյուդում տեղ գտած բոլոր մոտիվների սինթեզն է, որում կրկին գերակշռում են կետագծային ռիթմը և դիսոնանս ակորդները: Ավարտվում է պիեսը մինչ այդ էլ օգտագործված նոնակորդների հաջորդականությամբ՝ ստեղծելով անորոշության մթնոլորտ:

Շարքի հինգերորդ մանրանվագը՝ (Presto marcato)-ն, իմպրովիզացիոն և իմպուլսիվ բնույթի պիես է:

Այստեղ կոմպոզիտորն, ինչպես և Նախորդ պրելյուդներում, պահպանում է եռամասնային սկզբունքը: Միջին մասում Լ. Չաուշյանն օգտագործում է սեկվենցիոն և խեցգետնաբայլ շարժում՝ պահպանելով և



ավելի ընդգծելով հիմնական թեմայում հնչող կվարտային քայլերը: Այս մասում հեղինակը հասնում է դինամիկ լարվածության, որը կորցնում է իր ուժգնությունը եզրափակիչ մասում՝ հաստատվելով դոտոնայնությունում:

Վեցերորդ պրելյուդը (Largo) քնարական մեղմ և անկեղծ զգացմունքներ պատկերող պիես է, որը նույնպես ունի եռմասնի կառուցվածք: Առաջին մասը զուսպ, սինկոպային ռիթմի վրա հիմնված խորալային տիպի ակորդային շարադրանք է, որին հաջորդում է խրոմատիզացված, երգային երկրորդ երաժշտական նյութը:



Այստեղ կարելի է սերտ կապ տեսնել հայկական ժողովրդական երգերի, մասնավորապես սազերգային երաժշտության հետ, որը բացահայտվում է ինչպես մեղիզմատիկայի, այնպես էլ բնորոշ դաժվածքների օգտագործման շնորհիվ: Դինամիկ լարվածությունը թուլանում է, և ռեպրիզում հնչում է պիեսի առաջին թեման՝ (pp), տարածելով հանգստություն և հավասարակշռություն:

Շարքն ավարտվում է կենսաափսիսով, հաղթական պրելյուդով: Այստեղ տիրում է պարային տրամադրություն, որն ստեղծում է տրիոլային ռիթմական պատկերը:



Անկասկած պիեսի մեղեդայնությունը հիմնված է հայկական ժողովրդական երգերի մոտիվների վրա: Պրելյուդի մոտորային բնույթը, անընդմեջ շարժումը թույլ են տալիս այն բնորոշելու որպես տոկատային բնույթի պիես: Կոմպոզիտորը, ինչպես և նախորդ պիեսներում, այստեղ առաջնորդվում է դրամատիզմի աստիճանական աճի սկզբունքով, որի հիմքում օստինատային բասի, սինկոպացված լարված ակորդների օգտագործումն է: Ստեղծագործության գագաթնակետում Լ. Չաուչյանը երաժշտական նյութը հասցնում է առավելագույն դինամիկ բարձունքի՝ երաժշտական յուրաքանչյուր ալիքի վերջում օգտագործելով սեպտիմային միացություններ: Ստեղծագործությունն ավարտվում է լավատեսական, կենսահաստատ տրամադրությամբ՝ իր մեջ ամփոփելով, հանրագումարի բերելով ողջ շարքի տրամաբանությունը:

Լ. Չաուչյանի պրելյուդները դաշնակահարից պահանջում են կատարողական ճկունություն, զգայական մի վիճակից մյուսին կտրուկ անցնելու հմտություն, քանի որ շարքում հաճախ են հանդիպում մետրառիթմիկ և դաշնամուրային ֆակտուրայի փոփոխությունները: Ներքին հոգեբանական լարվածությանը հասնելու համար, որն ստեղծում է էքսպրեսիոնիստական դինամիկան, կատարողից պահանջվում է տոկատայնությունը արտիկ տրամադրություններին հակադրելու ունակություն:

Անշուշտ, «Պրելյուդներ դաշնամուրի համար» շարքը ոչ միայն Լ. Չաուչյանի, այլև 1970-ականների սկզբում գրված հայ կոմպոզիտորների լավագույն դաշնամուրային շարքերից է:

2.4. Ռուբեն Սարգսյանի «Հայ կական գրաֆիկա» դաշնամուրային շարքը

Վառ անհատականություն, ով պահպանել և հաստատել է իր ստեղծագործական մոտեցումներն ու գեղարվեստական նախասիրությունները, աշխարհին նայել սեփական տեսանկյունից: Կիրառելով 1960-1970-ականների երաժշտությանը բնորոշ ոճական առանձնահատկությունները՝ ունեցել է սեփական տեսանկյունն ու գրել առճը, արտահայտվել է յուրովի: Խոսքը ինքնատիպ և տաղանդավոր փորձարար, երջանկահիշատակ Ռուբեն Սարգսյանի մասին է, ով իր արվեստում միշտ ձգտել է ներդաշնակել ժամանակակիցն ու ավանդականը¹⁰⁰: Ստեղծագործական ուղին կոմպոզիտորն սկսել է 1970-ական թվականների սկզբին: 1972 թվականին գրված Ռուբեն Սարգսյանի առաջին իսկ

¹⁰⁰ Feist, Thomas. “Glänzende Interpretation zeitgenössischer Musik. Armenisches Ensemble im Schauspielhaus gefeiert”. – “Neues Deutschland”. 25 Februar 1987.

ստեղծագործությունը՝ «Սիմֆոնիկ կոնցերտը» նվագախմբի համար, մեծ արձագանք է գտել: Կոնցերտում նշմարվել են Ռ. Սարգսյանի յուրօրինակ գրել առճը, երաժշտական լեզվի գույնեղությունը: Կոմպոզիտորը ստեղծագործել է բազմաթիվ ժանրերում՝ ռոք-բալետից մինչև սիմֆոնիաներ ու կոնցերտներ, նվագախմբային, անսամբլային, գործիքային բազմապիսի ստեղծագործություններ:

2007թ. գրած «Այն, ինչ մնաց», «Տեր Չոր վերապաճի խոստովանանքը», «Ի շրջանս յուր» և «Պատարագ ուրվականի համար» ստեղծագործությունների համար արժանացել է ՀՀ պետական մրցանակի: Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Ռուբեն Սարգսյանը Հայաստանի Կոմպոզիտորների միության անդամ էր 1973թ.-ից, միաժամանակ «Հայկական երաժշտական համաժողովի» հիմնադիր անդամն էր:

Երաժշտությունից բացի կոմպոզիտորը հետաքրքրվում էր աստղագիտությամբ: Տանը աստղադիտակ ուներ, ուսումնասիրում էր աստղերը. ուսանողներին փորձում էր բացատրել ոչ միայն երաժշտության կառուցվածքն ու հնչողությունը, այլ նաև մետաֆիզիկան:

Ռ. Սարգսյանը 40 տարի ապրել է իր սիրելի տիկնոջ՝ երաժշտագետ, ԵՊԿ պրոֆեսոր, արվեստագիտության դոկտոր Իրինա Չոլոտովայի հետ միասին: «Ողջ կյանքում մնաց պատանու պես մաքուր, և դամեծ օրինակ էր բոլորիս համար: Նա միշտ ստեղծագործում էր: Մոմի լույսի տակ, քաղցած, երբ ցուրտ էր, երբ փայտ էինք հավաքում վառելու և ջերմանալու համար, կապ չուներ, նա միշտ ստեղծագործում էր, գրում էր մինչև վերջին օրը», - մեզ հետուներեցած զրույցում նշում է կոմպոզիտորի կինը:

Ռուբեն Սարգսյանի վերջին գործը՝ լարային կվարտետը, որը նվիրված է Էդվարդ Միրզոյանի հիշատակին, կոչվում է «Հետգրություն»: Կոմպոզիտորն ասես զգացել է մոտալուտ մահը: Ռ. Սարգսյանը անժամանակ մահացավ 2013 թվականի ապրիլին: Մտավորականի, ազնիվ ու պարկեշտ քաղաքացու մահը մեծ կորուստ էր հայկական երաժշտական մշակույթի համար¹⁰¹:

Ռ. Սարգսյանի արվեստում երաժշտական ուղղություններից կարելի է նկատել նեոկլասիցիստական և էքսպրեսիոնիստական տենդենցներ¹⁰²: Նեոկլասիցիզմի ոճով են գրված կոմպոզիտորի վոկալ շարքերը:

¹⁰¹ Երկանյան Ե., Ռուբեն Սարգսյանի հիշատակին, «Առավոտ» օրաթերթ, Երևան, 04.09.2013: <http://www.aravot.am/2013/04/09/228700/>

¹⁰² - Я не выбирал какое-либо направление и затрудняюсь сказать, как его охарактеризовать. Но если пытаться уточнить, то есть некая связь с музыкальным неоклассицизмом и экспрессионизмом. В моём творчестве постоянно происходит как бы внутренняя коррекция двух этих фундаментальных направлений музыки XX века. Саркисян Р., «Присутствие духа – мощный стимул». Беседу вела обозреватель газеты «Голос Армении» Н. Гомцян. «Музыкальная академия», 2005, №1, с. 206.

Էքսպրեսիոնիստական ուղղվածությամբ ունեցող գործերից կարելի է նշել բախի և անսամբլի համար «Մայակովսկու սերը» ստեղծագործությունը (1976թ.):

Ռ. Սարգսյանի բազմաժանր ստեղծագործությունները գրավել ու գրավում են թե՛ կոմպոզիտորներին, թե՛ կատարողներին ու երաժշտագետներին¹⁰³:

Դրա հետ մեկտեղ առ այսօր Ռ. Սարգսյանի «Յայկական գրաֆիկա» դաշնամուրային շարքը մանրամասն չի ուսումնասիրվել՝ բացառությամբ Ի. Չոլոտովայի անդրադարձի¹⁰⁴:

Բավական երկար ժամանակ շարքը չէր մտնում հայ կոմպոզիտորների հաճախ կատարվող ստեղծագործությունների ցանկի մեջ, սակայն, բարեբախտաբար, վերջին տարիներին ժամանակակից երաժշտության հանդեպ նկատվում է հետաքրքրության զգալի աճ: Դրա պատճառներից մեկը, թերևս, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ուսումնական ծրագրերում արված փոփոխություններն են: Վերջին տարիներին պարտադիր է դարձել ժամանակակից հեղինակների՝ կոմպոզիտորական նոր հնարքներով հագեցած գործերի կատարումը, ինչի շնորհիվ Ռուբեն Սարգսյանի «Յայկական գրաֆիկան» հաճախ կարելի է լսել երիտասարդ դաշնակահարների կատարմամբ:

1973 թվականին Ռ. Սարգսյանի ստեղծագործական կայացման շրջանում գրված «Յայկական գրաֆիկա» շարքը կոմպոզիտորի՝ մանրանվագ ժանրում առաջին փորձն է: Այն հրատարակվել է 1982 թվականին Ռուբեն Սարգսյանի կազմած «Յայկոմպոզիտորների 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: Դժվար է չհամաձայնել Ի. Չոլոտովայի հետ. «Այստեղ նա գտավ իր ինտոնացիոն ոլորտը, որն ամուր կապված է ազգային մելոսի առանձնահատկությունների հետ և կարողացավ այն յուրօրինակ կերպով մշակել»¹⁰⁵:

¹⁰³ Саркисян Р., «Присутствие духа – мощный стимул». Беседа вела обозреватель газеты «Голос Армени» Н. Гомцян. «Музыкальная академия», №1, 2005г., стр. 206: «Кажется, ему не пришлось отыскивать в музыке свое место; сразу нашел и прочно, уверенно занял его. И так же сразу все убедились, что оно принадлежит ему по праву. Это удел лишь художников, наделенных истинным талантом. В лице Рубена Саркисяна перед нами предстает не только один из наиболее ярких композиторов среднего поколения, но, может быть, и художник самый своеобразный».

¹⁰⁴ Апоян Ш., Золотова И., Фортепианная музыка, «Музыкальная культура Армянской ССР», Сборник статей, Москва, 1985г., стр. 360.

¹⁰⁵ Նույն տեղում:

Մ. Ռուխյանի կարծիքով՝ Ֆոլկլորային երաժշտական մշակույթի հետ շփումն ակնառու է Ռ. Սարգսյանի 1970-ականների բոլոր ստեղծագործություններում, այդ թվում նաև «Հայկական գրաֆիկայում»¹⁰⁶: 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 միջոցով¹⁰⁷:

Ի դեպ, ցիկլիկ ձևը կոմպոզիտորին բազմիցս է գրավել: Բացի «Հայկական գրաֆիկայից», Ռուբեն Սարգսյանի գրչին են պատկանում «Նվիրում Կոմիտասին» դաշնամուրային շարքը, երեխաների համար գրված «Մանկական ալբոմը», «Վեց էլեգիան» թավջութակի համար, «Բագատելները» սաքսոֆոնների քառյակի, սոպրանոյի և դաշնամուրի համար, «Սիրո մասին» շարքը՝ եգիպտացի և չինացի հնադարյան բանաստեղծների խոսքերով, «Մայակովսկու սերը» վոկալ շարքը ձայնի և կամերային անսամբլի համար, «Վեց պատմություն անցյալից» վոկալ շարքը աստվածաշնչյան «երգերգոցի» և Կ. Չարյանի, Ավ. Իսահակյանի և Մ. Մեծարենցի ստեղծագործությունների հիման վրա ձայնի և կամերային նվագախմբի համար:

«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 գրաֆիկական մտածողությունն ու օգտագործվող գրաֆիկական արտահայտչամիջոցները: Եվ դա պատահական չէ:

1960-1970-ական թվականներին ոչ միայն երաժշտարվեստի, այլև կերպարվեստի բնագավառում տեղի ունեցան զգալի փոփոխություններ: Մ. Սարյանի, Մ. Աբեղյանի, Յ. Կալենցի գեղանկարչական ոճին փոխարինելու եկավ Յ.Յակոբյանի, Վ. Պողոսյանի, Գառգուլի, Ժան Սեմի, Ժ. Պստիկյանի և այլ ոց հայկական բնանկարի գծանկարային, գրաֆիկական պատկերումը: Իսկ հայկական երաժշտարվեստում խաչատրյանական վառ գունազեղ ստեղծագործական ոճը ժառանգեցին 1960 – 1970 - ականների կոմպոզիտորները, որոնց գործերին բնորոշ էին գրաֆիկական ֆակտուրան, ասկետիկ կերպարայնությունը, մեղեդու ռեչիտատիվային-

¹⁰⁶ Рухкян М., Портреты армянских композиторов, «Очерки», Ереван, 2009г., стр. 168. «В ряде его произведений этих лет – в «Армянской графике» для фортепиано, в «Музыке памяти Д. Шостаковича» (1975) для флейты, фортепиано и магнитофонной ленты, в Сонате для виолончели и фортепиано (1977), в Сонате для скрипки и фортепиано №2 (1978) слышится новое качество мелоса, в котором все больше возрастает удельный вес фольклорных интонационных попевок, торжественного слога духовных песнопений».

¹⁰⁷ Берко М., Трудный и радостный путь познания, «Советская музыка», №4. Москва, 1978г., стр. 15.

դեկլամացիոն բնույթը, ինչը, ի դեպ, բնորոշ է նաև աշուղական իմպրովիզացիոն մենախոսական արվեստին:

«Յայկական գրաֆիկա» շարքին, ինչպես գրաֆիկական ցանկացած գործի, բնորոշ են մանրագնեսուն ու ընդգծված հետաքրքրությունը շարադրանքի հանդեպ, բնորոշի մանրակրկիտ գծավորումը, առարկայի կառուցվածքի և ներքին բովանդակության բացահայտումը¹⁰⁸: «Յայկական 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:

Ծարքը 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, «Յայկական գրաֆիկան» չի կարելի անվանել ծրագրային ստեղծագործություն: Ծարքը զարգանում է որպես ծավալուն մենախոսություն: Պարբերաբար իրար են հաջորդում երաժշտական շարադրանքը, հարցերը, դրանց պատասխանները, հուզական վերելքներն ու վայրէջքները:

Ռ. Սարգսյանն այս շարքում հրաժարվում է ավարտուն ձևերից: Փոխարենը կիրառում է ռեպրիզայնության տարերով ազատ ձևեր: Երաժշտական նյութի կառուցման համար նա օգտագործում է դրոդեկաֆոն տեխնիկայի սկզբունքներ, իսկ սերիայի շրջանակում կիրառում միկրոսերիան պուանտիլիզմի հնարքներ:

Առհասարակ, շարքն ընկալվում է «ասկետիկ», ձայնատարության գծային զարգացմամբ: 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.

¹⁰⁸ Мосолова Л. М., Основы теории художественной культуры, Санкт-Петербург, 2001г., стр. 106. «Графичность связана с особой остротой видения художником мира, с активным отбором жизненных явлений и художественных средств, что сознательно или бессознательно вызывается авторской эстетической оценкой и стремлением внушить ее зрителям».

Սարգսյանն ասես հանրագումարի է բերում սերիայի հիմնական օղակները՝ դրանով իսկ շեշտելով շարքի ամբողջականությունը:

Առաջին սիեսի՝ (Larghetto) բնույթը դրամատիկ է: Պիեսի զարգացման կորիզը ռիթմիկ տարբեր պատկերներ ունեցող սեկունդային և նոնասեպտիմային քայլերով կառուցված սերիան է: Պիեսի մշակման գործում կարևոր դեր է կատարում $b - a - h - as - es - f - d - g$ կարճ վարընթաց դարձվածքը:



Ռ.

Սարգսյանը էքսպրեսիվ տրամադրություն է ստեղծում սերիային դարձվածքի ռիթմիկ, ինտերվալային, ռեգիստրային, տեմբրային, դինամիկ հաճախի փոփոխությունների շնորհիվ: Դրան են նպաստում նաև յամբան ռիթմերի արտահայտված ընգծվածությունը, պեդալային և առանց պեդալի հնչողությունները: Արդյունքում ծնվում է երաժշտական հյուսվածքի տարածականություն՝ իրեն բնորոշ առկայծումներով և մարումներով: Ռ. Սարգսյանը սիեսն ավարտում է պաստելային, հանգիստ տոների մեջ՝ անավարտության տպավորություն թողնելով ունկնդրի վրա: Այդ անորոշությունը ստիպում է անհամբեր սպասել մյուս մանրանվագին:



Երկրորդ սիեսը (Presto marcato) տկկատային բնույթ ունի: Այս աշխույժ, անհանգիստ, կրակոտ երաժշտական պատկերը կառուցված է միկրոսերիաների հաջորդականության վրա՝ $c - h - a - g - as - b$:



Ինչպես և առաջին պիեսի, սրա հիմքում էլ սեկունդային ու լայն ինտերվալների թռիչքային քայլերի համադրությունն է, սակայն այս դեպքում ռիթմիկ պատկերը շատ ավելի պարզ է: Երաժշտական հյուսվածքը շարադրված է հավասարաչափ ու թերորդականներով, ռիթմիկ շեշտադրության բազմազան տարբերակներով: Չատու, հավասարաչափ և էներգիայի մեծ պաշար պարունակող ռիթմը ևս մեկ անգամ հաստատում է պիեսի տոկկատային բնույթը և ասես հղում է Բ. Բարտոկի և Ի. Ստրավինսկու ավանդույթներին: Առհասարակ 1960 – 1970 -ականների հեղինակների արվեստում հաճախ է նկատվում Ի. Ստրավինսկու, Դ. Շոստակովիչի, Բ. Բարտոկի և նորվիենական դպրոցի ներկայացուցիչների բարերար ազդեցությունը: Չայ կոմպոզիտորները բացառություն չէին¹⁰⁹:

Պիեսի մշակումը տեղի է ունենում երաժշտական նյութի ռիթմաինտերվալային, ռեգիստրատեմպրային փոխակերպումների շնորհիվ: Պիեսի գունեղությունն ու վառ բնույթը ձևավորվում են դինամիկ նշանների աշխույժ փոփոխությունների, կոնտրաստայնության շնորհիվ: Երաժշտական հյուսվածքի ռիթմիկ ճկունությունը պայմանավորված է մետրերի փոփոխականությամբ: Մետրի փոփոխությունները տեղ են գտնում գրեթե յուրաքանչյուր տակտում՝ 2/4, 5/8, 3/8, 6/8, 7/8, 4/8: Տոկկատային, հստակ ինչոզություն հասնելու համար կոմպոզիտորն առաջարկում է հրաժարվել պեդալի գործածությունից:

Շարքի երրորդ պիեսը երկրորդի հակապատկերն է: Այն ստեղծում է հուզական անկման տրամադրություն: Գրված է դանդաղ տեմպով, սկսվում է *mf* և *indeciso rubato* բնույթով, ինչը շարքի ընդհանուր զարգացման մեջ ներմուծում է քնարական-հոգեբանական անհանգստության տարրեր: Առհասարակ այն շատ նման է նոկոյուրնի: Սկսվելով տակտի թույլ մասից՝ այն զարգանում է խաչվող սեքստային, սեպտիմային և սեկունդային քայլերով, որոնք հաճախ պահվում են:



¹⁰⁹ Саркисян. С., Армянская музыка в контексте XX века. Исследование, «Композитор», Москва, 2002г., стр. 70.

Պիեսն աչքի է ընկնում ֆակտուրայի խտությամբ: Անգեն աչքով էլ կարելի է տեսնել երաժշտական կառուցվածքի նույն գրաֆիկական ուրվագծերը, որոնք կան առաջին պիեսում, սակայն շատավելի խոստոված և հարուստ: Պիեսում գերակշռում են մուգ, մռայլ երանգները: Նման կերպարային ոլորտի ստեղծմանը նպաստում են դինամիկայի հաճախակի փոփոխությունը, պահվող դիսոնանս հնչյունների առկայությունը, որոնք հաճախ կատարվում են պեդալով, ինչպես նաև մոտավերացիաները: Պիեսն ավարտվում է անորոշ, հեռացող, տարրալուծվող երանգներում:

Շարքի չորրորդ պիեսի (Andantino) թեմատիզմի հիմքում իրար հաջորդող երկու մոտիվներն են՝ d – e – es – des և g – as – b, որոնք զարգանում են ոչ սիմետրիկ կառուցվածքներով՝ ենթարկվելով ներքին ընդլայնումների, ռեգիստրային փոփոխությունների:

Ինչպես և շարքի մյուս պիեսներում, այս պիեսում ևս գերակշռում են սեկունդաստիմային, սեկունդանոնային, պերացիոն քայլերը:

Բնույթով և գրելաձևով պիեսը գուգորդվում է Ա. Սկրյաբինի պրելյուդների հետ: Այստեղ ակնհայտ է հարցի և պատասխանի սկզբունքը: Գրելով հարցը՝ կոմպոզիտորը նոտաներում նշում է ֆերմատա: Հարցն ասես կախվում է օդում, և ունկնդիրը շունչը պահած սպասում է պատասխանի, որն իրեն երկար սպասել չի տալիս: Պետք է նշել նաև, որ Ռ. Սարգսյանը մանրաքնին գրում է դինամիկ նշանները, և հաճախ հարցը կարող է հնչել ինչպես պիանո, այնպես էլ ֆորտե: Պատասխանը, համապատասխանաբար, կոնտրաստային է:

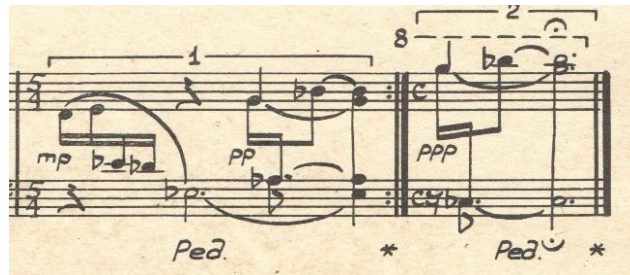


Այս հարցերն ու պատասխանները կարելի է ընկալել իբրև շուրջերգեցողության եղանակներ, որոնք կապված են ժողովրդական մելոսի առանձնահատկությունների հետ: Ի. Չոլոտովայի համոզմամբ՝ շարքի հիմքում դրված է մեկ մոտիվի փոխակերպումը, որի ֆուկլորային ծագումն առավել ագույնս ցայտուն դրսևորվել է հենց այս պիեսում»¹¹⁰:

¹¹⁰ Апоян Ш., Золотова И., Фортепианная музыка, «Музыкальная культура Армянской ССР», Сборник статей, Москва, 1985г., стр. 360. «Легко заметить, что в основу составляющих цикл пяти миниатюр положены трансформации одного мотива, чье фольклорное происхождение наиболее явственно ощущается в пьесе под номером четыре.

Պիեսը դաշնակահարից պահանջում է ձայնի տիրապետման ճկունություն: Աջից ձախ ձեռք անցումները պետք է կատարվեն հնարավորինս սահուն, ասես կատարվում են մեկ ձեռքով:

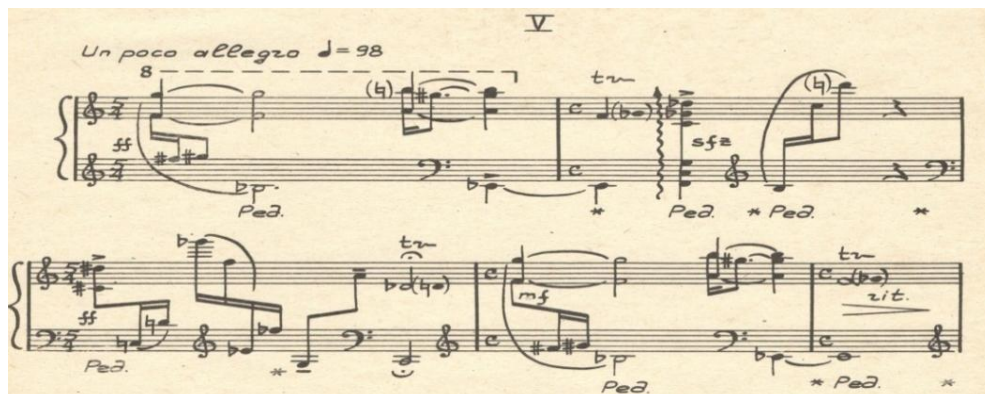
Պիեսն ավարտվում է այնպես, ինչպես սկսվել էր՝ հարցական մոտիվով, որը կրկնվում է նաև մեկ օկտավ վերև, երեք պիանո դինամիկ նշանով:



Շարքի

հիևգերորդ պիեսը

Նախորդ չորսի ինտոնացիոն և ռիթմիկ կազմավորումների խոսքումն է չնչին փոփոխություններով: Այստեղ կարելի է լսել շարքի առաջին և երրորդ պիեսներից էքսպրեսիվ բնույթի ֆրագ, երկրորդ պիեսից՝ երաժշտական քայլ, որով էլ պայմանավորված է պիեսի հավասարաչափ և աշխույժ ռիթմի նմանությունը երկրորդ պիեսի ռիթմին և բնույթին:



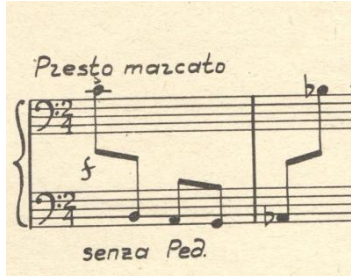
Ընդհանուր առմամբ պիեսի բնույթն աշխույժ և մարտական է, ինչը թերևս պայմանավորված է մետրի և ռեգիստրային շերտերի հաճախի փոփոխությամբ: Պիեսն ավարտվում է երաժշտական այն մոտիվով, որով սկսվել էր: Վերջում այն հնչում է անցյալի հետ կապված մի երևույթի պես, որն ասես գնացող, հեռացող, անհայտացող հիշողություն է:

Ի մի բերելով հինգ պիեսների երաժշտական վերլուծությունը՝ արժե նշել, որ շարքի թեմատիզմը հենվում է երեք տեսակի ռիթմական կազմավորումների վրա:

Յամբածև



Տոկկատայ ին



Կտր տված, հատվածավորված կամ ընդհատվող



Ռիթմիկ կազմավորման նշված երեք տեսակները դրամատուրգիական տեսանկյունից կարևոր դեր են կատարում շարքի ամբողջականության գործում: Այդ ռիթմիկ «կամարների» միջոցով են միավորվում առաջին և երրորդ, երկրորդ և հինգերորդ, երրորդ և չորրորդ պիեսները և, ի վերջո, հինգերորդ պիեսում բոլոր այդ ռիթմաֆակտուրային առանձնահատկությունները հանրագումարի են բերվում՝ տրամաբանորեն եզրափակելով շարքը: Դրանով իսկ լադախնտոնացիոնի հետ մեկտեղ ընդգծվում է ռիթմաֆակտուրային արտահայտչականության կարևորությունը:

Ինտոնացիոն արտահայտչականության հետ մեկտեղ մի կողմից՝ հենց ռիթմական յուրօրինակությունը, սուր, կամային, յամբական դարձվածքները և մյուս կողմից՝ ճկուն, երկու, երեք, հինգ, վեց, յոթ չափերի խառը մետրերը երաժշտությանը հաղորդում են որոշակի ազգային կոլորիտ և գրավչություն, գրաֆիկական հստակություն շնորհում երաժշտական կառույցներին և ևս մեկ անգամ արդարացնում ստեղծագործության անվանումը:

Մենք վստահ ենք, որ Ռ. Սարգսյանն իր ինքնատիպ երաժշտական լեզվով և մտածողությամբ կմնա հայ երաժշտության պատմության մեջ: Մնում է հուսալ, որ Ռ. Սարգսյանի լուսավոր, մաքուր, վեհ ուղի շարունակական կլինի մեր կոմպոզիտորական արվեստում:

2.5. Այ եքսանդր Չարու թյ ու նյ անի «Վեց տրամադրու թյ ու ն» դաշ նամուրայ ի ն շարքը

«Արվեստագետներն իրենց մեջ կրում են իրենց ժողովրդի կենսագրությունն ու պատմությունը»: Այս խոսքերը պատկանում են Մ. Սարյանին և ասվել են Ա. Խաչատրյանի հասցեին, սակայն դրանք կարելի է համարձակորեն վերագրել նաև XX դարի հայ երաժշտարվեստի մեկ այլ կարկառուն ներկայացուցչի՝ կոմպոզիտոր, դաշնակահար և հասարակական գործիչ Ալ. Չարու թյ ու նյ անին: Սկսելով իր ստեղծագործական ուղին 30-ական թվականներին՝ կոմպոզիտորն իր ժողովրդի հետ միասին անցել է կայացման, զարգացման և հայկական կոմպոզիտորական դպրոցի ծաղկման շրջանները: Ա. Բաբաջանյանի, Է. Միրզոյանի, Ղ. Սարյանի, Ա. Խուրոյանի հետ միասին Ալ. Չարու թյ ու նյ անը, նոր էջ բացելով հայկական երաժշտարվեստում, հարստացրել և միջազգային ասպարեզ է հանել հայկական երաժշտության ձեռքբերումները: Գաղտնիք չէ, որ Ալ. Չարու թյ ու նյ անը մեծամասշտաբ մտածողության տեր կոմպոզիտոր է, ով գլխավորապես ստեղծագործել է մեծ ձևերում՝ կերտելով հերոսական, հայրենասիրական կերպարներ¹¹¹: Միևնույն ժամանակ նա քնարերգու է, կոմպոզիտոր, ով սիրում է գովերգել գեղեցկությունը, սերը, կարող է զգալ, տառապել, սիրել: «Նրա երաժշտությունը միշտ գրավել է ունկնդրին իր հստակ, պատանեկորեն պայծառ կոլորիտով, խորունկ սրտալիություն և լիրիկայի ջերմությամբ», - Ալ. Չարու թյ ու նյ անի ստեղծագործությունը բնորոշելով՝ գրում են Ս. Կոպունու Մ. Տերյանը¹¹²:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգությունը տարասեռ է և լայնարձակ: Ժանրային լայն ընդգրկում՝ օպերայից և վոկալ սիմֆոնիկ կտավներից սկսած մինչև փոքր գործիքային կամ վոկալ մանրանվագ: Սակայն կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների թվում առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում դաշնամուրային շարքերը: Ալ. Չարու թյ ու նյ անը շարքերին անդրադարձել է իր ստեղծագործական կյանքի տարբեր փուլերում¹¹³: Դաշնամուրային առաջին շարքը կոմպոզիտորը գրել է 1938 թվականին: Այն կոչվում է «Երեք պրելյուդ դաշնամուրի համար»: Ալ.

¹¹¹ Еолян И., Александр Арутянян, «Советский композитор», Москва, 1962, стр. 77.

¹¹² Կոպուն Ս., Տերյան Մ., Սիմֆոնիկ երաժշտություն և գործիքային կոնցերտ, «Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը» հոդվածների ժողովածու, Երևան, 1973թ., էջ 191:

¹¹³ Дохолян А., Концерты для духовых инструментов Александра Арутюняна (70-90гг.), дипломная работа, Ереван, 2008, с. 46. «Мой первый период ереванский, который окончился в 1941г. в связи с переездом в Москву. Затем после войны с 1946-49гг. московский период, который завершился «Кантатой о Родине». С 1949 года мой ереванский период, который длился до 1988г., после которого начались наши трудные годы. Я должен сказать, что последние 10 лет, конечно, во многом повлияли на мои сочинения. Скрипичный концерт, написанный с 1987-88 годах было последним сочинением этого периода (второй Ереванский)».

Յարու թյ ու նյ անի դաշնամուրային երկրորդ շարքը՝ «Երաժշտական երեք պատկերն» է, որը գրվել է 1960 թվականին: Կոմպոզիտորն այն նվիրել է հայ կական դաշնամուրային դպրոցի հիմնադիրներից մեկին՝ դաշնակահար Կետտի Մալխասյանին: «Վեց տրամադրություն» շարքը Ալ. Յարու թյ ու նյ անը գրել է 1976 թվականին: Ստեղծագործությունը նվիրված է դաշնակահար և մանկավարժ, Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Վիլլի Սարգսյանին, ում կատարմամբ էլ այն հնչել է առաջին անգամ:

Այն, որ Ալ. Յարու թյ ու նյ անը բազմիցս անդրադարձել է դաշնամուրային երաժշտությանը՝ գրելով ոչ միայն այս շարքերը, այլև մի շարք այլ ստեղծագործություններ, ավելի քան բնական է: Չ՞ է որ նա ոչ միայն մեծանուն կոմպոզիտոր, այլև փայլուն դաշնակահար է եղել, ինչը, բնականաբար, իր դրոշմն է թողել կոմպոզիտորական ոճի վրա:

Մենք կանդրադառնանք այդ հետաքրքրական ստեղծագործություններից «Վեց տրամադրություն» շարքին, քանի որ այն այնքան էլ հայտնի չէ մեզ անուրև հազվադեպ կատարվում: Առաջին անգամ ստեղծագործությունը հնչել է Յայֆիլ հարմոնիայի Փոքր դահլիճում (այսօր՝ Առևտրաբաշանյան համերգասրահ): Ինչպես նշում է հեղինակը իր «Յուլիանոսի», ստեղծագործությունը գրվել էր դաշնակահար Վիլլի Սարգսյանի նախածեռնությամբ, ով դարձավ նաև գործի առաջին մեկնաբանը: «Ես միշտ բարձր եմ գնահատել այդ նուրբ ու խորաթափանց դաշնակահարին և կարծում եմ՝ նա պետք է հաճախ իրելու թներով մեզ ուրախություն պատճառի», - գրում է Ալեքսանդր Յարու թյ ու նյ անը¹¹⁴:

Ծարքին բնորոշ են արտահայտման անմիջականությունը, անկաշկանդությունը, նրբագեղությունը, պարային շարժման ճկունությունը, հատկանիշներ, որոնց հիման վրա է կերտվում Ալ. Յարու թյ ու նյ անի ստեղծագործական նկարագիրը¹¹⁵: Յուլիանոսի շարքի առաջին իսկ հնչյունից: Վեց մանրանվագից բաղկացած շարքը կոմպոզիտորը կառուցում է հակադրության սկզբունքով. անգամ թռուցիկ հայացք գցելով տեմպային նշանակումներին (Adagio, Allegro agitato, Moderato, Adagio, Moderato, Allegro energico) և երաժշտական հյուսվածքին՝ կարելի է ասել, որ կոմպոզիտորը միտք ուներ ամեն պիեսում ստեղծել յուրօրինակ, նախորդից տարբերվող և, թերևս, հակասական երաժշտական ոլորտ: Ալ. Յարու թյ ու նյ անի հետ ունեցած զրույցի ընթացքում կոմպոզիտորը մեզ

¹¹⁴ Յարու թյ ու նյ ան Ա., Յուլիանոսի, «Արճեշ», Երևան, 2000թ., էջ 84:
¹¹⁵ Don Michael Randel., "Arutiunian Alexander", "The Harvard concise dictionary of music and musicians", 1999, p. 36.

պատմել է, որ ի սկզբանե գրել էր երկու պիեսից բաղկացած դաշնամուրային շարք, որը որոշել էր անվանել՝ «Պրելյուդ և Տոկատ», որոնք հետագայում դարձել են «Վեց տրամադրություն» շարքի հիմնգերորդ և վեցերորդ համարները: Սակայն տպագրելուց առաջ կոմպոզիտորը որոշում է շարքը համալրել ևս երեք պիեսով, որոնք վերնագրում է: Սակայն հրատարակության հանձնելիս կոմպոզիտորը հրաժարվում է ծրագրային անվանումներից, բացի այդ գրում է ևս մեկ պիես: Արդյունքում ծնվում է «Վեց տրամադրություն» վերնագիրը կրող շարքը: Կոմպոզիտորը նշում է, որ ի վերջո որոշել էր հրաժարվել շարքի համարների վերնագրերից, քանի որ չէր ուզում կատարողին և ունկնդրին թելադրել իր կերպարային ոլորտը:

Շարքի առաջին պիեսը (Adagio) բաղկացած է ընդամենը քսաներկու տակտից. այն մեկ պարբերություն է, որն արտահայտում է երաժշտական մեկ միտք: Մանրանվագը բաղկացած է երեք փոքրիկ նախադասությունից, որոնք շատ նման են մեկը մյուսին: Երրորդ նախադասությունը գրեթե երկրորդի կրկնությունն է՝ չնչին տարբերությամբ: Մինևույն ժամանակ, եթե պիեսը դիտարկենք ողջ շարքի համատեքստում, այն կարելի է ընկալել որպես շարքի իմպրովիզացիոն բնույթի նախաբան: Մանրանվագի այցեքարտը երեք կամ չորս նոտայից բաղկացած եղանակներն են, (մեր զրույցի ժամանակ հեղինակը դրանք անվանել է «առնդական ինտոնացիաներ») ¹¹⁶, որոնցից մեկը հնչելով *sf* կատարում է կոչնակի դեր, իսկ նրան հաջորդողը, որը քրիստոսիկ նշանի ոլորտում է, դառնում է առաջինի արձագանքը:



Պիեսի երկրորդ ու երրորդ նախադասություններն իրարից տարբերվում են միայն նրանով, որ երկրորդ պարբերությունում հնչող

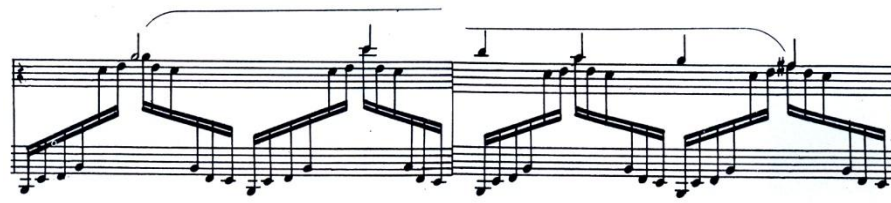
¹¹⁶ Оганесян Э., «Даль горизонт», «Коммунист», 1979, 12 июня, с. 6. «Преимственность творчества Арутюняна ясно видна и в связях с гусано-ашугской классикой: неоднократно он обращался к гусанской тематике (гусан, восхваляющий Хандут для Давида; гусан, поющий о мире) не только в прямой, но и в опосредованной форме (музыкальные темы «Праздничной увертюры», «Концерта для трубы», «Концертино для фортепиано» определённо восходят к лучшим образцам «возвышенно-восторженной» гусанской лирики). Закономерно, что именно Александр Арутюнян обратился к опере «Саят-Нова»».

երեք հնչյուննից բաղկացած եղանակը երրորդ պարբերությունում դառնում է չորս հնչյուննից բաղկացած. տակտեր՝ 9 - 10, 15 - 16:



Այդ «աշուղական» ինտոնացիաները կատարվում են ազատ, քանի որ նոտաների քանակը միշտ է, որ հավասար է. աջ ձեռքում երեք հնչյունները համադրվում են ձախում չորսի հետև հակառակը: Այդ ազատ ֆակտուրայի շնորհիվ կոմպոզիտորին հաջողվում է ստեղծել մտորումի տրամադրություն¹¹⁷: Պիեսում առկա է Ալ. Յարությունյանի երաժշտությանը այդքան բնորոշ մետրերի փոփոխությունը: Տվյալ պիեսում երեք քառորդին փոխարինում է չորս քառորդը: Օգտվելով այս կոմպոզիտորական հնարքից՝ Ալ. Յարությունյանն ասես ներսից լայնարձակում է երաժշտական հյուսվածքը: Յուրահատուկ լարվածություն է ստեղծում աշուղական ինտոնացիաներում պարբերաբար հնչող ֆադիեզ - ֆաբեկար քայլը՝ տոնայնության երրորդ բարձրացված աստիճանի վերադարձը տոնայնական հանգիստ, բնական վիճակի: Ավարտվում է պիեսը այնպես, ինչպես սկսվել էր՝ կոչով և իրեն հաջորդող հարցական, անորոշ արձագանքով: Դինամիկ նշանը թե: Նման ավարտը ունկնդրին ստիպում է անհամբերությամբ սպասել շարքի հաջորդ համարին:

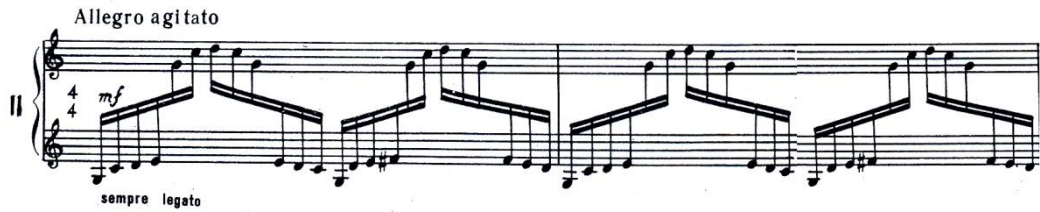
Թեև երկրորդ պիեսը (Allegro agitato) գրված է նույն՝ չորս քառորդ մետրով, ինչ առաջին մանրանվագը, և կարելի է լսել որոշակի հարմոնիկ նմանություններ կու պիեսների միջև, այնուամենայնիվ, երկրորդը առաջինի տրամադրության հակապատկերումն է: Առաջին պիեսի հաստատուն վիճակին կոմպոզիտորը հակադրում է ֆիգուրացիոն ակտիվ հարմոնիկ շարժումը, որի գագաթներում ծնվում է մեղեդին:



Կոմպոզիտորը մեղեդին սկսում է կվարտային, ապա կվինտային քայլերով, որոնք անմիջապես լրացվում են հետադարձ սեկունդային շարժումով: Կվարտա - կվինտային քայլերը կոմպոզիտորը նախապատրաստել

¹¹⁷ Кожжаев М. А., Александр Арутюнян. Особенности композиторского стиля, Москва, 2006г., стр.119.

Էր դեռ պիեսի առաջին տակտերում՝ տասնվեցերորդական սեքստոլների շարժման ժամանակ:



Այդ ֆիգուրացիոն շարժման հիմքում ընկած բասային քայլերը կոմպոզիտորը չի ընդգծում երկարացնելով դրանց տևողությունը կամ շեշտելով, այնուամենայնիվ, հենց այդ քայլերից է ծնվում գլխավոր մեղեդու հետ երկխոսության մեջ գտնվող բասային ձայնը: Ի դեպ, այդ կվարտա-կվինտային քայլերը ակամայից զուգորդվում են առաջին պիեսի «առնդական եղանակների» հետ, որոնց հիմքում կրկին ընկած էին կվարտա-կվինտային քայլերը (առաջին պիեսից տակտեր՝ 1 - 2, երկրորդ պիեսից տակտեր՝ 3 - 4):

Պիեսն ունի երկմասանի կառուցվածք փոքր ռեպրիզային բաժնով, որտեղ երկու անգամ հնչում է գլխավոր մեղեդու մասնակի կրկնությունը: Թեև պիեսի հիմքում ընկած է վերելքի և վայրէջքի ֆիգուրատիվ շարժումը, որը թվում է, թե պետք է պահանջեր դինամիկ, հարուստ երանգավորում, սակայն Ալ. Յարոնյանն առաջարկում է միապաղաղ դինամիկա: Պիեսի սկզբում տրված mf դինամիկ նշանը պահպանվում է ամբողջ տրամադրության ընթացքում: Միայն ռեպրիզային բաժնի վերջին տակտերում կոմպոզիտորը գրում է f: Պիեսը կատարելիս կոմպոզիտորի մտահղացմամբ անհրաժեշտ է վերելքների և վայրէջքների ժամանակ չկատարել cresh. կամ dimin., պետք է պահպանել դինամիկ հավասար ոլորտ, որպեսզի մեղեդին և բասային գիծը առավել ցայտուն հնչեն:

Ի դեպ, հնարավոր չէ չնշել տրամադրության որոշակի նմանությունը իմպրեսիոնիստական երաժշտության հետ, հատկապես Կ. Դեբյուսիի «Մանկական անկյուն» շարքի առաջին՝ «Քայլ դեպի Պարնաս» (Doctor Gradus ad Parnassum) պիեսի հետ: Ինչպես Կ. Դեբյուսիի շարքի առաջին պիեսում, այնպես էլ Ալ. Յարոնյանի 2-րդ տրամադրությունում անցողիկ տասնվեցերորդականները ստեղծում են ջրային փոքրիկ ալիքների կերպար: Պիեսները նման են ոչ միայն ֆակտուրայով, այլև իմպրեսիոնիստական ձայնագրամամբ¹¹⁸:

¹¹⁸ Neil Davidson, 'Comparison between J. Haydn Trumpet Concerto in Eb and A. Arutiunian Trumpet Concerto in Ab'. Harrogate Grammar School, Music A level project 1999, p. 13. "Alexander Arutiunian... whose music alternates between beautiful reflections of impressionism and rough folk dances... and whose volcanic and sentimental works are irresistible..." ~ Jacques Longchamp, Paris, 1977.

Շարքի երրորդ պիեսը (Moderato) կոմպոզիտորը գրել է ավելի ուշ, քան մյուս հինգը: Հեղինակը անձնական գրույցի ժամանակ նշել էր, որ ստեղծագործությունը հրատարակման պատասխելիս զգացել էր շաղկապման պակաս երկրորդ և չորրորդ «տրամադրությունների» միջև:

Այստեղ Ալ. Հարությունյանը ստեղծում է ռոմանտիկ մտորումի կերպար: Պիեսը նախորդների պես մեծ է, գրված է երկմասանի կառուցվածքով: Ինչպես երկրորդ, այնպես էլ երրորդ տրամադրությունում առկա է փոքր ռեպրիզայիս բաժին, որին հաջորդում է երկու տակտից բաղկացած վերջաբանը: Տրամադրությունը պլիֆոնիկ բնույթի է: Գրված է վեց ութերորդական մետրով և սկսվում է ութերորդականների շարժմամբ:



Տրամադրության բասային գիծը նույնպես հետաքրքիր է և ինքնատիպ: Առաջին բաժնում ներկայացված սեկունդային քայլերով վարընթաց շարժումը երկրորդ բաժնում վերածվում է ավտերացված ակորդների: Սեկվենցիոն զարգացման միջոցով հեղինակը 17-րդ տակտում վեց ութերորդականը փոխակերպում է տասներկու տասնվեցերորդականի՝ այդպիսով կարծես ակտիվացնելով ստեղծագործության տեմպը և ներքին դինամիկան:



Տասնվեցերորդականները կատարվում են տարբեր շտրիխներով՝ միացվում են լիգաներով կամ հնչում *marcato*, որոնք պետք է հնարավորինս ազատ կատարել՝ ազատ ռիթմական ոլորտ ստեղծելով: Ռեպրիզում հեղինակը մեզ կրկին վերադարձնում է հանգիստ մտորումի մթնոլորտի: Վերջին երկու տակտերում առկա ավտերացիայի շնորհիվ Ալ. Հարությունյանը կրկին ստեղծում է անորոշության, դատարկության կերպար:



Չորրորդ պետը (Adagio) չի առանձնանում ֆակտուրայի գունեղությամբ: Այստեղ տիրում է ստատիկ, խորհրդավոր, լարված մթնոլորտ: Բասում կիսատոներով շարժվող թեման անմիջապես գրավում է ունկնդրի ուշադրությունը: Միևնույն ժամանակ աջ ձեռքում անընդհատ կրկնվող, հավերժական շարժման գաղափարով գրված մեղեդին կատարում է ոչ պակաս կարևոր դեր:



Կատարողը պետք է կարողանա ներկայացնել այդ երաժշտական հյուսվածքների ստատիկ զարգացումը, որոնք առաջին հայցքից առանձին են գոյատևում, միևնույն ժամանակ միավորված են մեկ գաղափարով և ստեղծում են մեկ կերպար: Նման կատարման դեպքում հնարավոր է ստանալ այն «անկենդան» ոլորտի կերպարը, որը նախատեսել է հեղինակը: Ալ. Չարությունյանը կարողանում է ստեղծել այդ տրամադրությունը նաև ֆակտուրայի պարզության և երաժշտական արտահայտչամիջոցների զուսպ օգտագործման շնորհիվ: Ի տարբերություն նախորդ պիեսների, որոնք կառուցված էին արագ - դանդաղ հակադրության սկզբունքով, այստեղ խախտվում է չգրված օրենքը: Չորրորդ տրամադրությունը հնչում է է՛լ ավելի դանդաղ, քան երրորդը: Չենք կարող չհամաձայնվել Վյաչեսլավ Եդիգարյանի հետ, ով այդ կապակցությամբ գրում է. «Չենց այստեղ՝ շարքի իմաստային գազաթնակետում, որտեղ տեմպը հերթափոխվում էր արագ - դանդաղ տրամաբանությամբ, ծնվում է ունկնդրի սպասումների հակադրությունը՝ դանդաղ – ավելի դանդաղ տեմպերը»:¹¹⁹

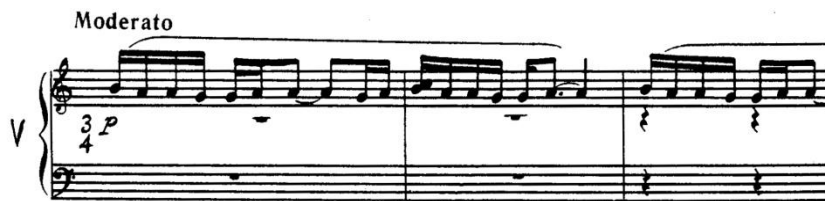
Ալ. Չարությունյանն ասես մեղիտացիա է անում, ինքնասուզվում է: Բասային պարտիայում տեղի ունեցող պլտերացիայի շնորհիվ կոմպոզիտորին հաջողվում է ստեղծագործության երկրորդ պարբերությունում ստեղծել մեծ ներքին լարվածություն:



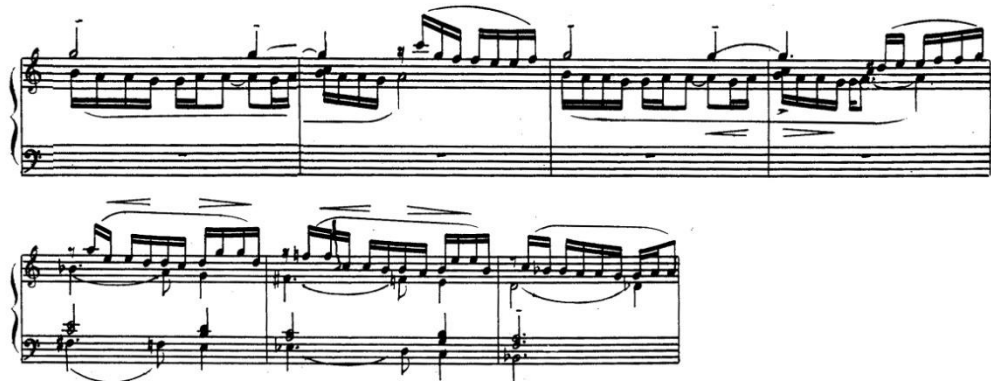
¹¹⁹ Едигарян В. А., Фортепианное творчество Александра Арутюняна, Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Ереван, 2004г., стр. 121.

Լսելով պիեսը՝ անհնար է չհիշել Ա. Բաբաջանյանի «Խորալը» «Վեց պատկեր» շարքից: Ինչպես և Ա. Բաբաջանյանի «Խորալում», Ալ. Չարուբյունյանի այս պիեսը, հասնելով որոշակի ներքին լարվածության գագաթնակետի, աստիճանաբար սկսում է գնալ դեպի անորոշություն և ավարտվում է երկու պիանոյով (pp):

Ինչպես Ալ. Չարուբյունյանն էր նշել մեր գրույցի ժամանակ, շարքի **հինգերորդ պիեսը (Moderato)** ժողովրդական լաց է: Տրամադրությունը եռամաս կառուցվածք ունի: Սկսվում է օստինատային բնույթ ունեցող «լացի թեմայով», որի հիման վրա էլ կառուցվում է ամբողջ պիեսը:



Սեկունդային քայլերով կառուցված թեման, պատմողական բնույթ է կրում, սակայն մշակման բաժնում (տակտ 15) նրան է ավելանում մի նոր մեղեդի: Միախառնվելով լացի մեղեդուն և սկսելով զարգանալ՝ այն կորցնում է պատմողական բնույթը, դառնում է ավելի դրամատիկ, ֆակտուրան էլ հոմոֆոնից վերածվում է պոլիֆոնիկի:



Պիեսի 24-րդ տակտից սկսած՝ լացի մեղեդին աջ ձեռքից տեղափոխվում է ձախ ձեռք և ձեռք բերում սկզբում ինտերվալային, ապա ակորդային կառուցվածք:



Այս տեղ կրկին հնարավոր է գուգահեռ չանցկացնել Ա. Բաբաջանյանի «Վեց պատկեր» շարքի հետ: Ինչպես Ա. Բաբաջանյանը «Խորալ ու մ», այնպես և Ալ. Յարուբյունյանը իր հինգերորդ տրամադրությունում միայն ներքին լարվածության և դինամիկայի շնորհիվ կարողանում է ունկնդրի վրա ուժգին տպավորություն գործել:

Ռեպրիզում «լացի թեման» կրկին ձեռք է բերում մաքուր, հանգիստ, պատմողական և ինքնամփոփ բնույթ՝ ունկնդրին նախապատաստելով ընկալելու դինամիկ, կրակոտ, վեցերորդ տրամադրությունը:

Վեցերորդ պիեսը (Allegro energico) շարքի դինամիկ կուլմինացիան է, կատարյալ կոդան, ինչպես և «Սասունցիների պարը» Ա. Բաբաջանյանի վերջնական շարքում: «Սասունցիների պարի» պես Ալ. Յարուբյունյանի վեցերորդ տրամադրությունը սկսվում է ցածր ռեգիստրում քվինամիկ նշանով:



Ինչպես Ա. Բաբաջանյանի պիեսում, այստեղ էլ դինամիկ գիծը զարգանում է ք-ից՝ աստիճանաբար հասնելով վայրի, ագրեսիվ հաղթական f-ի: Պիեսը պայմանականորեն կարելի է բաժանել երկու ոչ մեծ բաժինների: Առկա է նաև փոքր վերջաբան:



Սակայն իրականում տրամադրությունը ամբողջական է իր ձևի մեջ, կուռ կառույց է: Կոմպոզիտորն այստեղ օգտագործում է վեց ութերորդական և չորս ութերորդական իրար փոփոխող մետրերը: Մետրառիթմիկ խաղը, հարմոնիկ լեզուն և անզուսպ, չկանգնեցվող շարժումը, որն առկա է այս պիեսում ստեղծում են հայկական խրոխտ պարի տրամադրություն: Ակամայից ևս մեկ զուգահեռ է առաջանում 1960 թվականին գրված Ալ. Չարունյանի մեկ այլ դաշնամուրային շարքի՝ «Երեք երաժշտական պատկերներից» «Սասունցիների պարի» հետ:

Ամփոփելով նշենք, որ յուրաքանչյուր մանրանվագում զետեղված է մեկ հոգեվիճակ՝ անըմբռնելի, մյուս կողմից շատ կենդանի: Չառկանշական է, որ կոմպոզիտորը շարքում բնականոն կերպով օգտագործում է ժողովրդական ու գուսանական երգերի դարձվածքները, որոնք միաձուլվում են իր իսկ ստեղծած մեղեդայնությանը՝ դառնալով դրանք անքակտելի մասը¹²⁰: Ալ. Չարունյանի այս շարքի երաժշտությունը պայծառ է, դինամիկ, միևնույն ժամանակ քնարական: Թերևս դժվար է գտնել Ալ. Չարունյանի արվեստի ավելի դիպուկ բնորոշում, քան Գ. Գյոդակյանին¹²¹, որը կարելի վերագրել «Վեց տրամադրություն» ևս. «Ալ. Չարունյանի երաժշտությունը աչքի է ընկնում երաժշտական լեզվի բնականությամբ ու անկեղծությամբ, լայն մեղեդայնությամբ, ուր նրբորեն և չափի մեծ զգացումով օգտագործված են ժողովրդական մեղոսի առանձնահատկությունները»: Ստեղծագործական ամենատրբեր

¹²⁰ Jean-Pierre Mathez., «Alexander Arutiunian. Celebrations of his 85th anniversary», Brass Bulletin, 2005, p. 23. «If Alexander Arutiunian's writing is traditional, his melodic and harmonic imagination draws on the deep resources of the popular armenian music culture and gives him a very special musical identity».

¹²¹ Գյոդակյան Գ., Անակնկալ, թե՞ օրինաչափ..., «Սովետական արվեստ», №8, Երևան, 1976թ., էջ 18:

լուծումները համաձուլելով շարքի կոմպակտ ձևի մեջ՝ Ալ. Յարու թյունյանը ստեղծում է անկրկնելի բազմաշերտու թյուն¹²²:

Անշուշտ, «Վեց տրամադրությունը» շարք է, որը կարևոր դեր է կատարել հայ կական երաժշտարվեստում հաճախ հանդիպող մանրանվագի ժանրի զարգացման գործում և արժանի է գտնվել ու մեր դաշնամուրային ավագույն ստեղծագործությունների շարքում:

¹²² Յավրյան Մ., 20-րդ դարի վերջին երեսնամյակի հայ կական ջութակի կոնցերտի կատարողական մեկնաբանման խնդիրները, «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտությամբ գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության սեղմագիր, Երևան, 2007թ., էջ 10: «Եվս մեկ հատկությունն, որը բնորոշ է Ալ. Յարու թյունյանի ոճին՝ դատարբեր կատարողական եղանակների, ձևակառուցողական և կերպարային-արտահայտչական ոճաձևերի խառնուրդակությունն է»:

ԳԼ ՈՒ ԽԳ 80-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ

3.1. Արամ Սաթյանի «Երեք պիես» և «Վեց բազատել» դաշնամուրային շարքերը

Սաթյանների երկրորդ սերնդի¹²³ ներկայացուցիչ՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ կոմպոզիտորների միության նախագահ Արամ Սաթյանի դաշնամուրային շարքերից երկուսին ենք անդրադարձնալու մեր ատենախոսության շրջանում:

Իր գերդաստանի մասին Արամ Սաթյանը պատմում է. «Հորս և հորեղբորս, կարծում եմ, ներկայացնելու առանձնապես կարիք չկա, բայց ահաբացի նրանցից և ինձնից, մեր գերդաստանում չորս կոմպոզիտոր կա: Ամենատարեցն Աշոտ Սաթյանի թոռն է, ով պապի անուն-ազգանունն է կրում, այնուհետև հորս ավագ եղբոր՝ Պավելի թոռն է, ով այժմ Բեյրութի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր է, լոնդոնաբնակ որդիս՝ Դավիթը, ևս կոմպոզիտոր է, եղբորս՝ Ռուբեն Սաթյանի որդին պապի հետքերով է գնացել. այդպիսով մեր գերդաստանում յոթ կոմպոզիտոր ենք»¹²⁴: Դրա հետ մեկեղ Սաթյաններից յուրաքանչյուրն իր ուղիով է գնացել: Նրանք մեկը մյուսին չեն կրկնում:

Արամ Սաթյանը յոթ-ութ տարեկան էր, երբ գրեց իր առաջին երգը, որ լուրջ ընդունվեց իր գերդաստանի ավագ կոմպոզիտորների կողմից: «Հայրս և հորեղբայրս շատ ուշադիր էին իմ ստեղծագործական առաջին քայլերի նկատմամբ», - նշում է կոմպոզիտորը:¹²⁵

Մասնագիտական կրթությունն Արամ Սաթյանն ստացել է աշակերտելով Է. Բաղդասարյանին, Ալ. Հարությունյանին, Է. Միրզոյանին:

300-ից ավելի երգերի, օպերաների, սիմֆոնիկ, կամերային, վոկալ ստեղծագործությունների, թատերական ներկայացումների և կինոյի համար գրված երաժշտության, ինչպես նաև «Լիլիթ» և «Փոքրիկ Ցախեսը» փոփ-օպերաների հեղինակ է: «Լիլիթը» գրվել է 1983թ. և համարվում է այդ ժանրում գրված առաջին հայկական ստեղծագործությունը:

2011 թ. Արամ Սաթյանին շնորհվել է ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ կոչում, 2013 թ.-ից մինչ օրս Արամ Սաթյանը Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահն է:

XX դարի երկրորդ կեսին ստեղծված հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային շարքերի ցանկում իրենց ուրույն տեղն են զբաղեցնում Արամ Սաթյանի «Երեք պիեսը» և «Վեց բազատելը»: Թեև կոմպոզիտորը դաշնամուրի

¹²³ Տե՛ս Ազգային երգարան գրպանի 21-հատորյա ժողովածու, հատոր №1, 2016թ., էջ 39.:

¹²⁴ https://www.syuniacyerkir.am/news_view.php?post_id=14067

¹²⁵ Նույն տեղում:

համար գրել է միայն այս երկու շաբթը, սակայն ցիկլիկ ձևերը բազմիցս գրավել են Ա. Սաթյանին: Բազմաժանր ստեղծագործությունների կողքին Ա. Սաթյանը երեք վոկալ շաբթի հեղինակ է, որոնք գրված են Գևորգ Կարապետյանի (1966), Անդրե Պրևերի (1978) և հայ ժամանակակից բանաստեղծների խոսքերով (1995):

«Երեք պիեսը» կոմպոզիտորի դաշնամուրային շաբթ գրելու առաջին փորձն է: Երկու շաբթերն իրարից առանձին դիտարկելը սխալ է, քանի որ «Երեք պիես» շաբթն հիմք է դարձել «Վեց բազատելի» համար: Ծառքերը փոխկապակցված են: «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 շաբթը բաղկացած էր չորս պիեսից: Սակայն մինչև տպագրության հանձնելը կոմպոզիտորը վերջին՝ չորրորդ պիեսը հանում է շաբթից՝ գտնելով, որ այն չափազանց նորարարական է: Այդ պիեսում կոմպոզիտորը փորձել էր համատեղել պլեատոիկան և դոդեկաֆոնիան: Պիեսը մինչ օրս հրատարակված չէ, սակայն պահվում է կոմպոզիտորի արխիվում:

Ստեղծագործական վաղ փուլում՝ ուսանողական տարիներին ստեղծված «Երեք պիես» շաբթը սերիալ տեխնիկայի նմուշ է: Հիմքում 12 նոտայից բաղկացած չկրկնվող սերիան է: Հենց սերիալի զմն է միավորում մանրանվագները:

Կոմպոզիտորն այս շաբթի դեպքում սերիան բնորոշում է որպես տոտալ, պուանտիլիստական: Նա ձգտում է տոների, ինտերվալների, համահնչյունների մաքսիմալ կոնստրուկտիվ ինքնուրույնության, որպեսզի դրանցից յուրաքանչյուրը հավասար չափով կարողանալ ուժել կոմպոզիցիոն, իմաստային և երաժշտական արտահայտչականության խնդիրներ: Պիեսում կարելի է տեսնել պուանտիլիստական երաժշտությանը բնորոշ գրեթե բոլոր տարրերը.

- Տարբեր տևողություն ունեցող «ձայնային կետիկների» պես հնչյունների առկայություն, որոնք պարբերաբար ընդհատվում են նույնքան տարբեր տևողություն ունեցող պաուզաներով:
- Առկա է նաև երաժշտական բաղկացուցիչ մասերի՝ «թեմաների» մաքսիմալ բաժանվածություն, մասնատվածություն, որն արտահայտվում է ռեգիստրների,

տեմբրների, շտրիխների մասնավածությամբ և տարաբնույթությամբ միջոցով:

- Եվ, թերևս այս շարքի ամենաբնորոշ պուանտիլ իստական սերիակա-նությամբ հատկանիշն անընդհատ իրար հաջորդող երաժշտական պիք-ների կամ «սառած» հնչյունների առկայծումն է:
- Պիեսների բնորոշ գիծն է նաև ակտիվ մետրից հրաժարումը, կոմ-պոզիտորը ձգտում է կատարյալ ամետրականությամբ:

Շարքի առաջին պիեսը (Largo) բաղկացած է երկու բաժիններից, որոնցից յուրաքանչյուրը տևում է տասներկու տակտ: Երկրորդ նախադասությու-նն առաջինի խեցգետնաբայլ անցկացումն է: Կոմպոզիտորը պիեսը սկսում է երկար տևողությու-ններ ունեցող հնչյուններով, որոնք էլ ավելի երկարացվում են \$երմատաների շնորհիվ՝ դրանով իսկ շարքի «նախաբանը» դարձնելով ավելի նշանակալի:



Չուսպ,

պարփակված

սերիան, աստիճանաբար սկսում է մանրանալ և լայնանալ: Տևողությու-նները կրճատվում են: Կոմպոզիտորն ասես սեղմում է տեմպը՝ \$ակտուրայի մանրացման շնորհիվ և պիեսի կուլմինացիային հասնում 12-րդ տակտում: Կերպարի կերտման գործում անգնահատելի է դինամիկայի դերը: Կոմպոզիտորը սերիայի գրեթե յուրաքանչյուր հնչյուն ուղեկցում է որևէ դինամիկ նշանով՝ այդպիսով սերիայի յուրաքանչյուր բաղադրիչ չկտրելով ամբողջությու-նից դարձնում ավելի ինքնուրույն:



Նման

հնարքներն

են ստեղծում պուանտիլ իստական գրելաճի տպավորությու-նը: Կոմպոզիտորը կիրառում է միևիմալ հնչողությու-նից անսպասելի դի-նամիկ պայթյուն և վերադարձ դեպի առաջին դինամիկ նշան հնարքը: Այդ-պիսով հնչողությու-նը ծնվում, անսպասելի լայնանում և կրկին մարում է: Հնչողությու-նների ավելացման և մարումի, իրար հաջորդող դինամիկ

Նշանների ակտիվ փոփոխության շնորհիվ Ա. Սաթյանը սեղմ ժամանակահատվածում՝ ընդամենը 24 տակտի ընթացքում, կարողանում է պատմել մի ամբողջ պատմություն:

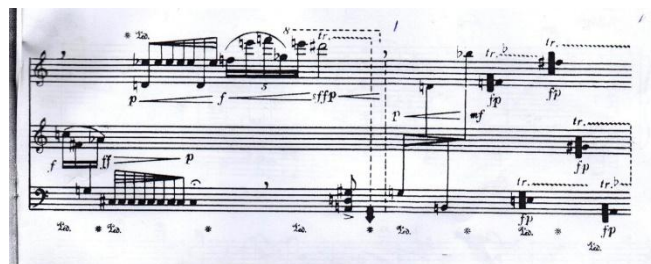
Երկրորդ պիեսը (Allegretto) կոմպոզիտորը կառուցում է միջանցիկ զարգացման սկզբունքով: Այն սկսվում է փոքր նախաբանով, որը սերիայի առաջին անցկացումն է: Այս պիեսում կոմպոզիտորը հրաժարվում է տակտերի բաժանումից՝ հնարավորինս ամբողջական, կուռ, մեկ միտք արտահայտող և ակոնիկ երաժշտական կերպար ստեղծելու համար. փոխարենը օգտագործում է ստորակետներ, որոնք կատարողին հուշում են, թե երաժշտական հյուսվածքում որտեղ է ավարտվում մեկ փոքր միտքը և սկսվում մյուսը:



Ա. Սաթյանը

պիեսը

կառուցում է տեմբրային խաղերի միջոցով: Նա կատարողի առջև՝ մի շարք դինամիկ նշանների, հարուստ և բազմազան պեդալի ճիշտ կիրառման շնորհիվ յուրօրինակ հնչողություններ ստանալու խնդիր է դնում: Այդպես պիեսի մշակման բաժնում կոմպոզիտորը հաճախ գրում է \$որտե և դրան անմիջապես հաջորդող երկու պիանո կոնտրաստային դինամիկ նշանը: Կամ ակորդը վերցվում է \$որտե և ակորդից դուրս եկող տրեյլը կատարվում է պիանո, ընդ որում տարբեր ռեգիստրներում: Այսինքն՝ ակորդը կատարվում է ասես շեշտով, որից բխում է պիանո դինամիկ նշանով կատարվող տրեյլը:

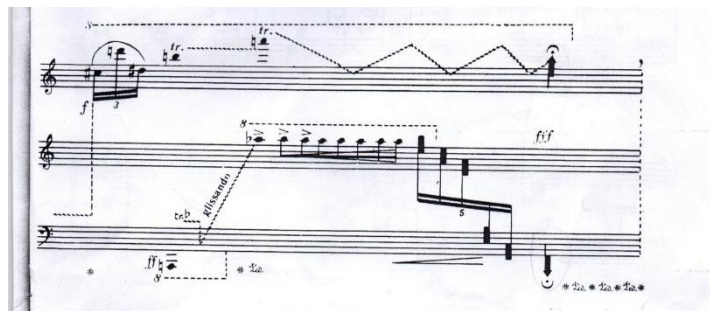


Այդ

հնարքների

շնորհիվ կոմպոզիտորը ստեղծում է անսպասելիորեն հայտնվող աստղի առկայ ծումի և դրա մարումի, անկումի տպավորություն: Պիեսի կուլմինացիայում մաքսիմալ և արվածության մթնոլորտ է տիրում, որին կոմպոզիտորը հասնում է գլխասնդոյի, տրեյլների, կրկնվող շեշտված

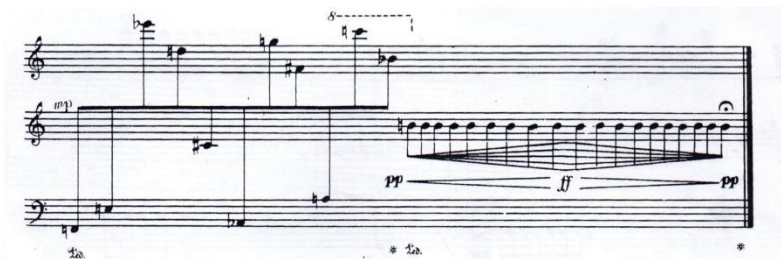
հնչյունների կիրառման օգնությամբ, որոնք, ի դեպ, կատարվում են մեկ պեդալով: Այդ բարձրահունչ և շլացնող աղմուկը ստեղծում է ռոյալի բոլոր լարերի միաժամանակյա հնչողության տպավորություն: Աղմուկի գագաթնակետը երեք ֆորտեով վերցված ակորդն է: Այստեղ կոմպոզիտորը ստեղծում է դեմաֆերի էֆեկտ: Ակորդից հետո նագրում է երեք պեդալ, որոնք փոխելու ընթացքում հնչողությանն աստիճանաբար մարելու հնարավորություն է տալիս: Ըստ էության կոմպոզիտորն այստեղ օգտագործում է ամբողջ ստեղնաշարի հնչողությունը՝ օբետսներով հանդերձ:



Ամբողջ

ստեղնաշարի

ողջ հնչողությունը պարունակող երեք ֆորտեով վերցված ակորդից հետո պարտիտուրում ստորակետ է դրված: Դադարից հետո սերիան հնչում է ամբողջական տեսքով, որի վերջին՝ տասներկուերորդ հնչյունը՝ սիբեկարը, ենթարկվում է դինամիկ խաղի: Հնչյունի ռեպետիտիվ կրկնությունը պետք է կատարվի երկու պիանո, հասնի երկու ֆորտեի, ապա մարի՝ վերադառնալով երկու պիանոյի:



Եթե

առաջին

պիեսը հստակ ռիթմի մեջ է գրված, ապա երկրորդը ռիթմիկ տեսանկյունից ավելի ազատ է: Կոմպոզիտորը կատարողին երաժշտությունը իր նախընտրությամբ մեկնաբանելու, իմպրովիզացիա անելու հնարավորություն է ընձեռում: Ըստ էության, պիեսում կոմպոզիտորը համատեղում է սերիալ և պետտորիկ մտածելակերպերը: Պիեսի կորիզը դինամիկ զարգացումներն են: Կարելի է ասել, որ սերիան այստեղ առաջնային դեր չի խաղում: Կոմպոզիտորի առաջնային նպատակն է՝ պետտորիկան դարձնել սերիալ մտածողության մի մաս: Հետևաբար անգնահատելի է կատարողի դերը: Ըստ էության, վերջինս դառնում է կոմպոզիտորի համահեղինակը:

Երրորդ պիեսը (Adagio) շատ ընդհանրություներ ունի շարքի առաջին պիեսի հետ: Դա արտահայտվում է երկու պիեսում էլ երկարածիգ պաուզաների՝ լռություների և պահած նոտաների առկայությամբ: Այդ դադարները՝ հատկապես շարքի վերջին պիեսում իմաստային կշիռ ունեն: Դրանք կիսում են մանրանվագը կառուցվածքային օղակների, միևնույն ժամանակ այդ պարբերաբար կրկնվող դադարներից է ծնվում յուրաքանչյուր նոր օղակ:

Որքան մանրանում է կառուցվածքում ռիթմիկ պատկերը,



այնքան ավելի է երկարում վերջին դադարը, թերևս որպեսզի կատարողը հասցնի ակուստիկ լսողությամբ եզրափակել արդեն անցյալում հայտնված փոքր միտքը:

Շարքի բոլոր համարներում, հակադրելով ակտիվ շարժումն ու երկար տևողություները, Ա. Սաթյանը երաժշտական հյուսվածքի հարմոնիկ հավասարակշռություներ է ստանում:

Առհասարակ, երկար տևողություների գերակշռումը և դրանց իմաստային շեշտադրումը կարելի է ընկալել որպես կոմպոզիտորական հնարք, որն Ա. Սաթյանը կարմիր թելի պես տանում է ողջ ստեղծագործության միջով և վերջին պիեսում այն կիրառում առավել ազույնս ցայտուն: Ի դեպ, հենց այս՝ երրորդ պիեսն է կոմպոզիտորը դարձնում «Վեց բագատել» շարքի երկրորդ բագատել: Պատճառը թերևս մեկն է. պիեսն էությամբ իսկական բագատել է¹²⁶:

Թեև «Երեք պիեսը» Ա. Սաթյանը գրել է ստեղծագործական վաղ շրջանում, սակայն խոստովանում է, որ գրելիս էլ հասկանում էր, որ սերիան պարփակում, կադապրում է իրեն, և ապագան ազատ, ինտուիտիվ երաժշտությանն է պատկանում: Թերևս դա է պատճառը, որ «Երեք պիեսից» հինգ տարի անց՝ 1978 թվականին գրված «Վեց բագատելում» նահրաժարվում է սերիայից և գրում մոդալ երաժշտության նմուշ: Այստեղ կոմպոզիտորը

¹²⁶ Келдыш Г., Музыкальный энциклопедический словарь, Москва, 1990г., стр. 48. “Багатель (франц. bagatelle, букв. – безделушка) - небольшая нетрудная для исполнения музыкальная пьеса, главным образом для клавишного инструмента. Название впервые использовано Ф. Купереном (“Les bagatelles” для клавесина, 1717).

կարևորում է ինչպես միկրոկառուցվածքները, այնպես էլ երաժշտական ընթացքի զարգացման տրամաբանությունը¹²⁷:

Ինչպես հուշում է **«Վեց բազանել»** վերնագիրը, շարքը բաղկացած է վեց փոքր, լակոնիկ պիեսներից: Ստեղծագործությունը կոմպոզիտորի դաշնամուրային լավագույն և հաճախ կատարվող գործերի թվին է պատկանում: Գլխավոր միտքը, որը միավորում է շարքի պիեսները և թույլ տալիս այն շարք կոչել, ակնթարթի երկարությունն 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 ռիթմիկ կամ պատկերային տարրի առկայությամբ:

Պիեսներն իմպրովիզացիոն բնույթի են: Ինչպես հեղինակն է ասում, «Վեց բազանելը» գրելիս ձգտել է ստեղծել հետևյալ կերպարը. «Մարդն անցնում է հայելու կողքով և մի հայացք նետելով՝ շարունակում իր ճանապարհը: Այդ գործողություննից մնում է որոշակի տպավորություն, անցած ակնթարթի զգացողություն, որն էլ փորձում եմ փոխանցել պիեսներում: Չե՞ 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»:

Ծարքի **անաջին բազանելը (Andantino)** բաղկացած է երկու նախադասությունից: Պիեսը սկսվում է թեմայով, որը պարբերաբար հնչում է մեկ վերևի ձայնասահմանում, մեկ՝ ներքևի: Ձեռքից ձեռք փոխանցվող վերընթաց և վարընթաց դարձվածքների հիմքում կվարտակվիևտային քայլերն են: Պիեսն ասես կարճ իմպրեսիոնիստական գծանկար լինի: Պատկերը ոչ իրական է, տխուր և միևնույն ժամանակ սարկաստիկ հիշողության պես: Այդ պատկերը կոմպոզիտորը ստեղծում է մեղեդային դարձվածքների դինամիկ երանգավորումների և դրանցից ծնվող երկար, օդում կախված հնչյունների շնորհիվ: Անաջին նախադասությունը գրված է ոչ այնքան թեմատիկ զարգացման, որքան աճող դինամիկայի սկզբունքով: Սկսվելով մեցոֆորտե՝ այն հասնում է ֆորտե գրված կուլմինացիոն (e, d) օկտավների: Դրանք կատարելիս կոմպոզիտորը նախատեսում է չփոխել

¹²⁷ Արտեմյան Լ., XX դարի նոր կոմպոզիցիոն տեխնոլոգիաներով գրված հայ կական դաշնամուրային երաժշտության կատարողական խնդիրները, Երևան, 2015թ., էջ 147: Արտեմյան Լ., Ատոնալ գրելաճի սկզբունքները Արամ Սաթյանի և Յրաչյա Մելիքյանի ստեղծագործություններում, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևա, 2016թ., էջ 164:

պեդալը: Տեղի է ունենում հարմոնիկ հնչողությամբ ունենրի գուգակցում: Այս դիսոնանս հնչողությամբ էլ ավարտվում է պիեսի առաջին նախադասությամբ:



Երկրորդ

նախադասություն

առաջին նախադասության արձագանքն է: Այն հետադարձ հայացք է: Երաժշտական հյուսվածքն ասես մարում է: Պիեսն ավարտվում է անորոշ, տեսլական տրամադրությամբ: Ինչպես այս պիեսին, այնպես էլ ամբողջ շարքին բնորոշ է կվարտակվինտային քայլերի օգտագործումը, ինչը ևս մեկ անգամ շեշտում են կոմպոզիտորի լադային մտածողությունն այս ստեղծագործությունում:

Երկրորդ բազառելը (Adagio) շարքի միակ պիեսն է, որը գրված է սերիալ տեխնիկայով, քանի որ, ինչպես վերը նշեցինք, կոմպոզիտորն այն այս շարք է բերել «Երեք պիես» ցիկլից: «Վեց բազառելում» կոմպոզիտորը փոխում է պիեսի նոտագրությունը: Ի տարբերություն «Երեք պիեսի» 3-րդ համարի՝ այստեղ, ցանկանալով, որ կատարողը պահված նոտաները հնչեցնի հեղինակի ցանկությանը հնարավորինս մոտ, Ա. Սաթյանը պահված նոտայի վերջին ութերորդականը դարձնում է կատարվող Ֆորշլագ: Պաուզաների փոխարեն կոմպոզիտորը հաճախ գրում է ֆերմատաներ՝ այդպիսով լյուքտերը ավելի հստակ դարձնելով կատարողի համար: Եվս մեկ կարևոր հանգամանք՝ «Վեց բազառել» շարքի երկրորդ պիեսում, ի տարբերություն «Երեք պիեսի» երրորդ մանրանվագի, առավելագույն ամբողջականության հասնելու համար կոմպոզիտորը հրաժարվում է տակտի գծերից: Ի դեպ, կոմպոզիտորը հավատարիմ է մնում այս գրել աճնին ողջ շարքի ընթացքում: Ա. Սաթյանը գտնում է, որ «Վեց բազառելում» այս պիեսի տեքստի գրառումն ավելի հստակ է և մոտ կոմպոզիտորի պատկերացումներին:



Շարքի **երրորդ (Scherzando) պիեսը** պարային բնույթ ունի: Կտրուկ տարբերվելով նախորդ պիեսից՝ այն այնուամենայնիվ նման է նախորդին՝ իրար հաջորդող ֆակտուրայի վերև և վար շարժումների հաճախակի օգտագործմամբ: Պիեսի ներքին ռիթմը յուրօրինակ է: Մեկ նախադասություներից բաղկացած այս երաժշտական պատկերը կարելի է ընկալել որպես Ա. Բաբջանյանի «Վեց պատկեր» շարքից «Ժողովրդականի» ինքնատիպ տրանսֆորմացիա: Երաժշտություները ռոմանտիկ է, մյուս կողմից այն նաև ջազի տարրեր է պարունակում, որոնք արտահայտվում են ռիթմիկայի և հարմոնիկ լեզվի տեսքով:



(Allegretto)
ամենափոքր

Չորրորդ համարը շարքի պիեսն է:

Բազատելը բաղկացած է ընդամենը մեկ նախադասություներից: Սաթյանն այս պիեսը ևս կառուցում է վարընթաց և վերընթաց շարժումների միջոցով, որոնք հանգում են փոքր տերցիախնտերվալին:



Յինգերորդ բազատելը (Adagio) գեղեցիկ, նրբագեղ աղջկա կերպար է պատկերում: Պիեսի նախատիպ ծառայել է Դեբյուսիի «Վուլչի գույնի մազերով աղջիկը» արելյուրը: Մեղեդային, իմպրեսիոնիստական բնույթի այս համարի հիմքում կվարտային քայլերն են:



Պիեան ստեղծված է դինամիկ նուրբ երանգներում: Այն կարելի է ընկալել որպես ոչ թեթևալար տդիմանկար, այլ մի գծանկար, որն ստեղծվել է հեղինակի հիշողության ունևների արդյունքում ծնված երևակայության հից: Իր կոլորիտով այն հիշեցնում է թեթև տոներով արված ջրանկար՝ իրեն բնորոշ լույս ու ստվերի բոլոր խաղերի առկայությամբ: Բազատելում չկա կերպարային հակադրություն: Երաժշտական բոլոր արահայտչաձևերը կոչված են ստեղծելու գեղանագություն և հրապուրիչ մաքրությամբ օժտված կանացի կերպար:

Շարքի Ֆիսալը (Allegro) նույնպես կառուցված է կվարտային քայլերի հիման վրա: Պիեսում առկա թեման պարունակում է մեղեդային հատիկ, որը թույլ կտար այն զարգացնել, սակայն կոմպոզիտորը գտնում է, որ դրա կարիքը չկա՝ հերթական անգամ ստեղծելով ռոյալի վրա դրված փոքրիկ նրբագեղ իրերի պատկեր:



Խոսելով

մեր օրերում

ստեղծվող երաժշտության մասին՝ Սաթյանն ասում է. «Ժամանակակից երաժշտության մեջ պետք է լինի մեղեդի, և անկախ դրա հնչյունային բարձրությունից՝ պետք է կարողանալ այն լսել: Կողք-կողքի գտնվող ցանկացած հնչյուն կարելի է ընկալել որպես մեղեդի: Էական է նաև այն, որ մեղեդին համապատասխանի, համահունչ լինի ստեղծագործության հարմոնիային»: Հավատարիմ մնալով այդ գաղափարին՝ շարքը գրելիս կոմպոզիտորը լուծում է այդ խնդիրը, ձգտում, որ մեղեդին և հարմոնիան համապատասխան, համահունչ լինեն:

Եթե «Երեք պիեսում» Արամ Սաթյանը որոշակի կախվածության մեջ է սերիայից, իր առջև նպատակ է դնում գրել հենց այդ տեխնիկայով ստեղծագործություն, ապա «Վեց բազատելում» կոմպոզիտորը շատ ավելի ազատ է: Պնդելն անգամ, թե շարքը ավանգարդիստական է, թերևս սխալ է. պիեսները շատ մեղեդային են: Կոմպոզիտորը հետապնդում է մեկ նպատակ՝ ստեղծել գեղեցիկ հնչյունային և կերպարային ոլորտ: Երաժշտական ավանգարդի հնարքները, որոնց երիտասարդ կոմպոզիտորը քաջածանոթ էր, ո՛չ «Երեք պիեսում», ո՛չ «Վեց բազատելում» չեն դառնում ինքնանպատակ: Երկու ստեղծագործություններում էլ՝ սերիալ, ալեատորիկ, սոնորային և այլ արտահայտչաձևերը կիրառվում են որպես տեխնիկական հնարքներ, որոնք օգնում են ընդլայնել երաժշտական լեզվի հնարավորությունները, ստեղծել անհրաժեշտ կերպարային ոլորտ:

Ա. Սաթյանը մի շարք դաշնամուրային հետաքրքիր մանրանվագների հեղինակ է: Դրանց կարելի է ծանոթանալ կոմպոզիտորի թոռնիկին՝ Միքայել Սաթյանին նվիրված «Մենք դաշնամուր ենք նվագում» շարքի միջոցով, որը լույս է տեսել 2007 թվականին: Այստեղ հրատարակված են նաև «Վեց բազատելը» և «Երկու պիեսը»: Ա. Սաթյանի այս շարքերը կարող են ներառվել ինչպես երաժշտական դպրոցի բարձր դասարանների, այնպես էլ կոնսերվատորիայում սովորող ուսանողների երկացանկում և իրավամբ լինել ժամանակակից հեղինակների լավագույն գործերից:

3.2. «Անհատականությունների կենդանի պատկերարահ». Գագիկ Զովուկցի «Տասը պիես-մոնոգրամ» դաշնամուրային շարքը

1989 թվականին Գ. Զովուկցն 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: Այդ բանաձևերը դարձնելով բոլոր մանրանվագների թեմաների հիմք՝ Գ. Զովուկցը վարպետությամբ ստեղծում է դրամատուրգիական կուռ կառույց: «Տասը պիես – մոնոգրամի» անոտացիայում Չարուհի Տեր-Ղազարյանը նշում է. «Գ. Զովուկցը ստեղծում է անհատականությունների կենդանի մի պատկերարահ»¹²⁸: Ծարքի հերոսներն անձինք են, ովքեր եղել են

¹²⁸ Տեր-Ղազարյան 2., Անոտացիա Գագիկ Զովուկցի «Տասը պիես-մոնոգրամ դաշնամուրի համար» ստեղծագործության համար, Երևան, 1998թ., էջ 3:

կոմպոզիտորի կողքին կյանքի տարբեր ժամանակաշրջաններում, օգնել, սիրել, կարեկցել, կրթել են նրան, խթանել են ստեղծագործական աճը:

Տասը պիեսի ընթացքում Գ. Յովուկը կարողանում է ներկայացնել ժամանակակից երաժիշտների մի ամբողջ աստղաբույլ. երաժիշտներ, ովքեր ժամանակին հայկական երաժշտական հանրության սերուցքն էին՝ գեղարվեստորեն մտածող, ստեղծագործող մտավորականներ, Յայ աստանի ոգին, միտքը: Կոմպոզիտորը կարողանում է հնչող սիմվոլներ՝ երաժշտական անվան և ազգանվան սկզբնատառեր օգտագործելով՝ այդ «աշխարհը» և ստեղծագործ մթնոլորտը դարձնել լսելի:

Փայլուն դրամատուրգ Գ. Յովուկը տասը պիեսից բաղկացած 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. Յովուկն ընտրում է $A - B - a - b - a$ ինտոնացիան, որը պատկերում է հայ երաժշտարվեստի ամենավառ, ամենանշանավոր անհատականություններից մեկին՝ Անո Բաբաջանյանին՝ կոմպոզիտորի և անհատի, ով մարմնավորում է XX դարի Յայ աստանի մի ամբողջ ժամանակահատված:

Պիեսներում Գ. Յովուկն իր առջև նպատակ է դնում մարմնավորելու 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. Յարուկյանյանի կերպարն ստեղծելու համար Գ. Յովուկն գրում է պարային տրամադրությամբ պիես, իսկ Ա. Բաբաջանյանին պատկերում \$ակտուրայի և հուզական տեսանկյուններից արտահայտիչ մանրանվագով: Գրիգոր Եղիազարյանը, Կարպ Դոմբանը և Գայանե Չեբոտարյանը Գ. Յովուկնցի երեք ուսուցիչներն են, որոնց կերպարներն արտացոլված են այս շարքում:

Գ. Եղիազարյանի երաժշտական նկարագրության համար Գ. Յովուկն ընտրում է «Նուբար-Նուբար» ժողովրդական երգը, քանի որ վերջինս իր «Սևան» բալետում օգտագործել է այդ մեղեդին¹²⁹:

Գ. Չեբոտարյանին պատկերելու համար Գ. Յովուկն ընտրում է պոլիֆոնիկ գրել առճին և մանրանվագը գրում \$ուզայի ձևով: Գ. Չեբոտարյանն այս մանրանվագում պատկերվում է ոչ միայն որպես պոլիֆոնիկ մի շարք

¹²⁹ Յյունսուկ Ծ., Բաբաջանյան Ա., Գագիկ Յովուկ. Ստեղծագործական դիմանկարի ուրվագծեր, Չրույցներ կոմպոզիտորի հետ, «Էդիթ Պրինտ», Երևան, 2013թ., էջ 58:

ստեղծագործությունների հեղինակ, այլև որպես Գ.Յովունցի արվիճոնիայի խիստուր բժախնդիր դասախոս:

4. Դոմբաևի կերպարն ստեղծելու համար Գ. Յովունցը նույնպես ընտրում է արվիճոնիկ գրելաձևի բարձրակետը՝ ֆուգան: Այս դեպքում նման ընտրությունը պետք է ընկալել որպես համակարգվածության և մտքի պարզության խորհրդանիշ:

Մանրանվագների հաջորդականությունը և կոմպոզիտորի ընտրած խորագրերը հետևյալն են.

I - ինտոնացիա G – H - Գագիկ Յովունց

II - ինտոնացիա G – B – Es - նվիրվում է Ջուլիետա Բագրատի Սայաթյանին

III - ինտոնացիա G – H - նվիրվում է Գևորգ Յովունցին

IV - ինտոնացիա A – B - նվիրվում է Ամալյա Բայբուրջյանին

V - ինտոնացիա G – E - նվիրվում է Գրիգոր Եղիազարյանին

VI - ինտոնացիա Ca – Es – D - նվիրվում է ԿարաՍալելևիչ Դոմբաևին

VII - ինտոնացիա A – G – H - նվիրվում է Ալեքսանդր Գրիգորի Յարունցունյանին

VIII - ինտոնացիա G – Ch - նվիրվում է Գայանե Չեբոտարյանին

IX - ինտոնացիա Es, Ca – G - նվիրվում է Կարինա Գեորգի Սիմոնյանին

X - ինտոնացիա A – B – a – b – a - նվիրվում է Առնո Բաբաջանյանին

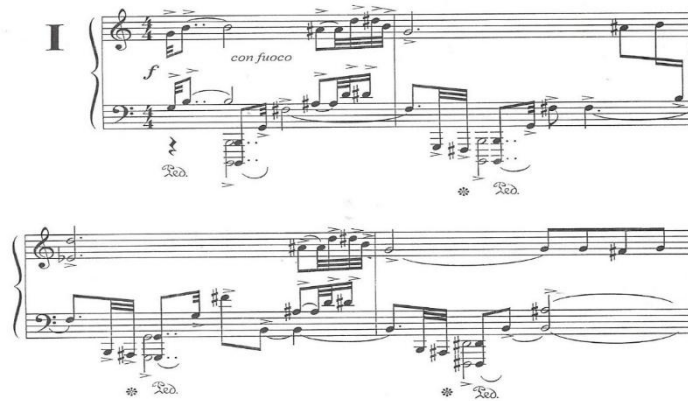
Առաջին մանրանվագ - Ինտոնացիա G – H (Գագիկ Յովունց)

Շարքը բացում է հեղինակի «ինքնադիմանկարը»: Այս քայլով Գ. Յովունցն ընդգծում է շարքի «անձնական», «կենսագրական» լինելը: Ասվածի լավագույն ապացույցն այն է, որ շարքի հերոսներ են ոչ միայն ժամանակի անվանի անհատները, այլև նրանք, ովքեր այս կամ այն կերպ մասնակցել են կոմպոզիտորի ստեղծագործական կյանքին: Դրա հետ մեկտեղ, «Տասը պիես-մոնոգրամը» ինքնադիմանկարով սկսելով, հեղինակը շարք է բերում որոշակի թատերականություն: Իր դիմանկարով կոմպոզիտորն ասես բացում է վարագույրը, ներկայանում ունկնդրին և հրավիրում իրեն շրջապատող երաժշտական, հնչյունային աշխարհ: Կանչում է մեզ՝ տեսնելու այդ աշխարհը սեփական աչքերով:

Առաջին պիեսը բանալի է, որը կօգնի հասկանալու ամբողջ շարքը: Ընտրելով շարքի «նախաբանի» նման ձևը՝ Գ. Յովունցը տուրք է տալիս բազմաթիվ շարքերի հեղինակ, ցիկլիկ ձևում ստեղծագործող անգերազանցելի վարպետներից մեկին՝ Ռ. Շումանին: Նրա «Դիմակահանդես» շարքի առաջին՝ «Պրեամբուլա» պիեսում, որը դիմակահանդեսի ներածական քայլերի նկարագրությունն է, իրար են հաջորդում

կերպարներ, որոնք ներկայանում են ստեղծագործության ընթացքում առանձին համարների տեսքով:

«Ինչպես օրինակ՝ ծաղրանկարիչը ինքն իրեն էլ է ծաղրանկարում, որպեսզի մյուսները չնեղանան, այդպես էլ ես արեցի տվյալ դեպքում: Չնայած, սահիարկե ծաղր չէ, ավելի լուրջ մոտեցմամբ է գրված»¹³⁰, - ասում է հեղինակը՝ բնորոշելով «Տասը պիես - մոնոգրամի» առաջին պիեսը:



Սկսելով

շարքը

ինքնադիմանկարով՝ Գ. Յովուսցը հուշում է ունկնդրին, որ ամբողջ շարքի համար ընտրել է դիմանկարի ժանրը: Վերլուծելով առաջին պիեսը, հասկանալով դրականուցվածքն ու բովանդակությունը՝ կարելի է ավելի հեշտ ընկալել շարքի բովանդակությունն ու ձևակառուցողական մտահղացումները:

Մանրանվագի *con fuoco* (կրակոտ) հեղինակային նշումը պատահական չէ: Գ. Յովուսցի ընկերներն ու գործընկերները ճանաչում են նրան որպես հանգիստ և գուսպարդու, սակայն արտաքինն ու ներքինը կարող են շատ տարբեր լինել: Ինչպես վկայում են կոմպոզիտորին իսկապես լավ ճանաչող մարդիկ, իրականում նա շատ անհանգիստ, հոգով հավերժ երիտասարդ, անսպառ ավյունով և խանդավառությամբ լեցուն, բռնկվող անձնավորություն է: Այստեղից էլ երաժշտության կրակոտ տրամադրությունը: Անգամ այսօր, երբ կոմպոզիտորը պատկառելի տարիքում է, նրա հետշփվելիս այդ բոլոր գծերը տեսանելի են:

Ասվածի երաժշտական լավագույնն ապացույցը պիեսի պաթետիկ բնույթն է, սուր ինչոզությունների գերակշռումը՝ արտահայտված տերցիային շեշտված քայլերով: Սակայն պետք է նշել, որ Գ. Յովուսցն այս մանրանվագում ներկայացնում է իր բնավորության ոչ միայն հուզական, այլ և հանդարտկողմը:

Գ. Յովուսցն ընտրում է եռամաս կառուցվածք, որն առհասարակ բնորոշ է կոմպոզիտորի մի շարք ստեղծագործություններին: Նրա բնավորության

¹³⁰ Նույն տեղում:

հանդարտ կողմերը նկարագրվում են մանրանվագի միջին մասում: Ի տարբերություն մանրանվագի առաջին և երրորդ բաժինների՝ երկրորդն ավելի մեղեդային է, սակայն G - Ի սուր ինտոնացիան առկա է նաև այստեղ:

Եռամաս կոմպոզիցիայում տեմպային հակադրությունները զգալի չեն: Հինգերորդ տակտից սկսվում է անհանգիստ ձայնանցում, որի զարգացումը բերում է գլխավոր G - Ի թեմային: Այստեղ կարևոր դեր են կատարում բատերը, որոնց օբերտոնների հիման վրա էլ զարգանում է G - Ի մոտիվը: Աջ ձեռքում հնչող թեմայի յուրաքանչյուր նոտա շեշտված է: Գ. Հովունցը կատարողներին խորհուրդ է տալիս շատ ուշադիր վերաբերվել յուրաքանչյուր առանձին շեշտված նոտային, ընդգծել դրանք՝ չխախտել ով ամբողջականության զգացողությունը:

Երկրորդ բաժինը խաղաղ բնույթի է: Այստեղ առաջին տակտից սկսած՝ նշմարվում են G - Ի թեմայի տարբերակումները: Կոմպոզիտորի վճռական բնավորությանը գալիս է փոխարինելու նրա հանգիստ և հավասարակշիռ կողմը:



Մանրանվագի միջին բաժինը հանգստության հետ մեկտեղ բերում է լարվածության և առաջ շարժվելու միտում, ինչը դրսևորվում է դինամիկ և տեմպային աճով:

Երրորդ բաժնի թեման առաջին բաժնի թեմայից տարբերվում է միայն դինամիկայով: Առաջին բաժնի ձայնանցումն այստեղ կրկնվում է, միայն թե դրա զարգացումը բաժանվում է ձեռքերի միջև: Պիեսն ավարտվում է հաստատուն ակորդներով, որոնց հիմքում կրկին ընկած է G-Ի մոտիվը:

Մանրանվագի գեղարվեստական ամբողջացման գործում մեծ դեր է կատարում ոտնակը: Այն գլխավորապես փոխվում է բատերի հետ: Դա օգնում է վերևի ձայնի թեման կառուցել բասի հիման վրա:

Պիե սու մ օգտագործված է Գ. Յոզեֆին և Լ. Վոյնստայնի կողմից համապատասխանաբար՝ g, as, h, d, dis, fis:

Մանրանվագում հաճախ են հնչում նաև հետևյալ տրանսպոզիցիաները՝ as, h, c, dis, e, g, as, a, c, cis, e, f, as:

Երկրորդ մանրանվագ G – B - Es ինտոնացիա (Ջուլիետտա Սայադյան)

Երկրորդ պիեսը հեղինակը նվիրել է իր տիկնոջը՝ Ջուլիետտա Սայադյանին՝ մի մարդու, ով իր ողջ էությունը նվիրված էր կոմպոզիտորին, ապրում էր նրա արվեստով, հաջողություններով և անհաջողություններով, ստեղծագործելու խթան էր հանդիսանում, այլ կերպ ասած՝ կոմպոզիտորի մուսան էր: Ի դեպ, հենց Ջ. Սայադյանն է ողջ կյանքի ընթացքում հավաքել և ի մի բերել Գագիկ Յոզեֆին և ստեղծագործական ժառանգությունը:

Մանրանվագը վառ է, արտահայտիչ: Անգամ անձամբ չճանաչելով տիկին Ջուլիետտային՝ ունկնդիրը կարող է երաժշտության օգնությամբ բացահայտել զգայուն, նուրբ, կանացի, քնարական, ինչ-որ տեղ փոփոխական, քմահաճ, բայց և ամբողջական կերպար:

Առաջին չորս տակտերը նախապատրաստում են մեղեդին: Մանրանվագը երկչերտ է, հարթակներից մեկը՝ հանդարտ, միևնույն ժամանակ իշխանատենչ նվագակցությունն է, մյուսը՝ նրբազգաց և ճկուն մեղեդին: Ինչպես Գ. Յոզեֆին մի շարք ստեղծագործություններում, այստեղ ևս կարելի է տեսնել կոմպոզիտորի նվագախմբային մտածելակերպը: Այնպիսի տպավորություն է ստեղծվում, ասես հիմնական ձայնը կատարում են ջութակները կամ ֆլեյտաները, իսկ բասը հնչում է կոնտրաբասների կատարմամբ:

Մեղեդին սկսվում է պիանոյով. այն նուրբ է և գետի պես է հոսում՝ իր հուններառելով G – B - Es ինտոնացիան:

The first system of musical notation is marked 'dolce' and 'p'. It consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass line consists of four chords: G2-B2-E2, G2-B2-E2, G2-B2-E2, and G2-B2-E2. Each chord is marked with a red asterisk and the word 'Red'.

The second system of musical notation is marked 'legato'. It consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass line consists of four chords: G2-B2-E2, G2-B2-E2, G2-B2-E2, and G2-B2-E2. Each chord is marked with a red asterisk and the word 'Red'.

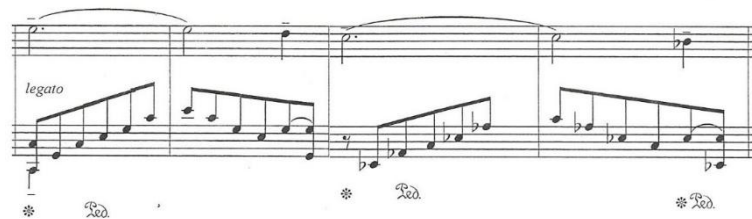
Պիեսը

բնույթով

նման է նուկոնյուրնի, դրա հետ մեկտեղ այն ունի վալսին բնորոշ գծեր: Գրված է 3/4 չափով: Վեց տոնից բաղկացած լադի օգտագործումը, բազմաթիվ մածոր և միևնույն ակորդների առկայության հետ մեկտեղ, ստեղծում է բազմաբնույթ երանգներով հարուստ մի մանրանվագ:

Գլխավոր թեմային հաջորդում են դրա տարբերակները: Ինչպես և առաջին մանրանվագում, կոմպոզիտորն օգտագործում է հիմնական լադի տրանսպոզիցիաներ: Գ. Յոզուսը մեր գրույցի ժամանակ նշել է, որ եթե փորձ արվի միավորելու հիմնական լադի տոնիկաները կամ դրա որևէ տրանսպոզիցիայի տոնիկաները, դրանց՝ հարևան հնչյունի հետ հաջորդաբար միացումից կառաջանա ամբողջական տոներից բաղկացած հնչյունաշար: Այսինքն՝ երկրորդ մանրանվագում արդեն իսկ կան երրորդ լադափարմոնիկ համակարգի տարրեր. համակարգ, որտեղ լադի հիմնական տոներից կազմվում է ամբողջատուն գամմա:

Պիեսի սկզբնական շարադրանքում առկա են միապաղաղություն և հանգստություն: G – B - Es մոտիվից բացի՝ պիեսում հանդիպում ենք մեկ այլ թեմատիկ նյութի, որն ուղեկցվում է վերը նախ ֆիգուրացիաներով:



Թեմայի

անցկացումից հետո վերադառնում ենք սկզբնական շարադրանքին, որի զարգացումը բերում է պիեսի գագաթնակետին: Դրանից անմիջապես հետո ծախս է անցնում երկրորդ թեման: Այս դեպքում նվագակցությունն աջ ձեռքում է: Տեմպի և դինամիկայի անկման շնորհիվ պիեսի վերջում երաժշտությունն ասես մարում է: Այս մանրանվագում Գ. Յոզուսը վառ կերպով ներկայացնում է իր տիկնոջ գեղեցիկ, երբեմն հակասական բնավորության կողմերը: Մանրանվագը լի է սիրով և համակրանքով կոմպոզիտորի սիրելի կնոջ և հավատարիմ ընկերոջ հանդեպ:

Երրորդ մանրանվագ, ինտոնացիա G - H (Գևորգ Յոզուս)

Ընտանիքին նվիրված երաժշտական համարները եզրափակում է G - H ինտոնացիան՝ նվիրված կոմպոզիտորի որդուն՝ Գևորգ Յոզուսին: Իր վիրտուոզությամբ, սլացիկ, դինամիկ բնույթով պիեսը հակադրվում է ոչ միայն նախորդ մանրանվագներին, այլև առանձնանում է շարքի մյուս բոլոր պիեսներից:

Երաժշտությանը բնորոշում է կոմպոզիտորի որդու երիտասարդական ավյունը, անհանգստությունը, պեկոծ հոգին՝ համակված անորոշությամբ և տագնապի երանգներով: Մյուս կողմից մանրանվագում արտացոլված է կոմպոզիտորի յուրահատուկ վերաբերմունքը, հոգու թրթիռը պիեսի հերոսի նկատմամբ: Մանրանվագը լի է անկեղծ զգացմունքայնությամբ:

Կառուցվածքային առումով պիեսն ունի հետևյալ տեսքը՝ A - տասնչորս տակտ, A1 - տասնչորս տակտ, B – քսանչորս տակտ, A2 – ութ տակտ, C – տասնմեկ տակտ, A3 - տասնվեց տակտ:

B բաժինը ներառում է A, A1 բաժինների նման երկու սիմետրիկ բաժին:

G-H մանրանվագում օգտագործված է վեց տոներից բաղկացած սիմետրիկ լար՝ իր չորս տրանսպոզիցիաներով (e, g, gis, h, c dis):

Գ. Հովուսցը կարողանում է ստանալ այդ կերպարային ոլորտը նաև 12/8 չափի շնորհիվ, որը պարբերաբար վերածվում է 2/2-ի: Պիեսը կարելի է բնութագրել որպես տրիոլային ֆիգուրացիաներով «անընդհատ շարժում»: Ձախձեռքը առաջնորդողի՝ դիրիժորի դեր է կատարում, ըստեղյան այն ստեղծագործության ռիթմիկ միջուկն է:



Սկզբնական մոտիվը շարունակական զարգացում է ապրում պիեսի ընթացքում: Հասնելով որոշակի կետի՝ այն կրկնվում է: Երաժշտական հյուսվածքը բաշխվում է երկու ձայների միջև՝ թեմայի, որն աջ ձեռքում է, և նվագակցության, որը ձախձեռքում է: Սակայն պետք է նշել, որ ներքևի ձայնը պարզապես նվագակցությունն կամ հետին պլանն է: Այն ինքնուրույն է, և դրա հիմքում օստիսատային քայլեր են, որոնք փոխվում են աջ ձեռքում հնչող գրեթե յուրաքանչյուր 3/8-ին զուգահեռ: Թեմայի երկրորդ շարադրումից հետո նվագակցությունը ձախձեռքից փոխանցվում է աջ ձեռքին, ապա արագ վերադառնում սկզբնական շարադրանքին: Պիեսի

վերջում առաջին թեման ընդհատվում է փոքր պատճեներով: Մանրանվագն ավարտվում է հանդարտակորդներով:

Տեխնիկական առումով պիեսի կատարումը պահանջում է ռիթմիկ վարպետություն, հստակ արտաբերական կատարում: Թվացյալ հասարակ ձայնանցումները ոչ միշտ են հարմար կատարման համար: Ասվածը վերաբերում է հատկապես ձախձեռքին:

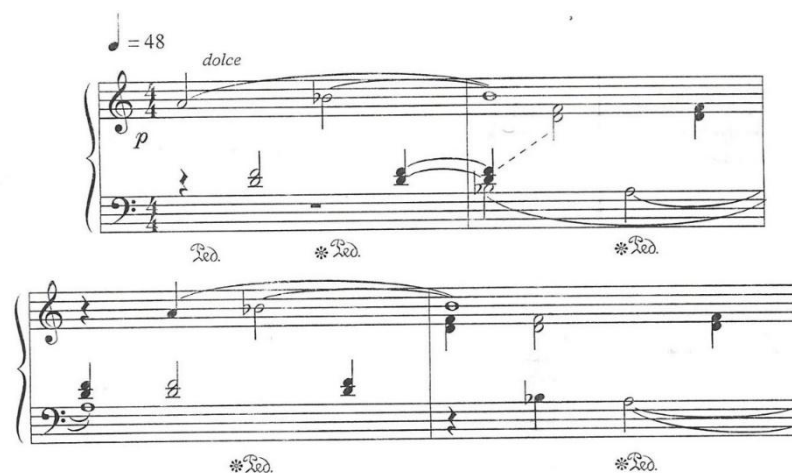
Չորրորդ մանրանվագ, ինտոնացիա A-B (Ամալյա Բայբուրյան)

Չորրորդ պիեսը պատկերում է Ամալյա Բայբուրյանին: Մանրանվագում արտացոլված են տաղանդաշատ դաշնակահարի հանգստությունը, երաժշտականությունը, ներքին հավաքվածությունը և խստությունը՝ շաղախված մեղամաղձոտության և անտարբերության երանգներով, որոնք բնորոշ էին դաշնակահարին:

Ամբողջ պիեսի ընթացքում A-B մոտիվն աչ ձեռքում անցնում է ուղիղ ձևով, իսկ ձախում՝ հայելաձև:

Եթե նախորդ պիեսներում սիմետրիկ լարերն օգտագործված էին զուտ որպես լար, ապա այս մանրանվագում ուրվագծվում և ցուցադրվում է լարի ամբողջ սիմետրիան, այլ կերպ ասած՝ լարի «կմախքը»: Յուրաքանչյուր մեղոդիկ-ինտոնացիոն բջիջ և ակորդ ունի իր այլարձությունը: Հեղինակն անձնական գրույցի ժամանակ այդ կապակցությամբ ասում է. «Ճարժման տրամաբանությունն ստեղծում է սիմետրիա»: Առանձնացնելով սիմետրիան որպես ձևակառուցող երևույթ՝ կոմպոզիտորը ցույց է տալիս դրաներքին հավաքվածությունը, խստությունը և տրամաբանությունը:

Նուրբ և հանդարտ է մանրանվագի երաժշտությունը: Առաջին իսկ ին-



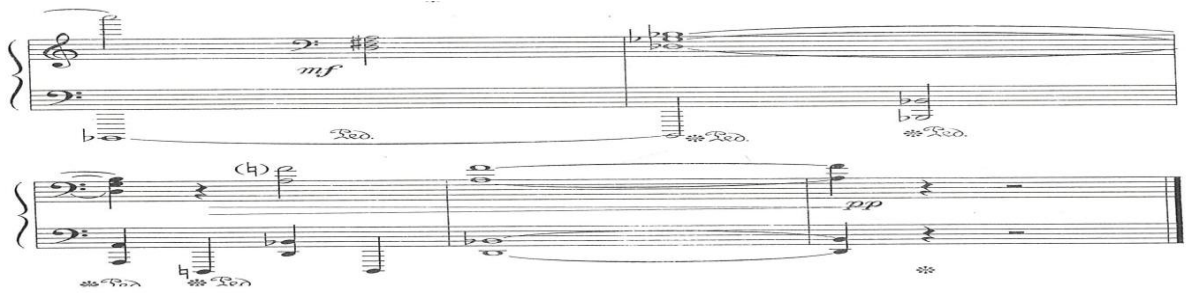
տոնացիայում լսում ենք ինվերսիան:

Պիեսի հիմքում վեց տոնից բաղկացած սիմետրիկ լարն է (fis, a, b, cis, d, f, fis):

Եթե որպես սիմետրիկ կենտրոններ ընդունենք d և f հնչյունները, որոնց շուրջ է կենտրոնացած սկզբնական կառույցը, ապա հետագայում էլ կհամոզվենք, որ այդ սիմետրիան ոչ մի տեղ չի խախտվում, ավելին՝ պահպանվում է մինչև ստեղծագործության ավարտը: Կոմպոզիտորը հանգիստ և հետևողականորեն է զարգացնում պիես-սիմետրիան: Սակայն պետք է նշել, որ ոչ մի տեղ, ոչ մի տակտում հեղինակը չի հետապնդում սիմետրիան պահպանելու նպատակ: Պարզապես այս տեսակի կառույցն ամենաընդունելի և հարմար է կերպարի բացահայտման համար:

Ոտնակի օգնությամբ կատարողը պետք է ստեղծի օբերտոնային հնչողություններ: Թեև դաշնակահարի առջև խնդիր է դրվում ստեղծելու ամբողջական կերպար, կառուցելու երկար երաժշտական մտքեր և զգալու երաժշտությունը մեկ շարժման մեջ, այնուհանդերձ մեծ կարևորություն է տրվում յուրաքանչյուր նոտային: Պիեսի վերջում հանդիպող ակորդներում որպես հիշեցում հնչում է A-B մոտիվը:

Ժամանակակիցները Ամալյա Բայբուրջյանին բնորոշելիս տարբեր կարծիքներ են արտահայտում, սակայն բոլորը համակարծիք են, որ **A-B** հնչող անուն-ազգանվան սկզբնատառերը լավագույնս են պատկերում տաղանդաշատ, անչափ երաժշտական, յուրահատուկ ձեռքեր ունեցող դաշնակահարին, որի թե՛ մասնագիտական, թե՛ մարդկային հատկանիշները բարձր երգնահատում Գ. Յովունցը:



Յինգերորդ մանրանվագ, ինտոնացիա G – E (Գրիգոր Եղիազարյան)

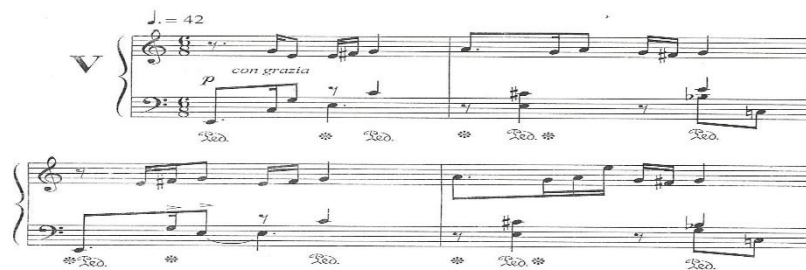
Յուրաքանչյուր մարդու կյանքում լինում է ժամանակ, երբ նա իր ուսուցչին ընկալում է որպես գերմարդու, աստվածային, անհասանելի մի էակի: Այդ վերաբերմունքը Գ. Յոզևեցը մինչ օրս պահպանել է իր ուսուցիչների և դասախոսների հանդեպ: Մարդիկ, որոնցից նա ժառանգել է երաժշտության հանդեպ անսահման սերը, կյանքը և երաժշտությունը հասկանալու ու նակությունը:

Կոմպոզիցիայի իր պաշտելի ուսուցչին Գ. Յոզևեցը բնորոշում է հետևյալ կերպ. «Խոշորագույն հայ կոմպոզիտոր Գրիգոր Եղիազարյանը շատ ինքնատիպ, պարփակված, յուրաքանչյուր մանրուք սրտին մոտ ընդունող անձ էր: Նրա արվեստին բնորոշ էր վառ, ազգային մտածելակերպը: Կոմիտասի պես, նա երկար ընտրում էր թեմաներ և հղկում իր ստեղծագործությունների համար»:

Գ. Յոզևեցի կոմպոզիցիայի դասախոս Գ. Եղիազարյանին է նվիրված «Տաը պիես-մոնոգրամ» շարքի հինգերորդ մանրանվագը, որի տառային նշանակումն է G – E:

Գրիգոր Եղիազարյանի լավագույն ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում ազգային վառ երանգներով, երաժշտական ուրույն, անհատական լեզվով և բարձր վարպետությամբ: Գ. Յոզևեցը ջերմությամբ է հիշում իր ուսուցչին և ասում, որ սեփական հաջողությունների ու գիտելիքների համար պարտական է հենց նրան: Կոմպոզիտորն այս պիեսը համարում է շարքի լավագույն համարներից մեկը: Այստեղ նա ցուցադրել է Գ. Եղիազարյանի երաժշտության բնույթը, հնչողությունները և ռիթմիկ պատկերները:

Մանրանվագը ժողովրդական տարրերի և երանգների տեսանկյունից շարքի ամենահարուստ ու գունեղ համարն է: Թեման ազգային պարերգային բնույթի է և ձայնակցում է Գ. Եղիազարյանի «Նուբար – Նուբարին»:



Յեզևեցը նաև լինելու հետմեկտեղ պիեսը երանգավորված է եթերային տիրույթով, որը սերում է G – E ինտոնացիայից (փոքր տերցիա):

Մանրանվագը եռամաս է: Միջին մասի երաժշտական նյութը ծնվում է առաջին մասի թեմատիզմից: Այն զարգանում և հարստանում է միջին բաժնում: Լարվածության մեծացման հետ մոտենում է մանրանվագի բարձրակետը: Այն ժայթքում է հրաբխի պես:



Ինչպես

իզ - ապֆետոզ:

Դրան է հաջորդում վերջաբանը, որը կառուցված է նախորդ բաժնի երաժշտական նյութի հիման վրա:

Մանրանվագը Գ. Յովուսցը գրում է ութ տոնից բաղկացած սիմետրիկ լարում (E, f, g, as, b, h, cis, d, e), որի չորս տոները հիմնական են, իսկ երեքը՝ տրանսպոզիցիաներ (առաջինը՝ e – ից, երկրորդը՝ f – ից, երրորդը՝ fis – ից):

Էքսպոզիցիայում և ռեպրիզում կոմպոզիտորն օգտագործում է առաջին և երկրորդ տրանսպոզիցիաները, մշակման բաժնում՝ երրորդը: Միջին բաժնում, հիմնական տոների փոփոխման հետ, տրանսպոզիցիաների փոփոխությունը դառնում է ակնհայտ:

Այսպես, կոմպոզիտորը հաջորդաբար օգտագործում է լարահարմոնիկ համակարգի բոլոր հնարավորությունները՝ բոլոր հնարավոր ակորդային համադրություններով և տրանսպոզիցիաներով հանդերձ:

Նշենք, որ «Նուբար-Նուբար» ժողովրդական երգը ողջ մանրանվագի ընթացքում հնչում է հայելաձև:

Պիեսում շատ կարևոր է ռիթմիկ զարկերակի զգացողությունը, ձափձեռքը հանդես է գալիս որպես նվագակցող: Պիեսի պարային տրամադրությունն ստեղծող կարևոր գրավականներից է տակտի ուժեղ բաժինների վերցվող ոտնակը: Բացի մեղեդուց և նվագակցությունից, այստեղ առկա են միջանկյալ նոտաներ, որոնք կոմպոզիտորի խորհրդով պետք է առանձնահատուկ ուշադրություն արվի կատարել:

Վեցերորդ մանրանվագ, իստուսցիա Ca-eS-D (Կարպիոմբան)

Շարքի վեցերորդ պիեսը եռաձայն ֆուգա է՝ նվիրված Գ. Յոզեֆին Զոլթակի ուսուցչին՝ Կարպ Դոմբաևին: Այս մանրանվագում, ինչպես շարքի մյուս պիեսներից շատերում, հեղինակին հետաքրքրում են մարդկային բնավորությունների հակասությունները: Գ. Յոզեֆին համոզմամբ Կ. Դոմբաևն այն մարդկանցից էր, ում արտաքինը և էությունը լիովին հակադիր էին. արտաքինապես տպավորիչ, ազդեցիկ՝ նա շատ բարի, ուրախ, կատակասեր, ծաղրախաղերի սիրահար և գործունյա անհատ էր:

Ֆուգայի թեման առաձգական է, հստակ, մարմնավորում է ջոզեֆակապրի առնական կերպարը:



Մանրանվագում դժվար է հստակ և հետևողականորեն ուրվագծել որևէ լար: Պայմանականորեն որպես տոնիկակարելի է ընդունել G-ն:

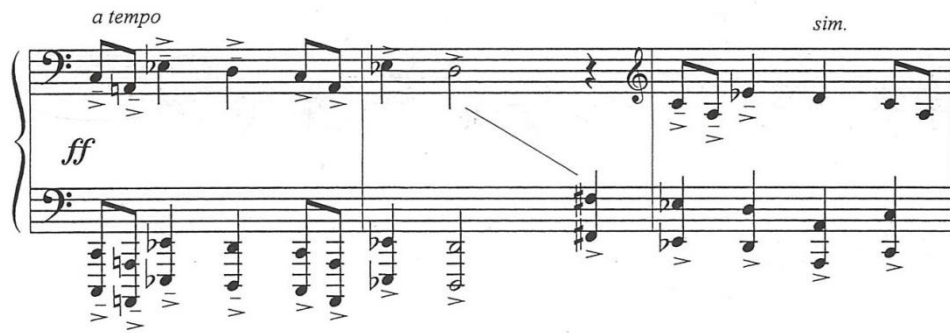
Գ. Յոզեֆին չի գրում դասական ֆուգա, հետևաբար դասական կանոններից հեռացումն օրինաչափ է: Ֆուգայի էքսպրզիցիան սկսվում է թեմայի անցկացումով միջին ձայնում, այնուհետև այն հնչում է վերևի ձայնում: Առկա է տոնիկա-դոմինանտային համադրություն: Երբ թեման երրորդ անգամ անցկացվում է ներքևի ձայնում, այդ համադրությունը խախտվում է: Ի տարբերություն դասական ֆուգային բնորոշ T-D-T տոնայնական համադրության առաջին անցկացումը ցում է, երկրորդը՝ ժում, իսկ երրորդը՝ ա-ում: Փաստորեն, էքսպրզիցիան կառուցվում է դոմինանտային աճի վրա:

Ֆուգայում մեծ դեր են կատարում ինտերմեդիաները: Դրանք մեղեդային են, զարգացած, ծավալուն:

Մշակման բաժինը կառուցված է պիեսի ինտոնացիոն հիմքի վրա: Կոմպոզիտորի նշած դինամիկան և «con brio» (կրակոտ, ոգեշնչված) եզրը ստեղծում են հուզական բարձր լարում այս բաժնում: Ֆուգայի գագաթնակետը և ռեպրիզի սկիզբը համընկնում են:

Այստեղ երաժշտությունը ձեռք է բերում խրոխտ և սպառնալի բնույթ: Կոմպոզիտորը կարողանում է ստանալ այդ տրամադրությունը՝ թեման

հնչեցնելով բասում, ավելին՝ միաձայն անցկացումը փոխարինելով երեք օկտավաների ընդգրկումով:



Ռեկորդներն ունենում են թասայր ստրասայր սացկացուն սսսրը, որոնք, ինչպես դասական ֆուգաներում, հիմնական տոնայնություներում են:

Ռեպրիզին հաջորդող ինտերմեդիան հաստատում է G տոնիկայի «իշխանությունը»: Վերջին անգամ հնչում է հիմնական Ca - eS - D ինտոնացիան: Ֆուգան ավարտվում է եռահնչյունով: Ֆուգայի ավարտը հանդարտուհամերաշխ է:

Գլխավոր թեմայի հնչյունների շեշտադրումները մեղեդուն հաղորդում են ընդգծված, հստակ բնույթ: Ողջ պիեսի ընթացքում կատարողին անհրաժեշտ է զգալ և ամուր պահել ռիթմիկ պուլսացիան: Իմաստային կարևոր դեր են կատարում նաև հակաշարադրանքում հանդիպող պաուզաները:

Կատարողի առջև դրված խնդիրներից մյուսը որոշակի ստատիկության հաղթահարումն է: Նման ստատիկության պատճառը երաժշտական նյութի ոչ բազմապիսիլ ինտենսիվ է:

Յոթերորդ մանրանվագ, ինտոնացիա A-G-H (Ալեքսանդր Յարությունյան)

Ավագ գործընկեր Ալեքսանդր Յարությունյանին է նվիրված շարքի յոթերորդ մանրանվագը: «Պաթետիկ, տարերային, հակասական հայ մեծ երաժիշտ», - այսպես բնորոշեց Ալ. Յարությունյանին Գ. Յովունցը մեր զրույցի ժամանակ:

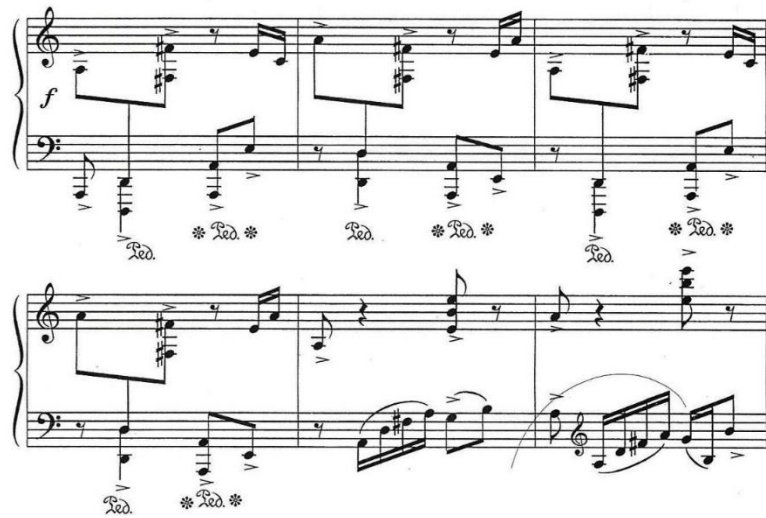
Ողջ պիեսը բաղկացած է հիմնական ինտոնացիայի տարբերակներից: Բնույթով մանրանվագն ամենակենսուրախն ու կենսասաստատն է, այլ կերպ այն կարելի է կոչել ձոնլավատեսություն և պատահական չէ հեղինակային scherzando - ն (կատակային, հումորային տրամադրությամբ): Գ. Յովունցն ստեղծում է տոնախմբության մթնոլորտ, որը բնորոշ է Ալ. Յարությունյանի ստեղծագործություններից շատերին: Նման կերպարային ոլորտի բաղկացուցիչը ժողովրդական բնույթ ունեցող սեթենթոդ թեման է:

Մանրանվագի չափը 5/8 է, որը տեղ - տեղ դառնում է 6/8: Ձևակառուցողական առումով A – G – H ինտոնացիան նմանություն ունի չորրորդ պիեսի հետ. երկու մանրանվագներն էլ բաղկացած են սիմետրիկ կառույցներից: Չորրորդ պիեսում յուրաքանչյուր ինտոնացիայի ինվերսիան անմիջապես է «արձագանքում»: Տվյալ պիեսում սիմետրիկ բաժինները հեռացած են մեկը մյուսից, այսինքն՝ սկզբում հնչում է 37 տակտ տևողությամբ առաջին բաժինը, այնուհետև՝ կրկին 37-տակտանի երկրորդը և 31 տակտից կազմված երրորդ բաժինը, որտեղ բնօրինակն ու ինվերսիան հնչում են համատեղ: Ասվածը սխեմատիկորեն կարելի է այսպես պատկերել .

| | | |
|--------------|---------------|--------------|
| Առաջին բաժին | Երկրորդ բաժին | Երրորդ բաժին |
| A | A1 | A + A1 |

A + A1 սիմետրիան ներկայանում է գրեթե ինքնատիպ տարբերակով, փոքր փոփոխություն կամիայն վերջին վեց տակտերում: Այս հնարքը՝ օրիգինալ ինվերսիա՝ օրիգինալ գումարած ինվերսիա, շատ բնորոշ է Գ. Յովունցի արվեստին, հատկապես դաշնամուրային ստեղծագործություններին: Ձևակառուցման նման տեսակ հանդիպում ենք դաշնամուրային առաջին և երկրորդ սոնատների երրորդ մասերում: Սիմետրիկ բաժինների միահյուսումը ստեղծում է ամբողջականության մթնոլորտ, ստեղծագործությանը տալիս միասնականություն: Կոմպոզիտորը նման կառուցվածքը բնորոշում է որպես «ձևակառուցող հակադրությունների համադրում»:

Ի սկզբանե թեման շարադրվում է միայն աջ ձեռքում, իսկ ձախը կատարում է նվագակցության դեր: Տասներեքերորդ տակտից սկսած՝ աջ ձեռքի թեման և ձախի նվագակցությունը դառնում են մեկ ամբողջություն, և ձախը դադարում է կատարել նվագակցության դեր:



Ֆակտուրայի տեսանկյունից երաժշտական այս հատվածը հիշեցնում է ինչպես Ալ. Ջարոլթյունյանի «Երեք պիես» շարքից «Սասունցիների պարը», այնպես էլ Ա. Բաբաջանյանի «Վեց պատկեր» շարքից համանուն պիեսը: Ալ. Ջարոլթյունյանին նվիրված մանրանվագում լսում ենք ևս մեկ թեմա, որը զարգանում է գլխավոր թեմային հավասար:



Այդ

թեմայի

զարգացումը բերում է գագաթնակետի, որից հետո սկսվում է գլխավոր թեմայի նոր շարադրումը: Մեղեդին այս անգամ հնչում է ձախ ձեռքում՝ թերևս վերևի ձայնն ավելի արտահայտիչ դարձնելու նպատակով: Առանգական ստակատոներն ու բազմաթիվ դադարներն օգնում են պահպանել պիեսի սկերցոգային տրամադրությունը: Գ. Ջովուսցը տասներեքերորդ տակտի թեման միջին բաժնում կրկին կիսում է երկու ձեռքերի միջև, սակայն այս դեպքում աջ ձեռքի թեման հնչում է ձախում, իսկ ձախի՛նը՝ աջում:

Ամբողջ պիեսի ընթացքում թեմաները կրկնվում են ձևափոխված տեսքով: Փոխվում են թեմաների բաժանումը ձեռքերի միջև և շեշտադրությունը:

Ըստ էության՝ մանրանվագն ունի երկու մեծ բարձրակետ: Երկրորդ կուլմինացիայի ժամանակ թեման փոփոխված է. շարադրվում է օկտավներով:

Ինչպես նախորդ մանրանվագում, այս մեկում էլ կուլմինացիան համընկնում է վերջին բաժնի սկզբի հետ: Ոչ մեծ ինտոնացիոն-սիմետրիկ

կառույցը բերում է հիմնական ինտոնացիայի վերջին անցկացմանը: Գլխավոր թեմայի վերջին անցկացումը հնչում է միաժամանակ երկու ձեռքերում, հակառակ շարժումով: Ֆակտուրան ավելի հարուստ է և շատ ակտիվ: Թեմայի վեցանգամյա վերընթաց անցկացումներով էլ, որոնք ստեղծում են ուրախության, ցնծության և հաղթանակի տրամադրություն, ավարտվում է մանրանվագը:

Պիեսի փոփոխական ռիթմը կատարողից պահանջում է ռիթմի լավ զգացողություն, կենտրոնացում ռիթմիկ հստակության վրա: Ամբողջ պիեսի ընթացքում շեշտված նոտաներն օգնում են կատարողին անընդհատ շարժման մեջ ստեղծել մեղեդային գիծ:

Ութերորդ մանրանվագ, ինտոնացիա G-Ch (Գայ անե Չեբոտարյան)

Ութերորդ պիեսը բացահայտում է հրաշալի երաժշտի և մարդու՝ Գայ անե Չեբոտարյանի ինքնատիպ կերպարը: Գ. Յովունցն իր պլիֆոնիայի ուսուցչին բնորոշելու համար ընտրում է ֆուգայի ժանրը, ինչը օրինաչափ է: Գ. Չեբոտարյանը բացի նրանից, որ Գ. Յովունցի պլիֆոնիայի ուսուցիչն է եղել, հայ եզակի կոմպոզիտոր-պլիֆոնիստներից է: Գ. Չեբոտարյանի գրչին է պատկանում «Պոլիֆոնիան Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործական կյանքում» հիմնալի գիրքը, որն անկասկած կարելի է կոչել հայ կական պլիֆոնիկ մտքի հանրագիտարան¹³¹:

Ինչպես շարքի նախորդ ֆուգան, այս մեկն էլ եռաձայն է. Գ. Յովունցը թեման «ներկում է» նուրբ երանգներով: Թեմային բնորոշ են կոկիկությունը, կազմակերպվածությունը և ճշգրտությունը: Դա օրինաչափ է, քանի որ Գ. Չեբոտարյանն իր հարյուրավոր ուսանողների հիշողության մեջ մնացել է առաջին հերթին որպես խիստ, սկզբունքային և անկաշառ անձնավորություն:



Ինչպես և վեցերորդ մանրանվագում, այստեղ ևս կոմպոզիտորը չի դիմում իր երեք լադահարմոնիկ համակարգերին: Նա միայն պահպանում է որոշ հենակետեր: Այդպես, մշակման բաժնում առկա են երրորդ լադահար-

¹³¹ Чеботарян Г. М., Полифония в творчестве Арама Хачатуряна, “Айастан”, Ереван, 1969г., 271 с.

մոնիկ համակարգի տարրեր. վեց հիմնական տոները կազմում են ամբողջատն լադ:

Ֆուգան գրված է C-ում: Այս ֆուգան նախորդից տարբերվում է նրանով, որ առաջինում կոմպոզիտորը դիմում է T-D-ային համադրությանը, իսկ Գ. Չեբոտարյանին նվիրված ֆուգայում թեմաների համադրությունը T-S-ային է:

Ձայների մուտքերը նույն հերթականությամբ են, ինչպես նախորդ ֆուգայում: Էքսպրզիցիային հաջորդում է թեմայի զարգացման բաժինը: Այստեղ կարելի է տեսնել թեմայի իմիտացիաներ և ստրետային անցկացումներ, որոնք լցնում, հարստացնում են ֆուգայի մշակվածքը, ընդգրկում են լադատոնայնական հարուստ հորիզոնը: Պատահական չէ, որ հենց այս ֆուգայում է կոմպոզիտորը կիրառում պլիֆոնիկ գրելածևի հարուստ հնարավորություններ. չէ՞ որ բնութագրում է պլիֆոնիայի մեծ վարպետին:

Ռեպրիզա-ստրետտան համընկնում է ֆուգայի բարձրակետի հետ: Թեման անցկացվում է ներքևի ձայնում, այնուհետև՝ վերևի, որից հետո՝ միջին ձայնում: Դինամիկան զարգանում է երկու ֆորտեից մինչև երկու պիանո: Թեմայի հնչողությունը ռեպրիզի սկզբում այնքան զորեղ է և բարձր, որ տպավորություն է ստեղծվում՝ ասես այն կատարում են տրոմբոններն ու շեփորները: Ֆուգայի ոչ մեծ կողան ունի հոմոֆոն – հարմոնիկ կառուցվածք:

Իններորդ մանրանվագ - Ինտոնացիա Es- Ca – G (Սիմոնյան Կարինե Գեորգիի)

Գ. Յովուկցի մտերիմ ընկերներից էր մոսկվայաբնակ երաժշտագետ Կարինե Գեորգիի Սիմոնյանը: Երկար տարիներ նա աշխատել է համամիութենական «Մելոդիա» ձայնագրման ստուդիայում: Նրա երաժշտագիտական գործունեության բաղկացուցիչ մասն էր հայկական երաժշտությունը: Կարինե Սիմոնյանն ակտիվորեն քարոզում էր հայ հեղինակներին, բացի այդ օգնում էր հեղինակային վիճելե սկավառակների ձայնագրման հարցում:

Գ. Յովուկցը, ցանկանալով խուսափել Կարայ Դոմբաևին նվիրված մանրանվագի ինտոնացիայի կրկնությունից և նմանությունից, Կարինե Գեորգիի Սիմոնյանի ինտոնացիայի անվան առաջին տառերը փոխում է տեղերով. օգտագործում է սկզբում անվան առաջին տառերը, այնուհետև ազգանվան և ի վերջո հայրանվան: Երաժշտագետին նվիրված ինտոնացիան ունի հետևյալ տեսքը՝ eS – Ca – G (Սիմոնյան Կարինե Գեորգիի):

Թեման բաղկացած է երկու տարրից՝ գլխավոր ինտոնացիայից և վերընթաց գամմայ առիպարաբեջիոներից: Թեմայի առաջին բաղկացուցիչ մասը կետագծված ռիթմի և սեպտիմա թռիչքի շնորհիվ ձեռք է բերում շեփորային քայլերգի կոչնակի բնույթ: Թեմայի երկրորդ բաղկացուցիչ մասը վիրտուոզ պասսաժի ձևով է հանդես գալիս:



Մանր

Վ1 և B1

բաժիններն իրենց բնույթով և ինտոնացիոն կառուցվածքով լիովին համընկնում են A և B բաժինների հետ: Տարբերությունը միայն տրանսպոզիցիաների կամ լադերի փոփոխության մեջ է:

A և A1 բաժիններում գերիշխում է թեմայի երկրորդ՝ վիրտուոզ բաղադրիչը: Ութ տոնից բաղկացած սիմետրիկ լադի (C, cis, Es, e, Fis, g, A, b, C) հիմնական չորս տոներից յուրաքանչյուրը կարող է ստանձնել տոնիկայի դերը (C, Es, Fis, A): A1 բաժնում առկա է նաև լադի երկրորդ տրանսպոզիցիան cis հնչյունից:

Կոնտրաստային սկզբունքը Գ. Յոզուսը դնում է A և B, A1 և B1 հիմնական բաժինների միջև: Կամային, լարված, դինամիկ սկիզբը, որը դրված է A (տակտեր 1 - 16) և A1 տակտեր (30 - 45) բաժինների հիմքում, փոխվում է նուրբ, երգային, B (տակտեր 17 - 29) և B1 (տակտեր 46 - 59) բաժիններով, որտեղ բացակայում է կոչնակի բնույթ ունեցող արևակտեիրը, չկան նաև բարդ արաբեջիոներ: Հանդարտ, առանց կրթոտ լարվածության է հնչում մեղեդին: Հնչողությունը չի գերազանցում պիանո (p) դինամիկ նշանը, մինչդեռ A և A1 բաժիններում այն հասնում էր երկու, երեք ֆորտեի (ff, fff):

Կերպարային ոլորտի փոփոխության հետ միասին փոխվում է նաև լադը: Այժմ դավեց տոնից բաղկացած սիմետրիկ լադ է (D, f, Fis, a, B, cis, S): Լադի հիմնական տոներն են՝ D, Fis, B, D: «Պիեսում համադրվում են առաջին լադահարմոնիկ համակարգի տոնիկայնությունը և երկրորդ լադահարմոնիկ համակարգի լադայնությունը, ինչն ավելի մեծ

հնարավորություններ է տալ իս մեղեդուն զարգացման համար», - ասում է կոմպոզիտորն անձնական գրույցի ժամանակ:

A1 և B1 բաժինները տեխնիկապես զիջում են A և B բաժիններին: Պիեսը կատարողից պահանջում է իմպրովիզացիոն մտածելակերպ, տեխնիկական վարպետություն:

Տաևերորդ մանրանվագ – Իստևացիա A-B-a-b-a, Առևո Բաբաջանյան

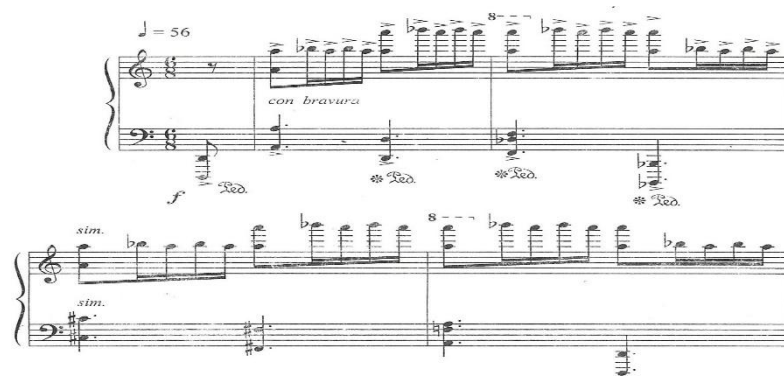
Շարքի եզրափակիչ պիեսը նվիրված է անվանի կոմպոզիտոր Առևո Բաբաջանյանին: Վառ, փայլուն, խորխտալի քայլերգային բնույթով պիեսը բնորոշում է Ա. Բաբաջանյանի գունեղ երաժշտությունը:

Այն կառուցվում է երեք թեմաների համադրությունների վրա, որոնցից յուրաքանչյուրը մեկ ևս է ներկայացնում: Թեմաների հաջորդականության սխեման հետևյալն է. A (10 տակտ), B (10 տակտ), A1 (10 տակտ), B1 (16 տակտ), A2 (10 տակտ), Coda (13 տակտ):

Պիեսի ռոնդոյ աճն կառուցվածքը, երաժշտական նույննյութի կրկնությունը ստեղծում են ամբողջական, կուռ կառույց:

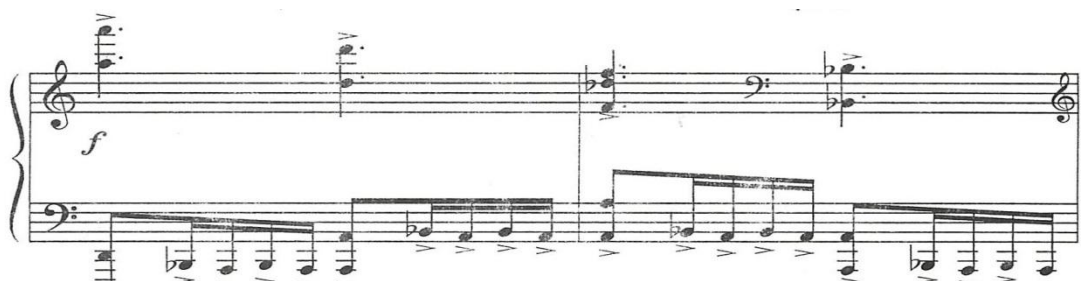
Գ. Յովունցի այս պիեսը Ա. Բաբաջանյանի երաժշտության, հոգեկերտվածքի, մտքերի, կերպարային աշխարհի երաժշտական բնութագիրն է: Մանրանվագը ստեղծված է Ա. Բաբաջանյանի արվեստի հզոր ազդեցության ներքո:

Առաջին թեման, որի հիման վրա ձևավորվում են A խմբի բաժինները, ամբողջությամբ կառուցված է A-B-a-b-a իստևացիայի «խաղերի» հիման վրա:



Ֆակտուրան բաժանված է երկու ձայների միջև, որոնցից վերևինում հնչում է հիմնական թեման, ներքևինը կառուցված է օկտավային բասերից. այն ասես շրջապատում, ամուր պահում է թեման:

Թեմայի երկրորդ անցկացման ժամանակ A1 բաժնում ձայները փոխվում են տեղերով: Այդ փոփոխությունը թեման դարձնում է էլ ավելի համարձակ և անհողդողդ:



A2 բաժնում գլխավոր ինտոնացիան հաջորդաբար հնչում է վերևի, այնուհետև ներքևի ձայնում: Հետևյալս բաժնի սկիզբն է համընկնում պիեսի բարձրակետի հետ:

Գլխավոր թեման գրված է վեց տոնից բաղկացած սիմետրիկ լադում (D, f, Fis, a, B, cis, D): Լադի հիմնական տոներն են՝ D, Fis, B, D:

B և B1 խմբի թեմաները սուր հակասություն են բերում մանրանվագի դրամատուրգիական կերպարային ոլորտ: Հաշվի առնելով A – B – a – b - a ինտոնացիայի բազմաթիվ կրկնությունները՝ այս խմբի թեմաները թարմացնում են մանրանվագի երաժշտական լեզուն: Նոր թեման գրված է նոր՝ ութ տոնից բաղկացած սիմետրիկ լադում (G, gis, B, h, Cis, d, E, f, G): Լադի հիմնական տոներն են՝ G, B, Cis, E, G:

Թեմայի վերջում կոմպոզիտորը բասերում օգտագործում է վարընթաց ամբողջատուն շարժում, որը երրորդ լադահարմոնիկ համակարգի բաղկացուցիչն է: Այսպես, ինչպես նախորդ պիեսում միավորված էին առաջին և երկրորդ համակարգերը, այնպես այս մանրանվագում համատեղվում են երկրորդ և երրորդ լադահարմոնիկ համակարգերը:

Լադահարմոնիկ համակարգերի նման համադրումը մենք կտեսնենք նաև B1 բաժնում, որն ինտոնացիոն առումով ծնունդ է առնում B բաժնից: Գ. Հովուսյան այստեղ կիրառում է հետաքրքիր հնարք. օգտագործում է քրոմատիկ վերընթաց ամբողջական հնչյունաշարի անցկացում վերևի ձայնում, որն, ի դեպ, կոմպոզիտորի երրորդ լադահարմոնիկ համակարգն է, իսկ ներքևի ձայնում հնչում է նույն լադի հիմնական տոների վարընթաց շարժումը:

Նման հնարքը մեծացնում է լարումը, որը բերում է բարձրակետի:

Կողմնակի մեզ վերադարձնում է ութ տոնից բաղկացած սիմետրիկ լադի: Վերջին անգամ հնչում են առաջին թեմայի ինտոնացիաները, որոնց շնորհիվ էլ շարքն ավարտվում է:



ԵԶՐԱԿԱՏՈՒ ԹՅՈՒՆՆԵՐ

Անդրադարձնալով հայ կապան երաժշտարվեստում հայ կապան դաշնամուրային շարք ժանրին՝ անհարաժեշտ է նշել այն մեծ հաջողություններն ու ձեռքբերումները, որոնց հասել են հայ կոմպոզիտորները կամերային երաժշտության այդ բարդ ժանրում ստեղծագործելիս: 19-րդ դարի երկրորդ կեսին դաշնամուրային շարք ժանրը ծնվեց հասարակ պարային - երգային եղանակների հիման վրա և աչքի ընկավ թափանցիկ ֆակտուրայով, ռոմանտիկական շնչով: 1940-ականներին և ընդհուպ մինչև 1960-ականների սկիզբը հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային շարքերից շատերը 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) գալիս է փոխարինելու ազգային երաժշտական նյութը՝ ձևավորված ժամանակի շնչին համահունչ ոճավորմամբ: Վերջինս կարելի է բնորոշել որպես անցում ժանրային հստակ կերպարայնությանից 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 վերափոխատավորում, ազգային ֆոլկլորի հնագույն շերտերի ինքնատիպ, արխայիկ ոճավորումներ: Յայ կապան ժողովրդական երաժշտության և ադաստեղծման օրինաչափությունների հիման վրա ստեղծվում են մի շարք նոր և ադեր, նոր հնչյունաշարեր:

- 1960-80թթ. ստեղծված դաշնամուրային շարքերին, ձևերի և արտահայտման և պոնոկոնյան հետ մեկտեղ, բնորոշ է երաժշտական և եզրվի վառ, էմոցիոնալ և ինտելը, երաժշտական հյուսվածքի ինտենսիվությունը:
- 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: Արդյունքում մոտիվը փոխարինում է թեմային, վերցնում իր վրա թեմայի գործառույթը, ինչի արդյունքում հանգում ենք մոտիվային անկախության: Վերջինս ստեղծագործելու, դրամատորգիական նոր հնարավորությունների խթան է դառնում:

- Յետագատության առարկա դարձած 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 գրչին պատկանող շարքերը գլխավորապես բաղկացած են 5-7 մանրանվագից: Դա թերևս ոսկե միջին է, մանրանվագների մի քանակ, որի շնորհիվ չի կոտրվում ստեղծագործության ձևը), մյուս կողմից հանդիպում ենք նաև մեծածավալ շարքերի, ինչպես օրինակ՝ Յրաչյա Մելիքյանի «Յեփաթների աշխարհում» ստեղծագործությունը, որը բաղկացած է 24 մանրանվագից: Թերևս, վերը նշվածից խլուսափելու համար Յ. Մելիքյանը շարքը կիսել էր երկու տեսքի, բացի այդ, ցանկության դեպքում, առաջարկել է շարքի համարները կատարել առանձին:
- Վերը նշված ժամանակաշրջանի շարքերին բնորոշ մյուս հատկանիշը շարք ժանրի միաձուլումն է այլ ժանրերի հետ, ինչպես օրինակ՝ պրելյուդը, բագատելը և այլն: Արդյունքում ծնվում են ստեղծագործություններ, որոնք գրված են ազատ, իմպրովիզացիոն ոճով և կադապրված չեն:
- Դաշնամուրային շարքերից գրեթե բոլորում առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում դանդաղ մասերը: Դրանցում գրավիչ են ինչպես ազգային մելոսի հարստությունն ու գունեղությունն, այնպես էլ արտահայտման անմիջականությունը, խորաթափանցությունը: Ծարքերի \$ինալները միշտ դրան նախորդող զարգացման օրինաչափ արդյունքն են: \$ինալները հաղթական են, հաճախ՝ պարային բնույթի:
- Ընտրած ժամանակաշրջանի շարքերին հաճախ բնորոշ է նաև ոչ ծրագրային լինելը, սակայն, դրա հետ մեկտեղ, շարքերի համարները ունեն վերնագրեր կամ բնաբաններ:
- Ակնհայտ է, որ այն շարքերը, որոնց անդրադարձել ենք, անհատական և ուրույն են նաև կատարողական տեսանկյունից, այսինքն՝ կատարողական մեկնաբանման խնդրի դասակարգման հնարավորությունը բացառվում է: Կատարողը յուրաքանչյուր

գործում պետք է փորձի գտնել ուրույն կատարողական ուղի, որը կհամապատասխանի տվյալ ստեղծագործության կերպարային ոլորտին:

- Վերջին և ամենակարևոր հատկանիշը, որի մասին պետք է նշել, դաշնամուրային շարքերում դրսևորվող ժամանակաշրջանին բնորոշ փորձարարությունն է, նորարարական արտահայտչամիջոցներին դիմելը, ինչը, սակայն, մեր ընտրած հեղինակների դեպքում չի դառնում ծայրահեղ, չի վերածվում ինքնանպատակի: Նորարտահայտչաձևերի կիրառումը ոչ միայն չի կտրում ազգային հողից, այլև ավելի է մերձեցնում ազգայինին, միահյուսվում ավանդական արվեստի հետ՝ տալով նոր որակ, ստեղծելով ինքնատիպ դաշնամուրային շարքեր:

Ցավոք, հայ կոմպոզիտորների գրչին պատկանող 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 գործերից շատերը իսկապես արժանի են ուշադրության: Անհրաժեշտ է, որ վերը նշված գործերն իրենց հաստատուն տեղը գտնեն մեր դաշնակահարների նվագացանկերում, ընդգրկվեն երաժշտական դպրոցների ավագ դասարանների, երաժշտական քոլեջների, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի, Խաչատուր Աբովյանի անվան մանկավարժական համալսարանի դաշնամուրային ֆակուլտետների պարտադիր ծրագրերում:

ՕԳՏԱԳՈՐԾԿԱՑ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Ամատունի Ս., «Առնո Բաբաջանյան. Գործիքային արվեստ», «Սովետական գրող», Երևան, 1985, 205 էջ:
2. Ասատրյան Ա., «Արշակ Բ». հայոց անդրանիկ օպերան, «Ոսկան Երևանցի», Երևան, 2006, 268 էջ:
3. Ասատրյան Ա., «Ձեմիրե». Տիգրան Չուխաճյանի կարապի երգը, «Ոսկան Երևանցի», Երևան, 2009, 176 էջ:
4. Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2011, 480 էջ:
5. Արտեմյան Լ., XX դարի նոր կոմպոզիցիոն տեխնոլոգիաներով գրված հայկական դաշնամուրային երաժշտության կատարողական խնդիրները, Երևան, 2015, 187 էջ:
6. Արտեմյան Լ., Ատոնալ գրելաճի սկզբունքները Արամ Սաթյանի և Հրաչյա Մելիքյանի ստեղծագործություններում, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջանի նյութեր, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2012, 235 էջ:
7. Ափոյան Ծ., Անվանացանկ հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործությունների (Երաժրշտական ուսումնարանների դաշնամուրի մասնագիտական բաժնի դասատուների համար), Երևան, 1967, 7 էջ:
8. Բուդաղյան Ա., Անվանացանկ հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործությունների (Երաժրշտական ուսումնարանների և կոնսերվատորիայի դաշնամուրի դասարանների համար), Երևան, 1983, 21 էջ:
9. Գյոգակյան Գ., Անակնկալ, թե՞ օրինաչափ..., «Սովետական արվեստ», № 8, 1976, 11-20 էջ:
10. Գյոգակյան Գ., Սովետահայ երաժշտությունը 50 տարում (1920-1970), «Գիտելիք» Երևան, 1970, 36 էջ:
11. Գյոգակյան Գ., Տեր-Սիմոնյան Մ., Ափոյան Ծ., Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը, հոդվածների ժողովածու, Դաշնամուրային երաժշտություն, «Հայաստան», Երևան, 1973, 620 էջ:
12. Եղիազարյան Գ., Արվեստը և ժամանակը. Պատասխանում են հայ կոմպոզիտորները, «Սովետական արվեստ», № 1, 1976թ., 54 էջ:
13. Երկանյան Ե., Ռուբեն Սարգսյանի հիշատակին, «Առավոտ» օրաթերթ, Երևան, 04.09.2013: <http://www.aravot.am/2013/04/09/228700/>
14. Թաչյան Ս., Առնո Բաբաջանյան, ՀՍՍՌ Կուլտուրայի մինիստրության № 1 տպարան, Երևան, 61 էջ:

15. Թոռջյան Խ., Ռոմանոս Մելիքյանը և հայ երգային արվեստը, «Հայ պետիրատ», Երևան, 1957թ., 69 էջ:
16. Կոպուս Ս., Տերյան Մ., Սիմֆոնիկ երաժշտություն և գործիքային կոնցերտ, «Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը» հոդվածների ժողովածու, «Հայաստան հրատարակչություն», Երևան, 1973, 621 էջ:
17. Հարությունյան Մ., Բարսամյան Ա., Հայ երաժշտության պատմություն (հնագույն շրջանից մինչև մերօրերը), Երևան, 1996, 367 էջ:
18. Հարությունյան Ա., Հուշեր, «Արճեշ», Երևան, 2000, 156 էջ:
19. Հյուսնունց Ծ., Բաբաջանյան Ա., Գագիկ Հովունց. Ստեղծագործական դիմանկարի ուրվագծեր: Չրոլյցներ կոմպոզիտորի հետ, «Էդիթ Պրինտ», Երևան, 2013, 150 էջ:
20. Յավրյան Մ., 20-րդ դարի վերջին երեսնամյակի հայ կական ջութակի կոնցերտի կատարողական մեկնաբանման խնդիրները, «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտությամբ գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության սեղմագիր, Երևան, 2007, 29 էջ:
21. Նավասարդյան Ս., «Հողմով բերված մի հատիկ էր, որից վեր խոյացավ արդի հայ երաժշտության կենաց ծառը...», «Առավոտ» օրաթերթ, Երևան, հունվար 24, 2014:
22. Ջաղացպանյան Կ., Ստեղծագործական ուժերի ծաղկման շրջանում, «Հայաստանն այսօր», № 2, 1987, 22-23 էջ:
23. Ջաղացպանյան Կ., Եզրափակիչ համերգի դիտանկյունից, «Սովետական արվեստ», № 7, 1978թ., 53-59 էջ:
24. Սարգսյան Ս., Հրաչյա Մելիքյանը՝ ինչպիսին նրան հիշում ենք, «Ազգ» օրաթերթ-Մշակույթ 002, 26.01.2008:
25. Տեր-Ղազարյան Զ., Անտացիա Գագիկ Հովունցի «Տասը պիես-մոնոգրամ դաշնամուրի համար» ստեղծագործության համար, Երևան, 1998, 76 էջ:
26. Փաշինյան Է., Հարմոնիա (Տեսական և գործնական դասընթաց), Դասագիրք պետական կոնսերվատորիայի համար, «Սովետական գրող», Երևան, 1987, 512 էջ:
27. Ազգային երգարան գրպանի 21-հատորյա ժողովածու, հատոր №1, 2016թ., 38-39 էջ:
28. Аматыни С. Жизнь и творчество Гегуни Читчян, «Арчеш», Ереван, 2003 г., стр. 164.
29. Апоян Ш., Золотова И., Фортепианная музыка, Музыкальная культура Армянской ССР, Сб. статей, «Музыка», Москва, 1985, стр 400.

30. Аревшатын А., Чаушян Л., Музыка республик закавказья, «Хеловнеба», Тбилиси, 1975, стр. 155-160.
31. Атаян Р., Современный музыкальный язык в произведениях армянских композиторов, Сб. статей, Музыка и современность, «Государственное музыкальное издательство», Москва, 1962, стр. 371-398.
32. Бабаджанян А., Вечный символ, «Коммунист», 1969, стр. 12-15.
33. Берко М., Аннотация к пластинке «Гарик Овунц. Камерные произведения», «Мелодия», 1984.
34. Берко М., Трудный и радостный путь познания, «Советская музыка», №4, 1978, стр. 14-17.
35. Гаккель Л., Фортепианная музыка XXвека, «Советский композитор», Ленинград, 1990, стр. 288.
36. Геодакян Г., Пути формирования армянской музыкальной классики, Стиль Комитаса и музыка XX века, изд. «Института искусств» НАН РА, Ереван, 2006, стр. 108.
37. Геодакян Г., Случайность или закономерность?, журн. «Советакан арвест», 1979, №8.
38. Григорян А., Искренность чувства. журн. «Советская музыка», 1982, № 8, стр 53.
39. Григорян А., Арно Бабаджанян, «Советский композитор», Москва, стр. 63.
40. Грошевой Е., У композиторов Закавказья, «Советская музыка», № 9, 1965, стр. 5-14.
41. Джагацпанян К., Наш Арно, «Музыкальная академия», №1, 2007, стр. 114-116.
42. Джагацпанян К., Традиционное и новаторское в творчестве Г. Овунца (к 75-летию композитора), № 3 (18), «Музыкальная Армения», 2005, стр. 51-57:
43. Дохолян А., Концерты для духовых инструментов Александра Арутюняна (70-90гг.), дипломная работа, Ереван, 2008, стр. 52.
44. Евдокимова Ю., «Шесть картин» Арно Бабаджаняна, «Советская музыка», №2, 1967, стр. 50-57.
45. Едигарян В., Фортепианное творчество Александра Арутюняна, Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Ереван, 2004 стр. 149.
46. Еолян И., Александр Арутюнян, «Советский композитор», Москва, 1962, стр. 110.
47. Зурабян Ж., Национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке первых послевоенных лет, диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по специальности музыкальное искусство, Ереван, 1983, стр. 210.
48. Кокжаев М., Алерсандр Арутнян. Особенности композиторского стиля, «Издательский дом Композитор», Москва, 2006, стр. 472.
49. Кушнарёв Х., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, «Гос. музыкальное изд-во», Ленинград, 1958, стр. 625.
50. Кушнарёв Х., Мурадян М., Геодакян Г., Очерки по истории армянской музыки, «Издательство АН Арм. ССР», Ереван, 1963, стр. 215.

51. Левая Т., Леонтьева О., Хиндемит П., Жизнь и творчество, «Музыка», Москва, 1974, стр. 448.
52. Мазель Л., Строение музыкальных произведений, Учеб. пособие. 2-е изд., Доп. и перераб., «Музыка», Москва, 1979г., стр. 536.
53. Мазель Л., К дискуссии о современной гармонии, «Советская музыка», №5, Москва, 1962, стр. 23-29.
54. Мазель Л., О путях развития языка современной музыки, «Советская музыка», №8, Москва, 1965, стр. 16-25.
55. Маргарян Г., Фортепианный концерт и его разновидности в творчестве армянских композиторов. Тенденции развития (1950-1980-е гг.). Некоторые вопросы интерпритации, «Зангак-97», Ереван, 2009, стр. 196.
56. Мосолова Л., Основы теории художественной культуры, «Лань», Санкт-Петербург, 2001, стр. 289.
57. Тероганян М., Арно Бабаджанян., «Композитор», Москва, 2001, стр. 328.
58. Овунц Г. «Мысли о гармонии», «Мшакуйт», Ереван, 1995, стр. 16:
59. Оганесян Э., «Даль горизонта», «Коммунист», 1979, 12 июня, стр. 6.
60. Рухкян М. Портреты армянских композиторов. Очерки, «Наири», Ереван, 2009, стр. 235.
61. Рухкян М., Линия жизни Левона Чаушяна. (К 70-летию композитора), «Голос Армении», 2016. <http://golosarmenii.am/article/40412/liniya-zhizni-levona-chaushyana>
62. Рухкян М., Властное обаяние женщин, «Голос Армении», 2018-05-23.
63. Саркисян Р., «Присутствие духа – мощный стимул». Беседу вела обозреватель газеты «Голос Армении» Н. Гомцян. «Музыкальная академия», №1, Ереван, 2005, стр. 206.
64. Саркисян С., Армянская музыка в контексте XX века. Исследование. «Композитор», 2002, стр. 70.
65. Саркисян С., «Арно Бабаджанян. Истоки нового стиля». «Музыкальная академия», №2, 2002, стр. 79-82.
66. Саркисян С., «Арно Бабаджанян. Истоки нового стиля». «Музыкальная Армения», №1, 2002, стр. 17-19:
67. Саркисян С., Вопросы современной армянской музыки (60-е годы), «Советакан грох», Ереван, 1983. стр. 148
68. Фраёнов В.П. Циклические формы. Музыкальный энциклопедический словарь. Ред. Келдыш Г.В., «Советская энциклопедия», Москва, 1990г., стр. 615.
69. Чеботарян Г. М. Полифония в творчестве Арама Хачатуряна, «Айастан», Ереван, 1969, стр. 271.
70. Шавердян А.. «Комитас и армянская музыкальная культура», Армгиз, Ереван, 1956, стр. 298.
71. Шнеерсон Г., Арам Хачатурян, «Советский композитор», Москва, 1982, стр. 198.

72. Davidson N., «Comparison between J. Haydn Trumpet Concerto in Eb and A. Arutiunian Trumpet Concerto in Ab», Harrogate Grammar School, Music A level project, 1999, p. 11-17.
73. Geodakian G. Babadzanjan (Die Music in Geschichte und Gegenwart, v. 5). Kassel, 2000, pages 21-29.
74. Geodakian G. Music of Soviet Armenia, «Culture and Life», № 4, 1971, p. 36-39.
75. Kaminsky P., «Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycles», Music Theory Spectrum, Volume 11, Issue 2, 1 October 1989, pages 207–225.
76. Mathez J-P., «Alexander Arutiunian. Celebrations of his 85th anniversary», Brass Bulletin, 2005, p. 20-25.
77. Randel Don M., «Arutiunian Alexander», «The Harvard concise dictionary of music and musicians», 1999, 757 pages.
78. Saryan Gh., Reference letter, for Melikyan to be accepted as a member of the Union of Composers, dated 1/07/1972, <http://www.hrachyamelikyan.com/u>.
79. Thomas F., “Glänzende Interpretation zeitgenössischer Musik. Armenisches Ensemble im Schauspielhaus gefeiert”. – “Neues Deutschland”, 25 Februar 1987.
80. https://www.syuniacyerkir.am/news_view.php?post_id=14067
81. Հարությունյան Ալ., «Վեց տրամպորտյուն», «Սովետական գրող», Երևան, 1976:
82. Հարությունյան Ալ., «Երեք պրելյունդ», «Սովետական գրող», Երևան, 1938:
83. Հարությունյան Ալ., «Երեք երաժշտական պատկեր», «Սովետական գրող», Երևան, 1960:
84. Հովուսեց Գ., «Տասը ինվենցիոն պիես պրևյա փողային գործիքների և դաշնամուրի համար», «Սովետական գրող», Երևան, 1980:
85. Հովուսեց Գ., 12 պրելյունդ դաշնամուրի համար», «Սովետական գրող», Երևան, 1985:
86. Հովուսեց Գ., 10 պիես-մոնոգրամ դաշնամուրի համար, «Արճեշ», Երևան, 1998:
87. Հովուսեց Գ., 2 սոնատ դաշնամուրի համար, «Սովետական գրող», Երևան, 1985:
88. Մելիքյան Յ., «Հեքիաթների աշխարհում» 24 դաշնամուրային պիես, «Սովետական գրող», Երևան, 1976:
89. Չաուշյան Լ., «Պրելյունդներ» դաշնամուրի համար, «Սովետական գրող», Երևան, 1977:
90. Սաթյան Ա., 6 բազատել դաշնամուրի համար, «Հայ կոմպոզիտորների կամերային ստեղծագործություններ», «Սովետական գրող», Երևան, 1982:

91. Սաթյան Ա., «Երեք պիես» Երևան, «Սովետական գրող» «Հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային պիեսների ժողովածու», 1977:
92. Սաթյան Ա., «Մենք դաշնամուր ենք նվագում» ժողովածու, Satian producers and publishers, Երևան, 2007:
93. Սարգսյան Ռ., «Հայ կական գրաֆիկա», «Սովետական գրող», Երևան, 1973.
94. Սարգսյան Ռ. «Կոմիտասի», Ստեղծագործություններ դաշնամուրի համար, XX դար, «Կոմիտաս», Երևան, 2000:
95. Бабаджанян А., «Шесть картин», Произведения для фортепиано, «Советский композитор», Москва, 1991.
96. Овунц Г., Концерт для фортепиано с оркестром. Переложение для двух фортепиано, «Арчеш», Ереван, 1999г.
97. Chitchyan G., Armenian Bas – Reliefs, Editions Bim, Switzerland, 2008.