

**ՏԻԳՐԱՆ ՄԱՆՍՈՒՐՅԱՆԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՍՈՆԱՏԻ
ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԵՎ
ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ**

ԼԻԼԻԹ ԱՐՏԵՄՅԱՆ

Մոդեռնիզմը ԽՍՀՄ-ում կյանքի իրավունք ստացավ 20-րդ դարի 60-ական թվականներին: Չի կարելի ասել, որ արվեստի նոր երևույթներին ծանոթանալը խրախուսվում էր ղեկավարության կողմից, սակայն արտաքուստ հանվել էր արվեստում ազատ մտածելու արգելքը: Այս երևույթն ուներ քաղաքական նշանակություն: Ստալինյան վարչակարգի դատապարտումը պիտի հաստատվեր ոչ միայն հասարակության մեջ, այլև արվեստում: Թույլատրվեց հրատարակել Ա.Սոլժենիցինի, Վ.Նաբոկովի, Օ.Մանդելշտամի, Բ.Պաստերնակի, Մ.Բուլգակովի նախկինում արգելված գրական ստեղծագործությունները, կատարել կոմունիստական գաղափարախոսության տեսանկյունից կասկածելի Ս.Պրոկոֆևի, Դ.Շոստակովիչի, Ա.Վեբերնի ստեղծագործությունները, ներկայացնել Վ.Կանդինսկու, Կ.Մալևիչի ցուցահանդեսները¹: Խորհրդային արվեստում ձևավորվեց ազատ մտածողության որոշակի նախատիպ, որը ծագեց դիսիդենտների (այլախոհների) շարժման մեջ, իսկ ստեղծագործական մտավորականության ներկայացուցիչներին, ովքեր խիզախություն ունեցան մասնակցելու այդ գեղարվեստական ազատամտության «պողոթնմանը», անվանեցին «վաթսունականներ»:

Ահա թե ինչ է գրում յոթանասունականների ներկայացուցիչների մասին Միխայիլ Կոկոժանը. **«Однако столь блистательные успехи у плеяды модернистов обернулись, увы, недостаточным вниманием к идущему вслед за ними поколению («семидесятников»), стремящемуся не уступить предшественникам ни в одаренности, ни в техническом изыске, ни в оригинальности мышления и спокойно, без экзальтации, взирающих на мироздание. Это поколение избрало для себя свой способ самореализации»**².

¹ Տե՛ս **Келдыш Ю.** Формализм, Музыкальная энциклопедия, изд. «Советская энциклопедия», том 5, Москва, 1981, стр. 907:

² «Սակայն մոդեռնիստների համաստեղության այդքան փայլուն հաջողությունները,

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

Տիգրան Մանսուրյանը նոր գաղափարների տարածման գործընթացում հայ երաժշտության մեջ որոշակի իմաստով առաջնորդի դիրքերում էր: Դաշնամուրային Սոնատը գրվել է 1967թ.: Այն վկայում է, որ կոմպոզիտորը տիրապետում է ատոնալիզմի տեխնիկային՝ չզիջելով արևմտաեվրոպական երաժշտության ներկայացուցիչներին: Տվյալ Սոնատի հիմքում դոդեկաֆոնիա է, ընդ որում՝ օրթոդոքսալ: Առաջին մասի սկզբում արդեն իսկ տասներկու-տոնային չկրկնվող շարքը շարադրվում է երկու ֆակտուրային հնարներով՝ հնգահնչյուն ակորդով և հորիզոնական շարադրվող յոթհնչյունանի դարձվածքով: Վերջինիս հինգ հնչյունները ծառայում են որպես ֆորշլագ կենտրոնական երկհնչյունի համար, որը ներկայացնում է կվարտոլեցիմա: Այնուհետև ոտնակի օգնությամբ յոթ հնչյուններից բաղկացած հնչյունային «հետք» է մնում՝ կազմված հնգահնչյուն ակորդից և կվարտոլեցիմա ինտոնացիայից:

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

Օրինակ 1



ավա՜ր, շրջանցվեցին նրանցից հետո եկող սերնդի կողմից (յոթանասունականներ), որոնք ձգտում էին չզիջել նախորդներին ո՛չ օժտվածությամբ, ո՛չ տեխնիկական ինքնատիպությամբ, ո՛չ յուրահատուկ մտածողությամբ և հանգիստ, առանց չափազանցության, դիտում էին աշխարհաստեղծումը: Այս սերունդն իր համար ընտրեց ինքնահաստատման իր միջոցը»: Տե՛ս **Кокжаев М.** О стиле Михаила Бронера (Триптих «евангелических концертов»), в сб. статей Музыка России: от средних веков до современности (ред.- сост. М. Г. Арановский), выпуск второй, изд. «Композитор», Москва, 2004, стр. 216.

Օրինակից դուրս բերենք այս շարքի վերջին յոթ հնչյունների հերթականությունը:

Օրինակ 2



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

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

Օրինակ 3



Այսպիսով, ամբողջ դողեկաֆոնիկ շարքն այսպիսին է.

Օրինակ 4



Երրորդ հատվածում շարքի հնչյունները դասավորվում են պերմուտացիայի սկզբունքով:

Օրինակ 5



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

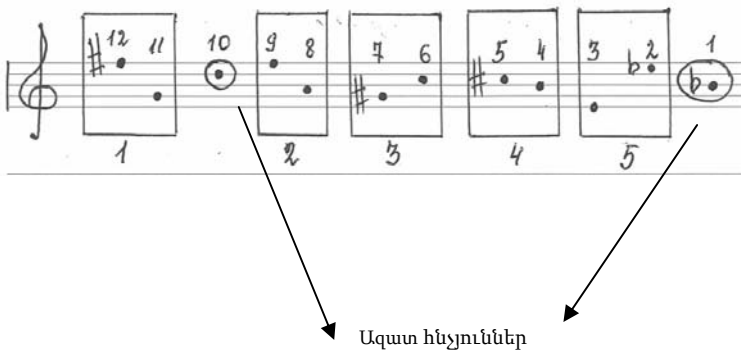
Հաջորդ հատվածում դրսևորվում է սերիալ գրելաոճի միանգամից երեք ձև:

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

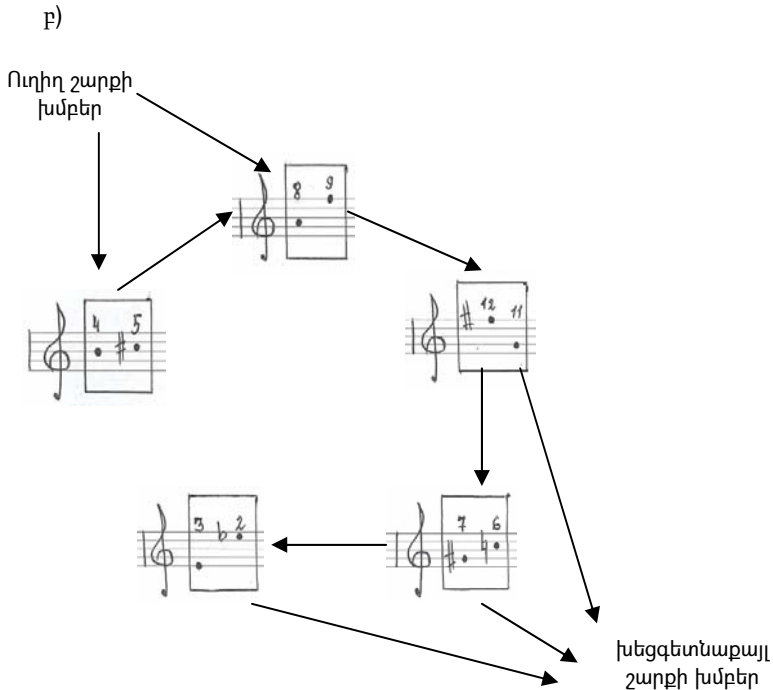
Նոտաների «փոխված» շարադրանքի մեջ հնչյունների ուղիղ և խեցգետնաքայլ հաջորդականությունները համակցվում են ռոտացիայի հնարի հետ³: Հինգ երկնիշ հաջորդականությունները պահպանում են իրենց հարաբերական ներխմբային կարգը՝ շարքի ուղիղ և խեցգետնաքայլ տարբերակներում, սակայն խմբերն իրենք խեցգետնաքայլ շարադրանքում վերադասավորված են, իսկ վերախմբավորմանը չենթարկվող առաջին և տասներորդ հնչյունները կատարվում են ինչպես հետադարձ ֆորշլագ:

Խեցգետնաքայլ շարքը և չորրորդ հատվածում կիրառված՝ երկու նոտաներից բաղկացած խմբերը:

Սխեմա 1, ա)



³ Ռոտացիա տարատեսակում շարքի հնչյունները տեղափոխվում են որոշակի հաջորդականության մեջ՝ պահպանելով շարքի տոների կամ նրա հատվածների դիրքային հարաբերական դասավորությունը: Տե՛ս **Փաշինյան Է.**, Հարմոնիա, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1987, էջ 481: Pashinyan Ed. Harmonia, Yerevan, 1987, ej 481:



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

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

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

ստեղծագործության դրամատուրգիայի տրամաբանական փոխկապակցությամբ:

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

Ի տարբերություն ստեղծագործության առաջին մասի, որտեղ նոտագրությունն ամրագրված է *senza metro* գրառմամբ, երկրորդ մասը գրված է որոշակի մետրով, որն ուժեղ և թույլ մասերի բաբախումների տեսանկյունից ասիմետրիկ է: Մետրական փոփոխականությունն անգամ կտրտվածության պայմաններում երաժշտական ընթացքին հաղորդում է որոշակի ռիթմիկ հստակություն:

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

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

Օրինակ 6



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

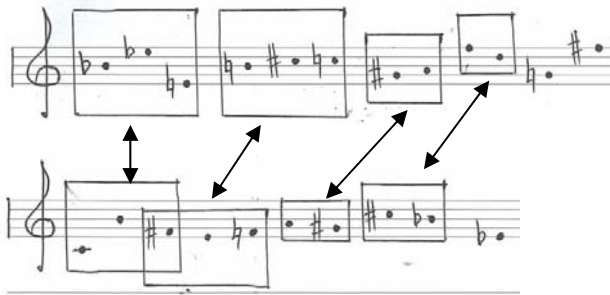
Երրորդ մասը վերջաբան է: Դաշնամուրի տարբեր ռեգիստրներում ցրված՝ առաջին և երկրորդ մասի հնչյունային առկայծումներն անկանխատեսելիորեն ի հայտ են գալիս մետր և ռիթմ չենթադրող երաժշտական ընթացքի մեջ: Դատելով ամրագրման մեթոդից՝ սա «երկրորդական» նյութ է: Ամբողջ խումբը ներկայացված է մելիզմի տեսքով, որը զույլ է հնչյունային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

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

Դուրս բերենք երրորդ մասի դողեկաֆոնիկ շարքը և վերլուծենք այն՝ համեմատելով առաջին մասի սկզբնական շարքի հետ: Երրորդ մասի

սկզբնական շարքն առանց a և b հնչյունների:

Մխենա 2



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

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

Օրինակ 7



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

Այսպիսով, դրսևորվում է արտացոլման երկու մակարդակ. եռահնչյունի միավորների ներակորդային շրջվածք և իր իսկ ակորդի տեմբրաակուստիկ արտացոլում: Այսինքն՝ հայելայնության գաղափարն իրականացված է և՛ ուղղահայաց հարթության վրա, և՛ հորիզոնական ժամանակային զարգացման մեջ:

Մասի ավարտի կադանսը կառուցված է հնչյունային մարման միջոցով:

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

Իհարկե, երաժշտության հնչյուններից ունկնդրի գիտակցությունն անպայման կվերաստեղծի որևէ կերպար հիշողության որևէ հատիկից, որտեղ պահպանվում են գեղարվեստական արժեքների չափանիշները: Սակայն այն

կլինի ընկալման սուբյեկտիվ շարք, որը չի կրկնվում մեկ այլ գիտակցության մեջ: Իսկ առաջնային կերպարային շարքը երաժշտական հնչյունների ընկալումն է որպես նրանց բազմահարկ համակցությունների գեղարվեստական իմաստի գունագեղ համադրություն: Դա էլ հենց մաքուր երաժշտության ձևն է, որը հնչյունների արտաբերման որևէ երևույթի կամ հերոսի նկարագրության թարգմանություն չէ, այլ երաժշտությունը պարփակվում է սեփական հնչյունային ինքնաբավության մեջ:

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

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

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածը ներկայացնում է Տիգրան Մանսուրյանի դաշնամուրային Սոնատը: Սոնատը գրվել է 1967թ.: Տվյալ Սոնատի հիմքում դոդեկաֆոնիա է: Աշխատանքում վերլուծվել են ստեղծագործության տեխնիկական հիմքերի առանձնահատկությունները՝ կատարողական տեսանկյունից գեղարվեստական գաղափարը համապատասխանաբար ներկայացնելու համար:

Քանալի քառեր - դոդեկաֆոնիա, դաշնամուրային սոնատ, կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների վերլուծություն, կատարողական մեկնաբանման պլան, սոնորային գրելաոճ, ռոտացիայի հնար, պերմուտացիա:

О КОМПОЗИЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРОБЛЕМАХ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ ТИГРАНА МАНСУРЯНА

ЛИЛИТ АРТЕМЯН

Данная статья представляет Фортепианную сонату Тиграна Мансуряна. Соната написана в 1967 году. Атонализм построен на основах додекафонной техники. В данной работе проанализированы особенности технических основ с целью представления художественного образа в плане исполнительства.

Ключевые слова - додекафония, фортепианная соната, анализ композиционных особенностей, исполнительский план, сонорная техника, ротация, пермутация.

COMPOSITIONAL FEATURES AND PERFORMING PROBLEMS OF TIGRAN MANSURIAN'S PIANO SONATA

LILIT ARTEMYAN

The given article presents Tigran Mansurian's piano Sonata written in 1967. This Sonata is based on dodecaphony. To present the concept of the theme while performing in a genuine way the technical characteristic features of the sonata are reviewed.

Key words - twelve-tone technique, piano sonata, analysis of compositional features, interpretive plan of performing, sonorism, rotation, permutation.