

ԷՄԻՆ ԱՐԻՍՏԱԿԵՍՅԱՆԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ «ՍՈՆԱՏ 81-83»¹-Ի

ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

ԼԻԼԻԹ ԱՐՏԵՄՅԱՆ

Էմին Արիստակեսյանի² դաշնամուրային երկմաս Սոնատում ներկայացված է սոնատային շարքի անսովոր մեկնաբանում՝ թե՛ սոնատայնության մասին դասական պատկերացման առումով, թե՛ նույնիսկ երաժշտական ավանգարդի տեսանկյունից: Կոմպոզիտորն առաջիններից էր, ով ուշադրություն է դարձրել ոչ այնքան ստեղծագործական նոր տեխնիկային, որքան կերպարայնության իրականացման համար նոր ձևերի ներմուծմանը: Եթե փորձեինք նրա ստեղծագործությունները վերլուծել ավանգարդիզմի որևէ օրթոդոքսալ տեխնիկայի տեսանկյունից, ապա, հավանաբար, անհնարին կլիներ ճշգրտորեն նույնացնել նրանցից որևէ մեկի հետ: Դրա հետ մեկտեղ, երաժշտական ընթացքի ամբողջական ընկալման իմաստով կոմպոզիտորի ստեղծագործությունը, անկասկած, վերաբերում է ավանգարդիզմի ոճաբանությանը՝ թեկուզ այն պատճառով, որ նրա մեջ ակնհայտորեն համադրված են ատոնալիզմը և տոնայնական գրելաոճը, որը միտված է դեպի հայ երաժշտական ֆոլկլորից քաղված ինտոնացիոն միջավայր: Նշենք, որ այս համադրությունը կերպարայնության մարմնավորման երկու բևեռային ձևերի համաձայնություն չէ, այլ ընդհակառակը. կերպարային ոլորտները հակադրված են, և այն էլ՝ ոճական առումով: Եվ այստեղ երևում է սոնատային «Allegro»-ի նոր գաղափարը: Տարաբնույթ կերպարների կոնֆլիկտն արտահայտված է ոճական հակադրության միջոցով, որը ներկայանում է որպես բարձր կարգի գեղարվեստական և տեխնիկական երևույթ:

Քննարկենք էքսպոզիցիան: Գլխավոր թեմայի դերում է սոնորային ֆակտուրային նյութը՝ առանց դասական իմաստով թեմատիզմի հատկանիշների: Գլխավոր տարրերը ֆորշագների տարբեր տեսակներն են, որոնք անընդմեջ

¹ Ստեղծագործության ստեղծման տարեթիվը չհաջողվեց ճշտել:

² Էմին Արիստակեսյանի առնչությամբ հիմնվել ենք հետևյալ ուսումնասիրության վրա՝
Ананян А. Эмин Аристеакесян, Ереван, «Советакан грох», 1984:

առկա են՝ միահնչյուն, երկհնչյուն կամ հիմնական նոտաներին նախապատրաստող ֆունկցիայով:

Օրինակ 1



Հնչյունի «ճոճքի» հնարը՝ ելակետային a հնչյունից երաժշտական նյութի աստիճանական զարգացումը, հիշեցնում է արևելյան մեդիտատիվ երգեցողություն, մական կամ հնդկական ռագա: Հենց այս ձևն է ուշադրությունը քննողում եզակի հնչյունի վրա, որպես ինքնաբավարար երևույթ, որն ունակ է տնօրինելու իր սեփական կերպարային խորությունը: Իսկ նոտաներին ավելացված ֆորշլագները երանգավորում են յուրաքանչյուր հնչյունի անհատական տպավորությունը և նպաստում ձայների աստիճանական աճին՝ սկզբում երկձայն, այնուհետև՝ եռաձայն և քառաձայն համահնչյունի մեջ: Սակայն համահնչյուններն ու ակորդները, շնորհիվ հնչյունները որպես ինքնուրույն գեղարվեստական օբյեկտներ առանձնացնելու ֆակտուրային առանձնահատկության, նույնպես ընկալվում են որպես հնչյունային միավոր: Էներգետիկ առումով դրանք ավելի խիտ են, սակայն ավանդական տրամաբանական հաջորդականության մաս չեն: Նյութը ներկայացնելու այս ձևը մեդիտատիվ տպավորության է հանգեցնում: Հեղինակի կողմից նշված Allegro sostenuto տեմպը, հավանաբար, պետք է մեկնաբանվի առավել դանդաղ, իսկ տվյալ ֆակտուրայում մետրի բաբախումները երաժշտական ընթացքի մեջ պետք է մեղ-

մացվեն մինչև ուժեղ հարվածների զգացողության բացակայության մակարդակ³:

Շարադրանքում պայմանական գծերի (պարտիաների) զարգացման ընթացքը կապված է երաժշտական տարածություն նվաճելու սկզբունքի հետ: Առաջին՝ a հնչյունից դուրս գալով, վերևի ծայնն աստիճանաբար շարժվում է դեպի վեր՝ հաջորդաբար ընդգրկելով ավելի բարձր հնչյուններ, իսկ ներքևի ծայնը՝ նույն կերպ դեպի վար (սա երևում է վերը նշված օրինակում), մինչև լումբարդական ակորդային ռիթմական կառուցվածքի ի հայտ գալը: Հետագա շարժումն արդեն նշված սկզբունքին չի ենթարկվում: Ֆակտուրան հնչյուններ է վերցնում գործիքի տարբեր ռեգիստրներից, որոնք կա՛մ միմյանց հետ հարևանությամբ են գտնվում, կա՛մ միմյանցից շատ հեռու են դասավորված՝ ստեղծելով տարածական հենարանի բացակայության զգացողություն⁴, այսինքն՝ ավելի անսահմանափակ տարածություն: Ատոնալ գրելաոճը դրսևորվում է տոնայնական հենքի «ուղենիշի» բացակայությամբ:

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

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

³ Այս գաղափարները հողվածի հեղինակի ենթադրություններն են, որոնք բխում են երաժշտական նյութի տրամաբանական էությունից:

⁴ «Երաժշտական տարածություն» հասկացությունը կիրառելիս նկատի ունենք Մ. Կոկ-ժակի բնորոշումը: Տե՛ս **Кокжаев М.** Топология музыкального пространства, Москва, «Композитор», 2004, стр. 71-85:

Օրինակ 2



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

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

Ըստ էության, կոմպոզիտորն ստեղծել է խորհրդանշական երաժշտական պատկեր՝ օգտվելով տոնայնական և աստիճան գրելաոճի տարաբնույթ հնչյունային հատկանիշներից: Այս իմաստով կարելի է պնդել, որ մասի դրամատուրգիան և անգամ կոնցեպտուալ⁵ բաղադրիչն իրականացված են սոնորային ձևով՝ հիմնված երկու ստեղծագործական համակարգերի ակուստիկ հակադրության վրա: Սոնատայնության գաղափարը, այսինքն՝ երկու հակադրվող կերպարների կոնֆլիկտը նույնպես իրականացված է օբյեկտիվ և

⁵ Տերմինն ըստ Բ. Ասաֆյևի: **Асафьев Б.** Музыкальная форма как процесс, кн. 2, Москва, «Музгиз», 1947, стр. 70:

սուբյեկտիվ էությունների խորհրդանշական հակադրման ձևով: Երաժշտական ընթացքը հակադրվող կերպարների փոխգործունեության զարգացման որոշակի ձև չէ: Այն ուղղակի եռակի հակադրություն է, որն արտահայտում է որոշակի երևույթ. փոխգործունեությունը բացակայում է, առկա է միայն կերպարային անհամատեղելիության փաստը:

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

Օրինակ 3



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

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

Օրինակ 4



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

Օրինակ 5



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

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

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Այս հոդվածը ներկայացնում է Էմին Արիստակեսյանի դաշնամուրային «Սոնատ 81-83»-ը: Տվյալ Սոնատում երևում է սոնատային ձևի նոր զաղափարը: Տարաբնույթ կերպարների կոնֆլիկտն արտահայտված է ոճական հակադրության միջոցով: Աշխատանքում վերլուծվել են ստեղծագործության տեխնիկական հիմքերի առանձնահատկությունները՝ կատարողական տեսանկյունից գեղարվեստական գաղափարը համապատասխանաբար ներկայացնելու համար:

Բանալի բաներ - դաշնամուրային սոնատ, դրամատուրգիա, կատարողական խնդիր, ոճական հակադրություն, ֆորշազների տարբեր տեսակներ, ատոնալիզմ, տոնայնական գրելաոճ:

ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРОБЛЕМАХ ФОРТЕПИАННОЙ «СОНАТЫ 81-83» ЭМИНА АРИСТАКЕСЯНА

ЛИЛИТ АРТЕМЯН

Данная статья представляет фортепианную «Сонату 81-83» Эмина Аристакесяна. В Сонате видится новая идея сонатной формы. Конфликт разнохарактерных образов выражен через стилистический контраст. В данной

работе проанализированы особенности технических основ с целью представления художественного образа в плане исполнительства.

Ключевые слова - фортепианная соната, драматургия, исполнительская проблема, стилистический контраст, форшлагги разного рода, атональность, тональное письмо.

THE PERFORMING ISSUES OF EMIN ARISTAKESYAN'S PIANO «SONATA 81-83»

LILIT ARTEMYAN

This article presents Emin Aristakesyan's piano «Sonata 81- 83» where a new concept of sonata form is observed. The conflict between various images is expressed by means of stylistic contrast. The distinctive features of the technical bases of this piece have also been analyzed in order to present the artistic concept in an appropriate style while performing.

Key words - piano sonata, dramaturgy, performing issues, stylistic contrast, different kinds of grace notes, atonality, tonality.