

ԳԱՅԱՆԵ ՉԵՐՈՏԱՐՅԱՆ. N 6 ՊՐԵԼՅՈՒԴ ԵՎ ՖՈՒԳԱ «ՊՐԵԼՅՈՒԴՆԵՐ ԵՎ ՖՈՒԳԱՆԵՐ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԼԱՂԵՐՈՒՄ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒԻՑ

ԱՆՆԱ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ, ՍԱՐԳԻՍ ԷԼԲԱԿՅԱՆ

Հոգվածը նվիրված է հայ ականավոր կոմպոզիտոր, օժտված երաժշտագետ, դաշնակահար և մանկավարժ Գայանե Չերոտարյանի «Պրեյլուդներ և ֆուգաներ հայկական երաժշտության լադերում» ժողովածուին: Այս ստեղծագործություններում կոմպոզիտորն օգտագործում է կոնտրապունկտիկ գրելաոճի բազմաթիվ հնարներ՝ նշանակալիորեն փոփոխելով թեման խեցգետնաբայլ, մեծացումով, հայելային տարբերակներով: Զարգացման ընթացքում թեմաների բոլոր տարբերակները հանդես են գալիս բազմաթիվ ստրեստային համակցություններում:

Բայց ամենագլխավորն այն է, որ երաժշտական զարգացման բոլոր տեխնիկական նրբություններն ուղղված են գեղարվեստական կերպարի ստեղծմանը, որի շնորհիվ հայ դաշնամուրային երաժշտությունը հարստացել է բարձր պրոֆեսիոնալ ցիկլով, հագեցած ժամանակակից պոլիֆոնիայի կենդանի և բովանդակալից էջերով:

Բանալի բաներ – Գայանե Չերոտարյան, կոմպոզիտոր, պրեյլուդ և ֆուգա, հայ երաժշտություն, կոնտրապունկտիկ գրելաոճ, պոլիֆոնիկ հնարներ:

Գայանե Չերոտարյանի անվան հետ է կապված հայ երաժշտական պրոֆեսիոնալ երաժշտության կազմավորման մի ամբողջ դարաշրջան: Նա մնաց պատմության մեջ ոչ միայն որպես տաղանդավոր կոմպոզիտոր, այլև օժտված երաժշտագետ, դաշնակահարուհի և, իհարկե, հիանալի մանկավարժ: Իր մանկավարժական գործունեության ընթացքում նա դաստիարակել է հայ կոմպոզիտորների և երաժշտագետների մի քանի սերունդ:

Գ. Չերոտարյանի ստեղծագործությունը կարևոր դեր խաղաց հայ երաժշտական արվեստի զարգացման մեջ: Հիշատակության են արժանի նրա դաշնամուրային տրիոն, «Հայաստան» պոեմ-կանտատը, պրեյլուդները, պոլիֆոնիկ ալբոմը պատանեկության համար, դաշնամուրի կոնցերտը, պրեյլուդների և ֆուգաների շարքը հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերում, խմբերգերը և բազմաթիվ այլ ստեղծագործություններ:

Գ. Չերոտարյանի ստեղծագործական հետաքրքրությունները, իհարկե, կապված են պոլիֆոնիկ ոճի հետ: Նա մեկնաբանում է պոլիֆոնիան ինչպես ճանաչողական առարկա, ինչպես ազգային երաժշտական մտածողության առանձնահատկության արտահայտման միջոց՝ նշելով պոլիֆոնիայի մեծ դերն

ընդհանրապես և մեր ժամանակաշրջանի երաժշտության մեջ մասնավորապես:

Գ. Մ. Չեքոտարյանի անունը դարձել է կոնտրապունկտի ազգային դպրոցի կազմավորման և ծաղկման խորհրդանիշը: Դրա վկայությունն է և նրա աշակերտների-կոմպոզիտորների հսկայական ցուցակը, որոնց անուններն արժանի տեղ են զբաղեցրել հայ երաժշտության պատմության մեջ, և իր իսկ ստեղծագործությունները, որոնք հայկական կոնտրապունկտի չափանմուշ օրինակներ են դարձել:

Իր ստեղծագործության մեջ Գ. Չեքոտարյանն անդրադարձել է տարբեր ժանրերի: Խոշոր ձևերում արտացոլվել են մտածողության լայնամասշտաբայնությունը, երաժշտական զարգացման տրամաբանությունը: Սակայն կոմպոզիտորին առավել մոտ են դաշնամուրային երաժշտության ոլորտը, հատկապես մանրանվագները: Նրա դաշնամուրային ստեղծագործությունների մեծ մասն ունի նպատակաուղղված նշանակություն և վկայում է գրելաոճի պոլիֆոնիկ միջոցների հրաշալի տիրապետում, որի արդյունքը դաշնամուրի համար գրված պրելյուդների և ֆուգաների երկու տեսերեն են՝ գրված հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերում:

Տվյալ հոդվածի սահմանափակ շրջանակներում մենք կփորձենք դիտարկել «Պրելյուդներ և ֆուգաներ հայկական երաժշտության լադերում» ժողովածուի երկրորդ օպուսից թիվ 6 պրելյուդը և ֆուգան: Դա բավական է, որպեսզի համոզվենք նրա պոլիֆոնիկ կառուցվածքների կատարյալ կոմպոզիցիոն կազմվածքի մեջ, իսկ գլխավորը՝ համոզվենք, որ հենց Գ. Չեքոտարյանն իր ստեղծագործություններում ուրվագծեց կոնտրապունկտի օրինաչափությունների սահմանները՝ հիմնված հայկական մելոսի բնական առանձնահատկությունների, նրա ինտոնացիոն և լադային բնույթի վրա:

Լինելով տաղանդավոր կոմպոզիտոր՝ Գ. Չեքոտարյանը պրոֆեսիոնալ հող նախապատրաստեց, որի վրա «ծաղկեցին» պոլիֆոնիկ մտածողության բուն հայկական ավանդույթները, ինչի շնորհիվ հայկական երաժշտական պատմությունը ձեռք բերեց բավականին ինքնատիպ, մաքուր պոլիֆոնիկ ստեղծագործությունների ամբողջ մի շարք, իսկ նրանցից որոշ ստեղծագործություններ իրենց համազորը չունեն համաշխարհային պոլիֆոնիկ պրակտիկայում:

Հարգանքի տուրք մատուցելով Քրիստափոր Քուչնարյանի ստեղծագործական գործունեությանը, որը բավականին մեծ ներդրում ունի Հայաստանի կոնտրապունկտի դպրոցի կազմավորման մեջ, և, շնորհիվ հայ կոմպոզիտոր-

ների ամբողջ համաստեղության ստեղծագործության վրա Հենրիխ Լիտինսկու մանկավարժական ջանքերի ազդեցության, որոնց այժմ ընդունված է համարել դասականներ, ամեն դեպքում ազգային պոլիֆոնիայի ստեղծագործական և գործնական հիմքի ստեղծման բնագավառում ֆունդամենտալ առաջնությունների մեծ մասը պատկանում է Գ. Չեքոտարյանին: Ստեղծագործական ձեռքբերումներից բացի, Գ. Չեքոտարյանը ստեղծել է հայկական պոլիֆոնիայի անթույլգիան, որտեղ ներկայացված է հայկական կոնտրապունկտի զարգացման դինամիկան:

Գ. Չեքոտարյանի պոլիֆոնիկ ցիկլի երկրորդ տետրից VI ֆուգայի պրեյլյուդը, ըստ ձևի, պասսակալիայի դասական օրինակ է՝ հինգ ճշգրիտ և մեկ աղավաղված թեմա բասում ներդաշնակ պոլիֆոնիկ գծերի աստիճանական շերտավորումով նրանց վրա, մինչև քառաձայնություն: Այսինքն՝ կիրառված է բասում օստինտային կրկնվող թեմայի հիմքով՝ *cantus firmus*-ի պոլիֆոնիկ տարբերակման ավանդական հնար:

Երաժշտական հյուսվածքի կազմակերպման տեսանկյունից դա բացարձակ ժամանակակից պիես է բարդ լադային, քրոմատիկայով հագեցած համակարգում, ռճաբանության վառ հատկանիշով: Ռճաբանական կողմնորոշումն ուղիղ մատնանշում է XX դարի մեծագույն պոլիֆոնիստ Դ. Շոստակովիչի ռճաբանությունը, և դա օրինաչափ է, քանի որ թեմայի անհատական կորիզը երկու հաջորդաբար տեղադրված մոնոգրամներն են՝ BACH և DESCH մոտիվը:

Ակնհայտ է, որ իր պոլիֆոնիկ ժողովածուի պիեսների վերջին զույգում Գ. Չեքոտարյանը հարգանքի տուրք է մատուցել կոնտրապունկտի երկու մեծագույն վարպետներին, որոնց երբևէ ճանաչել է պատմությունը՝ Յ. Ս. Բախին և Դ. Դ. Շոստակովիչին:

Ընդ որում, նրան հաջողվել է անել հավերժացման ամենաէֆեկտիվ ձևով. Գ. Չեքոտարյանի ստեղծած պիեսը ոչ միայն չափազանց հագեցած է մեծագույն անունների մոնոգրամներով, այլև գրելաոճի տեխնիկայում անգամ պահպանված են Բախի պոլիֆոնիայի ուրվագիծը և Շոստակովիչի ռճաբանությանը չափազանց մոտ ինտոնացիոն կառուցվածքը: Բացի դրանից, երաժշտական հոսքի միկրոմոտիվային ոլորտում զգացվում է նաև հայկական մելոսի «համը»՝ համաշխարհային երաժշտական արվեստի զարգացման մեջ կարևորագույն դեր խաղացող կոմպոզիտորների երաժշտության հանդեպ իր վերաբերմունքի վկայությունը:

Դիտարկենք պասսակալիայի թեման, որում, բացի մոնոգրամների ներկայության փաստից, ավելի ճիշտ՝ նրանց շնորհիվ, խոր երաժշտական միտք է

պարփակված: Իսկ նրա կառուցվածքային սահունությունը պարունակում է երաժշտական գեղեցկությունների բազմակիություն նրբաճաշակ մեղեդային պատկերի ելևէջներում:

Առանց կասկածի ամբողջ մեղեդային նյութը ենթարկված է մոնոգրամների ինտոնացիոն հատկանիշներին՝ և՛ ինը նոտայից բաղկացած առաջին անհատական կորիզը, և՛ հաջորդող մոտիվային մոդուսները:

Միայն կադանսային դարձվածքում մոնոգրամների ինտոնացիոն նյութի հատկանիշների ներկայություն չկա: Պասսակալիայի թեմայի մնացած բոլոր տարրերը կապված են առաջին կամ երկրորդ մոնոգրամի այս կամ այն տարբերակի հետ: Ավելին, Բախի մոնոգրամներն անցնում են երկու անգամ, ընդ որում՝ թեմայի ամենասկզբում, իսկ դեպի վերջ շարժման ընթացքում երկրորդ մոնոգրամն անցնում է չորս անգամ տարբերակներում: Այդ փաստում նկատվում է հաջորդության խորհրդանիշը՝ Բախից դեպի Շոստակովիչ, տեսանելի երաժշտական պատմության ամբողջ զարգացումը պահվում է մեծագույն անունների հետ կապված մի քանի ստեղծագործական գազաթնակետերի վրա: Յ. Ս. Բախին կարելի է համարել առաջինը, ումից սկիզբ առավ երաժշտական կոնցետաուալիզմի զարգացումը, իսկ Դ. Դ. Շոստակովիչին՝ նոր ժամանակաշրջանի ամենափայլուն ստեղծագործական ուղեցույցը:

Այսպիսով, թեմայի ձևավորումը կախված է մոնոգրամների անհատական կորիզում շարադրված խորհրդանշական շարքի տարբերակներից: Հենց այդ պատճառով լադային համակարգն ունի ներքին փոփոխականության հատկանիշ:

Բացի էքսպոզիցիոն անցկացումից, թեման բացարձակ ստույգ տարբերակով անց է կացվում չորս անգամ, և մեկ անգամ անց է կացվում աղավաղված տարբերակը ձևի ոսկե հատման կետում: Երկրորդ, երրորդ և չորրորդ անցկացումներում հաջորդաբար մտցվում է երկ-, եռա- և քառաձայն բազմաթեմային պոլիֆոնիկ հյուսվածքը, որտեղ, բացի ներդաշնակության ընդհանուր միտումից, հանդիպում են նաև նմանակային հնարներ, սեկվենցիոն շարժումներ, նույնիսկ սեղմ մոնոգրամներ և նրանց տրանսպոզիցիոն տարբերակներ:

Հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում BACH փոփոխված տարբերակը՝ մասնակի փոխանցված միջին ձայնից վերևինը, որի ինտոնացիան հիշեցնում է Դ. Շոստակովիչի մոնոգրամի հայելակերպը փոխադրումով 21-22 տակտեր:

Այն եզրափակվում է ազատ շերտավորման և ծայների զարգացման գաղափարում, որոնցում անընդհատ գոյանում են սկզբնական մոնոգրամների մոտիվները տարբերակներում, երբեմն բավականին կերպավորված, բայց ճանաչելի: Իսկ դա նշանակում է, որ ձևի կառուցման մեջ կոնտրաստային պոլիֆոնիկ գրելաձևի սկզբունքների մոտ գործում է նմանակումների բավականին ինքնատիպ ձև, ընդ որում խոսքը ոչ միայն իմիտացիոն տեխնիկական կիրառման մասին է, այլև պիեսի դրամատուրգիայի մասին, որի զարգացման մեջ անընդհատ առաջանում են համաշխարհային երաժշտական պատմության երկու մեծագույն կոմպոզիտորների անվանումների խորհրդանիշները:

Պիեսի ավարտը կապված է ֆակտուրայի որոշակի նոսրացման և դինամիկայի անկման հետ: Թեմայի վերջին անցկացումը համակցված է երկու շերտավորված ծայներով, իսկ ըստ երաժշտության բնույթի՝ սա վերջաբան է:

Այսպիսով, Գ. Չեքոտարյանի պոլիֆոնիկ ժողովածուի երկրորդ տետրից վեցերորդ պրեյլուդը պասսակայիայի ավանդական ձևի մարմնավորման վառ օրինակ է՝ որոշակի կերպարախորհրդանշական շարքի ներմուծումով, երկու պոլիֆոնիկ բևեռային տեխնիկաների՝ կոնտրաստային և իմիտացիոն համադրությամբ: Իսկ ինտոնացիոն ոլորտն ամբողջությամբ բխում է հին հայկական եկեղեցական մոնոդիայի մշակույթից:

Ֆուգան միանշանակ դասակարգվում է որպես բարդ կրկնակի եռաձայն ֆուգա՝ թեմաների համատեղ էքսպոզիցիայով: Այն կառուցված է բացարձակ դասական ձևի մոդելում, և միակ տարբերությունը եվրոպական օրինակներից նյութի լադատոնայնական կազմակերպման և ելևէջայնության ոլորտի մեջ է, որոնք հնչյունաբանորեն բխում են հայ հոգևոր երաժշտության ավանդույթներից:

Տվյալ ֆուգայում թեմաները շատ արտահայտիչ են, հիմնված ավանդական հայկական մոտիվների վրա, մոտ ֆոլկլորային երգային մեղեդային դարձվածքներին և դիթմիկ հիմքի հատկանիշով տարբեր տևականություն ունեն. երկրորդ թեման մի փոքր կարճ է: Թեմաների համատեղ ցուցադրումն անց է կացված երկլադային համադրությամբ:

Առաջին թեման, անցկացված լինելով ցածի ձայնում, հորինված է էոլական լադի ներքևի պենտախորդի սահմաններում, իսկ երկրորդ թեման՝ էոլական լադում՝ «ժ» տոնիկայով: Դա նշանակում է, որ առաջին էքսպոզիցիոն ցուցադրման մեջ արդեն լադային դիմակայություն կա, ընդ որում՝ կվինտային, չնայած երկու լադատոնայնությունների բնական ձգտող տոներին, այսինքն՝ տոնիկայի և դեպի նա ձգտող լարված դոմինանտայի վառ ֆունկցիոնալ

դիմակայություն չկա: Ամեն դեպքում իրականացված է տոնայնական համադրություն, որը և տվյալ դեպքում դառնում է ձևի դրամատուրգիական կոնֆլիկտ:

Այլ կերպ տոնիկադոմինանտային փոխհարաբերությունն ընդունված դասական ֆուգայում իրացված է ոչ թե *proposta-risposta* երկխոսության, այլ թեմաների հակադրության մեջ, որը ֆուգա ձևի հիմնական դրամատուրգիական գաղափարի բավականին յուրատիպ մարմնավորում է:

Առաջին թեմայի առանձնահատկությունն այն է, որ չունի շարժման ընդհանուր ձևեր: Այսինքն՝ թեմայի ողջ երաժշտական նյութը ժողովրդական երգի ոճավորում է, ընդ որում չորրորդ և հինգերորդ մոտիվները, Կոմիտասի ծայնագրած «Կաքավիկ» երգի նմանակումը: Իսկ երեք մոտիվները հետաքրքրական են ոչ միայն ֆոլկլորին իրենց ինտոնացիոն նմանությամբ:

Երկրորդ թեման, ընդհակառակը, կոմպոզիցիոն հատկանիշներով տիպիկ պոլիֆոնիկ է, որտեղ և՛ անհատական կորիզ, և՛ շարժման ընդհանուր ձևեր կան, և այն ֆոլկլորային ոճավորում չէ:

Թեմաների երկրորդ անցկացումն իրենց ռեալ տարբերակով տեղակայված է միջին և վերևի ծայներում, իսկ ներքևինը չպահված հակաշարահարանք է. ամբողջ ֆուգայի ընթացքում հակաշարահարանքները ազատ ծայներ են: Դա բացատրվում է նրանով, որ ամբողջ մշակումը հիմնված է բոլոր ծայներում թեմաների ստրեստային անցկացումների վրա, և տեղ չկա՝ պահված հակաշարահարանք ներմուծելու համար:

Կարճ ինտերմեդիային հաջորդում է մշակման բաժինը, որը թույլ է տալիս այն դասակարգել ինչպես ստրեստանների շարք, ուստի ամբողջ ֆուգան կարելի է անվանել ստրեստային:

Մշակման տոնայնական պլանը նույնպես համապատասխանում է դասական նորմերին, չնայած միայն թեմատիզմի դիրքային տեղադրվածությունների, այլ ոչ լադային տարբերակման մեջ:

Մշակման մեջ առաջին անցկացումը շատ նման է տերցիային տոնի դասական նվաճմանը, բայց դրա հետ մեկտեղ լադը մնում է նույնը, ինչ էքսպոզիցիայում էր: Դա իր հերթին ծնում է հայկական լոկրիական կվինտայի «ռեֆ» միջնորդավորված արտահայտման տպավորություն, եթե համադրենք սկզբնական «գ» լադի հետ, ապա երկու տոնիկական տերցիաներ՝ g-b և b-des, կազմում են փոքրացրած եռահնչյուն, լոկրիական պենտախորդի հիմքը: Սակայն միատերցիային ազգակցությունը բաժանված է միջմասային ինտերմեդիայով, որտեղ սահուն զարտուղում է իրականացվում: Այդ պատճառով

հայկական լադային հիմքի ներկայության հատկանիշը զգացվում է ինչպես միանման, բայց տարբեր բարձրության լադային հիմքերի համադրման երանգ: Կվարտա և կվինտա փոխհարաբերությունը բոլոր ստրետտաներում պահպանվում է, դա բնական է, քանի որ երկու թեմաների սկզբնական կոնտրապունկտիկ համակցությունը կվինտային է: Բայց տոնայնական դիրքերի այդ համաչափության պահպանումը երկլադայնության պայմաններում և ստրետտային անցկացումների տեխնիկայում, հատկապես և երրորդ ստրետտայում, որտեղ երկու թեմաները հայելակերպ են, իսկ մեկը՝ մեծացումով, բարձրագույն պոլիֆոնիկ վարպետության վկայություն է: Հարկ է նշել սուբդոմինանտային տոնայնության հաջորդական հաստատման փաստը. մեր դեպքում դա Շ-էոլականն է, համապատասխանող կուլմինացիոն անցկացման օրենքին, դասական ֆուգայում կուլմինացիոն անցկացումը միշտ իրականանում էր սուբդոմինանտի տոնայնությունում: Երկրորդ ստրետտայում թեման անցնում է միայն միջին ձայնում, երրորդում միևնույնը կատարվում է ծայրի ձայներում, ընդ որում ներքևի ձայնում՝ հայելակերպ, իսկ վերևինում՝ ուղիղ շարժմամբ, մեծացումով:

Ամենաերկարատև միջմասային ինտերմեդիայում սեկվենցիոն զարգանում են առաջին թեմայի բոլոր տարրերը, և նույնիսկ խիստ քրոմատիկ ֆակտուրայի օրինակ կա ձայների ներքևի զույգում, որի վրա շերտավորվում է թեմայի մոտիվի ռեպետիտիվ կրկնությունը: Դա դիատոնիկայում ռեպետիտիվ տեխնիկայի և կոնտրաստային պոլիֆոնիկ քրոմատիկ հյուսվածքի վառ համադրությունն է:

Ռեպրիզային անցկացումից առաջ անց են կացվում ոչ ճշգրիտ սեկվենցիայի մի քանի օղակներ, որտեղ տարբերակվում են առաջին թեմայի երեք մոտիվային կորիզները, և ամբողջ հատվածը ռեպրիզային սկզբի ինտոնացիոն հուշման դեր է կատարում:

Ռեպրիզային անցկացումն ինքնին և՛ տոնայնապես, և՛ դիրքային ճշգրիտ կրկնում է առաջին էքսպոզիցիոնը, բայց լրացված է վերևի ձայնում առաջին թեմայի ստրետտայով: Ռեպրիզային ստրետտան եզրափակող գեղեցիկ կադանսը լիովին կարող էր լինել վերջինը, բայց կադանսային հանդարտեցումից հետո, որտեղ միջին ձայնը հնչեցրել է հիմնական տոնայնության կվինտային տոնը, Գ. Չեքոտարյանը ծավալուն կոդա է ներմուծում՝ դրանով իսկ եզրափակելով ցիկլի պիեսների վերջին զույգը և ամբողջ պոլիֆոնիկ ցիկլը: Այդ նպատակի համար կոմպոզիտորն ընտրել է պրեյլուդից պասսակալիայի թեմայի վերհուշի անցկացման հնարը և հարստացրել է այն

վերևի ծայնում հիմնային մեղեդիով, որը ռճավորված է հայկական հոգևոր սաղմոսերգության նմանակումով: Դա թույլ է տվել ֆուգայում ոչ միայն անցկացնել բոլոր ժամանակների երկու մեծագույն կոմպոզիտորների մոնոգրամները, այլ նաև տպավորիչ եզրափակել պիեսը վառ մաժորային երանգով. ամբողջ պիեսի ընթացքում առաջին անգամ հայտնվել է սոլ մաժորի տոնիկական եռահնչյունը, ընդ որում տերցիային տոնը տեղավորված է մեղեդիում: Դա ոչ միայն վառ լադային երանգ է դարձել, այլև տուրք է հայկական եկեղեցական ավանդույթին, հայկական բազմաթիվ լիթուրգիական երգասացություններ ավարտվում են տոնիկայի մաժորային տերցիային տոնով:

Այսպիսով, Գ. Չեբոտարյանի պոլիֆոնիկ ցիկլի այս վերջին պրելյուդում և ֆուգայում իրացված են գործնականապես կոնտրապունկտի գոյություն ունեցող բոլոր հնարները (բացի թեմայի խեցգետնաքայլ շարժման կիրառումից): Սակայն գլխավորն այն է, որ ստեղծագործության հորինման ընթացքում կիրառված երաժշտական արտահայտչականության միջոցները, բացի մաքուր երաժշտական կատարելությունից, ուղղված են դեպի բարձր գեղարվեստական արդյունքի նվաճման կողմը: Ստեղծագործության մեջ կոնցետուալ գաղափար է իրականացված, ստեղծված է խորհրդանշական նշանների մի ամբողջ շարք, որը ցույց է տալիս կոմպոզիտորի ձգտումը դեպի բարձր հոգևորը հաստատող երաժշտական ստեղծագործության էվոլյուցիայի փիլիսոփայական վերաիմաստավորումը:

ГАЯНЕ ЧЕБОТАРЯН. ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА N 6 ИЗ ЦИКЛА “ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ В ЛАДАХ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ”

АННА АРУТЮНЯН, САРГИС ЭЛБАКЯН

Статья посвящена сборнику выдающегося армянского композитора, одаренного музыковеда, пианиста, педагога Гаяне Чеботарян “Прелюдии и фуги в ладах армянской музыки”.

В произведениях, свободно оперируя разнообразными приемами контрапунктического письма, композитор значительно трансформирует тему, проводя ее в ракоходе, в увеличении, в обращении. В процессе развития все эти варианты тем выступают во множестве различных стреттных комбинаций.

Но, самое главное, что все технические изыски музыкального процесса направлены на создание художественного образа, благодаря чему армянская

фортепианная музыка обогатилась высокопрофессиональным циклом, полным живых и содержательных страниц полифонии наших дней.

Ключевые слова – Гаяне Чеботарян, композитор, прелюдия и фуга, армянская музыка, контрапунктическое письмо, полифонические приемы.

**GAYANE CHEBOTARYAN. PRELUDE AND FUGUE N 6
FROM «PRELUDES AND FUGUES IN MODES OF ARMENIAN MUSIC»**

ANNA HARUTYUNYAN, SARGIS ELBAKYAN

This article is dedicated to distinguished Armenian composer, talented musicologist, pianist, splendid pedagog Gayane Chebotaryan's «Preludes and fugues in modes of Armenian music».

In these compositions composer applies different refinements of counterpoint, noticeably transforms themes, carries out in inversions, in increasing, in circulation. In the process of elaboration all these versions of themes are performed in many different stretto combinations.

But the most important thing is that all the technical refinements of the musical process aimed at creating an artistic image so, that Armenian Piano Music enriched with highly professional series,

Key words – Gayane Chebotaryan, composer, prelude and fugue, Armenian music, counterpoint letter, polifonic refinements.