

ՆԵՌԴԱՍԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՏԻԳՐԱՆ ՄԱՆՍՈՒՐՅԱՆԻ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

ԼՈՒՍԻՆԵ ՍԱՀԱԿՅԱՆ

Հոգվածում դիտարկվում են Տիգրան Մանսուրյանի նեոդասականության գեղագիտությանը և կոմպոզիտորական սկզբունքներին հարող գործիքային ստեղծագործությունները: Առաջին անգամ հանգամանորեն քննվում և տեսական վերլուծության են ենթարկվում կոմպոզիտորի՝ 1960-ականներին հեղինակած Ալտի և դաշնամուրի սոնատն ու նվագախմբային «Պարտիտը»: Վեր են հանվում Մանսուրյանի երաժշտամտածողության և կոմպոզիցիոն-կառուցողական գրելաոճի առանձնահատկությունները: Ընդգծվում է կոմպոզիտորի կապը ազգային երաժշտության հետ, ինչպես նաև նեոդասականության ավանդույթների արդիականացումը ժամանակակից երաժշտության չափանիշներով:

Բանալի բաներ – Տիգրան Մանսուրյան, նեոդասականություն, հնչերանգ, կոմպոզիցիոն-կառուցողական սկզբունք:

«Ես պատկանում եմ վաթսույնականների այն կոմպոզիտորների սերնդին, որ հնարավորություն էր ստանում հայտնագործելու XX դարի երաժշտությունն իր ողջ բազմազանության մեջ: Մենք փափագում էինք սովորել և յուրացնել այս՝ մեզ համար նոր ստեղծագործությունները»
Տիգրան Մանսուրյան¹

60-ականներին՝ դեռևս կոնսերվատորիայում ուսանելու տարիներին, Տիգրան Մանսուրյանը հախուռն նվիրումով և ջանասիրությամբ տրվել էր այն տարիներին Արևմուտքից Խորհրդային Միություն մուտք գործող կոմպոզիտորական արվեստի տարբեր ուղղությունների յուրացմանը, այստեղ սեփականելով ոչ միայն կոմպոզիցիոն-տեխնիկական միջոցների այլևայլ համակարգեր, այլև իր ստեղծագործական որոնումների ընթացքում զարգացնելով այդ միջոցներին համապատասխանող կոմպոզիտորական-լսողական փորձ, որ այնքան անհրաժեշտ էր հիմնականում ակադեմիական-ավանդական երաժշտության ներսում հասունացած երիտասարդ երաժշտին: Այդ ուղղությունների շարքում, անշուշտ, առաջինը պետք է լիներ նեոդասականությունը, որն առավել մատչելի էր թե՛ հնչող նյութի և՛ թե՛ գաղափարագեղագիտական ուղղվածության տեսակետից:

Եթե դասական երաժշտության մեջ ձևակազմական տարրեր համար-

¹ Տիգրան Մանսուրյանի հետ անձնական զրույցից:

վում էին թեմատիզմն ու ֆունկցիոնալ հարմոնիան, ապա XX դարում ձևակազմության հիմք դառնում էին մեղեդու գծայնությունը, ֆակտուրան, հնչերանգը, արտիկուլյացիան, հնչյունաբարձրությունը, հարմոնիան, ռիթմը, գործիքավորումը, ձայնահյուսվածքի թանձրությունը: XX դարի արվեստի բազմազանության ու նորահունչ միտումների մեջ վերածնվում էին նաև XVII-XVIII դարերի երաժշտական մշակույթի գեղարվեստական սկզբունքները: Նեոդասականությունը դարասկզբի երաժշտական մտածողության ամենատարածված ուղղություններից մեկն էր²:

Ուսումնառության շրջանում Մանսուրյանը ճանաչեց Պ. Հինդեմիտի նեոկլասիցիստական սկզբունքները, լրջորեն ուսումնասիրեց Բ. Բարտոկի, Ի. Ստրավինսկու և Դ. Շոստակովիչի ստեղծագործական ժառանգությունը: Այս երեք հեղինակությունը կոմպոզիտորի ուշադրության կենտրոնում են մինչ օրս:

1962-ին Մանսուրյանը գրեց Ալտի և դաշնամուրի առաջին սոնատը: Ժանրի դասական օրինակ՝ գրված քսանմեկամյա երիտասարդի կողմից: Ալտ գործիքին սովորաբար կոմպոզիտորներն անդրադառնում են ստեղծագործական կյանքի առավել հասուն շրջանում՝ կամերային ժանրերում որոշակի փորձ կուտակելուց հետո, գործիքի հետ «շփումներ» ունենալու արդյունքում:

Այդ շրջանում կոմպոզիտորը կորցրել էր հորը: Ներանձնական ապրումները, անդառնալի կորստի զգացումներն արտահայտելու համար Մանսուրյանն ընտրեց ալտի թավ, «լուսնային» հնչերանգները: Միգուցե երիտասարդ կոմպոզիտորի հզոր ինտուիցիան եղավ ուղենիշ³... Այլևս ալտն իր յուրահատուկ ու խորհրդավոր հնչողությամբ, խոր ու դրամատիկ արտահայտչականությամբ Մանսուրյանի համար դառնում է հոգեբանական և փիլիսոփայական խորհրդածությունների մեկնաբան: Հին վարպետների նախընտրած գործիքը

² Նեոդասականություն (նեոկլասիցիզմ)՝ ուղղություն, որը ձևավորվեց XX դարի առաջին կեսին: Հիմքում XVII-XVIII դարերի գեղագիտական սկզբունքներն էին՝ անդրադարձ Բարոկոյի և վաղ կլասիցիզմի գեղագիտությանը, հակադրություն ռոմանտիզմի երաժշտությանը: Երաժշտության մեջ կարևորվեցին հստակ ձևերը, զուսպ արտահայտչականությունը, դիատոնիկայի գերիշխումը, ռացիոնալ կազմակերպված ռիթմիկան, երաժշտությունը թարմացնող գաղափարները և ձևերը: Նեոկլասիցիզմի գեղագիտության տարրեր գտնում ենք Կ. Դեբյուսիի, Մ. Ռավելի մոտ: Երաժշտագեղագիտական սկզբունքներն ակնհայտ են Ի. Ստրավինսկու, Պ. Հինդեմիտի, Ա. Ռուսսելի, Դ. Միյոյի, մասամբ Օ. Ռեսպիգիի, Ս. Պրոկոֆևի, Դ. Շոստակովիչի մոտ:

նոր իմաստ ու բովանդակություն է ձեռք բերում: Ալտի համար ստեղծվում են նշանակալի երկեր³:

Առաջին սոնատում պահպանված են, կամերային ժանրին բնորոշ, զգացմունքների անձնական, հուզական ոլորտը, ալտի ու դաշնամուրի զուսպ, բայց լարված երկխոսությունը:

Դաշնամուրի նվագամասը, օժտված լինելով ինքնուրույն կերպարայնությամբ, թեմատիկ ընդհանրությամբ, ներդաշնակորեն ծուլվում է զուգանվագի միասնության մեջ: Մանսուրյանն ալտի տեխնիկական և արտահայտչական հնարավորությունները բացահայտում է ազգային լադամտածողության վրա խարսխված նորագույն երաժշտության տեխնոլոգիաներով: Ինչպես նշեցինք, ալտի առաջին սոնատում ակներև է կապը նեոդասական ավանդույթների հետ: Հստակ եռամաս ձևի մեջ (Adagio, Moderato, Vivo) ստեղծվում են արտահայտիչ, լակոնիկ՝ պոլիֆոնիկ բնույթի ու մշակման ենթակա թեմաներ⁴:

Կոմպոզիտորը նախընտրում է երաժշտական նյութի մոտիվային զարգացման սկզբունքը, մեղեդային գծի խրոմատիզացիան, ինտոնացիոն կառույցների աստիճանական լարումն ու անկումը, ակորդային հյուսվածքի սուր, դիսոնանսային հնչողությունը: Առանձնակի կարևորություն են ստանում սինկոպացված, ոչ կանոնավոր շեշտերով դիժնական բանաձևերը, որոնք դառնում են ձևակազմական և արտահայտչական կարևոր գործոն:

Առհասարակ դիժն XX դարի կոմպոզիտորների համար ժամանակի, արդիականության սուր զգացողության արտահայտությունն էր: Ռիթմ-շարժում-դադար:

Ռիթմի տիեզերական ծագումն ու խորհուրդը նոր վերադրսևորումներ է ունենում XX դարի մշակույթի մեջ⁵:

Ռիթմի «աղավաղումն» էր ընկած Ստրավինսկու և Շոստակովիչի ստեղ-

³ Տարբեր տարիների Տ. Մանսուրյանը հեղինակել է. Կոնցերտ ալտի և լարայինների համար, «Երեք արիա» ալտի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, Երեք սոնատ ալտի և դաշնամուրի համար, Դուետ՝ ալտ և հարվածայիններ, Պար՝ ալտ և հարվածայիններ, Lamento (նախնական տարբերակը ջութակի համար), Միջնադարյան երեք տաղ՝ ալտ և հարվածայիններ:

⁴ Եռամաս ABA ձևի մեջ մեր կարծիքով Մանսուրյանն առաջնորդվել է Շյոնբերգի մեթոդով, որը ձևի ծագումը կապում էր ֆրանսիացի կլավեսինահարների վաղ Rondeau-ի ձևի հետ: Տե՛ս **Холопов Ю.** Введение в музыкальную форму. Москва, 2006, стр. 402.

⁵ Շնչառությունը (շունչ-արտաշունչ)՝ որպես մարդուն աշխարհի հետ կապող առաջին ազդակ, մարդու կենսաբանական դիժնը, ցերեկ-գիշեր, արև-լուսին՝ լուսատուների շարժման, արագացման-դանդաղեցման դիժնը, միկրոտիեզերական դիժնը և այլն...

ծագործական նորարարությունների հիմքում⁶:

Մանսուրյանի ստեղծագործությունների մեջ ժամանակաչափությունը՝ մետրաոլիթմը, նույնպես արտահայտչական և ձևակազմական կարևորագույն գործոն է: Կոմպոզիտորի ոլիթմը գոյանում է հայ ավանդական երաժշտությանը բնորոշ բարդ-փոփոխական մետրաոլիթմիկ դարձվածքներից, հայոց տաղաչափության հանգավորման համակարգից և նորագույն երաժշտությանը բնորոշ ազատ ոլիթմակառուցողական բանաձևերից:

Կոմպոզիտորի երաժշտության մետրաոլիթմիկ առանձնահատկությունները մշակվել ու հղկվել են ստեղծագործական վաղ շրջանում: Ալտի առաջին սոնատում, որն աչքի է ընկնում հոգևոր և գեղարվեստական հասունությամբ, կոմպոզիտորը մշակել է ոչ միայն իր յուրատիպ ոլիթմիկան, այլև ազգայինից բխած երաժշտալեզվական բաղադրիչները կիրառելու ինքնատիպ սկզբունքներ. ծայնակարգային հենքով մեղեդային գծեր, ժողովրդական նվագարանների հնչողության նմանակումներ, որոնց հանդիպում ենք ավելի ուշ գրված ալտի ստեղծագործություններում⁷:

Ալտի սոնատի առաջին մասի կուլմինացիայի մեջ լսելի է «Dies irae» (Ցասման օրը) միջնադարյան սեկվենցիայի նախնական մոտիվի զարգացումը:



Սեկվենցիայի չարագույժ ու ազդեցիկ թեմային կոմպոզիտորները հաճախ են անդրադարձել⁸:

⁶ Պատահական չէր, որ Շոստակովիչը շատ էր սիրում աշխատող ժամացույցներ: Ժամացույցի ճոճանիվը նա նույնացնում էր կյանքի շարժման հետ: Կանգ առած ժամացույցը Շոստակովիչի համար մահվան խորհրդանիշ էր: Ստրավինսկու և Շոստակովիչի ոլիթմի մասին տե՛ս **Холопова В.** Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. Москва, 1971.

⁷ Օրինակ, Ա. Հովհաննեսի ալտի սոնատում, Դ. Լիգետիի հեղինակած սոլո ալտի սոնատում:

⁸ «Dies irae» սեկվենցիան ռոմանտիկների մոտ կապվեց դրամատիկ-ողբերգական կեր-

Մանսուրյանի սոնատը հայ կամերային երաժշտության մեջ միջնադարյան սեկվենցիայի մեջբերման առաջին օրինակն է⁹:

Սոնատի երկրորդ մասում կոմպոզիտորը կիրառել է սինկոպացված, սուր, կտրուկ ու գրոտեսկային բնույթի թեմաներ, որոնք հակադրվում են քնարական թեմաներին: Հակադիր թեմաների այդօրինակ համադրումներ հաճախ հանդիպում ենք Շոստակովիչի երկերում¹⁰:

Ռուս կոմպոզիտորի վերջին ստեղծագործությունը՝ ալտի և դաշնամուրի սոնատը, գրվել է 1975-ին, երբ Շոստակովիչը ծանր հիվանդ էր¹¹:

Միակ սոնատը ալտի համար Շոստակովիչը գրել է իր 15 լարային կվարտետներից հետո: Նա հղկել ու կատարելագործել էր գործիքի կերպարային, հնչերանգային-արտահայտչական հնարավորությունները:

Կյանքից հեռացող անհատի ողբերգականության խորը զգացումն է ընկած Շոստակովիչի սոնատի գաղափարական բովանդակության հիմքում: Կարելի է գտնել կերպարային և թեմատիկ ոլորտների որոշ ընդհանրություններ Շոստակովիչի և Մանսուրյանի սոնատներում: Երկու կոմպոզիտորի սոնատներն էլ ինքնախոստովանություն են:

Շոստակովիչի սոնատը կյանքից հեռացող, մահվան անխուսափելիությունը զգացող մարդու դրամատիկ մենախոսություն է, որն ավարտվում է խրոմատիկ, վարընթաց «հանգչող» ինտոնացիաներով, վերջնամասում՝ ալտի 12 տակտ պահված հնչյունի վրա: Եռամաս սոնատը (*Moderato, Allegretto, Adagio*) հիմնականում ծավալվում է դիատոնիկ հիմքով: Մեղեդային գծի ստատիկ, աստիճանական խրոմատիզացված շարժումը դառնում է մոտալուտ մահվան քայլերի խորհրդանիշ: Մռայլ, լարված տրամադրությունները ստեղծվում են

պարների հետ, մոտիվային մեջբերման օրինակներ են Հ. Բեռլիոզի «Ֆանտաստիկ սիմֆոնիան», Կ. Սեն-Սանսի «Մահվան պարը», Պ. Չայկովսկու «Մանֆրեդ» սիմֆոնիան, Ս. Ռախմանինովի 3-րդ սիմֆոնիան, Զ. Էնեսկուի մենանվագ ջութակի 2-րդ սյուիտը:

⁹ Հայ երաժշտության մեջ «*Dies irae*»-ին անդրադարձել է Ա. Խաչատրյանն իր երկրորդ («Չանգով») սիմֆոնիայում, Է. Միրզոյանը՝ ջութակի և նվագախմբի համար գրված «Ինտրոդուկցիա և անընդհատ շարժում» ստեղծագործության մեջ ևն:

¹⁰ Մալերի ստեղծագործությանը նույնպես բնորոշ են սուր, ծաղրական թեմաները՝ 1-ին սիմֆոնիայի երրորդ մասը, 3-րդ սիմֆոնիայի մենուետը:

¹¹ Սոնատը նվիրված է ռուս երաժիշտ, Բեթհովենի անվան քառյակի ալտահար Ֆ. Դրուժինինին (1932-2007), որը համագործակցել է Դ. Շոստակովիչի հետ: Կոմպոզիտորը սոնատն ավարտել է հիվանդանոցում: Դրուժինինը չի հասցրել կատարել սոնատը՝ հեղինակի ներկայությամբ:

սուր դիսոնանսային թռիչքների, օստինատ դիժնական դարձվածքների առատության, պոլիլադային շղթայումների ու ալտի և դաշնամուրի շարադրանքի պոլիֆոնիկ հյուսվածքի միջոցով:

Երկրորդ մասի՝ եղերերգ հիշեցնող թեման հակադրություն է կազմում առաջին մասի հետ, որը, սակայն, վերաճում է «պարային», գրոտեսկային թեմայի: Երգը դառնում է իրական ողբերգությունից փախչողի ծամաճոռություն:



Մանսուրյանական սոնատի ինքնախոստովանությանը բնորոշ են առանձնահատուկ կենտրոնացվածությունը, ներհայեցողությունը, որը վերաճում է խռովահույզ արտահայտումների: Երկրորդ մասի տրտում տրամադրությունը ստեղծվում է հայկական մոնոդիա հիշեցնող մոտիվով, որը խրոմատիզացվելով հասնում է լարվածության բարձրակետի (նույն հնարանքը տեսնում ենք Շոստակովիչի մոտ):

Երկրորդ մասի միջին հատվածում Մանսուրյանը գրոտեսկային թեմայով հակադրություն է մտցնում սոնատի նախնական մասերի մեջ:

Սա աղճատված պարի մի դրվագ է, որն ավելի է սրում հոգեբանական լարվածությունը: Այս սկզբունքը, ինչպես նշեցինք, Շոստակովիչի սոնատում տարիներ հետո նույնպես կիրառված է:

Մանսուրյանի ալտի սոնատի վերջաբանը ծավալվում է նեոդասական ձևերին բնորոշ տոկկատայնությամբ, թեմա-ռեֆրենի կրկնությամբ, որը, սակայն, կառուցվում է նորագույն երաժշտության առանձնահատկություններով,

խրոմատիզացված, թանձր ձայնային հյուսվածքով, սինկոպացված մետրո-
ռիթմիկայով:



Ուսանողական տարիներին ստեղծվեցին նաև Տիգրան Մանսուրյանի Ֆլեյտայի և դաշնամուրի սոնատը (1963), Դաշնամուրի սոնատինը, Դաշնամուրային տրիոն (ջութակ, թավջութակ, դաշնամուր, 1965):

1965-ին Մանսուրյանը կոնսերվատորիայում ներկայացրեց իր դիպլոմային աշխատանքը՝ «Պարտիտ»-ը, սիմֆոնիկ նվագախմբի համար¹²:

1966-ին «Պարտիտ»-ը արժանացավ ԽՍՀՄ-ի երիտասարդ կոմպոզիտորների համամիութենական մրցույթի առաջին մրցանակին:

Սկսած դաշնամուրային Սոնատինից, վերը դիտարկված Ալտի սոնատից՝ Մանսուրյանն ընտրեց նեոդասականության գեղագիտական սկզբունքների յուրացման ինքնատիպ ճանապարհ՝ նեոկլասիցիզմի յուրօրինակ մոդել. «Պարտիտ»-ի երաժշտականոցողական բաղադրիչների հիմքում հայ մոնոդիկ եղանակներին բնորոշ ասերգային-իմպրովիզացիոն ելևէջային դարձվածք-

¹² Partita (իտալերեն՝ մասերից բաղկացած), XVI-XVII դարերում լայն տարածում գտած գործիքային պիես կամ վարիացիոն ցիկլի մաս: Հաճախ վարիացիոն ցիկլն էր կոչվում Partita: Ուշ շրջանում եղել է սյուիտ ժանրի տարատեսակ, ստեղծ. Զ. Ֆրեսկոբալդին, Յ.Ս. Բախը, XX դարում՝ Ա. Կազելլան, Լ. Դալլապիկոյան:

ներն ու ազատ մետրադիմիկ կառույցներն են, որոնք կատարելապես միա-
 հյուսված են ժամանակակից կոմպոզիտորական հնարներին ու դասական
 հստակ ձևերին: Նորագույն միջոցներին հմտորեն տիրապետող ու դրանք լայ-
 նորեն կիրառող Մանսուրյանն առաջիններից մեկը ստեղծեց ստեղծագործու-
 թյուններ, որոնք ազգայինի նոր տիրապետման վկայություններ էին: Հայկա-
 կան երաժշտության ավանդույթների ու ժամանակակից գրելաոճի առավել
 բնորոշ հատկանիշների զուգորդման մանսուրյանական մոդելը ներշնչված
 պոետականությամբ կայացած երաժշտական ոճն էր՝ հիմնված ավանդական
 ձևերի արդիական մեկնաբանման, երաժշտության հնչյունաբարձրության նոր
 կազմակերպվածության վրա:

Չորսմասանի «Պարտիտը» (Նախերգանք, Հովվերգական, Ինտերմեցցո,
 Տոկկատ) գրված է սյուիտայնության սկզբունքով: Կերպարների շրջանակը բնու-
 թագրվում է կառուցողականի ու հուզականի ներգործման ամբողջությամբ,
 արդիական շնչով: Մանսուրյանին գրավել են նեոդասականության ռացիոնալ
 մտածողությունը, գեղարվեստական կոնցեպցիայի լրջությունը, կառուցողական
 սկզբունքները, պոլիֆոնիայի ծանրակշիռ դերը, անհատականացված, կոնտ-
 րաստային թեմաների հակադրությունն ու միասնությունը գործիքային կամ
 նվագախմբի կազմերի միջև, երաժշտական հնարների բազմազանությունը:
 Մանսուրյանական պոլիֆոնիկ թեմաների հիմքում հիմնականում հայ մոնոդիայի
 տիպական ծայնակարգային-ելևէջային դարձվածքներն են:

Գեղարվեստորեն կատարյալ ու ձևով ավարտուն «Պարտիտում»
 դրսևորված են կոմպոզիտորի հոգևոր հասունությունը, ռացիոնալ մտածողու-
 թյունն ու պոլիֆոնիկ վարպետությունը:

«Պարտիտան անկասկած կապ ունի կոմիտասյան ավանդների հետ,
 որոնք նույնպես կարելի է դասել Մանսուրյանի ժառանգած հոգևոր արժեք-
 ների շարքում», – գրում է երաժշտագետ Մարինա Բերկուն¹³:

«Պարտիտի» երաժշտական նյութը հյուսվում է ռիթմական և մեղեդային
 բանաձևերի միջոցով: Ստեղծագործությունն աչքի է ընկնում հարուստ ու գու-
 նեղ գործիքավորմամբ: Մեղեդու գծային հյուսվածքի մեջ հստակորեն նշմար-
 վում են նաև տոնիկական հենակետերը: Կարելի է խոսել հարմոնիկ-ակոր-
 դային հյուսվածքի պոլիֆոնիկ-գծային վերաշարադրման մասին, ինչը երաժշ-
 տական լեզուն դարձնում է պոլիտոնալ:

Առաջին մաս. «Նախերգանք»-ը գրված է սոնատային ձևում: Պոլիֆո-

¹³ Բերկո Մ., Տիգրան Մանսուրյան, «Գրական թերթ», 25 օգոստոսի, 1972, էջ 4:

նիկ մտածողությամբ մեղեդային գծերը կառուցվում են սինկոպացված, օստինատ կամային դիթմիկայի վրա՝ աստիճանական սաստկացման և անկման սկզբունքով: Մետրադիթմը հանդես է գալիս որպես կազմակերպական գործոն, իսկ պոլիֆոնիան՝ որպես կոմպոզիցիոն մտածողություն: Մեղեդային միևնույն մոտիվի, ձայների աստիճանական շերտավորումը նվագախմբային հնարավորությունների նոր լուծումներով (հարվածայինների «բախումը» լարայինների պիցցիկատոյի, լարայինների և փողայինների «փոխեփոխ» երգեցողությունը, tutti-ները) սրում է լարվածությունը:

Մշակման մասը նոր՝ իմպրեսիոնիստական երանգապնակով քնարական թեմաների ոլորտն է, որոնց հակադրվում է բարձրակետի հասնող նախնական պունկտիրային թեման: Պոլիմետրիան ստեղծվում է կանոնավոր և ոչ կանոնավոր դիթմական շեշտերի համադրմամբ: Պոլիլադայնությունը կառուցվում է տոնայնական հենակետերի և դիատոնիկ-լադային շղթայումների միջոցով: Պունկտիրային դիթմական զարկերը (որոնք լսելի են նաև երրորդ մասում) ավարտում են Նախերգանքը:

Երկրորդ մաս. «Հովվերգական», սրնգի մենանվագ հիշեցնող հորոյի սոլոն՝ հայ հոգևոր երգերին բնորոշ ինտոնացիոն տիպական դարձվածքներով, երկխոսում է լարայինների քնարական մոտիվի հետ: Եռամաս, կոնտրաստային դանդաղ երկրորդ մասում ենթաձայնային-իմիտացիոն սկզբունքով միահյուսվում են փողայինների և լարայինների հնչերանգները: Քնարականությունը համադրվում է դրամատիզմի հետ, նվագախումբն աչքի է ընկնում տեմբրային պատկերավորությամբ: Մանսուրյանը տեմբրային շերտերի է բաժանում նվագախումբը՝ յուրաքանչյուրին որոշակի կերպարային դեր հատկացնելով:

Երրորդ մաս. «Ինտերմեցցո»: Եռմասանի ձևի մեջ կերպարային-բովանդակային միևնույն ոլորտն է. պունկտիրային դիթմի գերակա դերը, մենանվագ գործիքի մենախոսությունը, տրամադրության կտրուկ փոփոխականությունը՝ քնարական ապրումներից մինչև գրոտեսկ: Երաժշտության ընթացքը ծավալվում է հակադիր թեմաների բախման միջոցով: Կարևոր նշանակություն են ձեռք բերում Ստրավինսկու դիթմիկային բնորոշ սուր, կտրուկ բանաձևերը: Հարվածայինները գերիշխող դեր ունեն: Բախվում են կոնտրաստային թեմաները: Նվագախմբի հագեցած հնչողությանը համադրվում են շեփորի և ֆլեյտա պիկոլոյի մենանվագները:

Կոմպոզիտորն առաջինը գրել է «Տոկկատը», որը հետո դարձել է Չորրորդ մաս: Եռմաս, վարիացիոն ձևում գրված «Տոկկատ»-ի տրամաբանու-

թյամբ, նրա շուրջն են գրված նախորդ երեք մասերը: Չորրորդ մասը ողջ «Պարտիտ»-ի հանգուցալուծումն է, նախատակտով սկսվող, յուրակերպ սեկունդ-կվինտային հարաբերությամբ կառուցված լակոնիկ թեման լիցքավորվում է մոտիվի խրոմատիզացման, աստիճանական հագեցման, ինչպես նաև դիթմիկայի մոտորայնության և բազմազանության շնորհիվ (պոլիմետրիկ զուգորդումներ, միևնույն դիթմական պատկերի երկար կրկնություններ): Սինկոպացված դիթմիկան, մետրերի անհավասարաչափ պարբերականությունը, հաճախակի կոլմինացիաներն ու անկումները սրում են երաժշտական հյուսվածքի լարվածությունը: «Տոկկատում» դրսևորված են Մանսուրյանի նվագախմբային վարպետությունը, գործիքների արտահայտչական հնարավորությունները հնարավորինս բացահայտելու կարողությունը, առանձին գործիքները (դաշնամուր, ֆագոտ, ֆլեյտա-պիկոլո) իբրև լայթտեմբր գործածելու սկզբունքը: Ձայնահյուսվածքը զարգանում է պոլիտոնալ շղթայումներով:

Արտահայտչամիջոցների ծայրահեղ հղկվածությամբ Concerto grosso-յին բնորոշ դինամիկ կոնտրաստայնությամբ «Պարտիտը» առ այսօր համարվում է կոմպոզիտորի նեոդասականության ամենացայտուն և դասական օրինակը:

**ПРОЯВЛЕНИЯ НЕОКЛАССИЦИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ТИГРАНА
МАНСУРЯНА**

ЛУСИНЕ СААКЯН

В статье рассматриваются инструментальные произведения Тиграна Мансуряна, примыкающие к неоклассической эстетике и композиционным принципам. Впервые тщательно исследуются и подвергаются теоретическому анализу созданные композитором в 60-ых годах соната для альты и фортепиано и оркестровая “Партита”. Выявляются особенности музыкального мышления и композиционно-структурного стиля письма Т. Мансуряна. Подчеркивается связь композитора с национальной музыкой, а также модернизация неоклассических традиций в соответствии с критериями современной музыки.

Ключевые слова – Тигран Мансурян, неоклассицизм, тембр, композиционно-структурный принцип.

NEOCLASSICISM IN TIGRAN MANSURYAN'S WORKS

LUSINE SAHAKYAN

In this article, Lusine Sahakyan considers the neoclassical aesthetics of Tigran Mansuryan and the instrumental works related to his principles. For the first time, Tigran Mansuryan's Sonata for Alto and Piano and the Orchestral "Partita", both created in the 1960s, are studied and theoretically analyzed in detail. The particularities of Mansuryan's musical thinking style and of the compositional-constructive creating style are brought out. The article outlines the composer's ties to national music roots, as well as the modernization of neoclassical traditions in regard with contemporary musical standards.

Key words – Tigran Mansuryan, neoclassicism, overtone, the compositional-constructive principle.