

## ОТРАЖЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ ГЕГУНИ ЧИТЧЯН В СОНАТЕ ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО<sup>1</sup>

АННА ТАМИРОГЛЯН

Статья посвящена анализу Сонаты для альты и фортепиано Гегуни Читчян. Актуальность темы заключается в том, что она менее изучена. В ней впервые рассмотрены музыкально-стилевые и формообразующие особенности, отражающие творческий стиль композитора.

**Ключевые слова** – Гегуни Читчян, соло, ансамбль, синкопа, стиль, анализ композиционных особенностей.

Народный артист Армении, композитор Гегуни Читчян сочиняет в различных жанрах музыкального искусства, в том числе камерно-инструментальных. В этом аспекте особое место занимают сонаты в сочетании различных инструментов с фортепиано, в частности, Соната для альты и фортепиано.

В армянской камерно-инструментальной музыке II половины XX века сонат для альты и фортепиано немного<sup>2</sup>, однако они по своим художественным и композиционным качествам представляют собой срез данного жанра. Одной из ярких и выразительных сочинений этого жанра является Соната для альты и фортепиано (1986 г.) Гегуни Читчян, построенная вне традиционной трехчастной формы: первая часть - **Andante rubato**, вторая часть - **Presto 1/4 =190**, третья часть -  $2/4 = 1/4$ , **Adagio-1/4=56**.

В этой сонате рациональное уступает эмоциональному, а письмо более свежее, чем Соната для виолончели и фортепиано. Здесь структура построения меньше напоминает традиционную, в ней видится новая идея сонатной формы, где конфликт разнохарактерных образов в трех неординарно-построенных частях выражен через стилистический контраст. Начинается соната с **solo-cadenza** альты в темпе *Andante rubato*, которую

---

<sup>1</sup> Читчян Г. Соната для альты и фортепиано. Сб.: Сонаты советских композиторов для альты. Москва, вып. 1, 1992, стр. 62-87. Первое исполнение: Я. Папян (альт), В. Агаронян (фортепиано). Ереван, 1987.

<sup>2</sup> Сонаты для альты и ф-п: Мансурян Т. (1963), Меликян Г. (1968), Айрапетян Э. (1979), Еркян Е. (1981), Арутюнян А. (Соната-Ретро, 1983), Кокжаев М. (Ричеркар-альт, орган или ф-п, 1985), Бабаян В. (1985), Аристакесян Э. (1989, 1992), Кокжаев А. (1995).

можно отнести к типу *монодии*<sup>3</sup> - это уже признак музыки XX столетия. Построение ее темы-модуса интонационно можно подразделить на два мотива<sup>4</sup>, где, с одной стороны, каждый ее звук находит отражение в восходящих и нисходящих синкопированных секундовых мотивах, а с другой - строится на интонациях «вздоха» опеванием тона d<sup>1</sup> в вукоряде б.2-1 тона и скачков 4/5 триольных мотивов, лежащих в ее основе. Это связывает стиль композитора с семантикой воплощения объективного и гармоничного, которая обладает кристальной ясностью формулы. Тема-модус проходит три раза в вариантных повторах, где в третий раз - в темпе *rosso piu mosso*, а затем возвращается в круги своя *rosso a raso a tempo*. Она, подобно тагам и шараканам, врезывается в сознание, символизируя авторское самобытное мышление, связанное сходством с некоторыми принципами ладов монодийной музыки. Музыковед Христофор Кушнарев в своем исследовании характеризует монодию следующим образом: «В монодии отображаются переживания двоякого рода: с одной стороны, это переживания глубокой скорби, носящие замкнутый, пассивно-созерцательный характер; с другой - это переживания страданий, заключающие в себе моменты активных волевых побуждений и страстных порывов. Темп монодии очень медленный, форма - трехчастная»<sup>5</sup>. Принимая во внимание это описание Кушнарева, касающееся характерных особенностей монодии, манера изложения монодийной музыки Гегуни Читчян, на наш взгляд, полностью соответствует построению *solo-cadenza* альты, однако в более свободной трактовке.

Звучание темы-модуса отличается необычайной экспрессией, с явно просвечивающей тональной природой d<sup>1</sup>, где композитор использует неравномерное членение музыки в синкопировано - разнообразном проявлении, придавая ей с одной стороны распевно-песенный, а с другой - речитативно-

<sup>3</sup> Монодия - муз. произведение, в образовании формы которого мелодическое начало выступает в качестве самодовлеющего. **Кушнарев Х.** Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки, госмузиздат. Ленинград, 1958, стр. 3.

<sup>4</sup> «Мотив, группы мотивов, периоды прежде чем стать конструктивно-схематическими отложениями о объектами (нормами) обучения формам, образовались и образуются в живом интонационном становлении и стилевом отборе, как выражения образного мышления». **Глебов И** (Б. Асафьев). Музыкальная форма как процесс. Интонация. Книга 2. Москва-Ленинград, 1947, стр. 13.

<sup>5</sup> **Кушнарев Х.** Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки, стр. 586 (627).

## Пример 1

импровизационный характер. В этом аспекте автор богато и разнообразно применяет синкопированные ритмы во всех своих произведениях, в том числе и в Сонате для альта и фортепиано. Так широкое применение синкопированного ритма в соло-каденции проявляется следующим образом: Г. Читчян применяет синкопированный ритм как в начале, середине, так и в конце одного такта (внутритактовое), вместе с тем, подчеркивая богатство трансформаций и дифференциаций метро-ритмической структуры, характерной для армянского народно-крестьянского творчества. Гегуни Читчян, основываясь на традициях армянской народно-песенной интонационности, использует их «в пределах разумного», при этом, создавая ритмически-асимметричную многоплановость. Примечательно высказывание доктора искусствоведения, профессора Карине Джагацпанян о разных организациях звуков в связи с широким применением синкопированных ритмов: «Итак, сильными назовем синкопы, ритмическое ударение которых возникает в результате соединения слабой и сильной долей (межтактовая синкопа) или слабой и относительно сильной долей (внутритактовая синкопа). Слабыми же назовем синкопы, возникшие в результате соединения двух слабых долей... Нередки и случаи соединения слабой синкопы с сильной, перерастания слабой в сильную синкопу»<sup>6</sup>. Гегуни Читчян искусно использует все разновидности синкопических рисунков – это ее излюбленный прием, который является одной из главных отличительных черт «читчяновско» манеры изложения. Звуковое пространство solo-

<sup>6</sup> **Джагацпанян К.** По следам ритмов национальной музыки (историко – теоретическое исследование). Ереван, 1999, стр. 33.

cadenza (соло-каденции) альты доходит до высоких регистров, в данном случае, в скрипичной тесситуре первой октавы и способствует более выразительному и напряженному звучанию альты, чем скрипки. Звучание соло альты подчеркивает интимность и нежность настроения – венец произведения, его подлинная тихая (духовная) кульминация: *mf-<->-pp-<-mf-cresc.-mp->-p*.

Solo альты заканчивается пятитактовой декламацией–репетитивным повтором тона d<sup>1</sup>.

Схема темповой динамики solo-cadenza выглядит следующим образом:

Схема 1. *Andante rubato – poco più mosso – poco a poco a tempo*.

**Первая часть** написана в трехчастной форме, где композитору удается создать впечатляющие образы беспокойного, драматического характера, и продолжается в том же темпе *Andante rubato*, как в монологе альты. Соната начинается с solo фортепиано динамическим фоном *pp* вертикально-горизонтальным разложенным аккордом, состоящим из 6 неповторных тонов серийного ряда e-h-a-d-g-f, то есть уже в начале используется одно из направлений XX века – додекафония, серийная техника (пример 1). Этот признак скрытной фактурной особенности также является одной из отражений творческого стиля, характерной “читчяновской” манере письма на протяжении всей сонаты. Примечательно, что к остинатным 4/4 по длительностям квинтовым тяжелым интервалам басов в левой руке партии фортепиано сопоставляются 4/5, секундовые интервальные сопряжения в правой руке, составляющие выразительную *тему*. Она, развиваясь гаммообразными параллельными квартовыми сопряжениями в темпе *Piu mosso*, выкриками вертикально разложенных трехзвучных и параллельных кластерных аккордов на F через *cresc.* доходит к *a tempo*, а далее – к двум *sff-sff solo* фортепиано, которая прерывается 4/4 тактовой *паузой* /пример 2/. С ц. 2 начинается переключки партий альты и фортепиано, где инструменты интонационно соприкасаются вначале отстраненно, затем постепенно складываются из контрастных взаимоотношений и образных разногласий (ц. 6-9). В конце эти же интонационные обороты вновь предстают перед нами в квартовых флажолетах как у альты, так и у фортепиано. Тут альт поднимается к тесситуре скрипки до h<sup>2</sup>, а фортепиано возвращается к вертикально-встроенным кластерам третьей октавы в правой и контроктавы в левой руках. Так автор, расширяя регистровый диапазон, используя диссонантные аккорды, тем самым создает остро напряженный фон – *кульминацию*, доходящую до предела, катарсиса. И вновь, как

в начале, всплеск эмоций успокаивается в пространстве *целой паузой* на фермате (1т.). Практически, построение первой части связано с идеей пластического развития мелодии в сочетании с фортепиано, которая в конце доводится до кульминации. Затем мотивный элемент монолога альты опять появляется приемом репетитивности в синкопированном ритме. Далее развитие продолжается постепенным развитием интонационных мотивов, родственных тематическим отрезкам из монолога альты. Однако в разработке этих отрезков использованы разные фактурные приемы, отражающие творческий стиль Г. Читчян: синкопированный ритм, обыгрывание разложенных аккордов в басу, а также отклонение в родственные тональности, регистровые скачки, акценты *sf*, переключки октавных интервалов между фортепиано и альтом, остродиссонантные аккорды, динамические подъемы и спады. Здесь уместно добавить высказывание доктора искусствоведения, профессора Жанны Зурабян: “Широкое применение синкопированного ритма, метрическое варьирование мотивных оборотов, акцентация, придают особую остроту, угловатость и в то же время гибкость”<sup>7</sup>.

Обобщая первую часть Сонаты для альты и фортепиано, отметим некоторые особенности построения: если говорить о трехчастности первой части, то она уже была заложена в монологе альты, тем более, что она начинается монологом альты и кончается тем же.

**Схема 2 solo cadenza – Andante rubato – Piu mosso-a tempo-solo-cadenza.**

В данном случае, трехчастность, проявляемая в таком виде, не тематическая, а связанная с приемами композиционного построения: начинается с монолога, потом этот монолог перерастает в солирующий голос, которому помогает фортепиано. В конце все завершается монологом, а монолог – послесловие, где уже предопределен признак драматического начала. Отметим, что фортепиано почти везде исполняет функцию фактурной поддержки альты, а альт выступает лидером.

Таким образом, в первой части Сонаты между альтом и фортепиано, скорее всего возникает диалог, который постепенно сводится к взаимодействию.

---

<sup>7</sup> Зурабян Ж. П. Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма (армянской симфонической музыке 1950-1960гг.). Ереван, 2002, стр. 56.

**Вторая часть - Presto  $\frac{1}{4} = 190$  - 4/4** по своей природе нетрадиционная, хотя тоже построена в трехчастной форме, которая начинается с фортепиано и выступает в роли стержневой опоры. Все три части начинаются, а в конце заканчиваются кластерным акцентированным, задержанным на долгой педали  $4/4-12/4$  в правой h-cis-g и  $1/8$  fis-gis-левой руках аккордом на ff, который уже в начале подвергается внутритактовым, ритмически синкопированным разным передвижениям в партии фортепиано. Так ритмический пласт в партии фортепиано создает звучание ударных инструментов (дафа, дхола) как бы призывающих к единению людей и, вместе с тем, служит остинатным прикладным фоном. Здесь создается стремительный, острый, экспрессивный, возбужденный характер этой части в динамически напряженном поле на FF /пример 3/.

**Пример 2**



**Пример 3**



Темперамент, обостренный синкопами и энергичными акцентами с капризной сменой ритмических фигур, изложенных в фортепианной партии, создает ощущение безудержности, эффект остро выстукиваемых ритмоинтонационных комбинаций. И на этом фоне безостановочного остината, наполненного импровизационностью, дикой энергией, выражающей неразрешимый вопрос, поиск его решений, вступает альтовая партия. Альт также активно включается в общий ритм с фортепиано, где вступает интонационно-тематический модус с признаком наличия типично армянской ладовой интонационности (признаком локрийского лада d-es-f-g-as м. 2-б. 2-б. 2-м. 2), который в первоначальном изложении проходит три раза в разных вариантных повторах, а затем разрабатывается как исходный материал (ц. 12). Развитие темы идет путем постепенного сгущения, уплотнения гармонических красок, с охватом широкого диапазона фортепиано и ведет к насыщению звучания, к выявлению новых темброво-гармонических красок, к общему нарастанию динамики. Для исполнения альта во второй части используются разные приемы:

репетитивная техника (звук Н), тремоло, 1/4, 4/4 длительности звуков, исполнение 3-4звучных аккордов, которые обычно играют, как бы слагая из двух входящих в состав каждого аккорда интервалов ум. 5, ум. 7, б.м. 2/3, то есть восходящие и нисходящие 4/5, 5/4, 3/7 сопряжения интервалов. Фортепиано, наоборот, берет на себя в самом начале ответственность за художественный образ. Поясним: в экспозиции фортепиано старается войти в контакт с тематическим модусом – приемом переключек-имитаций, а в разработке – насыщенной подголосочной фактурой, все время обогащающейся разными приемами фортепианной техники, и все это воспринимается как энергетический накал действия. Отметим некоторые модели фактурных приемов фортепианной техники во второй части, из них:

а) **первая модель** - это экспрессивные приемы в фактуре – вертикально-горизонтальные кластеры в ритмически разно разработанных моделях, которые являются смысловой опорой образного содержания II части (начальная версия вступления, ц. 12, 21-23, 32-35).

б) **вторая модель** - остинатные 1/4, вертикально и горизонтально разложенные, акцентированные септимы, секстовые, децимовые скачки на *staccato*, звучания акцентированных синкопированных, вертикально-выстроенных кластеров, остро диссонантных шестизвучных аккордов, гаммообразных пассажей и т.д.

в) **третья модель** - это прием репетитивного повтора, он присутствует почти везде и особенно активно проявляет себя в разработочной части (ц. 25-28, 30-32).

Интересна интерпретация трелей, где на трелевом остинато левой руки в басу F\*-Ges в нанизывается трелевая игра  $dis^3-e^3$  правой руки, то есть широкий регистровый диапазон трелей группируется автором иначе. Каким образом? Вместо измельченной трели (которую можно было написать так: предположим звуки f/dis, а сверху знак tr..., исполняемые мелкими длительностями – вибрацией) Г. Читчян использует трелевые соотношения амплитудами  $dis/e$  и  $f/ges$  1/8 длительностями звуков репетитивным повтором /протяженность 39 тактов/. Учитывая темп Presto - это все равно прозвучало бы как трель (пример 4 а). Подобный прием, однако иначе, используется и в ц. 25-27; в этом случае после единичного 2/4 аккорда длительностью 1/8 происходит разрешение в м. 2, которая далее звучит в обеих руках фортепианной партии репетитивным повтором в контр\*\* и большой\* октавах. В этом случае груп-

пировка фортепианной партии происходит в порядке, где меняется акцентировка с разделением 4/4 через 1/8 длительности в интервальном сопряжении ч. 4 и разрешением в б.3/м. 2 в пределах одного такта на 1 /сильной/ и, 1 и 3 /относительно сильной/ долей тактов;

**Схема 3** пр. р. G/C-H-H-H \* H-H-H-H лев. р. F\*-E-E-E \* E-E-E-E  
 G/C-H-H-H \* G/C-H-H-H F\*-E-E-E \* F\*-E-E-E  
 G/C-H-G/C-H \* G/C-H-G/C-H F\*-E- F\*-E \* F\*-E- F\*-E

**Пример 4**

**Пример 5**

Тем временем альт восходящими и нисходящими ритмо-интонационными оборотами продолжает линию развития длительностями от 2/4+1/4 до 4/4 (пример 4 б).

Отметим также, что Гегуни Читчян ведущую роль в этой части придает фортепиано и отводит ей некоторые отдельные микро-соло отрезки для образного отображения идейного замысла произведения, а в репризном фрагменте, где происходит возврат к самому началу - повтору кластеров, есть некоторый признак зеркальности, который возникает и во время, и после всплеска, что подтверждает экспрессивность музыки.

**Третья часть** - 2/4=1/4 **Adagio** ¼=56 - сдержанная, трагическая, построена на чередовании длительностей 1/4-2/4 и очень похожа на траурное шествие; скорее всего на трагическую музыку, связанную с настроением монолога альты. Композитор своеобразно использует специфическую ритмику *Adagio* третьей части: характерную трехдольность с остановкой на вторых долях такта (синкопированный ритм), обычно подчеркивающую скорбную сосредоточенность, затрудненность движения и особую начальную ритмическую формулу, мерное движение которой как бы изображает шествие. Статичная аккордовая вертикаль, изложенная квинтквартовыми структурными сопряжениями у фортепиано создает органнный эффект в звучании, что подчеркивает возвышенность образного строя. Третья часть Сонаты начинается 4-хтак-

товым вступлением партии фортепиано, вертикально расположенными параллельными аккордами, где первый аккорд прерывается резким *sf* длительностью  $1/8$ , с  $1/8$  паузой на *sub. p* в метре  $3/4$  (целая нота с точкой в первой и  $1/4 + 2/4$  с точкой – второй тактах на  $4/4$ ; а дальше меняется темп на  $3/4$ ). Почему в первых двух тактах проходит шествие на  $4/4$ ? Видимо, еще остались «осколки» от метро-ритмической картины первой и второй частях, где длительность  $4/4$  в третьей части предстает как реминисценция-воспоминание. Имея в виду то, что уже через два такта длительность меняется на  $3/4$ , Г. Читчан могла бы написать  $1/8$  ноту- $1/8$  паузу –  $2/4$  ноту и держать ее на фермате, однако она два раза группирует ее иначе, как продолжение начала /пример 5/. Пульсация остинато аккордов начинается сразу с трех или шестизвучных аккордов  $F^*-C-F$  в левой руке и  $a-e^1-a^1$  – в правой руке фортепианной партии, то есть здесь явно присутствует политональность – признак полигармонических наслоений в тональностях  $F\text{-dur}/a\text{-moll}$ . Хотя интерес представляется в том, что здесь нет терцового тона, то есть тональный признак мажоро-минорности отсутствует. На ритмическом монотонном фоне остинато фортепиано разворачивается альтовая партия  $es^1$  приемом *sul G*, которая разворачивается, главным образом, в двух плоскостях: тембровой (использование тесситуры скрипки, регистровые перемещения) и интонационной<sup>8</sup> (восходящие и нисходящие секундовые,  $4/5$ , септимовые интонации), в которой преобладают интонационные мотивы, похожие на монолог альта в начале сдержанные, затем доходящие от *p* до всплесков *f* (*Ges*) и *ff*, то есть тончайшим выражением чувств личности. Пласты создаются через пространственные структуры остинатных вертикалей фортепиано 7-звучным кластером  $ges^2\text{-des-ges}/x\text{-b}^2\text{-f-b}/x\text{-a}$  серийного ряда (где *x* – повтор тонов, то есть приемом *lisance-licence*<sup>9</sup>) динамическим фоном *ff* и многоплановым развитием альтовой

<sup>8</sup> “С интонационной точки зрения каждый интервал достигается (осознается) слухом, и мелодия, в сущности, есть выявление интервалов... Однако из первичных выразительных единств-обобщенной интонацией-является интервал, интервал, как система. Управляемый (организованный) ритмом интервал образует простейшую, кратчайшую и на всегда неизменно выразительную ритмо-интонационную форму (стопа) либо ямбическую, либо трохаическую, в зависимости от расположения длительностей (квантитативный ритм) или акцентов (тонический ритм)”. Глебов И. (Б. Асафьев) Музыкальная форма как процесс. Интонация. Книга 2, стр. 12.

<sup>9</sup> **Licence** – (от франц.) – лисанс, вольное обращение // Французско – Русский словарь. Москва, 1971, стр. 496.

партии, достигающим от 6 до 8, 9 тонов скрытых серийных рядов. На этот фон накладывается звуковой пласт альты, где музыкальный образ – драматический, благородный, духовный – это хорал на интонациях песенной темы-модуса монолога альты (*solo-cadenza*) из первой части, но совсем в ином тембровом и динамическом облике, в контрастном сопоставлении (*в средней части*) с кластерными кляксами, как всплеском смятения чувств. В первой и третьей частях *Adagio* динамические контрасты незначительны, тематизм у альты в процессе развития преобразуется в более взволнованный, напряженный характер, как кульминация все того же безостановочного остинато у фортепиано. И все это, не успев стать тематически более оформленным, восходящими и нисходящими м. 2, звучащими у альты, приводит к высочайшему «пику». Все время партия фортепиано служит фоном органного звучания, что создает фоновый (сонорный) эффект, кстати ее можно держать на педали, как каждые два такта, так и четыре такта *ges-des-ges /b-f-b/ ц. 37*. Все последующее музыкально-образное развитие вырастает гаммообразными аккордами из секундовых нарастаний как у фортепиано, так и в партии альты, энергетика которой заключает в себе мощные импульсы для развития музыкальных идей. Музыка создает дополнительный эмоционально-смысловой ряд, где раздвигаются рамки повествования. В мотивах альты среднего раздела третьей части появляются такие активные моменты как септимовые восходящие интервальные сопряжения, которые затем вместе с фортепиано оборачиваются испуганным срывом, отчаянием, поднимаясь до динамики *ff*. Звук альты поднимается до *fis<sup>2</sup>*, однако это состояние совершенно неожиданно угасает, проваливается в пустоту пауз и фермат. Здесь диалог альты и фортепиано принимает облик единовременного контраста: с одной стороны характерна сдержанность выражения, с другой – на звучание кластеров из 5 тонов серийного ряда *f-c-a-e-d* у фортепиано, встроенная на остинато трехзвучных аккордов, последовательно нанизывается сумрачная лирика остродиссонантных звучаний альтовой партии параллельными секстами (ц. 40-41). В конце третьей части – репризе *a tempo*, такому резкому повороту концовки средней части противопоставляется монолог альты из первой части под хоральными аккордами на *P* в ясных тональных звучаниях, символизирующих иной мир надежды, веры в максимальную искренность и человечность. Первое проведение модуса монолога альты (*solo-cadenza*) из первой части сопровождается остинатным повтором аккордово-вертикальных сопряжений третьей части, где “подчеркнутая слабая доля такта

заставляет слух все время “вносить” равновесие в звучание воображаемым утверждением сильной доли”<sup>10</sup>. Аккомпанементу неполных повторяющихся звуков параллельных аккордов у фортепиано (опять же в синкопированном ритме 1/4-2/4 в той же тональной сфере, что и в начале), вторит альт первоначальными интонациями модуля монолога первой части  $c^1-d^1-c^1$  с незначительным ритмическим отклонением. Далее, разложенное тоническое трезвучие, длительно замирая и, повторяясь “эхом” издали, при помощи педали с жалобными, секундовыми стопами альты пытается усмирить строгость фортепианных, безостановочно продолжающихся назиданий аккордов. Соната для альты и фортепиано Г. Читчян кончается тем же вертикально-встроенным кластерным аккордом из 7 тонов серийного ряда  $F^*-C-F/x-a-e^1-a^1/x-es^1/$  на задержанном звуке  $es^1$  альты.

В конце долгое продление «истаивания» звука  $es^1$  у альты /погружение как бы в состояние близкое к медитации/ создается строгостью и собранностью монотонных аккордовых шагов у фортепиано. Партия альты постепенно сокращается и затухает, а фортепиано служит остигательным фоном и все это заканчивается на замирании *morendo*. Обратим внимание на использование композитором затяжных *пауз* (целыми) в течение всей сонаты, тем самым придавая молчанию, тишине возможность “дыхания”: “Пауза прерывает звучание (но не движение)”<sup>11</sup>.

Обобщая отметим, что с самого начала и до конца выдержан один и тот же прием, в котором ритмическая опора всегда связана со второй ритмической долей /признак слабых синкоп/, даже там, где меняется фактура. Вторая доля, на наш взгляд, определяется как знак стилистической направленности природы ее синкоп. Подчеркнем, что в раннем творчестве Гегуни Читчян - романтизм как некая стилевая константа занимает чрезвычайно важное место: в той или иной форме он присутствует и в произведениях самых разных периодов. Однако в более позднем творчестве музыкальный язык становится более обобщенно-индивидуальным, прошедшим сквозь призму восприятия: “В большей степени, чем в других сочинениях 80-х годов, в Сонате отражены черты стилистической эволюции автора как в образно-композиционном плане, так и в сфере музыкального языка. Это новое связано с обращением композитора к интонациям тагов и

<sup>10</sup> Глебов И. Музыкальная форма как процесс. Москва, 1939, стр. 50.

<sup>11</sup> Там же, стр. 47.

шараканов, которые в Сонате явственно выступают в сочетании с новейшими закономерностями музыкального письма XX века”<sup>12</sup>. Эта сущностная особенность характеризует многие произведения композитора, в частности, Альтовую сонату.

**ԳԵԴՈՒՆԻ ՉԹՉՅԱՆԻ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՈՃԻ ԱՐՏԱՅՈՒԼՈՒՄԸ ԱԼՏԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ՍՈՆԱՏՈՒՄ**

ԱՆՆԱ ԹԱՄԻՐՕՂՅԱՆ

Հոդվածը նվիրված է Գեղունի Չթյանի՝ Ալտի և դաշնամուրի սոնատի վերլուծությանը: Թեմայի արդիականությունը կայանում է նրանում, որ այն սակավ հետազոտված է: Առաջին անգամ քննության են առնվում երաժշտական-ոճական և ձևակառուցողական առանձնահատկությունները, որոնք արտացոլում են կոմպոզիտորի ստեղծագործական ոճը:

**Բանալի բառեր** – Գեղունի Չթյան, սոլո (մենանվագ), անսամբլ, սինկոպա, ոճ, կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների վերլուծություն:

**REFLECTION ON THE CREATIVE STYLE OF GEGHUNI CHITCHYAN'S  
«SONATA FOR VIOLA AND PIANO»**

ANNA TAMIROGHLIAN

This scientific article is devoted to the analysis of «Sonata for the Viola and Piano» by Geghuni Chitchyan.

The relevance of the topic of this article is due to the fact that it is little explored. The musical style and form-shaping features, which reflect the composer's creative style are considered for the first time.

**Key words** - Geghuni Chitchyan, solo, ensemble, syncopa, style, compositional peculiarities analysis.

---

<sup>12</sup> **Аматуни С.** Жизнь и творчество Гегуни Читчян. Ереван, 2003, стр. 71.