

ФОРТЕПИАННЫЕ ТРАНСКРИПЦИИ СВОБОДНОГО ТИПА В АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ

ЛАУРА СЕДРАКЯН

Основы жанра фортепианной транскрипции в армянской музыке были заложены в XIX веке. Композиторы, сделавшие первые шаги в этом жанре, фактически явились и родоначальниками армянской фортепианной музыки вообще. Что бы они ни писали, какие формы бы ни использовали, они всегда ставили главной целью разработку фольклорного богатства своего народа, распространение и внедрение в быт народных песен и танцев.

Становление и развитие жанра фортепианной транскрипции в Армении, как и в ряде других стран, шло по двум направлениям. Одни композиторы стремились осуществить переложение без каких-либо существенных изменений композиционной структуры и характера оригинала. Другие, наоборот, понимали транскрипцию как нечто более свободное и старались осуществить перевод оригинального сочинения в сферу иных инструментально-выразительных средств путем значительных изменений оригинала. Второе направление в жанре фортепианной транскрипции, связанное с более свободным подходом к оригиналу, получило с годами, как и первое, большое развитие в творчестве советских армянских композиторов. Говоря о развитии этого направления, мы имеем в виду не столько количество созданных обработок свободного типа, сколько разнообразие структуры этих обработок. Здесь использование оригинала в зависимости от избранной музыкальной формы было весьма различно и широко (начиная с создания пьес концертного типа по мотивам оригинала—до рапсодий, фантазий, вариаций, сюит, а также полифонических пьес в форме фуги, канона и т. д.).

Наиболее характерно для транскрипций свободного типа полное изменение и развитие формы оригинала, изобретательная разработка музыкального материала вплоть до сочинения отдельных эпизодов и частей и т. п. Среди транскрипций свободного плана мы без труда найдем и обработки учебно-инструктивного типа, и обработки в духе концертных пьес и, наконец, обработки, предназначенные для домашнего музицирования.

Свободные обработки учебно-инструктивного типа получили развитие в творчестве Гаяне Чеботарян. Причем она, наряду с Баласаняном, впервые в жанре фортепианной транскрипции использовала музыкальный фольклор для создания полифонических форм. Мы имеем в виду, прежде всего, ее «Полифонический альбом для юношества», в предисловии к которому прямо сказано: «Настоящий сборник имеет целью на характерном национально-почвенном материале (армянском) ознакомить учащихся с основными приемами и формами полифонического письма»¹. Нам остается лишь добавить, что по-

¹ Г. Чеботарян, Предисловие к «Полифоническому альбому для юношества» (Г. Чеботарян, Полифонический альбом для юношества. 13 фортепианных пьес, Ереван, 1976, с. 5).

мимо всего этого сборник способствует восприятию и развитию у учащих ся особых пианистических навыков, связанных с исполнением сложных полифонических форм. Наибольший интерес для нас представляют собой пьесы №№ 8 и 13, в которых свободная обработка народных мелодий органично связана с их поэтическим содержанием. Первая из них (№ 8) под названием «Песнь ашуга» написана в форме четырехголосного хорала. В ней мастерски обработана песня Саят-Новы «Дун эн глхен имастан ис» («Твой силен ум: таким рожден»); с помощью самых различных приемов полифонического письма (стреттное проведение мелодии, контрапунктическое ее изложение и т. д.) автор достигает высоких художественных результатов.

Вторая пьеса (№ 13) под названием «Народная» написана в форме трехголосной фуги. Оригинал ом ее является армянская народная песня «Ой им Назани ярс» («Назан яр», в обработке Т. Алтуняна), получившая здесь весьма своеобразное полифоническое развитие. Одна часть мелодии использована в качестве темы, другая же (припев) — в качестве «удержанной интермедии»². Надо отметить, что в этой фуге с особой силой выразилась изобретательность композитора в использовании полифонических приемов изложения. Тема предстает перед нами в самых различных ракурсах: и в основном виде, и в обращении, и в возвратном движении (ракоходном) и, наконец, в стреттном проведении³.

Среди полифонических транскрипций Чеботарян мы находим еще две фуги, вошедшие в цикл «Прелюдий и фуг в ладах армянской музыки». В одной из этих фуг (№ 5, тональность es), известной под названием «Танец в форме фуги», целиком использована армянская народная песня «Чем у чем» («Нет и нет»), в другой (№ 3, тональность f) — лишь часть средневековой мелодии «Зогорми» («Помилуй») ⁴. Подход композитора к образному воплощению тем в упомянутых фугах различен: в первой — усиливается танцевальный характер, присущий народной мелодии, в другой — подчеркивается скерцозный, капричный характер с помощью образно-эмоциональной трансформации мелодии.

К полифоническим формам типа фуги и канона неоднократно прибегал также Сергей Баласанян, особенно в тех своих обработках, которые должны быть отнесены по характеру к обработкам свободного плана. Сошлемся хотя бы на обработки песен «Любовная» № 52, «Поймал перепела», «Хороводная» № 74, «Ой милая Ехсол», «Увидел чинар», которые последовательно выдержаны либо в форме фуги, либо в форме канона. Причем в фугах встречаются и стреттные проведения тем («Хороводная» № 72, «Увидел чинар»), и одновременное проведение темы с ее обращением («Хороводная» № 74), и удержанные противосложения («Хороводная» № 74, «Увидел чинар»), как правило, изложенные в народном духе⁵.

Успешное применение полифонических форм в свободных транскрипциях лишний раз подтверждает справедливость известной мыс-

² Это определение принадлежит автору пьесы.

³ Е. Гиллиа в своей монографии о Чеботарян, анализируя также отдельные ее пьесы, дает им высокую оценку (Е. Гиллиа, Гаяне Чеботарян, Ереван, 1979, с. 62).

⁴ Запись этой мелодии см.: Х. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодийческой музыки, Л., 1958, с. 194.

⁵ С. Баласанян, Песни Армении. Обработка для фортепиано. Тетради 1, 2, М., 1973.

ли А. Спендаряна о том, что полифонический метод наиболее целесообразен и эффективен при обработке армянского музыкального фольклора⁶.

В свободных обработках получили также широкое применение формы рапсодии и вариации. В свое время форму рапсодии, хотя и весьма примитивно, использовал Г. Корганов. Чеботарян снова вернулась к ней в «Рапсодии на тему Донских казаков», которая была написана в конце 1930-х гг. для двух фортепиано. Это произведение привлекает внимание не только разнообразием фактуры, но и широким применением всевозможных чисто пианистических приемов. В том же характере изложены у Чеботарян и «Вариации на тему «Гарун а», в основу которых положена популярная народная песня, записанная Комитасом и изданная в его первом «Этнографическом сборнике». Стиль свободных обработок Чеботарян весьма примечателен: с одной стороны, сказались глубокие знания автором музыкального фольклора, с другой—превосходное владение средствами фортепиано.

Форма вариации нашла применение в свободных транскрипциях и у других композиторов, особенно в пьесах учебно-инструктивного плана. Ее, например, использовали Саркис Бархударян и Степан Нагдян в своих обработках песни «Им чинари яр» («Любимый, стройный как чинар»), также записанной Комитасом. Показательно, что цель, преследуемая обоими композиторами, была одна—развивать в детях те или иные пианистические навыки. Однако отметим, что фактура «Вариаций» Нагдяна гораздо насыщеннее и разнообразнее, чем фактура «Вариаций» Бархударяна. Соответственно, у Нагдяна сложнее и технические задачи, поставленные перед юными пианистами (например, быстрое чередование рук с использованием приема *ragtollato*, который здесь искусно усложнен с помощью аккордового изложения—см. VII вариацию)⁷.

Но, быть может, самое широкое применение в сфере свободных транскрипций получили пьесы концертного плана, допускавшие самые большие отклонения от структуры оригинала. Среди них значительное место занимают обработки Георгия Сараджяна*.

Сараджян принадлежит к числу тех музыкантов, кто в значительной степени содействовал развитию жанра фортепианной транскрипции концертного типа в Армении.

Уже первые творческие опыты Сараджяна шли по пути свободных концертных обработок. Он не чуждался смелых преобразований музыкального материала, не боялся вносить в него дополнительную инструментальную ретушь, стремясь к необычным фактурным решениям и различного рода композиционным новинкам. Но при всем том он достаточно бережно относился к оригиналу.

С годами принципиальная позиция Сараджяна не изменилась, а, напротив, стала еще определенной в стремлении сочетать преемственность традиций с новаторством, уважение к оригиналу со смелым творческим преобразованием оригинала, еще настойчивее в выборе новых инструментально-выразительных приемов и средств.

В свете сказанного становится совершенно ясным и отношение Сараджяна к различного рода транскрипциям. Не случайно, отвечая

⁶ Г. Тигранов, Александр Афанасьевич Спендаров, М., 1971, с. 99.

⁷ С. Нагдян, Армянские пьесы для фортепиано, Ереван, 1970.

* В настоящей статье более подробно освещаются фортепианные транскрипции Г. Сараджяна, т. к. именно они составляют его творческое наследие.

на вопрос, каким транскрипторским образцам он следовал, чем больше всего увлекался и дорожил, он ответил: «Восхищаюсь многими транскрипциями Ф. Листа, Рахманинова, Бузони и «Ренессансом» Годовского». Все названные Сараджяном композиторы были сторонниками (а некоторые из них ярыми сторонниками) и творцами концертных свободных обработок, и превыше всего ставили художественную индивидуальность транскриптора, творческую фантазию, выдумку, способность к воображению. Именно они считали, что музыкальные мысли не просто транскрибируются, «переводятся», а переосмысливаются, «пересочиняются»⁸.

Приступая к работе над армянскими национальными мелодиями, Сараджян пользовался широким кругом фольклорных источников. По его собственным словам*, кроме «Этнографического сборника» Комитаса им были основательно изучены сборники народных песен А. Тер-Гевондяна, С. Меликяна, сборники ашугских песен Саят-Новы, Шерама, Дживани, Ширина и др. Внимательно вслушивался он также в народные армянские песни и танцы, исполнявшиеся ансамблем народных инструментов и ансамблем песни и пляски Т. Алтуняна, слушал и изучал хоровые произведения Комитаса. В перечисленных им самим материалах следует искать истоки его национальных обработок, представляющих, на наш взгляд, большой интерес, как с точки зрения передачи образного содержания оригинала, так и со стороны выбора тех или иных средств «перевыражения».

Стремясь к свободному, широкому преобразованию оригинала⁹, Сараджян, естественно, прежде всего, изменял, преобразовывал его форму, чаще всего укрупняя ее и придавая ей подчеркнuto концертный характер. С помощью расширения формы он создавал либо одноступенчатые, либо трехчастные пьесы. Достигал он этого посредством добавления вступлений (например, «Колыбельная» a-moll, «На тему Дживани», «Токката» и т. д.) и заключений, которые, по сути дела, являются репризой или частью репризы («Народный напев», «Танец» В-dur и др.). Причем заключения, добавленные транскриптором, порой перерастают в большие развернутые коды («Токката»). Характерно, что, создавая трехчастные формы, Сараджян использует в одних случаях две народные темы (одну для крайних частей, другую для средней), в других—одну или две народные темы для крайних частей, а среднюю часть делает вполне оригинальной, строя ее, правда, на народных интонациях («Танец» В-dur, «Токката» и др.).

Кроме двухтемных трехчастных обработок у Сараджяна встречаются также однотемные трехчастные обработки (например, «Кап-

⁸ Ф. Бузони, Первое приложение к первому тому «Клавир хорошего строя» И. С. Баха (И. С. Бах, Клавир хорошего строя, ч. 1, М.—Л., 1941, с. 208).

* Высказывания Г. Сараджяна приводятся по записи его бесед с автором статьи и по письменным ответам, любезно переданным композитором автору.

⁹ Оригиналами Сараджяну служили песни: «Тилой ахчию»—«Прощальная»—в «Народном напеве», «Ов, ов ынкав»—«Стало прохладно» и «Кайвел эс, канчум эл чес»—«Ты стойшь и не зовешь»—в «Токкатыне», «Таза мацун мерел эм»—«Свежий мацун заквасила я»—в «Танце» В-dur, «Песня Акна»—в «Каприччио», «Еркики ампелэ»—«Небо тучи скрыли» и «Джан яро джав»—«Милая яр»—в «Токкатыне», «Кун егир, балас»—«Спи, мое дитя»—в «Колыбельной» a-moll, «Майрию»—«Мама»—в пьесе «На тему Дживани». См.: Комитас, Народные песни. Этнографический сборник, Ереван, 1931; Комитас, Этнографический сборник. Армянские народные песни и пляски, т. 2, Ереван, 1950; М. Агаян, Ш. Тальян, Дживани, Ереван, 1955.

риччио», «Народный напев» и др.). В этих случаях трехчастность как бы вырастает из структуры самой песни. Автор достигает этого путем повторения предложений и периодов, которые становятся самостоятельной частью трехчастной формы. В большинстве случаев трехчастные (однотемные и двухтемные) обработки построены по принципу контраста—крайние части контрастируют со средней (пожалуй, за исключением пьесы «Народный напев», которая является неконтрастной однотемной транскрипцией).

Расширение формы происходит также благодаря дополнениям и связкам, которые композитор использует для замыкания частей или для перехода от одной части к другой. В основном эти дополнения и связки довольно большие, например, в «Танце» В—dur дополнение к первой части—восемь тактов, в «Токкате» связка между первой и второй частями—двадцать два такта.

Нередко расширение формы связано и с увеличением количества тактов внутри предложений. Например, в «Танце» В—dur период состоит из шестнадцати тактов, в то время как в соответствующем оригинале—из четырнадцати тактов (такого рода расширения наблюдаются также в обработках «На тему Дживани» и «Каприччио»).

Из всего сказанного выше можно заключить, что, создавая новые, более сложные формы, Сараджян попытался по-своему перенести вокальные произведения в чисто инструментальную сферу, причем с помощью расширения формы придал обработкам черты, присущие произведениям концертного типа. В его транскрипциях господствует вариационный принцип изложения, причем вариационность в равной степени касается и мелодии, и всей фактуры в целом.

Рассмотрим, какие изменения у него претерпевает мелодия в звуковысотной сфере. Знакомясь внимательно с его пьесами, нетрудно заметить, что композитор не сразу вносит изменения в мелодию. Она подвергается варьированию скорее после своего первого проведения. В ней можно обнаружить—по сравнению с оригиналом—и добавление звуков («Токката», звук е, такты 11, 15) и пропуски звуков («Танец» В—dur, звук с, такт 8; «Каприччио», форшлаг *des*, такт 14), и варианты изменения звуков («Танец» В—dur, такты 1, 17, где звуки е и d заменены звуками d и f), а также большое количество дублировок («Каприччио», «Токката» и др.).

В звуковысотной сфере обнаруживаются не только интонационные изменения, но и ритмические. Подобного рода изменения вносятся композитором весьма бережно, с глубоким осознанием специфики армянской народной музыки.

Несомненный интерес представляет сфера гармонии. Прежде всего отметим альтерации, которые используются композитором достаточно разнообразно и со вкусом. Например, им альтерируются V, VI ступени («Каприччио», такт 40; «Танец» В—dur, такт 153), VII ступень («Танец» В—dur, такт 39), при понижении которой создается звучность миксолидийского лада. Особенно часто применяются альтерации II и III ступеней, которые в полной мере соответствуют ладовой природе армянской народной музыки. Например, II пониженную ступень, то есть фригийскую, можно найти в обработке «Народный напев» (такт 27), альтерацию III ступени, которая вносит в гармонию свежесть и разнообразие, также в «Народном напеве» (такты 27, 28).

Альтерации чаще всего встречаются в аккордах, в мелодии они бывают значительно реже. Больше всего автор использует в своих транскрипциях малый минорный септаккорд, малый вводный септак-

корд II и VII ступеней. Причем нередко разрешает эти аккорды непосредственно в тонику, минуя доминантовые гармонии. Часто встречаются секундовые созвучия, которые строятся из альтерированных и неальтерированных звуков; именно они придают гармонии обработок свежесть, остроту и, вместе с тем, несколько не искажают существа ладовой природы армянских народных мелодий (например, «На тему Дживани», завершающий аккорд, «Каприччио», такт 43). Вспомним также своеобразное разрешение аккордового созвучия с альтерированными II и III ступенями в тонику в «Народном напеве» (такты 27, 28, тональность g).

В обработках Сараджяна мы находим множество органичных пунктов, встречающихся на разных ступенях лада: VI, VII ступени («Народный напев»), III и III пониженной ступенях («Танец» B—dur, такт 150), II пониженной ступени («Колыбельная» a—moll, такты 3, 4). Встречаются нередко и двойные органичные пункты в разных интервалах: квинты («Народный напев»), септимы («Танец» B—dur), сексты («Колыбельная» a—moll) и д.

Интересны и фактурные особенности обработок. Отметим, что все обработки трех- или четырехголосные, и в отношении фактуры делятся на две основные группы: одни—простые, ясные, прозрачные, другие—более насыщенные, с широким охватом регистров (например, в «Каприччио», Токкате» и др.). Композитором умело использован также прием фактурного варьирования. Именно здесь сказывается вариационный метод разработки музыкального материала. По своему складу фактура транскрипций весьма разнообразна: имеются здесь октавы, аккорды («Токката» и др.), нередко встречаются двойные ноты, репетиции («На тему Дживани»), глиссандо, охватывающее несколько регистров («Токката»). Чрезвычайно интересны фактурные сопоставления, когда токкатное изложение с помощью приема *staccato* в крайних частях контрастирует с горизонтальным изложением в средней части («Токката», «Каприччио»).

Сараджян достигает красочности звучания с помощью тембровых изменений. Он умело использует крайние регистры инструмента или, что бывает реже, излагает партию сопровождения в другом регистре, поручая ее обеим рукам, и тем самым имитируя наигрыш народно-инструментальных ансамблей («На тему Дживани»). В обработках он часто пользуется приемом «игры через руку» (например, в «Токкате», где с помощью этого приема создается особый эффект эха).

Композитор вносит в свои обработки также существенные метроритмические изменения. В одних случаях он сокращает единицу размера (например, в «Танце» B—dur размер 3/8, а в соответствующем оригинале—размер 3/4, вследствие чего усиливается танцевально-скерцозный характер. В других—единица размера им укрупняется

(во II части «Токкаты» единица размера  заменена . Нами

обнаружен пример не только укрупнения единицы размера, но и увеличения размера такта (например, в «Каприччио», в отличие от оригинала, где значится размер 9/8, проставлен размер 5/4). В данном случае новый, крупный размер больше соответствует инструментальному характеру обработки и способствует более широкому дыханию фразы. К сказанному следует добавить еще, что композитор использует

метроритмические изменения как одно из важных средств варьирования. Для подтверждения данной мысли достаточно вспомнить хотя бы частые перемены метроритма и смещение акцентов внутри такта в «Токкате». Подобное метроритмическое варьирование музыкального материала в полной мере соответствует инструментальной природе транскрипций.

Умело выбирает Сараджян и темповые указания. В одних случаях темп, поставленный им, по сравнению с оригиналами более

быстрый. Например, в „Токкате“ темп *allegro grazioso*  = 144, в

это вполне оправдано, так как более соответствует капричному характеру пьесы. Или в обработке «На тему Дживани» он указывает темп *allegretto*, вместо стоящего в оригинале *moderato*, что вполне логично, учитывая перенос пьесы из сферы вокальной в сферу инструментальную.

В других обработках темп по сравнению с оригиналами медленнее. Например, в „Танце“ *B-dur* темп *allegro ma non troppo*

 = 126, а в оригинале *allegro*, следовательно, в обработке под-

черкивается не столько стремительный, сколько игривый, грациозный характер. Имеются и случаи, когда композитор, стремясь сохранить вокальную природу оригинала, не меняет темпа в транскрипции («На-

родный напев»—*moderato contabile*  = 96; „Колыбельная“ *a-moll*—

mesto improvisato).

Артикуляционные обозначения и акцентуация также подчинены раскрытию тех или иных образов. *Legato* применяется композитором, с одной стороны, для воссоздания напевного, лирического характера («Колыбельная» *a-moll*, «Народный напев» и др.), с другой—для передачи пластики танца («Танец» *B-dur*).

Несколько иначе обстоит у него дело с фразировкой. Чаще всего она выдержана в духе инструментального характера обработок и порой существенно отличается от своего прообраза. В вокальных оригиналах она более детализирована, в обработках—крупнее и шире.

Что касается акцентов, то они используются с разными целями: то в кадансовых оборотах («Танец» *B-dur*), то в кульминациях («Токката»). Иногда акценты способствуют ритмическому варьированию фактуры, как, например, в «Токкате» (такты 35, 36). Именно благодаря этому приему в «Токкате» создается особая ритмическая острота и гибкость. С помощью акцентов Сараджян воссоздает и декламационный, речитативный характер мелодии (например, в «Капричио», такт 5), который в других случаях («На тему Дживани») он с наименьшим успехом передает посредством *tenuto*, воссоздавая тем самым особую интонацию и колорит, присущие ашугским песням.

Но, быть может, наибольшей выразительности композитор достигает, смело используя динамические и агогические средства. С одной

стороны, мы встречаем в его обработках большие динамические нарастания, которые начинаются тихо, как бы исподволь, и достигают постепенно мощного звучания («Каприччио», «Танец» В—dur), с другой— контрастные динамические сопоставления, когда рядом соседствуют такие обозначения, как *con forza* (или *sff*) и *subito p* («Танец» В—dur). Особый интерес представляют контрастные сопоставления *forte-piano* в пьесе «На тему Дживани», где композитор, искусно чередуя основную мелодию (партия солиста) с сопровождением (наигрыш народно-инструментального ансамбля), достигает предельно выразительного динамического эффекта.

Укажем также на редко используемый прием партитурной динамики в «Каприччио» (такт 18), где верхний голос исполняется *f*, *ff*, а нижний—*p* или *pp*.

Благодаря внесению таких агогических обозначений, как *grazioso*, *agitato*, *sostenuto*, *energico*, *giocoso*, *rubato*, *con anima*, *mesto improvisato*, *tempestoso* и т. д., Сараджяну удается выразить самые различные настроения—от спокойного, печального до бурного, взволнованного. Ко всему сказанному следует добавить также, что для раскрытия выпуклых, ярких образов композитор умело использует педаль и указания, относящиеся к области туше. Заметим, что педаль или способствует воссозданию протяжного, непрерывного звучания («Народный напев»), а следовательно, лирического настроения, или усиливает кульминации, при этом объединяет нередко несколько тактов («Токката»). Укажем также, что с помощью педали композитор часто выделяет органичные пункты, а для достижения более ясного, чистого звучания предписывает *senza ped.* («Каприччио» и др.). Точным применением таких указаний, как *leggiero*, *marcato*, *sotto voce*, *smorzando secco*, достигается то прозрачное, легкое, то яркое, подчеркнутое, то приглушенное, мягкое, то резкое, сухое звучание.

Итак, в транскрипционных работах Сараджяна мы сталкиваемся с поисками новых форм прочтения оригинала, с четко выраженным стремлением обогатить его образы, привнести в него новые штрихи и оттенки; мы встречаемся с попыткой расширить выразительные средства—мелодические, гармонические, ритмические, фактурные—расширить инструментальную палитру. И в то же время мы обнаруживаем в транскрипциях Сараджяна сознательное отстранение всего инородного, постороннего, чуждого армянскому музыкальному фольклору. Во всем чувствуется желание максимально приблизить выразительные средства к особенностям обрабатываемых оригиналов.

Таким образом, в транскрипциях свободного типа советских армянских композиторов произошли существенные изменения. Если в прошлом—на ранних этапах развития, транскрипторского жанра—точное сохранение особенностей оригинала было прежде всего prerogative транскрипций строгого типа, то в наше время оно в меньшей степени встречается и в транскрипциях свободного типа. Среди последних все чаще появляются такие, где отступления от подлинника, неизбежные при свободном транскрибировании оригинала, не означают нарушения, искажения его лица в целом. Изменение фактуры сопровождения (а иногда и досочинение его), добавление виртуозных пассажей, как бы обрамляющих мелодию, привнесение разного рода фигураций, имеющих звукоизобразительное значение, лишь подчеркивают характерные особенности оригинала, рельефнее обрисовывают его лицо.

Именно в этом и усматривается основное значение фортепианных транскрипций свободного типа в наши дни. С одной стороны, они определяют многие специфические особенности армянского фортепианного стиля, включая его своеобразную виртуозную направленность, тембровую красочность и другие особенности, привнесенные из арсенала современного пианизма. С другой стороны, они являются одним из мощных средств популяризации народных песен и танцев.

**ԱԶԱՏ ՈՃԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՏՐԱՆՍԿՐԻՊՏԻԱՆԵՐԸ
ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

ԼԱՌԻՐԱ ՍԵՐՐԱԿՅԱՆ

Ա մ ֆ ո ֆ ո լ մ

Սովետահայ կոմպոզիտորների ազատ ոճի դաշնամուրային տրանսկրիպցիաներում տեղի են ունեցել էական փոփոխություններ: Եթե տրանսկրիպցիոն ժանրի զարգացման նախնական փուլում օրիգինալի առանձնահատկությունների ճիշտ պահպանումը ամենից առաջ խիստ ոճի տրանսկրիպցիայի առանձնաշնորհն էր, ապա վերջին տասնամյակներին այն ոչ քիչ շափով հանդիպում է նաև ազատ ոճի տրանսկրիպցիաներում: Վերջիններիս շարքում հանդիպում են նաև այնպիսիները, որոնցում ազատ տրանսկրիպտացման ժամանակ անհրաժեշտ շեղումները օրիգինալից ամբողջությամբ առաժ շեն նշանակում օրիգինալի խախտում, այլ սոսկ ընդգծում են վերջինիս բնորոշ առանձնահատկությունները, ավելի հատուկ են շեշտում նրա էությունը: Հենց դրանում է մեր օրերի դաշնամուրային ազատ տրանսկրիպցիաների հիմնական նշանակությունը: