

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

**ԱՐՏԵՄՅԱՆ ԼԻԼԻԹ ՌՈԲԵՐՏԻ**

**20-րդ դարի նոր կոմպոզիցիոն Տեխնոլոգիաներով  
Գրված ՀԱՅԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ  
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ**

**ԺԷ.00.02 - «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտությամբ  
արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի  
Հայցման ատենախոսություն**

**ՍԵՂՄԱԳԻՐ**

**ԵՐԵՎԱՆ - 2012**

---

**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ**

**АРТЕМЯН ЛИЛИТ РОБЕРТОВНА**

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРОБЛЕМЫ АРМЯНСКОЙ  
ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ 20-ГО ВЕКА, СОЧИНЕННЫХ В  
НОВЫХ КОМПОЗИЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЯХ**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание ученой степени кандидата  
искусствоведения по специальности  
17.00.02 – “Музыкальное искусство”**

**ЕРЕВАН – 2012**

Ատենախոսուելի թեման Հաստատուել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում

Գիտական ղեկավար՝

արվեստագիտութեան թեկնածու  
Կոկժաև Միխայիլ Արտյոմի

Պաշտոնական ընդգրկմախոսներ՝

մանկավարժական գիտ. դոկտոր, պրոֆեսոր  
Յուզբաշյան Յուրի Վաղարշակի

արվեստագիտութեան թեկնածու  
Շախկուլյան Տաթևիկ Ռաֆայելի

Առաջատար կազմակերպուելիուն՝

Խ.Արթուրյանի անվան Հայկական պետական  
մանկավարժական Համալսարան

Պաշտպանութիունը կայանալու է 2012թ. դեկտեմբերի 27-ին, ժամը 14.00-ին, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈՂ-ի 016 Արվեստագիտութեան մասնագիտական խորհրդի նիստում (Հասցեն՝ 0019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պողոտա 24/4):

Ատենախոսուելիայնը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2012 թ. նոյեմբերի 27-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,  
արվեստագիտութեան դոկտոր

**Ասատրյան Ա. Գ.**

---

Тема диссертации утверждена в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса

Научный руководитель -

кандидат искусствоведения  
**Кокжаев Михаил Артемович**

Официальные оппоненты -

доктор педагогических наук, профессор  
**Юзбашян Юрий Вагаршакевич**

кандидат искусствоведения  
**Шахкулян Татевик Рафасловна**

Ведущая организация — Армянский гос. педагогический университет им. Х.Абовяна

Защита диссертации состоится 27-го декабря 2012г. в 14.00 часов на заседании специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА, действующего в Институте искусств НАН РА (адрес: 0019, Ереван, проспект Маршала Баграмяна 24/4).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН РА. Автореферат разослан 27-го ноября 2012г.

Ученый секретарь специализированного совета,  
доктор искусствоведения

**Асатрян А. Г.**

## ԱՏԵՆԱՆՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

**Թեմայի արդիականությունը:** Հայ երաժշտագիտության մեջ ամենից շատ ուսումնասիրված ոլորտներից է դաշնամուրային երաժշտությունը (հայ դաշնամուրային երաժշտության և կատարողական արվեստի վերաբերյալ արժեքավոր ուսումնասիրություններ ունեն Շ. Ավոյանը և Բ. Ջոլոտովան): Այդուհանդերձ, հետազոտության մի շարք դիտանկյուններ ուսումնասիրություն են պահանջում: Նկատի ունենք դաշնամուրային ստեղծագործությունների տեխնիկական-կոմպոզիցիոն վերլուծությունը, որը կարևոր է հատկապես դաշնակահար կատարողների համար: Յուրաքանչյուր դաշնակահարի համար կատարողական տեսանկյունից առաջնային նպատակներից մեկը պետք է լինի պատկերացնել որևէ ստեղծագործության թե՛ գեղագիտական, թե՛ կառուցվածքային առանձնահատկությունները, ինչպես նաև պատմական և հասարակական այն պայմանները, որոնցում ստեղծվել է տվյալ երկը: Խոսքը վերաբերում է ինչպես ամբողջությամբ նոր կոմպոզիցիոն տեխնիկաներում գրված դաշնամուրային երաժշտությանը, այնպես էլ՝ նոր տեխնիկայի տարրերի կիրառությամբ ստեղծված դաշնամուրային գործերին:

Դեռևս 20-րդ դարի 60-ական թվականների հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ դրսևորվել են արևմտյան երաժշտությունից բխող նոր տեխնիկաներում գրված երկեր: Դրանք երբեմն ուղղակիորեն առնչվում են նաև հայ երաժշտական մշակույթի ավանդույթներին: Ցայտուն օրինակ է Ա. Բաբաջանյանի «Վեց պատկեր» շարք, որտեղ համակցվում են սերիալ գրելաձևը և հայ ավանդական երաժշտամտածողությունը: Է. Միրզոյանի ստեղծագործություններում նույնպես ոճերի համադրություն ենք հանդիպում: Լ. Աստվածատրյանի պիեսներում ստեղծագործական նոր սկզբունքներն արդեն բնական միջավայր են: Կոմպոզիտորական տեխնոլոգիական նորույթի տեսակետից ոչ պակաս հետաքրքիր են Գ. Հովունցի, Ս. Աղաջանյանի, Դ. Մարյանի, Է. Արիստակեսյանի ստեղծագործությունները:

Տեխնոլոգիա հասկացության մեջ մենք ենթադրում ենք ոչ միայն այս կամ այն կոմպոզիցիոն տեխնիկայի կիրառում, այլ նաև երաժշտական ստեղծագործության մեջ նրա կիրառման միջոցը:

Հայ կոմպոզիտորների հաջորդ սերնդում դաշնամուրի համար ստեղծագործել են՝ Տ. Մանսուրյանը, Հ. Դելլայանը, Ա. Ջոհրաբյանը, Ա. Մաթյանը, Ե. Երկանյանը, Վ. Բաբաջանը, Վ. Աճեմյանը և ուրիշներ: Այս սերնդի ներկայացուցիչների ստեղծագործությունն աչքի է ընկնում բազմազան տեխնիկական ձեռքբերումներով, որոնցից շատերը չունեն նախադեպեր արևմտաեվրոպական և ամերիկյան երաժշտական մշակույթում:

Նորագույն ժամանակները՝ վերջին երկու տասնամյակները, նշանավորվում են մի շարք երիտասարդ կոմպոզիտորների գործունեությամբ (Վ. Շարաֆյան, Հ. Մելիքյան, Ա. Ավանեսով և ուրիշներ), ովքեր կատարելությամբ տիրապետում են նոր կոմպոզիցիոն արտահայտչամիջոցներին և ստեղծում են իրենց ինքնատիպ գեղարվեստական և կառուցվածքային համակարգերը: Կոմպոզիցիոն տեխնիկաներին լիակատար տիրապետելը այս սերնդին թույլ է տվել ընդլայնել կերպարային որոնումների շրջանակը տարբեր գեղագիտական ուղղություններով:

Հայ երաժշտական մշակույթի ընդհանուր դիտարկումը ցույց է տալիս տեխնիկական նորամուծությունների հսկայական ընդգրկումը, ինչը պահանջում է հատուկ հետազոտություն: Բիսարկե, հայ նորագույն երաժշտության վերաբերյալ գրվել են արժեքավոր ուսումնասիրություններ (Ս. Սարգսյան): Ուստի, կարևոր է նաև նշված շրջանի դաշնամուրային երաժշտության ստեղծագործական առանձնահատկությունների բացահայտումը:

Ատենախոսության արդիականությունը պայմանավորված է գլխավորապես հայ կոմպոզիտորների նորագույն դաշնամուրային ստեղծագործությունների տեխնիկական հատկանիշները պարզաբանելու անհրաժեշտությամբ:

**Աշխատանքի նպատակն ու խնդիրները:** Ատենախոսության մեջ ամենակարևոր նպատակը հետազոտվող ստեղծագործությունների կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների բացահայտումն է, որը խնդիր ունի բացահայտելու հիմքեր՝ կատարողական միջոցների ընտրության համար: Նոր կոմպոզիցիոն ձևերը, որոնք նախկինում նախադեպեր չեն ունեցել, պահանջում են նաև կատարողական այլ մոտեցում: Ասվածը վերաբերում է երաժշտական կոմպոզիցիայի բոլոր տարրերին՝ փոքր կառուցվածքներից մինչև ամբողջական: Կատարողական միջոցների արմատական նորացումը նոր կոմպոզիցիոն տեխնիկաների կիրառման ուղիղ հետևանքն է:

Հետազոտության կարևոր նպատակ է նաև գեղարվեստական միտումների բազմազանությամբ օժտված հայկական դաշնամուրային նոր երաժշտության առավել հետաքրքիր նմուշների դիտարկումը, որը հնարավորություն կընձեռի ամբողջական պատկերացում կազմել հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում ինչպես նոր գեղարվեստական երևույթների, այնպես էլ կատարողական կերպերի վերաբերյալ:

Աշխատանքի խնդիրներն են՝

- 1) Բացահայտել որոշակի տեխնիկայի կիրառությունը:

2) ներկայացնել ստեղծագործության կոմպոզիցիոն կառուցվածքի բացահայտման մեթոդը՝ նախքան այն կտվորի կատարողը:

**Աշխատանքի գիտական նորույթը:** Հայ երաժշտագիտության մեջ նոր կոմպոզիցիոն տեխնոլոգիաներով գրված հայկական դաշնամուրային երաժշտության կատարողական խնդիրների վերաբերյալ չկա առանձին ուսումնասիրություն: Առանձին դիտարկումներ հանդիպում ենք հայ կոմպոզիտորներին նվիրված տարբեր մենագրություններում և այլ ուսումնասիրություններում<sup>1</sup>:

Ատենախոսության մեջ առաջին անգամ.

20-րդ դարի նոր կոմպոզիտորական տեխնիկաներով (սերիալ մտածողություն, սոնորային գրելառձ, ռեպետիտիվ երաժշտություն, ատոնալ երաժշտություն, ալեատորիկա՝ թե՛ սահմանափակ, թե՛ համապարփակ տարբերակներով, օբերտոնային հարմոնիայով երաժշտական տեխնիկա, վերջապես, գործիքային թատրոն, որպես երաժշտության և թատերական գործողության ձևերի միաձույլ համադրման երևույթ) գրված դաշնամուրային ստեղծագործությունները վերլուծվում են նպատակամիտված,

նոր կոմպոզիտորական տեխնիկաներով գրված դաշնամուրային ստեղծագործությունների կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները դիտարկվել են կատարողական մեկնաբանման պլան կառուցելու անհրաժեշտության:

Ըստ այդմ, քննության են առնվել Ղ. Սարյանի «Երեք պոստյուդներ», Է. Միրզոյանի «Պոեմ», Ա. Բաբաջանյանի «Ժողովրդական», Ս. Աղաջանյանի «Սոնատ», Գ. Հովունցի «10 պիես-մոնոգրամ» շարքից պիեսներ, Է. Արիստակեսյանի «Սոնատ 81-83», Լ. Աստվածատրյանի «Պրոլոգ և Մոտետ», Տ. Մանսուրյանի «Սոնատ», Ա. Զոհրաբյանի «Սոնատ», Հ. Դելլալյանի «Նվիրում Կոմիտասին», Վ. Բաբայանի «Pro e Contra», Վ. Աճեմյանի «The Bells», Լ. Չաուշյանի «Էպիկենտրոն», Հ. Մելիքյանի «Շարք», Ռ. Սարգսյանի «Կոմիտասին», Ե. Երկանյանի «Պանտոերաժշտություն», Մ. Կոկժանի «Կամերային Սոնատ», Ա. Սարյանի «Վեց բազատել» շարքից պիեսներ, Ս.

---

<sup>1</sup> Амагуни С., Арно Бабаджанян инструментальное творчество, изд. «Советакан грох», Ереван, 1985, стр. 82. Апоян Ш., Золотова И., Фортепианная музыка, в кн. Музыкальная культура Армянской ССР (сост. М. Берко, ред. М. Берко, М. Тер-Симонян), изд. «Музыка», Москва, 1985, стр. 345-348, стр. 355, стр. 363. Аветисян Н., Пути и проблемы развития армянской сонаты (с 80-х годов XIX века до начала 70-х годов XX века), диссертация на соискание уч. степени кандидата искусствоведения, Ереван, 2003, стр. 145-150. Золотова И., Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века), изд. «Комитас», Ереван, 2010, стр. 245-247. Саркисян С., Армянская музыка в контексте XX века, изд. дом «Композитор», Москва, 2002, стр. 73-74, стр. 88-89, стр. 160-162, стр. 165. Рухкян М., Портреты армянских композиторов, изд. «Наири», Ереван, 2009, стр. 10-53, стр. 54-106, стр. 107-153, стр. 154-198.

Չաքարյանի «Quasi Sonatina», Հ. Մելիքյանի «Էտյուդներ», Վ. Շարաֆյանի «Voices of Invisible Blue Butterflies» ստեղծագործությունները և Ա. Ավանեսովի «Feux Follets» շարքից պիեսներ:

**Աշխատանքի մեթոդաբանությունը:** Տվյալ հետազոտության մեթոդիկան վերլուծական է: Ուսումնասիրության առարկան առաջին հերթին ինտոնացիոն ոլորտն է, քանի որ ցանկացած կոմպոզիցիոն տարր, անգամ եթե այն մոտիվ չէ, իր մեջ կրում է ինտոնացիոն հատկանիշներ: Վերլուծության ընթացքում կարևորվում է ֆակտուրան, որը մենք մեկնաբանում ենք նաև որպես շարադրանքի գրաֆիկա, ինչպես նաև հնչյունային կազմակերպումը, որոնք նշանակալից դեր ունեն կերպարային ենթատեքստում: Մեթոդիկայի կարևոր կողմերից է՝ վերլուծության հիման վրա կատարողական մեկնաբանությունների պլան կառուցելը, որն օգտակար է դաշնակահար կատարողների համար: Վերլուծության մեթոդիկան ընդհանուր առմամբ նախատեսում է յուրաքանչյուր ստեղծագործության կառուցվածքային և գեղարվեստական առանձնահատկությունների վերլուծման անհատական մոտեցում: Դա բոլորովին չի բացառում հետազոտվող ստեղծագործությունների մեջ որոշակի ընդհանրության գոյության հնարավորությունը:

**Աշխատանքի գործնական նշանակությունը:** Հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ նոր տեխնիկական երևույթների հետազոտությունը ոչ միայն անհրաժեշտ է ճանաչողության տեսակետից, այլև գործնական իմաստ ունի, քանի որ երաժշտական ստեղծագործությունների տեխնոլոգիական հիմքերի իմաստավորումը կատարողական մեկնաբանության բանալին է:

**Աշխատանքի փորձաքննությունը:** Ատենախոսությունը քննարկվել և հրապարակային պաշտպանության է երաշխավորվել Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի կատարողական արվեստի պատմության, տեսության և մանկավարժական պրակտիկայի ամբիոնում: Ատենախոսության հիմնական դրույթները հրատարակվել են «Երաժշտական Հայաստան», «Կանթեղ» հանդեսներում լույս տեսած հոդվածներում, զեկուցվել է «Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ և յոթերորդ նստաշրջանիներում», տպագրվել «Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջանի» նյութերի ժողովածուում:

**Աշխատանքի կառուցվածքը:** Ատենախոսությունը բաղկացած է առաջաբանից, երեք գլխից, եզրակացությունից և օգտագործված գրականության ցանկից:

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Առաջաբանում հիմնավորված է թեմայի արդիականությունը, նշված են նպատակն ու խնդիրները, գնահատված է թեմայի գիտական մշակվածության աստիճանը, շեշտված է գիտական նորությունը:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԳՐԵԼԱՌՃԻ ԳԵՐԱԿԱՅՈՒԹՅԱՄԲ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ  
ՄՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

(Հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործություններ, որտեղ չնայած ավանդական գրելառճի ընդհանուր ուղղվածությանը, արտահայտվել են նոր կոմպոզիցիոն հնարների ուրվագծեր)

**Ղազարոս Մարյանը դասեր հիշատակին նվիրված «Երեք պոստյուդներ»-ում** նոր ստեղծագործական հնարների է դիմում (սոնորային գրելաձև)՝ ավանդական տոնայնական գրելառճի մեջ ներմուծելու սկզբունքով: Ողբերգական բնույթ ունեցող առաջին պիեսը լի է դիտանսս համահնչյուններով, որոնք ավելի հաճախ կլաստերների են նմանվում: Երկրորդ պիեսում կան կրկնվող հնարների դրսևորումներ, ինչը Ղ. Մարյանը շատ արտահայտիչ է կիրառում: Երրորդ պիեսում միավորված են առաջին և երկրորդ պիեսների հնարերը: Վերլուծության ընթացքը հանգեցնում է այն համոզման, որ ամբողջ պիեսը պետք է կատարել կա՛մ մեկ ամբողջ պեդալով, կա՛մ այն հազվադեպ փոփոխելով, իսկ առանձին հատվածներին հնչյունարտաբերումը պետք է համապատասխանեցվի կերպարին:

**Էդվարդ Միրզոյանի դաշնամուրային «Պռեմ»-ում** ավանգարդ գրելառճի առանձնահատուկ միտում չկա: Չնայած ֆակտուրան որոշակիորեն ավանդական է, նրանում ներկառուցված են նաև մինիմալիզմի տարրեր: Առաջինը՝ պիեսում կերպարանափոխվում է հիմնական ինտոնացիոն հատիկը: Երկրորդ՝ հատիկն ինքնին արևելյան երաժշտության ակուստիկ հնարավորություններից մեկի սոնորիտիկ խորհրդանիշ է: Երրորդ՝ կրկնողության հնարներում նույնպես արևելյան երաժշտությանը բնորոշ մեդիտացիոն սկզբունքի և մելիզմատիկայի միջնորդավորված վերակազմության տարրեր են նշմարվում: Կատարողական մեկնաբանության տեսանկյունից, կատարման պլան ստեղծելիս անհրաժեշտ է մոտենալ երեք հնչյունից բաղկացած մոտիվային հատիկի հնչողության արտահայտման դիրքերից, քանի որ այն պիեսի բովանդակության կարևորագույն կրողն է: Կատարողը կարող է հաջողության հասնել՝ ստեղծելով կատարողական այնպիսի տարբերակ, որում մնացած բոլոր արտահայտչամիջոցները ենթարկված են նշված սկզբնական հատիկին:

**Անոն Բարաջանյանի** «Վեց պատկեր» դաշնամուրային շարքից **«Ժողովրդական»** պիեսը: Քանի որ սերիան կառուցված է երկու ինտերվալային քայլից՝ կես և մեկ ու կես տոնից, և դրանց ցանկացած համակցության պարագայում ապահովվում է կոմպոզիտորի կողմից փնտրվող ժողովրդական երաժշտության ինտոնացիան, ապա կատարողական մոտեցումը պետք է բխի հենց այդ բնութագրից: Նշենք պիեսի ևս մեկ որակական առանձնահատկություն: Ֆրագներն ունեն որոշակի կառուցվածքային կրկնություն, որոնք իրենցից ներկայացնում են երկտակտ ֆրագի տարբերակային հաջորդականություն: Սակայն ինտոնացիոն հատիկների միջտակտային շղթայումները, որոնք բաղկացած են սկզբունքորեն չկրկնվող հնչյուններից, այդպիսի ֆրագների մշտական կրկնողությունների արդյունքում, երաժշտական ընթացքին հաղորդում են գրոտեսկային կերպարայնություն: Կատարողական առումով պետք է պիեսին հաղորդել ժողովրդական պարի հատկանիշներ, ինչպես նաև հատուկ ուշադրությամբ վերաբերվել տերցիա-սեկունդային ինտոնացիաներին: Այս դեպքում, բացի ռճավորման տարրերից, հստակ կարտահայտվի նաև պիեսի գրոտեսկային բնույթը:

**Մերգեյ Աղաջանյանի «Մոնաստ»**-ում առկա են տեխնոլոգիական, և որպես դրա հետևանք՝ կերպարային հակասությունների կանխամտածված ներդրման հատկանիշներ, որոնց արտաքին դրսևորման մեջ թաքնված է իմաստային բովանդակությունը: Հակասությունը տվյալ դեպքում արտահայտված է երկու միանգամայն տարբեր ռճերի գաղափարներ շարադրելու միջոցով: Առաջին մասը գրված է տոնայնական պոլիֆոնիկ համակարգում, որտեղ գերակշռում է երկձայն շարադրանքը, իսկ երկրորդն ատոնալ է: Երաժշտական նյութի որակում տեղի է ունեցել իմաստային փոխակերպում: Նման գաղափարն անհրաժեշտ է իրականացնել այնքան հստակ ու արտահայտիչ, որպեսզի ունկնդիրը կարողանա ընկալել իմաստային բովանդակությունը: Իսկ ընկալման բարդությունն այն է, որ այդպիսի կոմպոզիցիոն և իմաստային բովանդակությունը հնարավոր է ընկալել միայն պիեսի ամբողջական ունկնդումից հետո՝ լսողական ընկալման հետադարձ վերակառուցման մեջ: «Basso ostinato»-ում տասնվեց վարիացիաները ներկայացնում են երաժշտական լարվածության աճի շարունակական ալիք, ինչը կատարողական պլանում առաջնային դեր պետք է կրի:

**Գագիկ Հովունցի «10 Պիես-Մոնոգրամ»** շարքը ենթադրում է, որ դրսևորվում են հնչյուններում այն մարդու անվան սկզբնատառերը, ում նվիրված է պիեսը: Պիեսներից յուրաքանչյուրի հիմքում ընկած են ինտոնացիոն հատիկներ՝ համապատասխանեցված նոտագրական



մոնոգրամի այս կամ այն մարդու անվանը: Ատենախոսության մեջ դիտարկվել են այդ պիեսներից մի քանիսը: Առաջին պիեսը ինքնադիմանկար է: Այն կառուցված է «G-H» ինտոնացիայի հիման վրա, որոնք կոմպոզիտորի անվան և ազգանվան առաջին տառերն են՝ լատիներեն: Շարքի հինգերորդ պիեսում Գ. Հովունցը օգտագործել է ոճավորման մեթոդը: G-E անվանմամբ պիեսը նվիրված է Գրիգոր Եղիազարյանին: Վեցերորդ պիեսում, որը նվիրված է Կարպ Մավելևիչ Դոմբանին, Գ. Հովունցը C-A-ES-D հնչյուններից կառուցում է թեմա, որը դառնում է ֆուգայի հիմք: Յոթերորդ պիեսում օգտագործված է Ալեքսանդր Գրիգորևիչ Հարությունյանի մոնոգրամը՝ A-G-H: Եվս մեկ ֆուգայի թեմայում կողավորված է Գայանե Չեքոտարյանի (G-Ch) անունը, ով հայ ազգային պոլիֆոնիկ դպրոցի ներկայացուցիչ է: Տասներորդ պիեսում վերակերտված է Առնո Բաբաջանյանի դիմանկարը՝ գրոտեսկային ձևով: A-b-ab-a հնչյունների խումբն՝ անընդհատ կուտակվում է հարուստ դաշնամուրային ֆակտուրայի մեջ՝ նմանակելով Ա. Բաբաջանյանի դաշնամուրային ոճը: Կատարողական տեսանկյունից, կոմպոզիտորի պիեսների մեկնաբանումները կարող են ունենալ բազմաթիվ տարբերակներ, սակայն կատարողական միջոցների ընտրության մեջ գլխավորն է մոնոգրամների հնչյունների ռեյիեֆային ցուցադրության սկզբունքը:

**Էմին Արիստակեսյանի «Սոնատ»**-ում ներկայացված է սոնատային շարքի անսովոր մեկնաբանում՝ թե՛ սոնատայնության մասին դասական պատկերացման առումով, թե՛ նույնիսկ երաժշտական ավանգարդի տեսանկյունից: Կատարողն այս ստեղծագործությունը յուրացնելու ընթացքում պետք է ճշգրտորեն նկատի ունենա նրա դրամատուրգիան: Սոնատում չկա զարգացում, իսկ դա նշանակում է, որ կատարողական խնդիրը հակադրության ռեյիեֆային ցուցադրումն է: Էական է կարևորել ֆակտուրային պայմաններով տարբեր, սակայն դրամատիկական առումով կարևոր երեք կերպարային դրվագները: Սոնատի երկրորդ մասը կերպարային առումով միատարր է: Այն շատ արագ տոկատ է, որում կարևոր է հարվածային տուշեն: Կատարողական առումով այս մասը պետք է ներկայացնել որպես մեկ ամբողջություն՝ զուրկ հակադրություններից, ուստի անգամ դինամիկ տատանումները պետք է իրականացվեն հնչյունային ճկունությամբ: Միայն դինամիկայի եզրափակիչ պոթկումները պետք է նվազել վառ՝ պահպանելով հարցական կերպարայնությունը, քանի որ Է. Արիստակեսյանի Սոնատում դրված է Աշխարհի գոյության հետ կապված անկյունաքարային հարց:

**Լևոն Աստվածատրյանի «Պրոլոգ և Մոտետ»** ստեղծագործությունը պարունակում է ավանգարդ գրեթե լոռի հատկանիշներ, որոնք օրգանապես համակցվում են հնագույն հոգևոր երգասացության հետ: Հայ մոնոդիկ երաժշտության «վերակերտման» գաղափարն իրականացված է

բացարձակապես եվրոպական երաժշտական ձևերում: «Պրոլոգը» երգչախմբային հնագույն երգեցողության խորհրդանշական վերակառուցումն է, որն արտահայտված է դաշնամուրի պոլիֆոնիկ հնարավորությունների միջոցով: Այսինքն, կարող ենք դիտարկել որպես «հոգևոր մեղեդի»: «Մոտետը» բազմաթեմատիկ պոլիֆոնիայի յուրահատուկ ձև է: Այս կոնստրուկտիվ նրբագեղ ստեղծագործությունն ունկնդրին մատուցելու համար կատարողը ոչ միայն պետք է օգտագործի դաշնամուրային կանտիլենայի բոլոր հնարավորությունները, որը կվերարտադրի երգչախմբային երգեցողության պատրանքը, այլև պետք է կիրառի ձայնարտաբերման շատ բարդ մեթոդներ, որոնք թույլ կտան անհատականացնել ձայներն՝ ըստ նրանց տեմբրային առանձնահատկությունների: Այդ դեպքում կարելի է համարել, որ հեղինակի գաղափարը կատարողական առումով ճիշտ է իրականացված, քանի որ տվյալ մեկնաբանման մեջ գլխավոր խնդիրը եկեղեցական երգչախմբային երգեցողության առանձնահատկությունների վերակառուցումն է՝ դաշնամուրի կատարողական միջոցներին հասանելի տեմբրերի պայմաններում:

**ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ**

**ՆՈՐ ՏԵԽՆԻԿԱԿԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐԻ ՎՐԱ ՀԻՄՆՎՈՂ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

**(Հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործություններ, որոնցում նոր տեխնիկական հնարները երաժշտական արտահայտչամիջոցների հիմք են դարձել)**

Համաձայն աստենախոսության մեջ կատարված վերլուծության **Տիգրան Մանսուրյանի «Մոնաստ»**-ի հիմքում օրթոդոքսալ դոդեկաֆոնիա է: Առաջին մասում կոմպոզիտորը նոտաների յուրաքանչյուր խմբում նշում է երանգավորումը, ինչը պահանջում է կատարողի լուրջ ուշադրությունը: Դժվարությունն այն է, որ երաժշտական ընթացքի դինամիկ և ֆակտուրային մասնատվածության այս տեսակը պահանջում է ճշգրտորեն հետևել հեղինակի ցուցումներին, որոնք պետք է շարադրել ստեղծագործության դրամատուրգիայի տրամաբանական փոխկապակցությամբ: Երկրորդ մասը գրված է ասիմետրիկ մետրով: Մետրական փոփոխականությունն անգամ կտրտվածության պայմաններում երաժշտական ընթացքին հաղորդում է որոշակի ռիթմիկ հստակություն: Եթե Մոնաստի առաջին մասում ոտնակի կիրառությունն ամրագրված չէր, և կատարողն ինքն էր որոշում, թե ինչպես կիրառել այն, ապա երկրորդ մասում օբերտոնային հնչերանգները հստակ կարգավորվում են ոտնակով: Այս մասում դոդեկաֆոնիա չի դրսևորվում, սակայն նախորդ մասի առանձին ինտոնացիաներ շատ հաճախ են հանդիպում: Ատոնալ հնչողության սկզբունքը պահպանվել է, սակայն

պարփակվել է որոշակի մետրառիթմի մեջ: Գլխավորն այն է, որ առաջին մասում ֆակտուրային գրաֆիկան նման էր օժանդակի, իսկ երկրորդ մասում այն ձեռք է բերել հիմնական երաժշտական նյութի գրաֆիկական ուրվագծեր: Մրանում էլ տեսանելի է կերպարանափոխության սկզբունքը, երբ երկրորդականը դառնում է հիմնական: Սոնատի երրորդ մասում գոյություն ունի դաշնամուրային ֆլաժոլետների օգտագործման ևս մեկ հնար, որտեղ ֆլաժոլետներն առանձնացված են պատահական օբերտոնների դաշտից: Եթե ավանդաբար երաժշտական արվեստի ցանկացած մակարդակի դժվարության ստեղծագործություններում կերպարայնությունն, այսպես թե այնպես կապվում է որոշակի երևույթի հետ, որը հաճախ ներկայացվում էր որպես ենթադրվող պերսոնաժների մասնակցությամբ որոշակի իրադարձություն, ապա տվյալ Սոնատում գեղարվեստական մարմնավորման առարկա է դարձել երաժշտությունն ինքնին, ավելի ստույգ՝ նրա հնչյունային բազմազանությունը: Իհարկե, երաժշտության հնչյուններից ունկնդրի գիտակցությունն անպայման կվերաստեղծի որևէ կերպար՝ հիշողության որևէ հատիկից, որտեղ պահպանվում են գեղարվեստական արժեքների չափանիշները: Սակայն այն կլինի ընկալման սուբյեկտիվ շարք, որը չի կրկնվում մեկ այլ գիտակցության մեջ: Իսկ առաջնային կերպարային շարքը երաժշտական հնչյունների ընկալումն է, որպես նրանց բազմահարկ համակցությունների գեղարվեստական իմաստի գունագեղ համադրություն: Դա էլ հենց մաքուր երաժշտության ձևն է, որը հնչյունների արտաբերման որևէ երևույթի կամ հերոսի նկարագրության թարգմանություն չէ, այլ երաժշտությունը պարփակվում է սեփական հնչյունային ինքնաբավության մեջ: Վերն առաջարկված դրույթից հետևում է, որ Ս. Մանսուրյանի քննարկվող ստեղծագործության գեղեցկությունն ու կատարելությունը բնորոշվում է կառուցվածքի կատարելությամբ և այդ կատարելությանը հասնելու միջոցներով: Սա նշանակում է, որ կատարողի առաջնահերթ խնդիրը կոմպոզիտորի մտահղացման նուրբ և ստույգ վերարտադրությունն է, առավել ևս, որ Ս. Մանսուրյանը տեքստում հանգամանորեն նշել է երաժշտական ընթացքի բոլոր բաղադրիչները: Կատարողը պետք է երաժշտական ընթացքին հաղորդի հավասարակշռություն՝ կառուցվածքի բոլոր տարրերի համադրությամբ, ինչպես առանձին դրվագների մշակման ժամանակ հնչյունային տեմբրադինամիկ լուծումներում, այնպես էլ՝ դրանց տրամաբանական հաջորդականության մեջ, նպատակ ունենալով երաժշտական ընթացքին հաղորդել ձկուն բնույթ:

**Աշոտ Չոհրաբյանի «Սոնատ»**-ն ատոնալ է: Նրանում առկա է ռեպետիտիվության ինքնատիպ ձև՝ դեպի սուր դիստոնանս հնչողության միտումով: Նկատելի է մոտիվային գրելաձևը, որը միջնորդավորված

հիշեցնում է հայ ազգային երաժշտության հնարները: Ասոցիատիվ կերպարայնության սկզբունքն առկա է Սոնատի ամբողջ ընթացքում: Նշանակում է, որ Սոնատում կերպարը մեկն է՝ ներկայացված տարբեր հուզական վիճակներում: Սոնատի երկրորդ մասը քնարական երգ է: Դրա մասին վկայում է ինչպես *Andante cantabile* տեմպը, այնպես էլ ինտոնացիոն առանձնահատկությունները, որտեղ դիստնանսները սակավ են առաջին մասի համեմատությամբ: Երրորդ մասն ունկնդրին վերադարձնում է առաջին մասի հնչյունային ոլորտը, որի առանձին տարբեր նույնությամբ կրկնվում են, սակայն նույնական կրկնողությունը չեն: Ա. Ջոհրաբյանի ստեղծագործության մեջ կոնստրուկտիվ գրելաձևն արտահայտում է միանգամայն իրական տեսարան, որն առաջանում է ընկալման մեջ՝ շնորհիվ երաժշտական արվեստի իրական դրսևորումների հետ համադրության: Այստեղից կարելի է հետևություն անել: Բացի այն, որ կոնստրուկտիվ գրելաձևի ձևերը կարող են գաղափարների արտահատման միջոց լինել, այլև դրանց օգնությամբ կարելի է ստեղծել բավականին իրական կերպարային շարք, որի ակունքները կարելի է գտնել անգամ ազգային ավանդույթների խորքերում:

**Հարություն Դելլայանի «Նվիրում Կոմիտասին»** դաշնամուրային դիպտիխում դրսևորվել են ալեատորիկան, մինիմալիզմը, սոնորիստիկան, կոնկրետ երաժշտությունը, գործիքային թատրոնը և ռեպետիտիվ երաժշտության սկզբունքները: Մեր կարծիքով, Հ. Դելլայանի դիպտիխը Կոմիտասի դիմանկարն է ոչ թե ակնթաթային մարմնավորմամբ, այլ՝ ժամանակի մեջ ծավալվող՝ զուգակցված ողբերգական ճակատագրի հետ: Ստեղծագործությունը ներկայացնում է թե՛ ստեղծագործական ոգեշնչումը, թե՛ 1915թ. Եղեռնի ժամանակ տեղահանությունը, թե՛ հոգեբանական տառապանքները, որոնք էլ հանճարի կյանքն ընդհատեցին: Ծանոթանալով տվյալ ստեղծագործության կառուցվածքային յուրահատկությունների մեր վերլուծությանը, և այնուհետև վերաիմաստավորելով դրամատուրգիայի զարգացման մեջ ամեն մի հատվածի խորհրդանշական դերը, կատարողը կարող է յուրովի կառուցել այս ստեղծագործության իր մեկնաբանումը: Դրա հետ մեկտեղ, անհրաժեշտ է, որ նա յուրացնի նախապատրաստված դաշնամուրով նվագելու հնարները, ինչը ենթադրում է կիրառել ոչ միայն ստեղնաշարային մեխանիզմը և նրան համապատասխանող ձայնարտաբերման ձևերի հավաքածուն (այդ թվում նաև ֆլաժոլետային), այլև՝ տիրապետել անմիջականորեն դաշնամուրի լարերի վրա նվագելու արվեստին:

**Վահրամ Բաբայանի «Pro e Contra»** ստեղծագործության մեջ նկատելի է հակումը ավանգարդի ոչ թե արտաքին դրսևորման նկատմամբ, որը կապված է նոր ստեղծագործական հնարների կիրառման հետ, այլ կերպարային

նորարարության նկատմամբ, որն ընդունակ է հաղորդել ժամանակակից պատկերացումները տիեզերքի և հասարակության մասին: «Pro e Contra» պիեսն իր զարգացման մեջ արդեն իսկ կրում է երկու սկզբունքների հակադրությունը: Երաժշտական կերպարները տարբեր են և ներկայացնում են տարբեր երաժշտական աշխարհներ: Կոմպոզիտորը վերաիմաստավորել է դասական ռոնդո ձևը, նրանում ընդգրկել է երկու բեռային կերպարներ: Մտեղծագործության նորայթը միայն նորարարական տեխնիկայի կիրառումը չէ, թեև *senza metrum* գրելաձևն արդեն իսկ համապատասխանում է ավանգարդի միտումներին, այլ նոր գաղափարների մարմնավորման համար հնագույն երաժշտական ձևի յուրահատկությունների կիրառումը: Տվյալ դեպքում կատարողական արվեստի հետ կապված հարցերը իրենց լուծումներում բավականին պարզ են: Երկու հակադրված կերպարներն այնքան բացահայտ են, որ կատարողի գլխավոր խնդիրն է՝ բանաստեղծական կերպարը մարմնավորել հնչյունների միջոցով: Դրա համար պետք է տիրապետել տուշեի տեխնիկայի նուրբ հնարներին՝ համակցելով հեղինակի կողմից ոտնակի օգտագործման ստույգ ցուցումներին: Իսկ հակադիր կերպարը պետք է առաջացնի ծայրահեղ հակադրություն, ինչպես կատարողական, այնպես էլ՝ կատարողական ընթացքի դինամիկ չափորոշիչների տեսանկյունից: Կատարողը երկու կերպարների հակադրությունը պետք է սրի մինչև դիմադրության ձև: Պիեսում որպես այդպիսին զարգացում չկա, այն ըստ գաղափարի էության էքսպոզիցիոն է: Դրա համար երկու կերպարները պետք է ներկայացվեն հակադրության սկզբունքով՝ ժամանակի ընթացքից դուրս: Դրան կարելի է հասնել բացառելով դինամիկ աճն ու անկումները: Ամեն դրվագ պետք է ներկայացվի հավասար դինամիկայով: Անկումները թույլատրելի են փոքր հատվածներում:

Վարդան Աճեմյանի «The Bells» պիեսը չի ենթադրում զարգացում, այլ ներկայացնում է զանգերի դողանջի երաժշտական ընկալողական պատկեր, որն ունկնդիրը կարող է զգալ լսողության միջոցով: Վ. Աճեմյանի «The Bells»-ը միանման երևույթների մեկ կերպարային շարք է: Պիեսում լսելի են բազմաթիվ զանգեր, որոնք տարբեր են ակուստիկ հատկանիշներով և կրկնվող հարվածների ակտիվությամբ: Սա երաժշտական պատկերի իմաստային ավարտի տպավորիչ նմուշ է: Զանգերը շրջապատում և անգամ մեր գիտակցության մեջ ամենուրեք են: Հենց սա է պիեսի երկրորդ կատարյալ կերպարային պլանը, հնչյուններից ծնված կերպարը, որին արձագանքվում է ներքին հոգեվիճակը: Զանգերի հնչողության՝ ունկնդրին հետզհետե մոտենալու տպավորությունը ներկայացնում է հոգու խորհրդանշական ճանապարհի դեպի եկեղեցի, դեպի հոգևոր վեհության և խաղաղության վայր:

Կատարողը պետք է կարողանա վերարտադրել միաժամանակյա հնչող տարբեր չափերի, տեմբրերի, ունկնդրի նկատմամբ տարբեր տարածությունների վրա գտնվող զանգերի պատկեր՝ օգտագործելով ձայնարտաբերման տարբեր ձևերը: Գլխավոր խնդիրը զանգերի նմանակման տեմբրային և դինամիկ ամբողջ բազմազանության տարբերակումն է, որպեսզի ստեղծվի կերպարային բազմազանություն: Բոլոր զանգերը կանչում են եկեղեցի, սակայն նրանք շատ տարբեր են, ինչպես եկեղեցի գնացող յուրաքանչյուր մարդ:

**Լևոն Չաուշյանի «Էպիկենտրոն»** պիեսը մարմնավորում է ողբերգական կերպար: Կիրառվել են դիստոնանսի առավելագույն ազատության հետ կապված արտահայտչամիջոցներ, երբեմն նաև տևորային գրելաձև՝ ռեպետիտիվ շարադրանքի համակցությամբ: Պիեսի երաժշտությունը չունի թեմատիկա և գրեթե ամբողջությամբ կառուցված է բազմահնչյունային համակցությունների հիման վրա: Կլաստերը չի ճյուղավորվում, այլ նեղանում է մինչև մեկ հնչյունային կետ՝ crescendo-ի պայմաններում: Միգուցե այստեղ է առավել բացահայտորեն դրսևորվել պիեսի վերնագրի էությունը, որպես էպիկենտրոն: Լ. Չաուշյանի այս ստեղծագործության մեջ կերպարային շարքը դրսևորվում է ասոցիատիվ նմանությունների միջոցով: Ազգային մտածողության հատկանիշը փոխանցված է հակիրճ հնարի օգնությամբ՝ ինտոնացիոն մոտիվով, որն օժտված է հնչյունի ծորերգման տարրերով: Կատարող դաշնակահարի խնդիրն է՝ գեղարվեստական առումով համոզիչ ներկայացնել մեկ կետից բազմություն ու ամբողջություն (կլաստեր) և հակառակ շարժումը՝ կլաստերից վերադարձ դեպի մեկ կետ տրամաբանական շղթան: Հավանաբար, էպիկենտրոնի գաղափարի տեխնիկայպես նույնական վերարտադրումն էլ ապահովում է կերպարի մարմնավորումը:

**Հրաչյա Մելիքյանի «Շարք»**-ը հինգ հակիրճ պիեսներից բաղկացած յուրահատուկ դաշնամուրային ցիկլ է, որում գեղարվեստական մարմնավորման օբյեկտները երաժշտության առանձին տարրերն են, որպես երևույթ: Կոմպոզիտորը մասերին տվել է գեղարվեստական երևույթ մատնանշող անվանումներ՝ Հնչյուններ, Ակորդներ, Ռիթմեր, Մեղեդի, Հիշողություններ: Արտահայտչամիջոցներն ինքնին հանդիսանալով երաժշտություն, պետք է նկարագրեն երաժշտությունը: Այս հեզնանքը զավեշտալի է: Ստեղծագործության դրամատուրգիան կարելի է սահմանել որպես հեզնանք: Սակայն հենց կերպարի հեզնական մատուցումն էլ կոմպոզիտորին թույլ է տվել իրականացնել ստեղծագործական միտումը: Իսկ նորարարության էությունը ոչ այնքան երաժշտության ատոնալ կառուցվածքում է, որքան պիեսի ռճավորման մեջ, որտեղ իրականացնում է անիրական թվացող գաղափարը, այսինքն՝ երաժշտական

արտահայտչամիջոցներով խորհրդանշականորեն վերակերտվում են երաժշտության բաղադրիչները:

**Ռուբեն Սարգսյանի «Կոմիտասին»** շարքը բաղկացած է յոթ պիեսից: Երաժշտական նյութը համատեղում է տոնայնական և ատոնալ գրելաոճերը: Մա նուրբ մոտեցում է, որը համատեղում է և՛ տոնայնական փոքր հատվածային կառուցվածքները, որոնցում հեռավոր նմանություն կա հայ հոգևոր երաժշտության ինտոնացիաների հետ, և՛ ատոնալ գրելաոճի փոքր կառուցվածքներ: Ամբողջ երաժշտական ընթացքը գրեթե բոլոր պիեսերում իրենից ներկայացնում է տարբեր բնույթի փոքր կառուցվածքային հատվածների հորիզոնական համադրություն: Ձևի կազմակերպման այս սկզբունքը կարելի է պայմանականորեն անվանել խճանկարային: Այս ստեղծագործության կատարողական պլանում պետք է հստակորեն ցուցադրվեն մոդուսների համակարգերը՝ տրամաբանականորեն փոխկապակցելով դրամատուրգիայի մեջ: Խնդիրը խրթին է, քանի որ խոսքը վերաբերվում է մի կողմից ենթատեքստից նրա գերակշռող փոքր կառուցվածքային դրվագներն ավելի թանձր ձայնով առանձնացնելուն, մյուս կողմից՝ անհրաժեշտ է ստեղծել նրանց դրամատիկ փոխկապակցման համակարգ, որտեղ պիտի ծավալվի կերպարների ամբողջ շարքը:

**Միխայիլ Կոկժանի «Կամերային Սոնատ»**-ը երեք մասից բաղկացած շարք է, որի մասերի հերթականությունը կարող է փոփոխվել ըստ կատարողի ցանկության: Ստեղծագործությունն ըստ ոճի սոնորային է: Արտահայտչամիջոցներից մեկը ձայնարտաբերման որոշակի մեթոդն է, որն առաջ է բերում դաշնամուրային ֆլաժոլետներ: Սոնատում կարևոր դեր են խաղում նաև ռեպետիտիվ հնարները, նոտագրական խորհրդանիշները և կոլաժային տեխնիկայի միջնորդված հնարները: Առաջին մասը կառուցված է սոնորային դաշտերի համադրության հնարների հիման վրա, որոնք ի հայտ են բերվում տարբեր ֆակտուրային համալիրների և պասաժների միջոցով: Երկրորդ մասը պարունակում է և՛ ռեպետիտիվության հնարներ, և՛ բասի գծում դողեկաֆոնիկ չկրկնվելու հատկանիշներ, և՛ մոնոգրամներ, և՛ տարատեսակ ֆլաժոլետներ: Համադրվում են երկու կերպար՝ էքսպրեսիվ և քնարական: Երրորդ մասն ընկալվում է որպես վերջաբան, եթե կատարողը նվագում է որպես վերջին: Սկզբում կրկնվում են առաջին մասի առանձին փոքր-ինչ տարբերակված որոշ հատվածներ, որոնք այնուհետև ժամանակի մեջ դանդաղ ընդլայնվում են դինամիկայով և ակորդային համալիրների հնչյունային խտությամբ: Սկսվելով եզակի հնչյուններց՝ նրանք հասնում են կլաստերի խտության: Իսկ վերջում մնում է միայն Բախի անվան խորհրդանիշը: Վերջին կետը նույն D-dur ակորդն է, որը կամաց, բայց շքեղ կերպով ավարտում է և՛ երկրորդ մասը, և՛ երրորդը: Սոնատը կատարողական

առումով տարբեր մեկնաբանումների հնարավորություն է տալիս: Դա վերաբերում է նույնիսկ մասերի տեղափոխության հնարավորությանը, որը նշանակում է, որ հեղինակը կատարողի հետ միասին է կրում ստեղծագործության գաղափարները ունկնդրին հասցնելու պատասխանատվությունը:

**Երվանդ Երկանյանի «Պանտոերաժություն»** ստեղծագործության յուրօրինակությունն այն է, որ չի ենթադրվում թատերական գործողություն, սակայն ունկնդրի մոտ անվանման վերաբերյալ ըմբռնողական արձագանք է առաջացնում: «Պանտոերաժություն» անվանումն ունկնդրին ուղղորդում է դեպի որոշակի կերպարայնության, որը մի կողմից որոշակի է, քանի որ ունկնդրելու ժամանակ նա պատկերացնում է երևակայական մնջախաղ՝ շնորհիվ այդ ժանրի հետ իր շփման փորձի, մյուս կողմից էլ՝ ընկալողական կերպարները վերացական են, քանի որ այուժեի հետ ուղիղ զուգորդումներ չկան: Կերպարայնության բացահայտման համար նախատեսված տեխնիկական միջոցներում պուանտիլիզմը համադրվում է այլ հնարների՝ սոնորային տեխնիկայի, շերտերով պոլիֆոնիայի, կլաստերների, ռեպետիտիվ շարադրանքի, իմիտացիաների և սերիալ գրելաձևի հետ: Ստեղծագործությունը յուրահատուկ է և կատարողից պահանջում է ոչ միայն ստեղծագործական երևակայություն, այլև՝ որոշակի ճաշակ և գիտելիքներ:

**Արամ Մաթյանի «Վեց բազատել»** մանրանվագներում կարևորվում են թե՛ միկրոկառուցվածքները, թե՛ երաժշտական ընթացքի զարգացման տրամաբանությունը: Կումպոզիտորը բոլոր վեց մանրանվագներում, որոնք ատոնալ են, առաջնորդվել է նույն սկզբունքով: Յուրաքանչյուր մանրանվագում գոյություն ունի ինտոնացիոն հատիկ, որը դրված է ամբողջ պիեսի հիմքում: Յուրաքանչյուր պիեսի ամբողջ երաժշտական նյութը դուրս է բերվում որոշակի ինտոնացիոն հատիկից, որն ինտերվալային փոփոխության հնարավորություն ունի: Ա. Մաթյանի առաջին պիեսը, որը հիմնվում է կվարտային կառուցվածք ունեցող երեք հնչյունից բաղկացած հատիկի վրա, կատարողից պահանջում է խելամիտ մոտեցում ձայնարտաբերման հարցում, քանի որ յուրաքանչյուր փոքր հատված ունի իր տեմբրային, ակուստիկ և կառուցվածքային առանձնահատկությունները: Երկրորդ պիեսը միակն է շարքում, որ գրված է օրթոդոքսալ դոդեկաֆոնիկ տեխնիկայում: Այս պիեսում կատարողին առաջարկում ենք հավատարիմ մնալ մեր կողմից նախորդ պիեսի համար նկարագրված մեկնաբանություններին, կողմնորոշվելով կարճ մոտիվային միկրոհամակարգերը և ամբողջ ձևի դարձվածքաբանական կտրտվածությանը միմյանց ենթարկելու տրամաբանության վրա: Պիեսում յոթ հատվածներ կան, որոնցից յուրաքանչյուրը պահանջում է իրականացնել համաչափ հարաբերությունների գաղափարը:



**Սուրեն Զաքարյանի «Quasi Sonata» (թարգմ. ինչպես Սոնատին)** ստեղծագործությունն իր մեջ պարունակում է երկու տրամագծորեն հակառակ երաժշտական երևույթներ՝ աստղնալ գրելաձև և նրա մեջ տոնայնական կայունության բյուրեղացում: Շարային ձևն արտաքուստ պարունակում է սոնատինի որոշ հատկանիշներ՝ կապված մասերի հաջորդականության հետ, որոնք հետևյալն են. Andantino, դանդաղ մաս<sup>2</sup>, Vivace: Ստեղծագործության նորարարությունը բնորոշվում է ոչ այնքան արտահայտչամիջոցներով, որքան դրանց կիրառման յուրահատուկ մոտեցումով: Ս. Զաքարյանի կողմից արտահայտված փլիլսոփայական գնահատականներում ցույց է տրված երաժշտական անգոյությունից երաժշտական համակարգի բյուրեղացման ընթացքը: Այն կատարողից պահանջում է ցուցադրել այդ ընթացքը:

## **Գ.ՆՈՒՆ ԵՐՐՈՐԴ ՊՈՍՏՄՈՂԵՌՆԻԶՄ**

### **(Հայ երիտասարդ սերնդի կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ, որոնցում արտահայտվել են պոստմոդեռնիզմի հատկանիշները)**

Երաժշտական ավանգարդիզմի վերջին ալիքը, որն սկսվեց մոտավորապես 20-րդ դարի վերջին տարիներին և փոխանցվեց 21-րդ դարի առաջին տասնամյակ, համախմբեց մի շարք երիտասարդ կոմպոզիտորների, որոնք ընկալեցին նախորդ սերունդների ձեռքբերումները և արևմտյան երաժշտական մշակույթի նոր միտումները: Այս սերունդը ջնջեց հայրենական կոմպոզիտորական մտածողության և համաշխարհային կոմպոզիտորական միտումների միջև գոյություն ունեցող սահմանները:

**Հայկ Մելիքյանի «Էտյուդներ»**-ը շարունակում են Դ. Լիգետիի էտյուդների ուղղությունը: Նրանց գլխավոր խնդիրն է նոր հնչյունային հնարավորությունների ձեռքբերումը՝ գործիքի կատարողական հնարավորությունների սահմաններում: Վեց էտյուդից (Էտյուդ, Քանոնային էտյուդ, Կվինտաներ, Հայկական ֆանֆարները, Սպասում, Չար կկուներ) հինգում (բացառությամբ առաջինի) առկա է ծրագրայնություն, որը որոշակիորեն ուղղորդում է ունկնդրին: Կերպարները գրոտեսկային են, հեզնական, սակայն դրա հետ մեկտեղ կարող են փայլուն մարմնավորել տեխնիկական խոչընդոտներով չսահմանափակվող դաշնակահարի կատարման մեջ: Առաջին էտյուդը, որը չունի ծրագրայնություն, երաժշտական ներածության դեր է կատարում: Տեխնիկական կարելի է դասակարգել որպես սահմանափակ ալեատորիկա: Հ. Մելիքյանի էտյուդները պետք է նվագել

---

<sup>2</sup> Ձեռագրում տեմպի մասին նշում չկա, սակայն ֆակտուրան ցույց է տալիս ոչ արագ տեմպ, որում հնչյուններից յուրաքանչյուրը պետք է կատարողը լավ լսի:

շարքի մեջ: Կատարման համար ներկայանում է երկու հիմնական խնդիր: Առաջինն այն է, որ դաշնակահարը պետք է փայլուն տիրապետի կատարողական շարժիչ համակարգի միջոցներին, իսկ երկրորդ՝ պետք է կարողանա ունկնդրին հասանելի դարձնել կերպարային այն սահմանները, որոնք չափազանցության են հասցնում ընկալողական պատկերացումը նրանց մասին, ինչպես նաև ընկալման մեջ նախաձեռնում են հակադրությունների համապատասխան խաղը: Ավելացնենք, որ Հ. Մելիքյանի էտյուդների դեպքում միայն շարժիչ ապարատի կատարելագործվածությունը կարող է երաշխավորել նրանց հաջող կատարումը:

**Վաչե Շարաֆյանի «Voices of Invisible Blue Butterflies»** (թարգմ. «Անտեսանելի կապույտ թիթեռնիկների ձայները») քննարկվող երաժշտական կտավը պոստմոդերնիզմի երաժշտության նմուշ է, որում կերպարն արտահայտելու համար նախատեսված հնարները ծագումնաբանորեն գալիս են վաղուց անցած երաժշտական դարաշրջաններից: Ժամանակակից երաժշտական արվեստում հանդիպում են դեպքեր, երբ կերպարն իրականացվում է նրա գրաֆիկական նմանության միջոցով: Վ. Շարաֆյանի պիեսում պարունակվող երեք էպիզոդները կապված են նոտային գրաֆիկայի հետ: Դաշնամուրային ֆակտուրայում կարելի է տեսնել թիթեռնիկների թևերի ուրվագծերը, իսկ ֆակտուրային շարադրանքը նման է բնության այդ չքնաղ արարածների թևերի թափահարելուն և թռիչքին: Տվյալ ստեղծագործության պարագայում կատարման համար առաջարկությունները կարող են ընդհանուր բնույթ կրել: Վ. Շարաֆյանի պիեսի կերպարայնությունը հաղորդելու համար առաջին հերթին պահանջվում է շատ լուրջ ինտելեկտուալ պատրաստվածություն: Դա հնարավորություն կընձեռի գտնել կատարողական այն հնարները, որոնք կարող են հնչյուններում մարմնավորել խրթին երաժշտական գաղափարը՝ անիրականի և իրականի համակցությունն ամբողջականության մեջ: Սակայն ավելի խրթին են կոմպոզիտորական գաղափարի պլանը բացահայտելու որոնումները, քանի որ պիեսը թույլ է տալիս նաև այլ սյուժետային տարբերակներ: Մեր վերլուծության մեջ ներկայացված սյուժեն կարող է լինել դրամատուրգիայի հավանական տարբերակ, թեև այլ մեկնաբանությունները նույնպես չեն բացառվում:

**Արթուր Ավանեսովի «Feux Follets»** (թարգմ. «Դեգերող կրակներ») **շարքից** վերլուծության համար ընտրել ենք պիեսներ («If You Love Me»՝ թարգմ. էթե դու ինձ սիրում ես», «Kinderstück»՝ թարգմ. մանկական պիես, «Puzzle Rock», «Allemande», «I Want to Die While You Love Me»՝ թարգմ. ես ուզում եմ մահանալ, մինչդեռ դու ինձ սիրում ես, «Shivers of Autumn»՝ թարգմ. աշնան սարսուռներ կամ բեկորներ», «...դու Լիբանանի մայրիներից էլ ավելի գեղեցիկ ես... .. և մեռն էր ծորում իմ մատներից», «...he is the beautifullest...»՝ թարգմ.

նա ամենասքանչելին), որոնցում հեղինակը կիրառել է կոմպոզիցիայի առավել արմատական ձևերը: Ա. Ավանեսովի ստեղծագործական գործունեությունը սահմանափակված չէ կոմպոզիցիոն որևէ համակարգով: Ներգրավելով այս կամ այն տեխնիկական հնարը, կոմպոզիտորը կարևորում է կերպարայնությունը, նրա հստակությունը և իմաստային հավաստիությունը: Հետաքրքիր է ծրագրայնության հետ կապված հանգամանքը: Պիեսների սյուժեն հիմնականում կապված է ռոմանտիկ կերպարայնության հետ և երբեմն սահմանակից է սիմվոլիստիկայի և անգամ սյուրռեալիզմի հետ, եթե այդ տերմինը երաժշտական կտավներում կիրառելը կարելի է ճիշտ համարել: Այն, ինչ թվում է սկզբունքորեն անհամատեղելի, Ա. Ավանեսովի երաժշտության մեջ դասավորվում է բնական փոխլրացումների տրամաբանության մեջ: Իսկ ենթատեքստում պատճառի և հետևանքների ընդհանուր շղթայում հենց այս գործոնն է նպաստում թաքնված իմաստի մարմնավորմանը: Դիտարկված պիեսներն ակնհայտ կերպով ցույց են տալիս, որ կոմպոզիտորն անսահմանափակ կերպով տիրապետում է նոր երաժշտական դարաշրջանի բոլոր տեխնիկական ձևերին: Դա էլ կոմպոզիտորին թույլ է տալիս գեղարվեստական կերպարն արտահայտել ոչ միայն երաժշտական ուղիղ զուգահեռների միջոցով, այլև կերպարային առումով մոտ կամ բևեռային համադրումների խրթին կապակցումներով, որոնք արդյունքում առաջ են բերում փոխաբերական կերպարներ: Ունկնդրի կողմից փոխաբերական բովանդակության իմաստավորումը վերջնական գեղարվեստական արդյունքն է: Կատարողական խնդիրների իմաստով՝ ստեղծագործության կառուցվածքի և նրա գեղարվեստական բովանդակության այսպիսի մոտեցումը կարող է հանդիսանալ կոմպոզիտորի գաղափարը հանդիսատեսին հաջողությամբ հասանելի դարձնելու երաշխիք:

## ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Տեխնիկական միջոցների յուրացման ընթացքն ընդգրկում է հայ կոմպոզիտորների երեք սերունդ: Ավագ սերնդի ստեղծագործություններում նոր տեխնիկական միջոցները հանդիպում են միայն ավանդական գրելաձևի մեջ առանձին տարրեր ներմուծելու միջոցով: Այսպիսով, Ղ. Սարյանի պիեսներին բնորոշ է փոքր կլաստերային միավորների կիրառությունը, ռեպետիտիվ և սոնորիստիկ հնարները: Է. Միրզոյանի պոեմում դրսևորվում են յուրօրինակ դաշնամուրային ֆլաժոլետներ: Ա. Բաբաջանյանի «Վեց պատկերում» դողեկաֆոնիան համակցվում է հայ երաժշտությանը: Ս. Աղաջանյանի, Գ. Հովունցի, Է. Արիստակեսյանի պիեսներում իրականացված են պոլիստիլիստիկայի և մինիմալիզմի հնարները: Լ. Ասովաձատրյանն իր պիեսներում հայ երաժշտության ինտոնացիոն տարրերը ներդնում է կոնստրուկտիվիստական մտածողության մեջ:

Միջին սերունդը հետևողականորեն յուրացրել է արմատական կոմպոզիցիոն տեխնիկաներ՝ դրանցով ներկայացնելով գեղարվեստական գաղափար: Այսպիսով, Տ. Մանսուրյանի Սոնատում արտահայտված է մաքուր երաժշտության ձևը: Ա. Ջոհրաբյանի ստեղծագործության մեջ արտացոլվում է գուսանի երգեցողության պատկերը: Հ. Դելլայանը երաժշտական նվիրման (Կոմիտասին) ժանրում, ներմուծել է նախապատրաստված դաշնամուրի հնարը: Վ. Բաբայանի, Վ. Աճեմյանի և Լ. Չաուշյանի ստեղծագործություններում նույնպես դրսևորվել են երաժշտական տեխնիկական նորագույն առանձնահատկություններ: Երաժշտական խճանկարային սկզբունքը հանդիպում է Ռ. Սարգսյանի ստեղծագործության մեջ: Երաժշտական ավանգարդի նմուշ են Հր. Մելիքյանի և Ա. Սաթյանի ատոնալ մանրանվագների շարքերը: Ե. Երկանյանի «Պանտոերաժշտության» մեջ արտահայտվել են ընկալողական երաժշտական թատրոնի ուրվագծերը: Մ. Կոկժանի «Սոնատում» անհատականության և ժամանակի հարաբերությունն արտահայտվել է մի քանի տեխնիկաների համակցությամբ: Ս. Զաքարյանի ստեղծագործությունը պարունակում է ատոնալ գրելաձև և նրա մեջ տոնայնական կայունության բյուրեղացում: Երիտասարդ սերնդի կողմից նոր կոմպոզիցիոն միջոցները կիրառվում են առավել ազատությամբ և որոշակի կարևոր նշանակություն են ձեռք բերում երաժշտության պատմության մեջ: Այսպիսով, Հ. Մելիքյանի ստեղծագործության մեջ արտահայտվում է հեզնական կերպարայնություն: Վ. Շարաֆյանի պիեսում նշմարվում է ավանգարդի զարգացման բանաստեղծական գիծը: Ա. Ավանեսովի պիեսները ցույց են տալիս պոլիստիլիստիկայի լայն հնարավորությունները:

Հայ երաժշտական ավանգարդը, օժտված լինելով դրսևորումների բազմազանությամբ, ոչ միայն մտել է համաշխարհային արվեստ որպես էկզոտիկ երևույթ, այլև՝ հավասար պայմաններով լրացրել է երաժշտական գաղափարների գանձարանը:

Կատարողական արվեստում պարտադիր առկա են ինտելեկտուալ հնարավորություններ: Ժամանակակից հայ դաշնամուրային արվեստը պարունակում է մի շարք բարդ տեխնիկական հնարներ, որոնց տիրապետումն առաջնային նշանակություն ունի կատարող-դաշնակահարի համար: Ավելին, անգամ բարձրակարգ դաշնակահարը, եթե չտիրապետի նոր տեխնիկական հնարների վերարտադրման ազատությանը, ապա նրա համար պարզապես անհնարին կլինի այդ ստեղծագործությունների կատարումը: Ուստի, ժամանակակից կատարողական արվեստի առջև ծառանում է երկու խնդիր՝ վերլուծական մոտեցում ցուցաբերել ամեն մի ստեղծագործության նկատմամբ և տիրապետել նորագույն երաժշտական հնարների ամբողջ համակարգին: Ասվածը կարևորվում է հատկապես արդի պայմաններում, երբ երաժշտական ընթացքի համակարգային ընկալումը ձեռք է բերել առանձնակի կարևոր նշանակություն:

Նպատակահարմար ենք գտնում, որպեսզի ժամանակակից հայ դաշնամուրային ստեղծագործությունների առնչությամբ կատարողական բարձր տեխնիկա զարգացնելու համար ուսումնառության մեջ (կոնսերվատորիայում) ընդգրկվի հատուկ առարկա՝ նվիրված ժամանակակից երաժշտությանը բնորոշ տեխնիկական միջոցների յուրացմանը:

### **ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀԵՂԻՆԱԿԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԾ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

1. Արտեմյան Լ., Նոր կոմպոզիցիոն տեխնոլոգիաներով գրված հայկական դաշնամուրային ստեղծագործությունների կատարողական խնդիրները, «Երաժշտական հայաստան» 1 (36), Երևան, 2010, էջ 59-60:
2. Արտեմյան Լ., Լևոն Աստվածատրյանի «Պրլոզ և Մոտետ» ստեղծագործությունը, «Կանթեղ» 2 (51), «Ասողիկ» հրատ., Երևան, 2012, էջ 236-242:
3. Արտեմյան Լ., Ատոնալ գրելաձևի սկզբունքները Արամ Սաթյանի և Հրաչյա Մելիքյանի դաշնամուրային ստեղծագործություններում, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջանի նյութեր, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2012, էջ 162-171:

**ЛИЛИТ РОБЕРТОВНА АРТЕМЯН**  
**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРОБЛЕМЫ АРМЯНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ**  
**МУЗЫКИ 20-ОГО ВЕКА, СОЧЕННЫХ В НОВЫХ КОМПОЗИЦИОННЫХ**  
**ТЕХНОЛОГИЯХ**

**РЕЗЮМЕ**

Диссертация посвящена фортепианной музыке армянских композиторов, созданной либо полностью в новых композиционных технологиях, либо с вкраплением элементов принципиальных основ этих технологий в традиционное письмо.

В диссертации впервые осуществлен глубинный анализ произведений в разных современных композиционных техниках: серийная техника, сонорное письмо, репетитивная музыка, атональная музыка, алеаторика (ограниченная и тотальная), музыкальная техника с применением приемов обертоновой гармонии и, наконец, инструментальный театр, как явление синтетического совмещения музыкального ряда и приемов театрального действия.

Анализ осуществлен с целью выявления композиционных особенностей произведений, сочиненных в современных техниках, что необходимо для выстраивания исполнительских интерпретационных планов. Только таким путем можно достичь правильного прочтения композиторского замысла и донесения его до слушателя.

Методика анализа допускает возможность обращения к иным произведениям, сочиненных в новых техниках, а также открывает возможность освоения современных эстетических направлений.

Данная диссертация, помимо практических целей, связанных с исполнительской практикой, представляет собой своеобразное представление среза современного армянского фортепианного искусства, в определенном смысле охватывающее наиболее авангардные тенденции в национальной музыкальной культуре.

Само же глубокое исследование феномена новых технологий в армянской фортепианной музыке необходимо не только с точки зрения познания, но имеет еще и практический смысл – осмысление технологических основ музыкального произведения, ключ к его интерпретации.

Исследованы следующие произведения - Газарос Сарьян - «Три постлюдии», Эдвард Мирзоян - «Поэма», Арно Бабаджанян - «Народная»

(пьеса из цикла «Шесть картин»), Сергей Агаджанян - «Соната», Гагик Овунц - пьесы из цикла «10 пьес – монограмм», Эмин Аристакесян - Соната «81 – 83», Левон Аствацатрян - «Пролог и Мотет», Тигран Мансурян - «Соната», Ашот Зограбян - «Соната», Арутюн Деллалян - «Посвящение Комитасу», Ваграм Бабаян - «Pro e Contra», Вартан Аджемян - «The Bells», Левон Чаушян - «Эпицентр», Грачья Меликян - «Цикл», Рубен Саркисян - «Комитасу», Михаил Кокжаев - «Камерная соната», Ерванд Еркянян - «Пантомузыка», Арам Сатян - «Шесть Багателей», Сурен Закарян - «Quasi sonatina», Гайк Меликян - «Этюды», Вече Шарафян - «Voices of Invisible Blue Butterflies», Артур Аванесов - пьесы из цикла «Feux Follets».

Актуальность такого исследования определяется несколькими факторами: как познавательно-теоретическими, которые открывают закономерности новых технических достижений в реализации композиционных замыслов композиторов работающих в сферах авангардного музыкального искусства, так и практическими, связанными с проблемами исполнительства.

В диссертации осуществлен достаточно серьезный панорамный охват практически всех современных композиторских техник. Более того, отслежены этимологические корни явлений авангарда, которые в виде вкрапления в традиционные принципы письма, в сущности, подготовили прорыв в современное музыкальное искусство Армении.

Фактор практического значения аналитики, осуществленной в данной диссертации, определяется необходимостью глубокого осмысления исполнителями композиционных особенностей произведений, сочиненных в новых техниках и предназначенных для публичного исполнения. Без владения техникой аналитических методик, предложенной в диссертации, невозможно не только выстраивание интерпретационного плана исполнения, но и проникновение в художественную суть произведения, что представляется крайне трудной задачей. Авангардное музыкальное искусство перенасыщено средствами музыкально-художественной выразительности, требующими особых приемов исполнительства, большая часть которых в прежних музыкальных эпохах не встречалась.

Именно глубокий анализ текста, точнее выявление технических деталей композиции и их сочетание в целостности музыкальной формы, позволит выстроить такой план исполнения произведения, который станет

проводником художественного замысла композитора от исполнителя к слушателю.

Диссертация состоит из предисловия, трех глав, выводов и списка использованной литературы.

**LILIT ARTEMYAN**  
**PERFORMING PROBLEMS OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY**  
**ARMENIAN PIANO MUSIC, WRITTEN IN NEW**  
**COMPOSITIONAL TECHNOLOGIES**

**Summary**

This study is devoted to the piano pieces of Armenian composers of the 20<sup>th</sup> century, which are written in the new compositional techniques.

Detailed analyses of the pieces written in the different contemporary compositional techniques are represented in: serial technique, sonorism, repetitive music, atonal music, aleatoric (limited and total versions), musical technique with the usage of devices of the overtone harmony, as well as instrumental theater, as a phenomenon of synthetically coexistence of the devices of music and theatrical act.

The analysis is realized aimed to present the compositional features of the works written in the contemporary techniques, which is necessary for constructing execution and interpretive plans. Only this way it becomes possible to reach to exact deciphering of the idea of the composer and presenting it to the auditor.

The method of the analysis allows to use this approach for analysing other pieces, which are written in new techniques, as well as to open the possibility to interpret the contemporary aesthetical directions.

Apart from practical aims, which are connected to the execution practice, this thesis presents definite area of the Armenian contemporary piano music, which is, in definite meaning, linked to the most avant-garde tends in the Armenian musical art in definite meaning.

As for the detailed study of the phenomenon of the new technologies in the Armenian piano music, it is not necessary only from informational point of view, but also has a practical meaning, since understanding the technological basis of the musical work is the key for the interpretation.

The following pieces are studied: Lazar Saryan - "Three Postludes", Edvard Mirzoyan - "Poem", Arno Babajanyan - "Folk" (from "Six pictures"), Sergey



Aghajanyan - "Sonata", Gagik Hovunts - pieces from "10 pieces- monograms", Emin Aristakesyan - "Sonata 81-83", Levon Astvatsatryan - "Prologue and Motet", Tigran Mansuryan - "Sonata", Harutiun Dellalian - "To Komitas", Vahram Babayan - "Pro e Contra", Vardan Adjemian - "The Bells", Levon Chaushyan - "Epicenter", Hrachya Meliqyan - "Cycle", Ruben Sargsyan - "To Komitas", Michail Kokjaev - "Chamber Sonata", Ervand Erkanyan - "Pantomusic", Aram Satyan - "Six Bagatelle", Suren Zakaryan - "Quasi Sonatina", Hayk Melikyan - "Etudes", Vache Sharafyan - "Voices of Invisible Blue Butterflies", Artur Avanesov - pieces from "Feux Follets".

Actuality of this research is defined by several factors. From one hand among them one can see the theoretical essence, since they open the ruby of the new technical achievements in realization of compositional ideas of such composers, who work in the field of avant-garde musical art. From the other hand, there is a practical essence, connected with the execution problems.

In the dissertation, practically the compositional techniques are covered. Moreover, the etymological roots of the phenomenon of avant-garde are studied, which entered into the traditional principles of writing and prepared the development of the contemporary musical art in Armenia.

The factor of practical role of analytical view in this dissertation is connected to the necessity of deeper explanation of the compositional features of the pieces for the executors. The executor should interpret the pieces, which have been written in the new techniques and are the subject of the public execution. Without knowledge of the techniques of analytical methods, suggested in the dissertation, it would be impossible not only the constructing itself but also the penetration to the artistic essence of the work. This is a difficult problem, since the avant-garde musical art is full of such musical-artistic means, which demand unique execution approach. Most of them never met in the previous musical epochs.

The dissertation suggests that deep analysis of the text and, moreover, the understanding of the technical details of the composition and their juxtaposition in holistic musical form, will allow such execution plan of the piece, which will correspond to the artistic idea of the composer – from executor to auditor.

The dissertation consists of foreword, three chapters, summary and list of sources used.