

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

**ԱՌՈՒՇԱՆՅԱՆ ԱՆԻ ԳՈՒՐԳԵՆԻ**

**ՎԱՐԻԱՑԻՈՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ  
ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

**ԺԷ.00.02 - «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտություն  
արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի  
հայցման ատենախոսություն**

**ՍՏԵՂԾԱԳԻՐ**

**ԵՐԵՎԱՆ - 2013**

---

**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ**

**ԱՐՄԱՆՅԱՆ ԱՆԻ ԳՐԳԵՆՈՎՆԱ**

**ВАРИАЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ В ФОРТЕПИАННЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

**АВТОРЕФЕРАТ**

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

**ԵՐԵՎԱՆ – 2013**

Ատենախոսության թեման Հաստատվել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում

Գիտական ղեկավար՝

արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր  
**Կոկոժան Միխայիլ Արտյոմի**

Պաշտոնական ընդգրկմախոսներ՝

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր  
**Նրնջակյան Լիլիթ Վարդգեսի**

արվեստագիտության թեկնածու  
**Շախկուլյան Տաթևիկ Ռաֆայելի**

Առաջատար կազմակերպություն՝

Խ.Արթուրյանի անվան Հայկական պետական  
մանկավարժական Համալսարան

Պաշտպանությունը կայանալու է 2013թ. դեկտեմբերի 19-ին, ժամը 14.00-ին, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈՂ-ի 016 Արվեստագիտության մասնագիտական խորհրդի նիստում (Հասցեն՝ 0019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պողոտա 24/4):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2013 թ. նոյեմբերի 19-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**Ասատրյան Ա. Գ.**

---

Тема диссертации утверждена в Ереванской государственной консерватории имени Комитаса

Научный руководитель -

кандидат искусствоведения, профессор  
**Кокжаев Михаил Артемович**

Официальные оппоненты -

доктор искусствоведения, профессор  
**Ериджакян Лилит Вардгесовна**

кандидат искусствоведения  
**Шахкулян Татевик Рафасловна**

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

Защита диссертации состоится 19-го декабря 2013г. 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 19-го ноября 2013г.

Ученый секретарь специализированного совета,  
доктор искусствоведения, профессор

**Асатрян А. Г.**

## ԱՏԵՆԱՍՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

**Թեմայի արդիականությունը.** Հայ դասական կոմպոզիտորների ստեղծագործական հարուստ ժառանգության ուսումնասիրությունը ազգային երաժշտագիտության կարևորագույն խնդիրներից է: Թեև թվում է, թե հայ դասական երաժշտությունն արդեն բազմակողմանիորեն ուսումնասիրված է, սակայն միշտ էլ մնում են ուսումնասիրողի ուշադրությունից վրիպած առանձին երևույթներ: Նման սակավ ուսումնասիրված երևույթների թվին է դասվում վարիացիոն մտածողությունը հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործություններում:

Կոմպոզիտորական երաժշտական արվեստի կարևորագույն դրսևորումներից մեկը վարիացիոն մտածողությունն է: Բոլոր դարաշրջանների ու ռճերի կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում վարիացիոն մտածողության տարբեր սկզբունքներ կարևոր դեր են խաղացել գեղարվեստական մտքի շարադրման համար: Վարիացիոն հնարներն այս կամ այն ձևով հաճախ են հանդիպում ստեղծագործությունների ցանկացած մասում, իսկ որպես այդ սկզբունքի բարձրագույն դրսևորում՝ վարիացիաների երաժշտական ժանրում, որը կրում է թեմայի ձևափոխությունների, փոխակերպումների գաղափարը:

Հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ, ինչքան էլ դա կարող է արտառոց թվալ, շատ քիչ են վարիացիաները՝ որպես առանձին ավարտուն ժանր<sup>1</sup>: Տվյալ աշխատանքում դիտարկվում են դրանցից մի քանիսը, որոնց հեղինակներն են Ղազարոս Սարյանը, Ալեքսանդր Հարությունյանը, Արմեն Սմբատյանը, Ստեփան Շաքարյանը, Էդուարդ Հայրապետյանը: Այդ ձևում գրված որոշ այլ ստեղծագործություններ էլ ներկայացվում են՝ հայ կոմպոզիտորների կողմից վարիացիոն տեսակների կիրառումն ընդհանուր ընդգրկումով ցույց տալու համար:

Հետաքրքիր է, թե ինչու են հայ կոմպոզիտորները վարիացիայի ժանրին այդքան հազվադեպ անդրադարձել: Փորձենք հիմնավորել մեր ենթադրությունը:

Հայ երաժշտական մշակույթի բնույթն էականորեն տարբերվում է եվրոպականից՝ գլխավորապես նրանով, որ վարիացիոն սկզբունքները սերտ առնչություն ունեն ավանդական երաժշտության մեջ վարիացիոն երևույթների լայն ընդգրկման հետ: Հայ երաժշտական մշակույթը, որը հարուստ հոգևոր և ֆոլկլորային ավանդույթներ ունի<sup>2</sup>, դարերի ընթացքում հարստացել է եվրոպական և արևել-

---

<sup>1</sup>Նվագախմբային կամ կամերային գործիքային երաժշտության մեջ վարիացիոն ձևերի ուղղակի կիրառման օրինակները շատ են: Բավական է հիշել այնպիսի գրվագործոցներ, ինչպիսիք են Ա.Հարությունյանի «Թեմա և վարիացիաները» շեփոթի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, Ղ.Սարյանի «Պասակալիան» սիմֆոնիկ նվագախմբի համար և այլն:

<sup>2</sup>Ասավծի վկայությունն են Ն.Թահմիզյանի, Ք.Քուշարյովի ուսումնասիրությունները: **Кущнарев Х. С.**, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958. **Тагмизян Н.**, Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977. **Թահմիզյան Ն.**, Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտական ժառանգությունը, Երևան, 1985 և այլն:

յան մշակույթների առանձնահատկություններով՝ իր մեջ հավաքելով դրանց ամենից էական գծերը<sup>3</sup>: Արևելյան մշակույթից քաղվել է մեղիտացիայի, իմպրովիզացիոն մտածողության, հնչյունի գեղեցկությունով ու նրա իռացիոնալ էությունով զմայլվելու ավանդույթը: Երաժշտական ընթացքը վայելելը թեև արտաքուստ նման է եվրոպական սոնորիստիկային, սակայն իրականում տարբերվում է նրանից: Հնչյունային գունապնակը կերպարի առանձնահատկությունը ցույց տալու ասոցիատիվ միջոց չէ, ինչպես դա իրականացվում է եվրոպական սոնոր երաժշտության մեջ, այլ ընդհակառակը, գեղարվեստական առարկա է, և բնական է, որ ունկնդրի ընկալման մեջ արձագանք է գտնում նրա ենթագիտակցությամբ, քանի որ ունկնդրի հոգևոր էության հետ անքակտելի փոխկապակցվածության մեջ է գտնվում:

Այստեղ կա ևս մեկ առանձնահատկություն, որը եվրոպական վարիացիոն մտածողության մեջ չկա: Եվրոպական երաժշտության հիմքում ընկած է «ձևական տրամաբանությունը» («Ֆորմալ լոգիկա»): Իսկ մեղիտացիան հիմնվում է ունկնդրի զգայական ընկալման վրա, որը չի կարող մեկնաբանվել տպավորության ձևական տրամաբանությամբ: Այդ տպավորությունները, որոնց հիմքում ընկած է Տիեզերքի և նրանում մարդու տեղը բնորոշելու զգայական, այլ ոչ թե ձևական ընկալումը, կարելի է համարել ոչ ձևական տրամաբանության առանցք: Այն ավելի շատ ենթարկվում է հոգևոր իրողության օրենքներին, քան եվրոպական մտածողության համար սովորական՝ իրադարձությունների պատճառահետևանքային օրինաչափություններին: Որոշակի իմատով՝ դա պայմանավորված է աշխարհի հայեցողության գաղափարով, զգայականի նկատմամբ ապրիորի հավատով՝ առանց զգայականը բացատրելու փորձերի:

Հիմնվելով վերը շարադրված ենթադրության վրա՝ կարելի է բացատրել հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ իմպրովիզացիոն և անգամ մեղիտացիոն բնույթի բազմաքանակ ստեղծագործությունների առկայության պատճառը: Թվարկենք մի քանիսը, որոնք ընդգրկվում են տվյալ ատենախոսության մեջ. Արամ Սաթյանի «Թեմա և իմպրովիզացիան», Վահրամ Բաբայանի «Մեղիտացիան», Դավիթ Սաթյանի «Սոնատ-մեղիտացիան», Արթուր Ավանեսովի «Malingonia in Fis» պիեսը, Լևոն Աստվածատրյանի «Opus 10» և այլն: Այս ուղղվածության ստեղծագործությունների քանակը շատ ավելին է, և այդ ստեղծագործությունները ներկայացնում են իմպրովիզացիոն և մեղիտատիվ կոմպոզիտորական մտածողության տարա-

---

<sup>3</sup>Չայ երաժշտության առնչությամբ մենք բազմիցս հիմնվել ենք Կ.Խուդաբաշյանի և Մ.Սարգսյանի ուսումնասիրությունների վրա: Կ.Խուդաբաշյանը ցույց է տալիս մոնոդիայից դեպի բազմաձայնություն անցնելու ճանապարհը. **Худабашян К.**, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, Ереван, 1977. Մ. Սարգսյանն անդրադարձնում է 20-րդ դարի հայ երաժշտության զարգացման ուղիներին. **Саркисян С.**, Армянская музыка в контексте XX века, Москва, 2002: Չայ երաժշտության պատմական ընթացքն ուսումնասիրելիս հիմնվել ենք Մ.Հարությունյանի և Ա.Բարսամյանի կազմած ընդգրկուն դասագրքի վրա. **Հարությունյան Մ., Բարսամյան Ա.**, Չայ երաժշտության պատմություն, Երևան, 1996:

ծումը հայ դաշնամուրային արվեստում:

Ի հավելումն մեր այն մտքի, որ մեղիտատիվ և իմպրովիզացիոն մտածողությունն ավելի հաճախ են հանդիպում հայ երաժշտության մեջ՝ մենք ևս մեկ դիտարկում ունենք, որը լրացնում է վարիացիոն սկզբունքների մասին մեր պատկերացումը: Այս հանգամանքն առկա է բացահայտորեն եվրոպական նորմերի նկատմամբ հակում ունեցող մի շարք ստեղծագործություններում: Այդպիսիք են հայ հեղինակների մի շարք դաշնամուրային սոնատներ. Վահրամ Բաբայան, Մերգեյ Աղաջանյան, Տիգրան Մանսուրյան, Հրաչյա Մելիքյան, ինչպես նաև ոչ սոնատային կառուցվածքով մի շարք ստեղծագործություններ. Էդվարդ Միրզոյանի և Առնո Բաբաջանյանի պոեմները, Էդվարդ Բաղդասարյանի որոշ պրելյուդներ, Կոնստանտին Պետրոսյանի պոլիտի առանձին մասերը, Մարտուն Բարայեյանի «Հիմները», Էդուարդ Հայրապետյանի «Պասակալիա և ֆուգան», Լևոն Աստվածատրյանի «Ռոնդո սոստինատոն», Ռոբերտ Ամիրխանյանի դաշնամուրային պիեսները, որոնցում վարիացիոն հնարները կիրառվել են ամենատարբեր ձևերով, թե՛ որպես զարգացման միջոց, թե՛ դրամատուրգիական այլ նպատակներով:

Վարիացիոն սկզբունքները հատկապես ինքնատիպ են դրսևորվել հայ ականավոր դաշնակահարներ Գեորգի Սարաջյանի և Ռոբերտ Անդրիասյանի դաշնամուրային մշակումներում, որոնց համար հիմք են ծառայել հայ ժողովրդական երգեր, իսկ դրանց գործիքային մարմնավորումները դարձել են դաշնամուրային օրինենտալ վարիացիոն մտածողության նմուշներ: Ատենախոսության գլուխներինց մեկը նվիրված է վարիացիոն տեխնիկայի այդ նմուշների ուսումնասիրմանը:

Ակնհայտ է աշխատանքի արդիականությունը, քանի որ կարելի է ապացուցել, որ վարիացիոն մտածողությունը հայ երաժշտության մեջ հնագույն ավանդական ակունքներից բխող ազգային հիմքեր ունի, ինչն իր հերթին իր մեջ է կլանել Եվրոպայի և Արևելքի տրամաբանական մտածողությունը: Այսպիսի ապացույցը թույլ կտա այդ նույն մեթոդով դիտարկել նաև հայ կոմպոզիտորների՝ ավելի մեծ ծավալի ստեղծագործությունները: Վերջինս էլ գիտելիքների նոր հորիզոններ կբացի ազգային երաժշտական արվեստում վարիացիոն մտածողության էության շուրջ և հետազոտողներին հնարավորություն կտա դիմել ավելի բարձր մակարդակի բարդություն պարունակող ստեղծագործությունների ուսումնասիրմանը և իմաստավորել կոմպոզիտորի մտածողության ընթացքը:

**Աշխատանքի նպատակն ու խնդիրները:** Աշխատանքի նպատակն ու խնդիրն է՝ ներկայացնել վարիացիոն սկզբունքները հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործություններում, որոնք հաճախ սերտ առնչություն ունեն հայ ավանդական երաժշտության հետ: Թե՛ սոնատային ձևում գրված ստեղծագործություններում, թե՛ ոչ սոնատային դասական ձևերում առկա են վարիացիոն հնարներ, որոնք ծագումնաբանորեն գալիս են արևելյան մշակույթից և երաժշտությունից:

**Աշխատանքի գիտական նորույթը:** Եթե գիտական նորույթը առհասարակ կապված է նոր հորիզոնների յուրացման, նոր մեթոդների հետազոտության և

դրանց կիրառման հետ, ապա տվյալ հետազոտությունը, ըստ էության, կապված է երաժշտական տեքստի խոր վերլուծության պրոբլեմատիկայի հետ: Այս դեպքում վերլուծությունն ուղղված է վարիացիոն մտածողության՝ որպես երաժշտական արվեստի երևույթներից մեկի բնութագրության բացահայտմանը: Վարիացիոն ժանրն առաջացել է դեռ վաղ անցյալում: Վաղ միջնադարում ինչպես եկեղեցական, այնպես էլ աշխարհիկ արվեստը հաճախ կապված է եղել վարիացիոն գաղափարների հետ: Օրինակ՝ միջնադարյան եկեղեցական արվեստում գոյություն ուներ մեսսա-պարողիայի ժանրը, որը ոչ թե պարողիա էր, այլ եկեղեցական ծիսակատարության տարբերակում: Աշխարհիկ արվեստից մեզ են հասել ստեղծագործության տարբեր մոդելներ՝ կապված վարիացիա ժանրի հետ: Օրինակ՝ երաժշտական արվեստում ստեղծագործության նույն տարբերակը կատարումից կատարում վարիացիայի էր ենթարկվում: Սակայն 20-21 դդ. վարիացիոն երաժշտությունը ձեռք բերեց նոր նշանակություն. ընդլայնվեց վարիացիոն տարբեր սկզբունքներով: Ավելին, վարիացիոն սկզբունքը մեծ նշանակություն ունեցավ նաև դրամատուրգիայի մեջ: 20-րդ դ. երաժշտության մեջ այնպիսի երևույթներ առաջ եկան, որոնք իրենցում ենթադրում են միկրովարիացիայի կիրառում: Այս աշխատությունը հետազոտում է վարիացիոն երևույթը իր բոլոր դրսևորումներով, անգամ այն դեպքում, երբ երաժշտությունը չի հանդիսանում վարիացիոն, այլ առկա են վարիացիոն տարրեր:

Քննության են առնվել Ղ.Սարյանի «Թեմա և վարիացիաներ», Ա.Սմբատյանի «Վարիացիաներ դաշնամուրի համար», Ա. Հարությունյանի «Թեմա վարիացիաներով», Է.Հայրապետյանի «Պասակալիա և ֆուգա», Ս. Շաքարյանի «Թեմա վարիացիաներով», Ա.Սաթյանի «Թեմա և իմպրովիզացիա», Է. Բաղդասարյանի «H-dur» պրելյուդ, Ռ.Ամիրխանյանի երկու դաշնամուրային մանրանվագներ, Մ.Բարալեյանի «Հիմներ», Կ.Պետրոսյանի «Մյուլիտ», Լ.Աստվածատրյանի «Ռոնդո Օստինատո», Է. Միրզոյանի «Պոեմ», Ա.Աղաջանյանի Դաշնամուրային սոնատ, Լ.Չաուշյանի Դաշնամուրային սոնատ, Հ. Մելիքյանի թիվ 6 դաշնամուրային սոնատ, Վ.Բաբայանի թիվ 7 դաշնամուրային սոնատ, Տ.Սանտուրյանի Դաշնամուրային սոնատ, Ա.Ավանեսովի «Malingonia in Fis» պիես, Դ.Սաթյանի «Սոնատ–Մեդիտացիա», Վ.Բաբայանի «Մեդիտացիա», Լ.Աստվածատրյանի «Opus 10» ստեղծագործությունները և Ռ.Անդրիասյանի և Գ.Սարաջյանի դաշնամուրային տրանսկրիպցիաները:

**Աշխատության մեթոդաբանությունը:** Հետազոտության մեթոդիկան վերլուծական է: Վերլուծության մեթոդը ենթադրում է երաժշտական տեքստի դիտարկում՝ նրա բոլոր չափորոշիչներով՝ ինտոնացիոն լարվածք, լադահարմոնիկ հիմք<sup>4</sup>, ֆակտուրայի միջոցներ, մետրառոիթմ<sup>5</sup>, տեղային և ընդհանուր

<sup>4</sup>Այս առնչությամբ մեզ համար ուղղորդիչ նշանակություն են ունեցել Լ.Մազելի և Վ.Յուկերմանի առաջ քաշած դրույթներն՝ ըստ հետևյալ ուսումնասիրության. **Мазель Л., Цуккерман В.**, Анализ музыкальных произведений, Москва, 1967, глава 4, “О выразительном и формообразующем действии гармонии”, с. 237-307.

ձևակառուցում<sup>6</sup>, ստեղծագործության համաչափական հարաբերությունների կառուցվածքային տրամաբանություն: Հետագոտվող բաղադրիչներն ուղղված են վարիացիոն մտածողության պարզաբանմանը:

**Աշխատանքի գործնական նշանակությունը:** Ստեղծագործության հաջող կատարման կարևոր գործոնը հանդիսանում է խոր ներթափանցումը հեղինակի ներաշխարհի, իսկ դրան նպաստում է դետալային խոր վերլուծությունը: Վերջինիս կարևորությունն այն է, որ գաղափարական բովանդակությունը հաճախ թաքնված է լինում ստեղծագործության կառուցվածքի տեխնիկական բարդության մեջ:

**Աշխատանքի փորձաքննությունը:** Ատենախոսությունը քննարկվել է և հրապարակային պաշտպանության է երաշխավորվել Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի կատարողական արվեստի պատմության, տեսության և մանկավարժական պրակտիկայի ամբիոնում:

Ատենախոսության հիմնական դրույթները հրատարակվել են «Կանթեղ» հանդեսում լույս տեսած հոդվածում, գեկուցվել են Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ, յոթերորդ և ութերորդ նստաշրջաններում, տպագրվել Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ և յոթերորդ նստաշրջանների նյութերի ժողովածուներում:

**Աշխատանքի կառուցվածքը:** Ատենախոսությունը բաղկացած է առաջաբանից, հինգ գլուխներից, Եզրակացություններից և օգտագործված գրականության ցանկից:

## ԱՏԵՆԱՍՈՍՈՒԹՅԱՆ ԲՈՎԱՆԴԱՎՈՒԹՅՈՒՆԸ

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

Գլուխ Ա

ՎԱՐԻԱՅԻՈՆ ԺԱՆՐՈՒՄ ԳՐՎԱԾ

ԴԱՇԼԱՍՈՒԴԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

**Ղազարոս Սարյան՝ «Թեմա և վարիացիաներ»:** Ղ.Սարյանի վարիացիաները ձևի ինքնատիպ մեկնաբանություն են ներկայացնում: Հինգից չորս վարիացիաներում, պահպանելով թեմայի համաչափությունները, կոմպոզիտորը ներկայացնում է խիստ վարիացիաների տարբերակ, եթե հաշվի

---

<sup>5</sup>Մետրադիմական օրինաչափությունների ուսումնասիրման համար մեզ համար առավել կարևորվել են հետևյալ աշխատությունները. **Джагацпаян К.**, По следам ритмов национальной музыки, Ереван, 1999. **Джагацпаян К.**, Ритм национальной речи и музыки, Ереван, 1986.

<sup>6</sup>Երաժշտական դասական ձևակառուցումը դիտարկել ենք ըստ հետևյալ ուսումնասիրությունների. **Способия И.**, Музыкальная форма, Москва, 2002. **Դերոյան Ն.**, Երաժշտական ստեղծագործության վերլուծություն, Երևան, 1985:

չառնենք դասական օրենքներից ոչ էական շեղումները: Դրանք բոլորովին չեն ազդում գեղարվեստական արդյունքի վրա: Անգամ միջին վարիացիան, որը նման է ինվենցիայի, որոշ իմաստով խախտում է խիստ վարիացիաների սկզբունքային հիմքերը, սակայն կոմպոզիցիոն լուծումն արդարացվում է նրանով, որ այդ վարիացիան գտնվում է ստեղծագործության ոսկե հատման կետում: Թեմայում մասնակիորեն կիրառվում է վարիացիոն մտածողությունը, ինչը նույնպես յուրատիպ է, իսկ սկզբունքի տրամաբանության տեսանկյունից՝ թեման ներկայացնում է այն ամենը, ինչը տեղի է ունենալու վարիացիաներում: Նկատի ունենալով այս ստեղծագործության ինքնատիպությունը և մտահղացման տեխնիկական փայլուն մարմնավորումը՝ մենք այն մեր հետազոտության ընթացքում համարել ենք վարիացիաների չափանմուշ:

**Արմեն Մմբատյան՝ «Վարիացիաներ»:** Վարիացիաները՝ որպես ձև, սկսվում են թեմայի ցուցադրումից: Ա.Մմբատյանի «Վարիացիաներ»-ի վառ յուրահատկությունն այն է, որ առաջին պիեսը հեղինակային այդպիսի նշում չունի: Ա.Մմբատյանի տվյալ ստեղծագործությունը ներկայացնում է վարիացիոն տեխնիկայի և ժանրային վարիացիաների ինքնատիպ համակցություն: Կերպարայնության տեսանկյունից՝ ցիկլի գլխավոր առանձնահատկությունը երաժշտական պատկերների «պատկերասրահն» է, որի հիմքում ընկած է մինևույն ինտոնացիոն նյութը: Յուրաքանչյուր պիես ունի առաջին պիեսի ինտոնացիոն կորիզները վարիացիաների ենթարկելու հատկանիշներ: Ավելին, առաջին պիեսում, որպես ձև, ամրագրել ենք միկրովարիացիոն մոտեցումը: Այդ իմաստով վարիացիաները կայացել են, սակայն դա տեղի է ունեցել սկզբնական ինտոնացիաների միկրոտարբերակումները ժանրային հակադրվող ցիկլի մեջ կուտակելու ձևով:

**Ալեքսանդր Հարությունյան՝ «Թեմա՝ վարիացիաներով»:** Հայ դաշնամուրային արվեստում գոյություն ունի խիստ վարիացիաների գրեթե ակադեմիական նմուշ, որում պահպանված է գլխավոր սկզբունքը: Այսպես, Ա.Հարությունյանի քննարկվող ստեղծագործության մեջ հինգից չորս վարիացիաներում թեմայի շարադրանքը համապատասխանում է նրա սկզբնական տարբերակին: Վարիացիաները պարունակում են պոլիֆոնիկ վարիացիաների հատկանիշներ: Հիմքում բարոկկո երաժշտության բնորոշ այն սկզբունքն է, ըստ որի թեման շրջանակվում է հակադրվող ձայներով: Բացի այդ, դրանից երկուսն իրենցից ներկայացնում են չափանայի տեսակի վարիացիաներ:

**Էդուարդ Հայրապետյան՝ «Պասակալիա և ֆուգա»:** Է.Հայրապետյանի «Պասակալիա և ֆուգա» շարի երկու պիեսներն էլ նախատեսված են երկու դաշնամուրի համար:

«Պասակալիա և ֆուգա» շարը տվյալ ատենախոսության մեջ ընդգրկելը պայմանավորված է նրանով, որ երկու դաշնամուրները հեղինակը մեկնաբանում է որպես միասնական պոլիֆոնիկ գործիք, որոնք օժտված են միասնական կատարողական-տեխնիկական հնարավորություններով: Պիեսում լիովին բացակայում են



գուտ դաշնամուրային կատարողական հնարները, և գործնականորեն պիեսների ամբողջ ընթացքում կատարողներից յուրաքանչյուրի ամեն մի ձեռքը շարադրում է ձայներից մեկը:

Ուշագրավ է տվյալ ստեղծագործության վարիացիոն սկզբունքը՝ հակադրվող ձայների շերտավորման ընթացքում ավելի հաճախ հանդիպում է երկու թեմաների համադրությունը, քան գլխավոր թեմատիզմից անկախ երաժշտական նյութը:

Մենք գործ ունենք պոլիֆոնիկ կրկնակի վարիացիաների հետ, որտեղ բացի հակադրվող մեղեդիների հետ վարիացիաներից, կիրառվում է նաև հորիզոնական շարժուն կոնտրապունկտ:

**Ստեփան Շաքարյան՝ «Թեմա՝ վարիացիաներով»:** Ափսոսանքով պետք է նկատել, որ երեխաների համար նախատեսված վարիացիոն ստեղծագործությունների քանակը մեծ չէ: Իրականում հենց այդ երաժշտական ձևն է նպաստում երեխաների այնպիսի ունակությունների զարգացմանը, ինչպիսիք են երևակայությունը և երաժշտական նուրբ զգացողությունը: Ս.Շաքարյանի «Թեմա՝ վարիացիաներով»-ը միասնական, առանց ցեզուրանների վարիացիոն շարք է, որտեղ թեմատիկ ինտոնացիաները ճանաչելի են, թեև յուրաքանչյուր նոր վարիացիա օժտված է նոր՝ ավելի բարդ ֆակտուրայով: Վարիացիաների համար նախատեսված թեման նման է մանկական երգի, ինչը շատ կարևոր է պատանի երաժշտի ընկալման համար:

**Արամ Սաթյան՝ «Թեմա և իմպրովիզացիա»:** Իմպրովիզացիա հասկացությունը երեխան հազիվ թե լիովին կարող է յուրացնել՝ անգամ պարզեցված ձևով ներկայացնելու դեպքում: Ավելին, իմպրովիզացիան երաժշտական հարուստ օժտվածությամբ ստեղծագործական անհատականության ուղղակի արտացոլումն է, որը պահանջում է սկզբնական թեմատիկ նյութին հաղորդել սեփական մտածողությունը: Կարելի է ասել, որ այսպիսի փորձը հայ երաժշտության մեջ առանձնակի կարևոր է: Կոմպոզիտորը, առաջադրելով ութսակտանի թեմա, աշակերտին է ներկայացնում իր երեք իմպրովիզացիաները՝ հստակ ամրագրված նոտաների մեջ, իսկ այնուհետև նրան առաջարկում է նվագել մեկ իմպրովիզացիա՝ սեփական երևակայությամբ: Ա.Սաթյանի տվյալ ստեղծագործությունը շատ հրապուրիչ է պատանի երաժիշտի համար, քանի որ օժտված է մեղեդու և հարմոնիկ լեզվի թարմությամբ: Ըստ էության՝ այն ծանոթացնում է ջազային նվագածության հետ, ինչը կարևոր է երաժշտական ունակությունների այդ ուղղությունը ևս զարգացնելու համար:

## Գլուխ Բ

### ՎԱՐՈՒՑԻՈՆ ՄԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄԸ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՏԱՐԲԵՐ ՁԵՎԵՐՈՒՄ

**Էդուարդ Բաղդասարյանի Պրեյուդը:** Էդուարդ Բաղդասարյանի 24 պրեյուդներից «H-dur» պիեսի ընտրությունը պատահական չէ, քանի որ նրա ծայրի մասերը՝ էքսպոզիցիան և ռեպրիզը, հիմնվում են կրկնողության սկզբունքի վրա:

Խոսքը վերաբերում է միասնական ֆակտուրային-ինտոնացիոն մոդուսի կրկնողությանը, որն աստիճանաբար ձևափոխվելով, գործնականորեն չի փոխում իր ընդհանուր գրաֆիկական ուրվագծերը, սակայն նրա կերպարանքը ցուցադրվում է հետևողականորեն հաջորդաբար, համապատասխան լադահարմոնիկ ֆունկցիոնալ հիմքի փոփոխությունների, իսկ մի շարք դեպքերում մոդուսը պարզապես փոխում է իր դիրքն ըստ բարձրության:

***Ռոբերտ Ամիրխանյանի երկու դաշնամուրային մանրանվագներ:***

Ռ.Ամիրխանյանի մանրանվագներն առանձնակի շատ են հազեցած վարիացիոն սկզբունքներով: Մեր կողմից ընտրված թե՛ առաջին, թե՛ երկրորդ պիեսներում վարիացիոն տարբերակումների է ենթարկվում ինտոնացիոն թեմատիկ կորիզը: Դա տեղի է ունենում այնպիսի հնարներով, որոնք մեղեդային շարժումը մոտեցնում են արևելյան մեղիտացիայի ոճին: Այսպիսի ոճը բնորոշ է արևելյան մուղամին կամ անգամ հնդկական ռագայի մշակույթին, որտեղ կատարողը իմպրովիզացիաներով ցուցադրում է ընտրված լադատոնայնության բոլոր աստիճանները:

***Մարտուն Բարայեյան՝ «Հիմներ»:*** Մարտուն Բարայեյանի տվյալ ծավալուն դաշնամուրային պիեսն արտաքին դրսևորումներով սոնորիստական ստեղծագործություն է, որտեղ տարբեր ծավալի ֆրագներն այս կամ այն չափով ենթարկվում են երեք մոտիվային մոդուսների: Դրանց միասնությունը պիեսի սկզբում կարելի է համարել ինքնատիպ թեմատիկ նյութ: Սակայն դա թեմա չէ՝ դասական բնորոշմամբ: Երեք սկզբնական մոդուսները և նրանցից առաջինի տարբերակային կրկնողությունը ներկայանում են որպես չորս հակիրճ երաժշտական-խորհրդանշական դեկլարացիա: Դրանք կազմում են «թեզ-հակաթեզ-ամփոփում» սկզբունքի տրամաբանական հաջորդականություն: Մենք գործ ունենք ոչ վարիացիոն ձևի հետ, որում միկրովարիացիոն հնարները կոմպոզիտորական մտահղացման արտացոլման գլխավոր միջոցն են:

***Կոնստանտին Պետրոսյան՝ «Մյուխո»:*** Կոնստանտին Պետրոսյանի ոչ մեծ դաշնամուրային սյուիտում վարիացիոն սկզբունքների բավականին անսովոր ձև կա: Մյուխոի առաջին մասը՝ «Պրեյլուդ»-ը, և եզրափակիչ մասը՝ «Պոստլյուդ»-ը, կառուցված են միևնույն ինտոնացիոն նյութի հիման վրա, սակայն կերպարային առումով բոլորովին հակառակ դեր են կատարում: Առաջին պիեսը բացում է սյուիտը, իսկ վերջինը՝ եզրափակում:

Տարբեր կերպարայնությունը ձեռք է բերվել շնորհիվ վարիացիոն հնարների: Սա առաջին կարգի վարիանտային ձևի իրականացման վառ նախադեպ է, երբ երկու պիեսները հիմնվում են միևնույն ինտոնացիոն կորիզի վրա, սակայն շարունակության մեջ ունեն բոլորովին տարբեր զարգացում: Սկզբնական երաժշտական նյութին միանում են նոր՝ այլ ինտոնացիոն և ֆակտուրային միջոցներ, ինչը դրամատուրգիական պլանում նշանակում է կերպարային-թեմատիկ փոփոխություն: Կոմպոզիտորը թեմայից առանձնացրել է երկրորդականը, իսկ նրա ինտոնացիոն կորիզը ներդրել է զարգացող երաժշտական ընթացքի մեջ, որտեղ այդ ինտոնացիան տարածվում է կոմպոզիցիայի բոլոր բաղադրիչների մեջ:

**Լևոն Աստվածատրյան՝ «Ռոնդո օստինատո»:** Գեղարվեստական կերպարայնության տեսանկյունից, սա երաժշտական–տրամաբանական հումորեսկ է: Երկրորդական նյութը շարադրվում է որպես գլխավոր, այսինքն՝ իրականացվում է տրամաբանական փոխարինում՝ ըստ որի երկրորդականը գլխավոր դեր է կատարում: Ռեֆրենը ռոնդոյի անխախտ մասն է, սակայն բոլոր երեք անգամները ներկայացված են որպես վարիացիաներ, ընդ որում՝ կրկնակի վարիացիաներ, հնագույն ռոնդոյին նմանվող հաջորդականությամբ: Սա կոնստրուկտիվ ստեղծագործություն է, որի հիմքում կոմպոզիտորը դրել է տրամաբանական փոխարինման երկու պարադոքս՝ երկրորդականը գլխավորի դերում և ռոնդո՝ մեկ այլ ռոնդոյի ներսում: Եվ դա իրականացվել է վարիացիոն տեխնիկայի օգնությամբ:

**Էդվարդ Միրզոյան՝ «Պոեմ»:** Է.Միրզոյանի դաշնամուրային «Պոեմ»-ն ինքնատիպ ստեղծագործություն է, որում իրականացվել է միկրովարիացիաների յուրօրինակ տեսակ: Վարիացիոն փոխակերպումների սկզբնաղբյուր է դարձել ինտոնացիոն դարձվածքը, որտեղ իրական հնչող հնչյունները խաղարկում են ոչ թե կենտրոնական տոնը, այլ նրա ֆլաժոլետը, որն առաջ է բերվում առանց հարվածի բաց լարի վրա: Կատարողը ստեղծների փափուկ սեղմումով ազատում է լարը խլալարից, և նրա վրա առաջանում է դաշնամուրային ֆլաժոլետը («gis»): Այն առաջանում է ոչ թե լարի վրա մուրճիկով հարվածի օգնությամբ, այլ՝ ռեզոնանսի ֆիզիկական երևույթի շնորհիվ:

#### Գլուխ Գ

### ՎԱՐԻԱՅԻՆ ՄԿՋԲՈՒՆՔՆԵՐԻ ԴՐՄԵՎՈՐՈՒՄԸ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՍՈՆԱՏՆԵՐՈՒՄ

**Մերզեյ Աղաջանյան՝ դաշնամուրային սոնատ:** Ս.Աղաջանյանի երկմաս դաշնամուրային սոնատի յուրաքանչյուր մասում պարունակվում են վարիացիոն տարբեր սկզբունքներ: Առաջինում կիրառվել է թեմատիկ նորացման հնարը, իսկ երկրորդում իրականացվել է բասի վրա՝ basso ostinato սկզբունքով շերտավորվող կից վարիացիաների ձևը: Հատկապես հետաքրքիր է առաջին մասում կիրառված այն հնարը, որն ըստ կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների մասամբ հիշեցնում է հնագույն սոնատային ձև՝ միաթեմատիկ և երկմասանի կառուցվածքով: Basso ostinato-ն երաժշտական պոլիֆոնիկ ձևերից է, որտեղ բազմաթիվ անգամներ կրկնվող պահվող բասի վրա շերտավորվում են այլ ձայները: Ս.Աղաջանյանի դաշնամուրային սոնատը հայ երաժշտության մեջ հազվադեպ օրինակ է, երբ այդ ձևով է շարադրվում սոնատայնությունը: Նշելով առաջին մասում հին սոնատային ձևի հատկանիշների կիրառությունը, պետք է շեշտել ինքնատիպ պարադոքսը: Հակադրվող երաժշտական–պոլիֆոնիկ ձևերը սոնատային ցիկլում հանդիպում են կա՛մ բարոկկո շրջանում, երբ կերպարային–թեմատիկ հակադրության սկզբունքը դեռևս լիովին չէր ձևավորվել, կա՛մ 20-րդ դարի երաժշտության մեջ, երբ սոնատայնության հասկացությունը կոմպոզիտորներ

իրականացնում էին շատ ավելի լայն մեկնաբանությամբ, քան հակադրվող կերպարների դրամատուրգիական բախումն է:

**Լևոն Չաուշյան՝ դաշնամուրային սոնատ:** Լևոն Չաուշյանի<sup>7</sup> դաշնամուրային եռամաս սոնատում վարիացիոն սկզբունքները բխում են նրա գեղարվեստական առանձնահատկություններից: Սա հազվադեպ օրինակ է, երբ վարիացիոն մտածողությունը ներկայացվում է ոչ թե որպես հեղինակի կողմից մտահղացված կերպարային դրամատուրգիան դրսևորելու միջոց, այլ որպես մտահղացման անխուսափելի արդյունք: Սա երաժշտական *իդեոպլաստիկայի* երևույթ է, որը կապված է ոճական նմանակման միջոցով կերպարայնության վերարտադրման հետ, ինչն օգնում է գեղարվեստական առարկան ներկայացնել նրա խորհրդանշական նշանակության հարթության վրա: Այս տեսանկյունից՝ վարիացիոն սկզբունքների գաղափարը փոխադրվում է փիլիսոփայական պատկերացումների ոլորտ: Երկրորդ մասում վերարտադրվում է ոչ վարիացիոն չակոնա, որը վարիացիոն սկզբունքների սկզբնաղբյուրն ակնարկելու դեր է կատարում:

**Հրայա Մելիքյան՝ թիվ 6 դաշնամուրային սոնատ:** Հրայա Մելիքյանի դաշնամուրային թիվ վեց սոնատում դրսևորվել է հետաքրքիր վարիացիոն սկզբունք: Մոնատի երկու հակիրճ մասերն ատոնալ պիեսներ են: Նրանցում վարիացիոն տարբերակումների է ենթարկվում այնպիսի հնչյունային միջավայր, որտեղ կա մ միննույն տևողությամբ հնչյունի, կա մ այդ նույն տևողությամբ ու հնչողության ուժգնությամբ հնչյունների գամմայակերպ հաջորդականության կրկնողություն է տեղի ունենում: Կրկնվող հնչյունի տարբերակների գոյություն ունենալու միջավայրը, ընդհակառակը, անընդմեջ փոփոխվում է, և այդ փոփոխականությունը նույնպես վարիացիոն ձև է: Խոսքը վերաբերում է ոչ թե որևէ թեմատիկ նյութի վարիացիոն տարբերակմանը, այլ՝ նրան շրջապատող հնչյունային տարածության բնույթի ձևափոխությանը:

**Վահրամ Բաբայան՝ թիվ 7 դաշնամուրային սոնատ:** Ինքնատիպ է Վահրամ Բաբայանի թիվ 7 դաշնամուրային սոնատը՝ նվիրված կոմպոզիտորի մտերիմ ընկերոջը՝ Եվա Մենդելկոխին: Վ.Բաբայանի դաշնամուրային սոնատում կա երաժշտական-դրամատուրգիական հնար, որը բնորոշում է ստեղծագործության հերոսին, իսկ ավելի ստույգ՝ հերոսուհուն: Դա «E-B-A» երաժշտական մոնոգրամն է, որը լատինական տառադարձությամբ որոշակի ինտոնացիայի նոտային շարադրանք է ներկայացնում: Վ.Բաբայանի քննարկվող սոնատի հինգ մասերից յուրաքանչյուրն այս կամ այն կերպ կապված է մոնոգրամի հետ, թեև ամեն մի մաս գրված է տարբեր երաժշտական ժանրերում: Վերջին մասն անգամ կրում է *Սոնատ* վերնագիրը, թեև անվանումների այդ խաղի մեջ՝ *սոնատ սոնատի ներքում*, կարելի է տեսնել ռոմանտիկական ծաղրի որոշակի դրսևորում: Փոքրն արտացոլվել է մեծի մեջ, սակայն չէ՞ որ դա էլ գլխավորն է: Բոլոր մասերի ընթացքում թեմատիկ մոդու-

<sup>7</sup>Կոմպոզիտորի մասին տեղեկություններ քաղել ենք Մ.Ռուխյանի հետազոտությունից: **Рухян М.**, Портреты армянских композиторов, Ереван, 2009, с. 10-53.

սի տարբերակման փաստն էլ առաջ է բերում վարիացիա: Կոդայում, որը շատ հակիրճ է, առկա են տեմպերացված հնչյունաշարի բոլոր հնչյունները, բացի «E», «B» և «A» հնչյուններից: Մոդուսը լիովին անհետացել է, տարրալուծվել է երաժշտական հյուսվածքի մեջ, թեև նրա բացակայությունն անսովոր է, այն վերածվել է չինչող հնչյունների՝ մնացած իրական գոյություն ունեցող հնչյունների պայմաններում: Մա ստեղծագործության դրամատուրգիայում ամենաինքնատիպ վարիացիոն դրսևորումն է: Մա թատերական բնույթի վարիացիա է, որտեղ մոդուսը հանդիսանում է գործող անձ, որը գործում է, վերամարմնավորվում է և ավարտին, հեռանալով երևակայելի ընկալողական բեմից, իր մասին հիշողություն է թողնում:

**Տիգրան Մանսուրյան՝ դաշնամուրային սոնատ:** Տիգրան Մանսուրյանի դաշնամուրային սոնատը գրված է օրթոդոքսալ դողեկաֆոնիայի տեխնիկայում, ինչը ենթադրում է հնչյունային որոշակի կազմակերպում: Շարքի տասներկու չլրկնվող հնչյուններից յուրաքանչյուրը տարածության մեջ տեղադրվում է համաձայն կոմպոզիտորի կողմից ընտրված որոշակի տրամաբանության: Եթե դողեկաֆոնիայի շարքի հնչյունների տարբեր համակցությունների փաստը համարենք վարիացիոն տարբերակումների հնարավոր ձևերից մեկը, իսկ դա դժվար է կասկածելի համարել, ապա դողեկաֆոն գրելաձևը<sup>8</sup> հանդիսանում է վարիացիաների ամենաարմատական տարատեսակը: Մոնատի երեք մասերում կիրառված շարքերի համեմատությունը ցույց է տալիս, որ շարքն ինքնին նույնպես վարիացիաների է ենթարկվում: Ակնհայտ է շարքի վարիացիոն զարգացումը: Այսինքն՝ սոնատում վարիացիաների է ենթարկվում ոչ միայն երաժշտական նյութն ինքը, այլև նրա հիմնարար սկզբնաղբյուրը:

## Գլուխ Դ

### ՎԱՐԻԱՑԻՈՆ ՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ ՄԵԴԻՏԱՑԻԱՆԵՐՈՒՄ

**Արթուր Ավանեսովի «Malingonia in Fis» պիեսը:** Մեդիտատիվ երաժշտության երևույթի մեջ նույնպես առկա են վարիացիոն հատկանիշներ: Դրանք շատ ավելի ազատ են, քան ոչ վարիացիոն ստեղծագործությունների այդ դրսևորումները, որտեղ ստեղծագործության այս կամ այն տարրի տարբերակումն էական նշանակություն ունի դրամատուրգիական պլանն իրականացնելու համար: Մեդիտատիվ պլանի ստեղծագործությունները տեխնիկապես պարունակում են երաժշտական նյութի որոշակի տարրերի վարիացիոն հնարներ, սակայն այդ հնարների կիրառության նպատակն այլ է: Դրանք ունկնդրին և կատարողին խորասուզում են որոշակի հուզական վիճակի մեջ: Արևելյան մշակույթների մեջ այդ երաժշտական պրակտիկան հավասարեցվում է աշխարհի ճանաչողության փիլիսոփայությանը՝ ինքնաճանաչողության միջոցով, ավելի ստույգ՝ շրջակա աշխարհի հետևանքով առաջացած սեփական զգացողությունների խորքերը թափանցելու միջոցով: Այսպիսի ստեղծագործություններից է Արթուր Ավանեսովի

<sup>8</sup>Մտաքը, բնականաբար, վերաբերում է նաև առհասարակ սերիալ տեխնիկային:

«Malingonia in Fis» պիեսը, որը թարգմանաբար նշանակում է «Մելանխոլիա՝ Fis լարվածքում»: Հնչյունային խմբերը տարբեր հնչողությամբ հնչյունային դաշտեր են ստեղծում, և դրանում առկա են վարիացիոն հաստկանիշներ: Կոմպոզիտորը ստեղծել է հոգու խռովքի զգացողություն, ինչն ըստ էության հանդիսանում է տվյալ ստեղծագործության գաղափարական մտահղացումը:

**Դավիթ Սաթյանի Սոնատ-մեդիտացիան:** 20-րդ դարի երաժշտության մեջ սոնատը, որպես երաժշտական ժանր, ներկայացվել է այնպիսի ձևերով, որոնք չեն ենթադրում կերպարների դրամատուրգիական հակադրություն, ինչը բնորոշ է դասական սոնատներին: Ժամանակակից երաժշտության մեջ սոնատային դրամատուրգիան երբեմն ձեռք է բերում ծայրաստիճան անսովոր ձևեր<sup>9</sup>: Սոնատայնության մեկնաբանության անսովոր նմուշներից է Դավիթ Սաթյանի Սոնատ-մեդիտացիան: Կոմպոզիտորի կիրառած մոդելում առկա են եթե ոչ երկու հակադիր կերպարներ, ապա գոնե նրա երկու տարբեր ոլորտները: Սոնատում տեղ է գտել երկու հնչյունային ոլորտների հակադրությունը: Հնչյունային ոլորտները բնեռային են ոչ միայն հնչյունի արտաբերման միջոցի հատկանիշներով, այլև իրենց էությամբ. *որոշակիությունը հակադրվել է ոչ որոշակիին*: Եվ հենց շնորհիվ երաժշտության մեդիտատիվ բնույթի՝ կերպարային երկու ոլորտները գոյություն ունեն համատեղ՝ դրամատուրգիական միասնության մեջ:

**Վահրամ Բաբայան՝ «Մեդիտացիաներ»:** Պիեսի առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ այն նախատեսված է երկու դաշնամուրի համար, այնպիսի դուետի, որը ենթադրում է երկու կատարողների բացարձակ ոճական միասնականություն: Ա.Ավանեսովի և Դ.Սաթյանի ստեղծագործություններում կրկնվում էր մեկ հնչյունը, իսկ տվյալ դեպքում շարադրվում է տարբեր ուղղվածություն ունեցող զամայակերպ մեղեդային դարձվածքների ալիքաձև շարժում, որոնց կրկնությունը և տարբերակումները շարունակվում են գրեթե մինչև ստեղծագործության ավարտը, և միայն եզրափակիչ փուլում է շարժումը փոխում իր բնույթը:

Վ.Բաբայանի «Մեդիտացիաներ»-ում կոմպոզիցիոն խնդիրը լուծվել է խիստ տրամաբանորեն: Սկզբնական նյութի միննույն տարրը վարիացիոն տարբերակումների է ենթարկվում երաժշտական ընթացքի չորս գծերում և բոլոր փուլերում պահպանում է իր մեղեդիական-գրաֆիկական ուրվագծերը: Շարժման երեք ալիքներում դինամիկ կուլմինացիա է ձեռք բերվում, իսկ այնուհետև աստիճանաբար մարում է տեղի ունենում: Մակայն մարելու պահին զարգացումն այլ ֆիզուրացիոն կրկնողությունների է կերպարանափոխվում:

**Լևոն Աստվածատրյան՝ Opus 10 («Բյուրական»):** Լևոն Աստվածատրյանի «opus 10» պիեսների ցիկլը նվիրված է Բյուրականի աստղադիտարանին: Այն նույնպես գրված է երկու դաշնամուրի համար: «Բյուրական» անվանման առնչությամբ մեդիտատիվ հատկանիշներն առաջ են բերում աստղագարդ երկնքի կերպարի հետ

---

<sup>9</sup>Տվյալ ատենախոսության նախորդ գլխում մենք արդեն իսկ առիթ ունեցանք դիտարկելու սոնատային անսովոր ձևեր, ինչպիսին էր, օրինակ, Տ. Մանսուրյանի Սոնատը:

գուգահեռները: Սա հատուկ տեսակի մեդիտացիա է, որն ուղղված է ոչ թե ունկնդրի գիտակցությունից ներս, այլ նրանից դուրս, դեպի տիեզերքի տեսանելի մասը, ինչը մարդու ներաշխարհը միավորում է Աշխարհաստեղծման հետ: Պիեսի գլխավոր բնորոշ առանձնահատկությունը հետևյալն է՝ երաժշտական նյութի ատոնալ շարադրանքի պայմաններում բոլոր մոտիվային կորիզներն այս կամ այն չափով օժտված են հայ երաժշտությանը բնորոշ ինտոնացիոն առանձնահատկություններով: Մեզ հետաքրքրող հանգամանքն ի հայտ է գալիս դեռևս առաջին պիեսի՝ «Recitativo»-ի առաջին ֆրագում: Այն սոնորիստական է: Երկրորդ դաշնամուրի օբերտոնային շարքի վրա շերտավորվում են շատ արտահայտիչ մոտիվային կորիզներ, որոնք նման են հայ ավանդական երաժշտությունից քաղված նմուշների: Այստեղ զգացվում է ունկնդրի գիտակցությունը «կախարդող» անսահման երաժշտական տարածությունը, որը նույնացվում է տիեզերական անսահմանության հետ: Խորալի միջին բաժնում կրկին հանդիպում ենք վարիացիոն հետաքրքիր շարադրանքի: Այստեղ երկրորդ դաշնամուրի երաժշտական նյութի մեջ արտացոլվում է առաջին դաշնամուրի ֆակտուրան: Պիեսի սկզբի ռեպետիտիվ շերտավորումները նույնպես դաշնամուրի մի նյութի արտացոլումն են մյուսի նվագամասում: Գոյություն ունի մի գործիքի երաժշտական նյութը մյուսի նվագամասում արտացոլելու ևս մեկ հետաքրքիր օրինակ: Բոլոր երեք դեպքերում արտացոլված նյութը վարիացիոն տարբերակումների է ենթարկվում, սակայն այդ «աղավաղումները» կերպարին յուրահատուկ գեղարվեստական որակ են հաղորդում: Դա կերպարային արձագանք է, բայց ոչ թե պարզապես երկրային, այլ՝ տիեզերական:

## Գլուխ Ե

### ՎԱՐԻԱՑԻՈՆ ՄԿՋՔՈՒՆՔՆԵՐԻ ԴՐՄԵՎՈՐՈՒՄԸ ՏՐԱՆՍԿՐԻՊՑԻԱՆԵՐՈՒՄ

#### *Ռոբերտ Անդրիասյանի դաշնամուրային տրանսկրիպցիաները:*

Դաշնամուրային տրանսկրիպցիան հանդիսանում է որևէ հայտնի թեմայի մարմնավորման գեղարվեստական ձև այնպիսի գործիքի համար, որն օժտված է վիրտուոզության մեծ հնարավորություններով, ինչը տրանսպոզիցիայի հեղինակին թույլ է տալիս թեման ներկայացնել որպես վառ կոնցերտային պիես, որտեղ թեման անց է կացվում տարբեր՝ դաշնամուրին բնորոշ ֆակտուրային տարբերակներում: Եթե այս երևույթը դիտարկենք մեր հետազոտական խնդիրների տեսանկյունից, ապա տրանսկրիպցիան, որպես երաժշտական մտածողության ձև, իրենից ներկայացնում է զարդարուն վարիացիա, որտեղ թեման կարծես թե շրջապատված է դաշնամուրային տեխնիկայի զանազան վիրտուոզ հնարներով: Կոնտրապունկտի տեսանկյունից՝ սա «cantus firmus»-ի տեխնիկա է կամ մոտ է վերջինիս, քանի որ թեման կամ անփոփոխ, կամ իր հստակ լսելի տարբերակով հանդիսանում է մեղեդային առանցք, որին միանում են տարբեր ֆակտուրային հնարների տարրեր: Հայ երաժշտության մեջ այս ժանրի նշանավոր ներկայացուցիչներից մեկն էր փայլուն դաշնակահար Ռոբերտ Անդրիասյանը, ում գրչին են պատկանում բազմաթիվ տրանսկրիպցիաներ՝ գրված ինչպես ժողովրդական երգերի, այնպես էլ

հայ կոմպոզիտորների թեմաների հիման վրա: Առաջին պիեսը կոչվում է «Գարուն ա» և հիմնվում է Կոմիտասի գրառած ժողովրդական երգի վրա<sup>10</sup>: Պիեսը կառուցված է «Գարուն ա» երգի մեղեդու չորս բացարձակապես համանման անցկացումներից: Փոխվում է միայն ֆակտուրային հյուսվածքում նրա դիրքը: Երգը հիմնվում է երեք ֆրազների վրա, որոնցից երրորդը երկրորդի կրկնությունն է: Յուրաքանչյուր անցկացման մեջ ֆակտուրային զարդարումը բարդանում է, իսկ ֆակտուրայում կիրառված հնչյունների տողություններն ավելի ու ավելի կարճ են դառնում: Սա կարելի է համարել զարդարուն (օրնամենտալ) վարիացիա՝ անփոփոխ մեղեդիով: Ռոբերտ Անդրիասյանի երկրորդ պիեսում, որն ընտրվել է վերլուծության համար, իրականացվել է տրանսկրիպցիայի այլ տեսակ, որը վարիացիոն մտածողության տեսանկյունից ավելի բարդ է: Այդ տրանսկրիպցիայում Անդրիասյանն ունկնդրի առջև է դնում ավելի բարդ խնդիր, քան զարդարուն վարիացիայի օրինակն էր: Տրանսկրիպցիայի հեղինակը Կոմիտասի՝ բոլորի կողմից սիրված «Կաքավի երգը» ստեղծագործության<sup>11</sup> առանձին ինտոնացիաները թաքցնում է այնպես, որ ունկնդիրը, լսելով ծանոթ մեղեդու անսպասելի հնչող հատվածը, անմիջապես այն նորից «կորցնում է»: Սա ազատ վարիացիաների մոտեցումն է:

**Գեորգի Սարաջյանի դաշնամուրային տրանսկրիպցիաները:** Հայ հայտնի դաշնակահար և կոմպոզիտոր Գեորգի Վ. Սարաջյանին են պատկանում մի շարք տրանսկրիպցիաներ, որոնք մտել են հայ դաշնամուրային երաժշտության ոսկե ֆոնդ: Առաջինը Կոմիտասի «Կաքավի երգ»-ի տրանսկրիպցիան է, որը տարբերվում է Ռ.Անդրիասյանի տրանսկրիպցիայում տեղ գտած մոտեցումից: Հետաքրքիր է մինևույն երգի երկու տրանսկրիպցիաների համեմատությունը, քանի որ դրանով կբացահայտվեն մինևույն ստեղծագործական խնդրի նկատմամբ տարբեր մոտեցումները: Ի տարբերություն «Կաքավի երգ»-ի վերամարմնավորման Ռ. Անդրիասյանի խիստ վարիացիաների՝ Գ. Վ. Սարաջյանն ստեղծել է **եռամաս** պիես, որտեղ ծայրի բաժինները՝ էքսպոզիցիան և ռեպրիզը, գրեթե նույնությամբ կրկնվում են և հանդիսանում են Կոմիտասի երգի վարիացիան, իսկ միջին բաժինը «Ալազյազ» ժողովրդական երգի տարբերակն է: Գ.Վ.Սարաջյանի օրինակում՝ մեղեդային գրաֆիկայի աննշան փոփոխությունների պայմաններում, վարիացիոն տարբերակումը հիմնվում է առանձին կարճ երաժշտական ֆրազների հակիրճության և կրկնողությունների բացառման սկզբունքների վրա: Դասական վարիացիաներից այս պիեսը տարբերվում է նրանով, որ երկու թեմաներով վարիացիաները շարադրված են ոչ թե հաջորդաբար, այլ՝ ձևի տարբեր բաժիններում, ինչն էլ մեզ թույլ է տվել անվանել «կրկնակի համակենտրոնացված վարիացիաներ»<sup>12</sup>:

<sup>10</sup>Խոսքը վերաբերում է երգի կոմիտասյան գրառմանը: **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. 13, Երևան, 2004, էջ 37: Մշակումը հայտնի նմուշ է: **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1969, էջ 18-19:

<sup>11</sup>**Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1960:

<sup>12</sup> «Կրկնակի համակենտրոնացված» տերմինը պայմանական է, քանի որ երաժշտագիտության մեջ այդպիսի բնորոշում չի հանդիպում:



Գ.Վ.Սարաջյանի «Քամանչա» պիեսը Սայաթ-Նովայի «Ամեն սագի մեջն գոված» հայտնի երգի տրանսկրիպցիան է: Ընդգրկված է ոչ թե ամբողջ երգը, այլ նրա առաջին տունը: Սայաթ-Նովայի երգում արդեն իսկ նրա մնացած բոլոր հատվածներն իրենցից ներկայացնում են առաջին տան վարիացիաներ, ինչը թույլ է տալիս ենթադրություն արտահայտել՝ որպես թեմա այդ հատվածն ընտրելու դրդապատճառների վերաբերյալ: Այդ տունը երգում նույնպես վարիացիայի է ենթարկվում, ուստի «գործիքային» տարբերակում կարող է ծառայել որպես վարիացիաների թեմատիկ սկզբնաղբյուր: Հարկավոր է ուշադրություն դարձնել այն հանգամանքի վրա, որ Ռ.Անդրիասյանի և Գ.Վ.Սարաջյանի տրանսկրիպցիաներում կերպարայնության արտացոլման համար ասոցիատիվ պատկերավորության հանգամանքը կարևորագույն բաղադրիչ է: Այսինքն տրանսկրիպցիաներն ստեղծելիս կոմպոզիտորները զուգահեռաբար անց են կացնում երկու փոխկապակցված դրամատուրգիական գծեր: Մեկը զուտ երաժշտական գիծն է, որը կայանում է կերպարը ներկայացնող վարիացիոն հնարներում, իսկ մյուսը՝ պատկերավոր, որը դրսևորվում է երաժշտական զուգահեռների միջոցով, նրա արդյունքում ստեղծվում է ունկնդրի գիտակցության մեջ իմաստավորվող տեսանելի շարք, որը ծառայում է որպես կերպարի դրսևորման միջավայր: Իսկ այդ երևույթի գոյություն ունենալու փաստն ինքնին կարելի է համարել բուն հայկական մշակութային ավանդույթ, քանի որ հայ երաժշտական մշակույթը, ինչպես և արվեստի մյուս տեսակները, միտում ունի արտահայտելու ընդարձակ և հազեցած բովանդակություն՝ փոքր ձևերի մեջ: Բավական է հիշել, օրինակ՝ Թորոս Ռոսլինի մանրանկարները կամ միջնադարյան հայկական այլ ձեռագրեր, նաև հայկական եկեղեցիների ճարտարապետական առանձնահատկություններ, որոնք, թեև օժտված են ոչ մեծ չափերով, սակայն հսկա են թվում՝ շնորհիվ իրենց ելույթան:

## ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Դիտարկվեցին հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ վարիացիոն ստեղծագործություններ: Այդ թվում են թե՛ որպես վարիացիոն ձևով գրված ստեղծագործությունները, թե՛ այն գործերը, որտեղ վարիացիոն սկզբունքն առկա է որպես կարևոր արտահայտչամիջոց: Արդյունքում ի հայտ բերվեցին տեխնիկական և կոմպոզիցիոն-դրամատուրգիական կարգի մի շարք միտումներ, որոնք բխում են հայ երաժշտական ավանդույթների բնույթից:

Եվրոպական երաժշտության վարիացիոն սկզբունքների ձևերը յուրացնելուն զուգընթաց՝ հայ կոմպոզիտորներն իրենց դաշնամուրային ստեղծագործություններում ներմուծել են մի շարք երաժշտական երևույթներ, որոնք բնորոշ են ազգային երաժշտական մտածողությանը: Կարելի է փաստել արևելյան երաժշտության գեղագիտության և եվրոպական երաժշտության ձևերի սինթեզի դրսևորումը:

Ղազարոս Սարյանի վարիացիաներում, այդ ձևի եվրոպական երաժշտական կառուցվածքների բոլոր նորմերը պահպանելու պայմաններում, ինտոնացիոն նյութը բովանդակում է հայ երաժշտությանը բնորոշ ինտոնացիոն հիմք:

Արմեն Սմբատյանի, Ստեփան Շաքարյանի, Արամ Սաթյանի ստեղծագործություններում դրսևորվում է ժանրային բնույթի երաժշտական նյութի և վարիացիոն ձևերի բնական համակցություն:

Եվրոպական երաժշտության կրկնակի պոլիֆոնիկ վարիացիաների ձևն իրականացվել է Էդուարդ Հայրապետյանի վարիացիաներում և Լևոն Աստվածատրյանի՝ ոչ վարիացիոն «Ռոնդո օստինատո»-ում, որտեղ վարիացիոն մտածողությունը ձևակառուցման մեջ դրամատուրգիական նշանակություն ունի:

Մերգեյ Աղաջանյանի, Լևոն Չաուշյանի, Հրաչյա Մելիքյանի, Տիգրան Մանսուրյանի, Վահրամ Բաբայանի դաշնամուրային սոնատները վարիացիոն ձևերում գրված ամբողջ մասեր են ընդգրկում: Դա վկայում է հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ եվրոպական սոնատային ձևերի ավանդույթների կարևոր հատկանիշների դրսևորման մասին: Խոսքը վերաբերում է ինչպես բարոկկո ժամանակաշրջանի հնագույն սոնատին, այնպես էլ դասական սոնատներին:

Մերգեյ Աղաջանյանի սոնատում, Կոնստանտին Պետրոսյանի սյուիտում հանդիպում են նաև եվրոպական երաժշտությանը բնորոշ վարիացիաների այնպիսի հնարներ, ինչպիսիք են խմբային վարիացիաները:

Լևոն Աստվածատրյանի և Վահրամ Բաբայանի ֆիգուրատիվ վարիացիաներում առկա է երաժշտական նյութի այն ձևը, որը կապված է ստեղծագործության երաժշտական տարրերի նմանության սկզբունքի հետ և որը Վ. Պրոտոպոպովը բնութագրել է որպես *վարիատիվ* շարադրանք:

Վարիացիոն առավել արմատական սկզբունքները, որոնք տվյալ աշխատանքում բնորոշվել են որպես միկրովարիացիաներ, առկա են Արմեն Սմբատյանի վարիացիաներում և Հրաչյա Մելիքյանի Սոնատում: Մերիալ գրելառճի վրա հիմնվող վարիացիոն հատկանիշները նույնպես ներթափանցել են հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ, մասնավորապես՝ Տիգրան Մանսուրյանի և Վահրամ Բաբայանի ստեղծագործություններում:

Վարիացիան՝ որպես նվագածության մեդիտատիվ ձևերի երևույթ, դրսևորվել է Լևոն Աստվածատրյանի, Արթուր Ավանեսովի, Դավիթ Սաթյանի պիեսներում:

Վարիացիոն սկզբունքները դրսևորվել են նաև սոնորիստական գրելառճին պատկանող դաշնամուրային գործերում: Այդպիսիք են Էդվարդ Միրզոյանի «Պոեմ»-ը, Էդուարդ Բաղդասարյանի «H-dur» պրելյուդը, Արթուր Ավանեսովի «Malingonia in Fis» պիեսը:

Հայ ազգային երաժշտամտածողության և վարիացիոն մտածողության համակցումը շատ ինքնատիպ է դրսևորվել Ռոբերտ Անդրիասյանի և Գեորգի Վ. Սարաջյանի դաշնամուրային տրանսկրիպցիաներում, որոնցում որպես վարիացիայի թեմա կիրառվել են թե՛ Սայաթ-Նովայի երգերը, թե՛ Կոմիտասի գրառած հայտնի երգերը: Նրանցում երաժշտական պատկերավորության յուրահատուկ մարմնավորումը կարելի է համարել գուտ հայկական վարիացիոն մտածողություն:

Հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ վարիացիոն սկզբունքներն առնչվում են ազգային արմատներին, իսկ եվրոպական երաժշտական օրենքների ներմուծումը համաշխարհային երաժշտական արվեստին ինտեգրվելու ձևերից մեկն է:

**ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ  
ՀԵՂԻՆԱԿԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԾ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

1. **Առուշանյան Ա.**, Ղազարոս Սարյանի «Թեմա և վարիացիաներ»-ը, «Կանթեղ» 3 (51), «Ասողիկ» հրատ., Երևան, 2012, էջ 211-217:
2. **Առուշանյան Ա.**, Վարիացիոն սկզբունքները հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործություններում, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջանի նյութեր, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2012, էջ 172-179:
3. **Առուշանյան Ա.**, Վարիացիոն սկզբունքները հայ կոմպոզիտորների մեդիտացիաներում, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանի նյութեր, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2013, էջ 197-204:
4. **Առուշանյան Ա.**, Արմեն Սմբատյանի վարիացիաները, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանի նյութեր, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2013, էջ 325-332:

**АНИ ГУРГЕНОВНА АРУШАНЯН**  
**ВАРИАЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ**  
**В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**  
**РЕЗЮМЕ**

Диссертация посвящена проблеме вариационности в музыке армянских композиторов. Явление вариационности рассматривается в следующих аспектах: вариации как жанр и форма, принципы вариационности, связанные с армянской музыкальной традицией—моноподической и фольклорной (в этой плоскости рассмотрены приемы вариационности в произведениях различных жанров и форм); вариационность в сонатной форме, особенности типично армянской интонационности и ритмики в вариационных структурах, вариационность как явление в произведениях, имеющих признаки медитативности и импровизационности, наконец—вариационность в фортепианных транскрипциях армянских композиторов, созданных на основе народных песен. Новизна исследования заключается в том, что, во-первых, чрезвычайно мало теоретических работ, посвященных вопросам вариационности, во-вторых, изучение является важным фактором в подходе к проблемам исполнительства. Именно в фортепианной музыке благодаря собственно инструментальной специфике, допускающей возможность создания сложных фактурных структур, вариационность является неотъемлемой частью композиционного строения произведения. Это означает, что исполнитель должен обладать широкими знаниями в сфере типологии вариационности, представлять уровень значимости вариационных структур в драматургии произведения, а также обладать навыками чисто исполнительского плана, связанными с особенностями вариационности в изучаемом произведении при выстраивании интерпретационного плана.

Аналізу подвергаються наступні твори: "Тема і варіації" Л. Сар'яна, "Варіації для фортепіано" А. Смбат'яна, "Тема з варіаціями" А. Арутюняна, "Пассакалья і fuga" Э. Айрапет'яна, "Тема з варіаціями" С. Шакар'яна, "Тема і імпровазація" А. Сат'яна, "Н dur" прелюдія Э. Багдасар'яна, дві фортепіанні мініатюри Р. Амирхан'яна, "Гімни" М. Ізраєляна, "Сюїта" К. Петрос'яна, "Рондо Остінато" Л. Аствацат'ряна, "Поєма" Э. Мирзояна, фортепіанна соната С. Агаджан'яна, фортепіанна соната Л. Чауш'яна, фортепіанна соната №6 Г. Мелік'яна, фортепіанна соната №7 В. Баба'яна, фортепіанна соната Т. Мансур'яна, п'єса "Malingonia in Fis" А. Аванесова, твори "Соната-Медитація" Д. Сат'яна, "Медитація" В. Баба'яна, "Opus 10" Л. Аствацат'ряна і фортепіанні транскрипції Р. Андриас'яна і Г. В. Сарадж'яна. Методика аналізу переважно пов'язана з дослідженням композиційних прийомів вариационности, причому розглянуті різноуровневі елементи твору, інтонаційні структури, фразеологія, гармонія, контрапункт, розділи форми і її цілісність. Дані оцінки драматургічної значимості прийомів вариационности в реалізації образного ряду твору. Осмислення принципових і технічних особливостей вариационности в розглянутих творах не тільки розширює уявлення про істинні джерела вариационности, що походять з традицій національного музичного мистецтва, що має тисячолітню історію розвитку, але і надзвичайно важливо для спроби виконавця, спрямованої до ідеального втілення задумки композитора.

Параллельно с освоением форм вариационных принципов европейской музыки армянские композиторы в свои фортепианные произведения внесли ряд музыкальных явлений, свойственных национальному музыкальному мышлению. Можно констатировать проявления синтеза эстетики восточной музыки и форм европейской.

В вариациях Лазаря Сарьяна в условиях сохранения всех норм европейской музыкальных структур этой формы интонационный материал содержит присущую армянской музыке интонационную основу. В произведениях Армена Смбатяна, Степана Шакаряна, Арама Сатяна проявляется естественное сочетание музыкального материала жанрового характера и вариационных форм. Форма двойных полифонических вариаций европейской музыки реализована в вариациях Эдуарда Айрапетяна и «Рондо Оstinато» Левона Аствацатряна, в которых вариационное мышление имеет драматургическое значение при построении формы.

Фортепианные сонаты Сергея Агаджаняна, Левона Чаушяна, Грачья Меликяна, Тиграна Мансуряна, Ваграма Бабаяна вбирают целые отрывки, написанные в вариационных формах. Это свидетельствует о проявлении в армянской фортепианной музыке важных признаков традиций европейских сонатных форм.

В «Сонате» Сергея Агаджаняна, «Сюите» Константина Петросяна встречаются также такие приемы вариаций, присущие европейской музыке, как групповые вариации.

В фигуративных вариациях Левона Аствацатряна и Ваграма Бабаяна присутствует та форма музыкального материала, которая связана с принципом сходства музыкальных элементов произведения и которую В. Протопопов охарактеризовал как вариативное изложение.

Наиболее радикальные вариационные принципы, которые в данной работе охарактеризованы как микровариации, наблюдаются в вариациях Армена Смбатяна и «Сонате» Грачья Меликяна. Базирующиеся на серийном технике написания признаки вариационности также проникли в армянскую фортепианную музыку, в частности, это касается произведений Тиграна Мансуряна и Ваграма Бабаяна.

Вариация как явление медитативных форм проявилась в пьесах Левона Аствацатряна, Артура Аванесова, Давида Сатяна.

Вариационные принципы проявились также в фортепианных произведениях сонористического толка. К ним следуют отнести «Поэму» Эдварда Мирзояна, прелюдию «Н-dur» Эдуарда Багдасаряна, пьесу Артура Аванесова «Malingonia in Fis».

Сочетание армянского национального музыкального мышления и вариационности весьма своеобразно проявилось в фортепианных транскрипциях Роберта Андриасяна и Георгия В. Сараджяна, в которых в качестве вариационных тем были применены песни и Саят-Новы, и Комитаса.

В диссертации становится очевидным, что вариационные принципы в армянской фортепианной музыке соотносятся с национальными корнями, а внесение европейских музыкальных канонов является одной из форм интеграции во всемирное музыкальное искусство.

Диссертация состоит из введения, пяти глав, выводов и списка использованной литературы. Текст снабжен значительным числом музыкальных примеров с подробными к ним комментариями.

**ANI GURGEN ARUSHANYAN**  
**VARIATION PRINCIPLES IN PIANO PIECES OF ARMENIAN COMPOSERS**  
SUMMARY

The dissertation covers the issue of variation principles in music of Armenian composers.

Variation principles are discussed as follows: variations as genre and form; variation principles connected with the Armenian music tradition – monodic and folkloric (in this regard the work considers reflections of variation in pieces of various genres and forms); variation principles in the sonata form, the peculiarities of typical Armenian intonations and rhythmic structures, variation principles as a phenomenon in pieces having characters of meditateness and improvisation; and, last but not least, variation principles in piano transcriptions of Armenian composers created on the basis of folk songs.

The innovation of the research is, firstly, that theoretic works on issues of variation principles are very rare; secondly, the study of variations is an essential factor in regard to interpretation issues. It is in piano music that due to the specificity of the instrument, giving an opportunity of creating complicated textual structures, variation principles become an integral part of compositional structure of the piece. This means that the performer is supposed to have a broad spectrum of knowledge in the sphere of typology of variation principles, to comprehend the level of significance of variation structures in the piece drama, as well as to have pure interpretative skills connected with the peculiarities of variation principles in a piece being learnt when demonstrating the interpretative part thereof.

Analysed are the following pieces: “Theme and variations” by Gh. Saryan, “Variations for piano” by A. Smbatyan, “Theme with variations” by A. Harutyunyan, “Passacaglia and fugue” by E. Hairapetyan, “Theme with variations” by S. Shakaryan, “Theme and improvisation” by A. Satyan, “H dur” prelude by E. Baghdasaryan, two piano miniatures by R. Amirkhanyan, “Hymns” by M. Israelyan, “Suite” by K. Petrosyan, “Rondo Ostinato” by L. Astvatsatryan, “Poem” by E. Mirzoyan, piano sonata by S. Aghadjanyan, piano sonata by L. Tchaushyan, piano sonata N6 by H. Melikyan, piano sonata N7 by V. Babayan, piano sonata by T. Mansuryan, “Malingonia in Fis” by A. Avanesov, “Sonata-Meditation” by D. Satyan, “Mediation” by V. Babayan, “Opus 10” by L. Astvatsatryan, as well as piano transcriptions by R. Andriasyan and G. V. Sarajyan.

The methodology of the analysis is mainly connected with the study of compositional reflections of variation principles; furthermore, the work discusses piece elements of various levels, intonation structures, phraseology, harmony, counterpoint, form parts and the integrity thereof.

The work provides evaluation of the dramatic essence of reflections of variations in the realisation of the image line of a piece.

The interpretation of the sense of principal and technical peculiarities of variations in the examined pieces not only broadens the understanding of sources of variation principles, deriving from traditions of the national music art of a thousand-year-old development history, but also is indispensable to the experience of a performer seeking an absolute realisation of the composer’s intention.

The conclusions section provides a general view of the research results and expands on significance of variation principles in the Armenian piano music.

In parallel with mastering the forms of variation principles in the European music, Armenian composers have been introducing into their piano compositions a series of musical phenomena, characteristic of the traditional musical thinking.

A phenomenon of synthesis of the Eastern musical aesthetics and European musical forms may be stated. Complying with all the rules of the European musical structures of the current form, the intonation material in the variations by Ghazaros Saryan contains an intonation basis typical of the Armenian music. A natural combination of musical material and variation forms of the genre type is available in the compositions by Armen Smbatyan, Stepan Shakaryan and Aram Satyan.

The form of double polyphonic variations of the European music is realised in the variations by Eduard Hayrapetyan and in “Rondo Ostinato” by Levon Astvatsatryan, where variational thinking has a dramaturgic significance in the form building.

The piano sonatas by Sergey Aghajanyan, Levon Chaushyan, Hrachya Melikyan, Tigran Mansuryan and Vahram Babayan contain whole parts composed in variation forms. This is a proof of manifestation of essential features of European sonata form traditions in the Armenian piano music.

Also, devices, such as group variations characteristic of the European music are used in the sonata by Sergey Aghajanyan and suite by Konstantin Petrosyan. The musical material form – connected with the principle of resemblance between musical elements of a composition and described by V. Protopopov as ‘*variational composition*’ – is available in the figurative variations by Levon Astvatsatryan and Vahram Babayan.

More radical variation principles, described in the current work as microvariations, are available in the variations by Armen Smbatyan and sonata by Hrachya Melikyan. Variation features based on the serial compositional style have been introduced into the Armenian piano music, particularly in the compositions by Tigran Mansuryan and Vahram Babayan.

Variation as a phenomenon of meditative forms is used in the pieces by Levon Astvatsatryan, Artur Avanesov and Davit Satyan.

Variation principles have been used in piano pieces of sonoristic style as well. Such are the “Poem” by Edward Mirzoyan, “H dur” prelude by Eduard Baghdasaryan, “Malingonia in Fis” by Artur Avanesov.

The combination of the Armenian musical thinking and variational thinking has been uniquely reflected in the piano transcriptions by Robert Amirkhanyan and Georgi V. Sarajyan wherein songs by Sayat Nova and the famous songs noted by Komitas serve as a variation theme.

The research presented in the dissertation has proved that the variation principles in the Armenian piano music have national roots, and the introduction of European musical rules has been one of the ways of the integration into the world musical art.

The dissertation consists of introduction, five chapters, conclusions and reference sections. The content is enriched with a significant number of musical examples with detailed comments thereon.