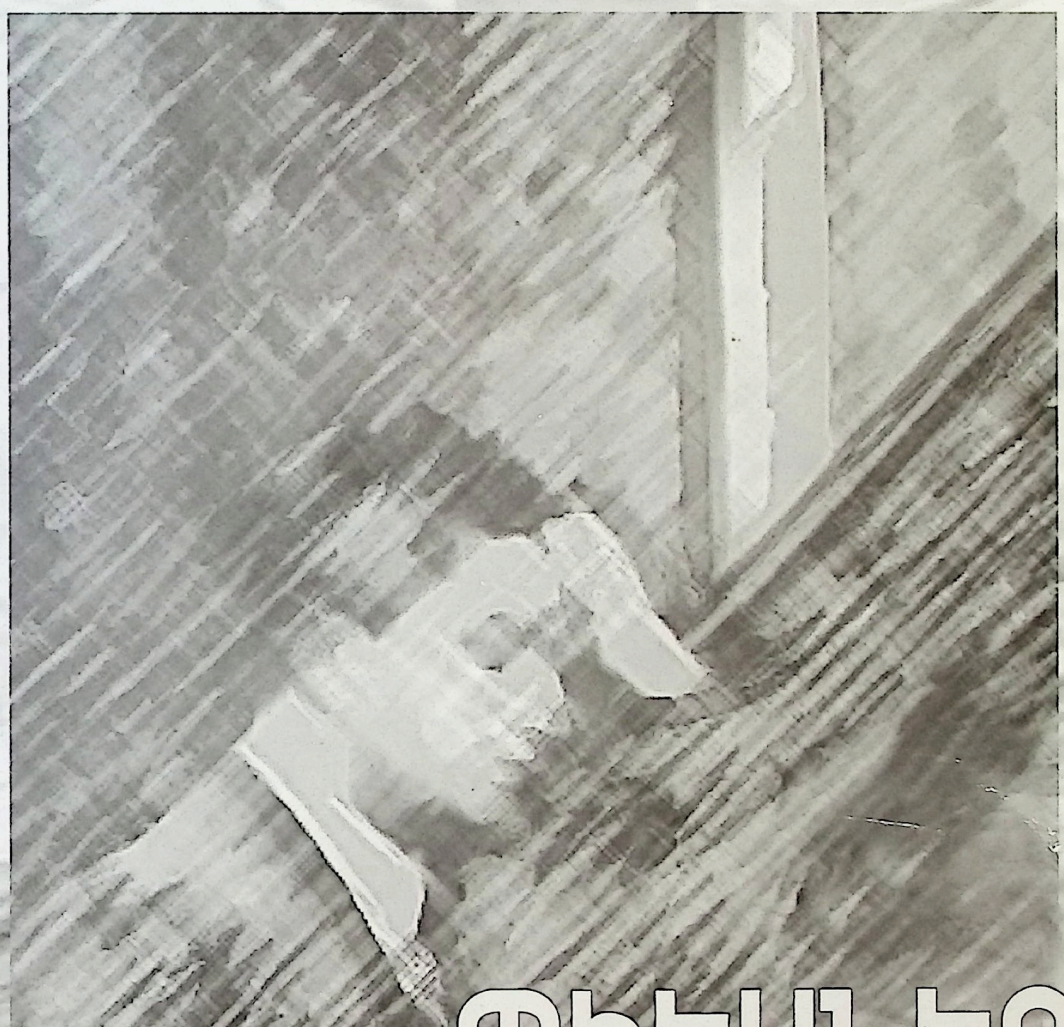
ԳԵՈՐԳԻ ՍԱՐԱՋՅԱՆ
GEORGI SARAJYAN
ГЕОРГИЙ САРАДЖЯН



ՊԻԵՍՆԵՐ
PIECES
ПЬЕСЫ

ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ՀԱՄԱՐ
FOR PIANO
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

ԳԵՈՐԳԻ ՍԱՐԱՋՅԱՆ
ГЕОРГИЙ САРАДЖЯН
GEORGI SARAJYAN

ՊԻԵՍՆԵՐ
դաշնամուրի համար

ПЬЕСЫ
для фортепиано

PIECES
for the piano

«ԵՊԿ հրատարակչություն»
Երևան 2010
“Издательство ЕГК”
Ереван 2010
"YSC Publishing House"
Yerevan 2010

ՀՏԴ 786.2
ԳՄԴ 85.315
U - 255

Հաստատված է
Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի գիտական խորհրդի, դաշնամուրային թիվ 1 ամբիոնի կողմից
Утверждено
Кафедрой специального фортепиано (N1) и Ученым советом ЕГК им.Комитаса
It is confirmed by YSC Scientific council after Komitas, Chair of piano N 1.

Կազմող, ծանոթագրությունների, վերլուծությունների և մեթոդական դիտողությունների հեղինակ, խմբագիր՝ Գեորգի Սերգեյի ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Составитель, автор примечаний, методических и аналитических комментариев, редактор - Георгий Сергеевич Сараджян
Collector, author of annotations, analyses and methodical commentations,editor - Georgi Sarajyan

Սարաջյան Գեորգի
U- 255 ՊԻԵՍՆԵՐ դաշնամուրի համար, -Եր.: ԵՊԿ հրատարակչություն, 2010. - 216 էջ:
Сараджян Георгий Вардович
ПЬЕСЫ для фортепиано, -Ер.: Издательство ЕГК, 2010.- 216 стр.
Sarajyan Georgi
PIECES for the piano, Yerevan: YSC Publishing House, 2010, 216 pages.

Սույն ժողովածուն ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՍՍՀ վաստակավոր արտիստ, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր Գ.Վ.Սարաջյանի (1919-1986) դաշնամուրի Պիեսների ընտրանին է, որն ամփոփում է 32 հեղինակային պիեսներ, պարաֆրազներ ժողովրդական մեղեդիների Կոմիտասի մշակումների, Սայաթ-Նովայի, Ջիվանիի, Շերամի աշուղական մեղեդիների և Ա.Սպենդիարյանի երկու ռոմանսի հիման վրա: Ազգային երաժշտական մշակույթի գանձանարում իրենց արժանի տեղը գրավող դաշնամուրային պիեսներ են, որոնք նախատեսված են մասնագիտական միջնակարգ երաժշտական ուսումնական հաստատությունների սաների, կոնսերվատորիայի ուսանողների, ասպիրանտների, ինչպես նաև մասնագետների համար:

Данный сборник фортепианных пьес заслуженного деятеля искусств Арм.ССР, заслуженного артиста Арм.ССР, профессора ЕГК им.Комитаса Георгия Вардовича Сараджяна (1919-1986) включает 32 пьесы, являющиеся авторскими и парафразами на мелодии народных песен (обработок Комитаса), на ашугские мелодии (Саят-Новы, Дживани, Шерама) и на два романса А.Спендиарова. Это новое издание фортепианных пьес, занявших достойное место в сокровищнице национальной музыкальной культуры, предусмотренное для учащихся фортепианных отделений музыкальных десятилеток, колледжей и студентов консерваторий, а также специалистов.

This given collection for the piano by deserted Art performer and artist of ArmSSR, professor of YSC after Komitas, Georgi Sarajyan(1919-1986), involves 32 athorized pieces and paraphrases on the melodies of folk songs(arranged by Komitas) and ashough melodies(Sayat Nova,Jivanni,Sheram) and on two romances by A.Spendaryan. It is a new publishing of piano pieces,occupying the worthy place in the treasury of folk music art forseen for students at professional musical high schools, colleges, for the students in conservatories, as well as for specialists.

ԳՄԴ 85.315

ISMN 979-0-801602-30-5

© Սարաջյան Գ.U. 2010
© Сараджян Г.С. 2010
© Sarajyan G.S. 2010

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՍՍՀ վաստակավոր արտիստ, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր Գեորգի Վարդի Սարաջյանի (1919-1986) «Պիեսներ»-ի ընտրանին կազմում է սույն ժողովածուն 1957 և 1976 թվականներին հրատարակված դաշնամուրային ինքնատիպ երկերի ժողովածուների հիման վրա, որոնք իրենց արժանի տեղն են գրավում հայկական ազգային երաժշտական մշակույթի գանձարանում:

Փայլուն դաշնակահար, մանկավարժ և կոմպոզիտոր՝ Գ.Վ.Սարաջյանն այդ ժողովածուների ստեղծման գլխավոր նպատակը համարել է հայ ազգային ֆոլկլորի գլուխգործոցների գործիքային տարբերակների ստեղծումը անվերապահորեն հեղինակային գործեր են դաշնամուրային պիեսների ժանրում: Գ.Վ.Սարաջյանի պիեսները պետք չէ դասել մշակումների ժանրի շարքին, քանի որ հիմնվելով ժողովրդական, աշուղական երգերի մեղեդիների և նույնիսկ հայկական երաժշտության, ինքնատիպ առանձին ինտոնացիաների վրա, ստեղծել է դաշնամուրային կատարողական արվեստի ինքնուրույն օրինակներ, որոնցում առկա է հեղինակի ստեղծագործական անհատականությունը, գեղարվեստական գրելաոճի յուրահատկությունը՝ սկզբնական երաժշտական նյութը նորացված ու կերպարանավորած: Այս կոմպոզիցիաների արժեքն այն է, որ ազգային մեղեդու հարստությունն արտահայտված է գեղարվեստական վեհաշուք փարբերակներում ամենակատարյալ բազմաձայն գործիքի՝ դաշնամուրի համար:

Օգտագործելով գործիքի լայն ֆակտուրային հնարավորությունը Գ.Վ.Սարաջյանն ստեղծել է Հայաստանում անախադեպ հատուկ և հազվադեպ դաշնամուրային ժանր՝ պարաֆրազներ ժողովրդական մեղեդիների հիման վրա:

Գործիքային այս կոմպոզիցիաների ստեղծման սկզբունքը ինքնատիպ է այն առումով, որ այնտեղ զուգակցվում է ազգային ինտոնիացիայի իրական գեղեցկությունը նուրբ և բազմակերպարային դաշնամուրային տեխնիկայի հետ: Այդ ստեղծագործություններում հայտնագործությունը՝ սկզբնական մեղեդու բնական, ինքնատիպ ֆակտուրային տեխնիկական միջոցների շնորհիվ է, բխում՝ նրա լադահնչոնացիոն էությունից, վերջապես.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данный сборник фортепианных пьес заслуженного деятеля искусств Арм. ССР, заслуженного артиста Арм. ССР, профессора ЕГК им.Комитаса Георгия Вардовича Сараджяна (1919-1986) включает 32 авторские пьесы и парафразы на мелодии народных песен (обработок Комитаса), на ашугские мелодии (Саят-Новы, Дживани, Шерама) и на два романса А.А.Спендиарова. Это новое объединенное издание занявших достойное место в сокровищнице национальной музыкальной культуры фортепианных пьес.

Первый сборник, состоящий из 12 пьес, сочиненных на основе фольклорных источников, издан в 1957 году издательством "Айпетрат".

Второй сборник, включающий 20 пьес, снабженный предисловием и аннотациями профессоров ЕГК им.Комитаса Э.С.Восканян и Н.И.Степанян, издан в 1976 году издательством "Советакан грох".

Все пьесы данного объединенного издания сопровождены подробными аннотациями аналитического и исполнительского характера.

Издание рассчитано на учащихся фортепианных отделений музыкальных десятилеток, колледжей и студентов консерваторий.

Главной целью создания сборников блистательный пианист, педагог и композитор Г.В.Сараджян считал реконструкцию инструментальных версий шедевров национального фольклора, и почти все пьесы, вошедшие в эту вереницу ярких, несомненно, авторских работ, основаны на конкретном фольклорном материале. Пьесы Г.Сараджяна не следует причислять к жанру обработок, поскольку, основываясь на мелодиях народных песен, песен ашугов и даже на типичных для армянской музыки отдельных интонациях, он создал оригинальные образцы пианизма. В реализованной им обновленной образности исходного музыкального материала присутствует творческая индивидуальность автора, своеобразие его художественно-

Preface

The given collection for the piano by deserted Art performer and artist of ArmSSR, professor of YSC after Komitas, Georgi Sarajyan (1919-1986), involves 32 athorized pieces and paraphrases on the melodies of folk songs (arranged by Komitas) and ashough melodies (Sayat Nova, Jivanni, Sheram) and on two romances by A.Spendaryan. This new gathered publishing occupies a proper place in the national music culture's treasury.

The first collection, consisted of 12 pieces for piano and being composed based on folklore sources, was published in 1957 in the "Haypetrat" publishing house.

The second collection consists of 20 pieces and was published in 1976 in the "Sovetakan grogh" publishing house and is filled with the prefaces of E.S.Voskanyan and N.I.Stepanyan that gives useful advice to young performers in their annotations, given at the end.

All the pieces of this gathered collection are accompanied by detailed annotations, where their modal basis is seen.

By overall objective in creation of the collections the brilliant pianist, pedagogue and composer Georgi Sarajyan considered reconstruction of the instrumental versions to be masterpieces of national folklore and almost all plays including in this chain bright undoubtedly, of all author's works are based on a concrete folklore material. The plays should not be ranked as a genre of developing section, as, based on melodies original of national songs, ashoughs' songs and even on separate intonations of the Armenian music's melodies, he has created original piano samples of pianism, at which the author's creative individuality is, originality of his art handwriting in the updated figurativeness, realized by initial musical material. The special value of these compositions is that riches of national melos is embodied in the arty raised versions intended for the most perfect polyphonic instrument-piano. Using a wide facture resource of the instrument, he has created a

կերպարային բովանդակությունից:

Այլ կերպ, մեղեդիներից յուրաքանչյուրն իր՝ հնչյունային գոյության հարազատ միջավայրում է, որտեղ այն ձեռք է բերում և՛ տեսացուցական ծավալականություն, և՛ գունազարդվում է հնչյունային նրբերանգների բազմազանությամբ, նրան համադրվող մեղեդու և՛ կերպարային, և՛ ակուստիկ զուգորդմամբ:

Շատ կարևոր է պիեսների ակկորդիկայում և ֆակտուրային կառուցվածքներում հարմոնիայի լադային միջոցների կիրառման փաստը, որը կոմպոզիտորի երաժշտական երանգապնակը միանշանակ մոտեցնում է ազգային մշակույթի ավանդույթներին: Իրականում, Գ.Վ.Սարաջյանը հրաժարվում է եվրոպական օրիենտալիզմի միջոցներից, փոխարինելով ֆունկցիոնալ հարմոնիայի սկզբունքները հայկական լադային հնչողությունից բխող հարմոնիկ համահունչ ֆակտուրային համակարգերով: Հարմոնիկ համակարգերը՝ ակկորդային և ֆակտուրային ենթարկվում են լիարժեք մեղեդու լադային հիմքի օրինաչափություններին, որի շնորհիվ հարմոնիկ հաջորդականության տրամաբանական համակարգը համապատասխանում է մեղեդային գծի ինքնատիպ ինտոնացիոն գրաֆիկային:

Գ.Վ.Սարաջյանի դաշնամուրային պիեսների որակական ցուցանիշները որոշակի իմաստով մեկնաբանության յուրահատուկ մոտեցում են պահանջում, որոնք պետք է հաշվի առնել երաժշտական տեքստի գեղարվեստական առանձնահատկություններին առնչվող հեղինակի ստեղծագործական սկզբունքների հետ: Գ.Վ.Սարաջյանը ժողովածուի պիեսներից յուրաքանչյուրում կատարողին ավանդել է ստեղծագործության բնույթի և բացատրական մեկնաբանությունների առավել ընդհանուր բնութագրեր, կառուցվածքներին վերաբերող և այլ հակիրճ ցուցումներ:

Սակայն, մինչև այժմ, Գ.Վ.Սարաջյանի դաշնամուրային պիեսների մեկնաբանության ասպարեզում և երաժշտագիտության մեջ դրանց կատարողական արվեստում որոշակի փորձառություն է կուտակվել, որն էլ առիթ է հանդիսացել՝ ինչպես երաժշտական նյութի կառուցվածքային առանձնահատկություններին, այնպես էլ կատարողական խնդիրներին առավել խոր ընկալմանն անդրադառնալու դրանցից յուրաքանչյուրի կերպարային շարքին:

Ներկա հրատարակության կառուցվածքը նախանշում է պիեսներից յուրա-

го почерка. Особая ценность этих композиций в том, что богатство национального мелоса воплощено в художественно возвышенных версиях, предназначенных для самого совершенного многоголосного инструмента – фортепиано.

Используя широкий фактурный ресурс инструмента, Георгий Вардович Сараджян создал прецедент особого и редко практикуемого в Армении фортепианного жанра – парафраз на народную мелодию. Сам принцип создания этих инструментальных композиций весьма оригинален – в нем сочетается истинная красота национальной интонационности с изяществом тонкой и разнообразной фортепианной техники. Особым же изыском этих сочинений является извлечение своеобразных фактурных приемов из природных особенностей исходной мелодии – из ее ладоинтонационной природы, наконец, из образной содержательности.

Иными словами, каждая из мелодий помещена в свою, естественную звуковую среду обитания, в которой она приобретает стереоскопическую объемность и расцвечивается многоцветием россыпи звуков, находящихся с ней (мелодией) в образном и акустическом согласии.

Очень важным обстоятельством является факт применения преимущественно ладовых приемов гармонии – в аккордике и фактурных комплексах, что однозначно приближает музыкальную палитру композитора к традициям национальной культуры. В сущности, Г.В.Сараджян отказался от приемов европейского ориентализма, заменив принципы функциональной гармонии фактурными комплексами гармонических созвучий, проистекающих из природы армянской ладовой интонационности. Гармонические комплексы – аккордовые и фактурные - полностью подчинены закономерностям ладовой основы мелоса, от чего логическая система гармонических последовательностей соответствует своеобразию интонационной графики мелодической линии.

В определенном смысле, эти ка-

special piano genre, seldom practiced in Armenia – paraphrase based on a national melody. The principle of creation of this instrumental composition is itself rather original – in it true beauty of national piano technique is combined. Special extravagance of these compositions is the extraction of original facture receptions from natural features of initial melody – from its mode-intonation nature with unique variation, at last, from figurative content-richness.

In other words, each of a melody is placed on its natural sound environment habitation, in which it gets both stereoscopic extensionality and is painted by polychrome of a loose of sounds taking place with it in the figurative and acoustic consent.

The very important circumstance is the fact of application mainly modal receptions of harmony - in chord and facture complexes, that unequivocally approaches a musical palette of the composer to traditions of national culture. In effect Georgi Sarajyan has refused the receptions of European Orientalism, having replaced principles of functional harmony by consonant facture of functional harmony complexes.

Harmonic complexes are choric and facture, are completely subordinated to laws of melody's of modal foundation, from which logic system of harmonic sequences corresponds to an originality of the intonation diagrams of a melodic line.

In the certain sense these qualitative parameters of G.Sarajyan's piano plays require the original approach to their interpretations, which should take into account art features of the musical text connected with creative principles of its founder Sarajyan himself in each of twenty plays of the second collection added the brief instructive instructions addressed to the executor, products, explaining the plays and most general recommendations to construction of interpretation of other plan. However at present in Musicology and in the performance G.Sarajyan's piano plays' certain experience of execution has been collected in the performing of D.Sarajyan's plays that has served as an occasion for the extended

քանչյուրի մասին հակիրճ մեկնաբանում՝ սակայն փարողունակ բովանդակությամբ, որը կապարողին հնարավորություն կընձեռի ծանոթանալու դրանց կարևոր առանձնահատկություններին, ապա նաև երաժշտական տեքստի ուսումնասիրմանը, սովորելուն:

Հրատարակման նման մոդելն օգտակար կլինի և մանկավարժներին, քանի որ բացատրություններում կարելի է ծանոթանալ մեթոդական առավել կարևոր ցուցումների, որոնք էլ իրենց հերթին կօգնեն ուսումնական գործընթացին: Ժողովածուի ընդհանուր կառուցվածքը համապատասխանում է երկուսը, այդ իսկ պատճառով այն բաղկացած է երկու մասից. այդպիսով պահպանվում է պիեսների ներկայացման հերթականությունը:

Ցուցումներում ներկայացվում են պիեսների կոմպոզիցիոն առավել կարևոր առանձնահատկությունները, այդ թվում և լադային հիմքը: Պիեսի կոմպոզիցիոն կառուցվածքի իմացությունը պետք է ծառայի որպես մեկնաբանության պլանի առանցքային հիմք:

Գեորգի Սերգեյի Սարաջյան
դաշնակահար,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ

чественные показатели фортепианных пьес Г.В.Сараджяна требуют своеобразного подхода к их интерпретациям, которые должны учитывать художественные особенности музыкального текста, связанные с творческими принципами его создателя. Сам Г.В.Сараджян к каждой из двадцати пьес второго сборника присовокупил краткие инструктивные указания (адресованные исполнителю, объясняющие характер произведения) и наиболее общие рекомендации (к построению интерпретации иного плана). Однако к настоящему времени в музыкознании и исполнительстве накопился определенный опыт исполнения фортепианных пьес Г.В.Сараджяна, что и послужило поводом для расширенного толкования как структурных особенностей музыкального материала, так и более глубокого понимания исполнительской задачи в процессе воссоздания образного ряда каждой из них.

Издание будет полезно и педагогам, поскольку в аннотационных приложениях можно будет ознакомиться с наиболее важными методическими рекомендациями, которые, в свою очередь, помогут учебному процессу. Общая структура пособия объединит в себе оба сборника, поэтому оно будет состоять из двух частей – таким образом, сохранится хронология представления пьес широкой музыкальной общественности.

В рекомендациях будут приведены наиболее важные композиционные особенности пьес, в том числе и ладовая основа. Знание композиционного устройства пьесы должно стать стержневой основой для разработки интерпретационного плана.

Георгий Сергеевич Сараджян
пианист,
доцент ЕГК им.Комитаса

interpretation, both structural features of a musical material, and deeper understanding of a performing task during a reconstruction of a figurative number of each of them.

The edition will be useful also to teachers, as in the applications it will be possible to familiarize with the most important methodical recommendations, which, in turn, will help educational process. The general structure of the grant will unit in itself both collections, therefore it will consist of two parts - thus, the chronology of representation of the plays of the wide musical public will be saved.

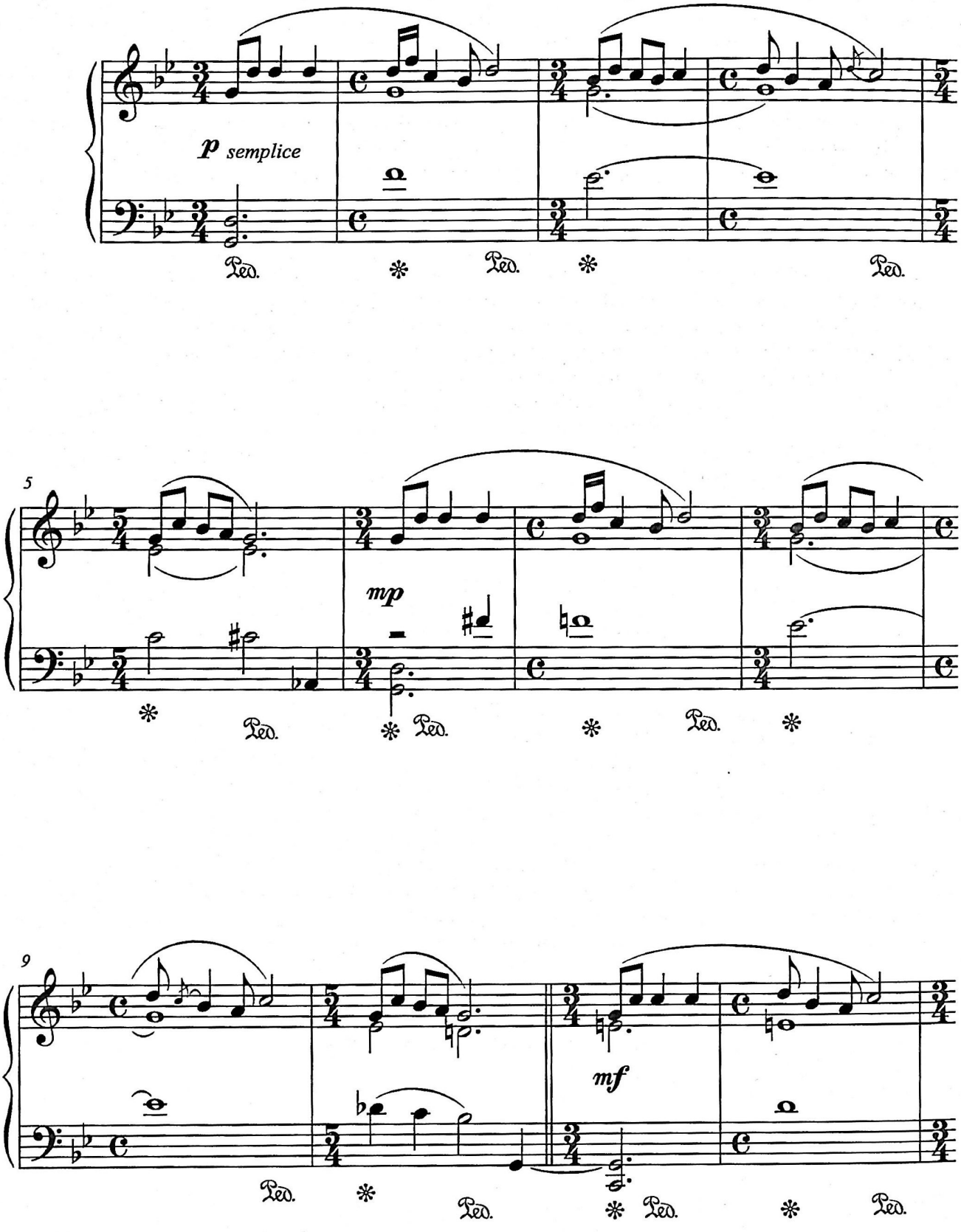
In the recommendations the most important composite features of the plays, including a modal basis will be resulted, Knowledge of the composite device of the play will become a rod basis for development of the interpretation plan.

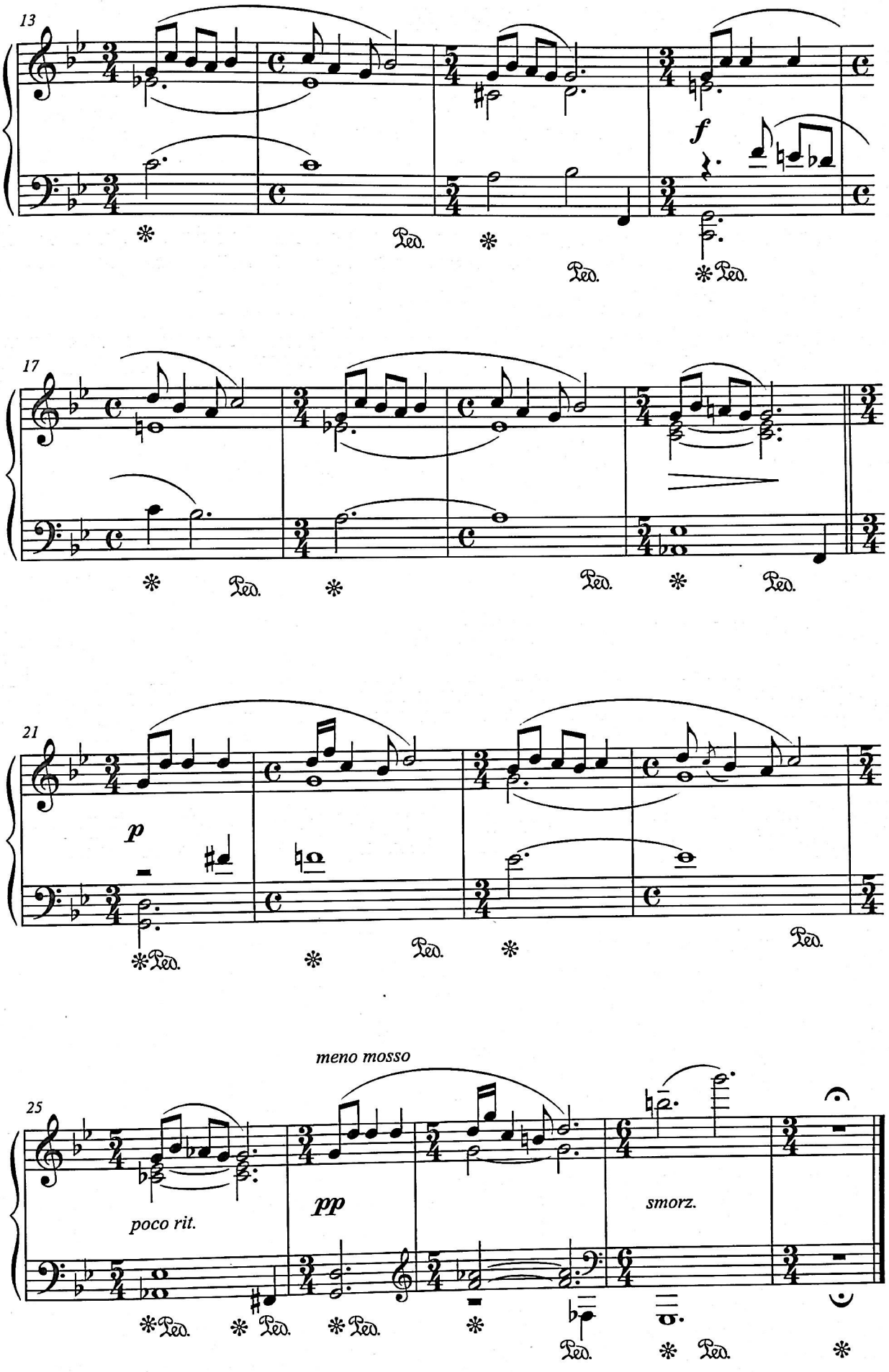
Georgi Sergey Sarajyan
Pianist,
Docent of YSC after Komitas

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՂԱՆԱԿ
НАРОДНЫЙ НАПЕВ
FOLK MELODY

Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Г. САРАДЖЯН
G. SARAJYAN

Moderato cantabile (♩= *96*)

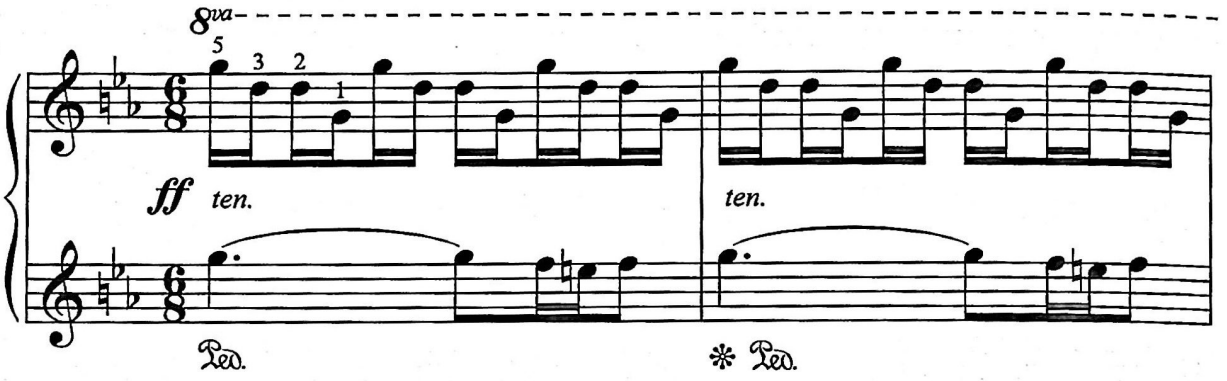


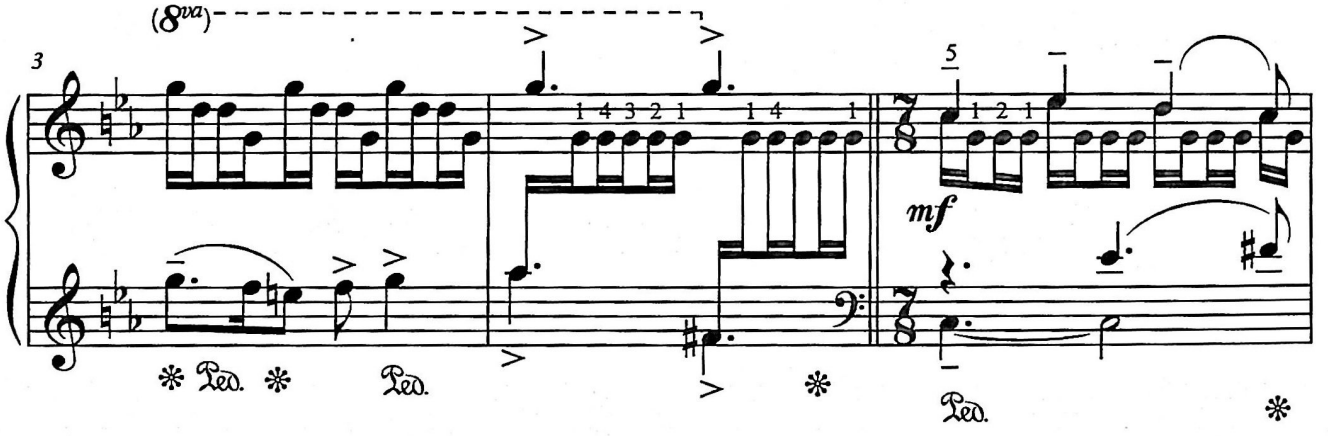

13
f
17
21
p
meno mosso
25
poco rit.
pp
smorz.

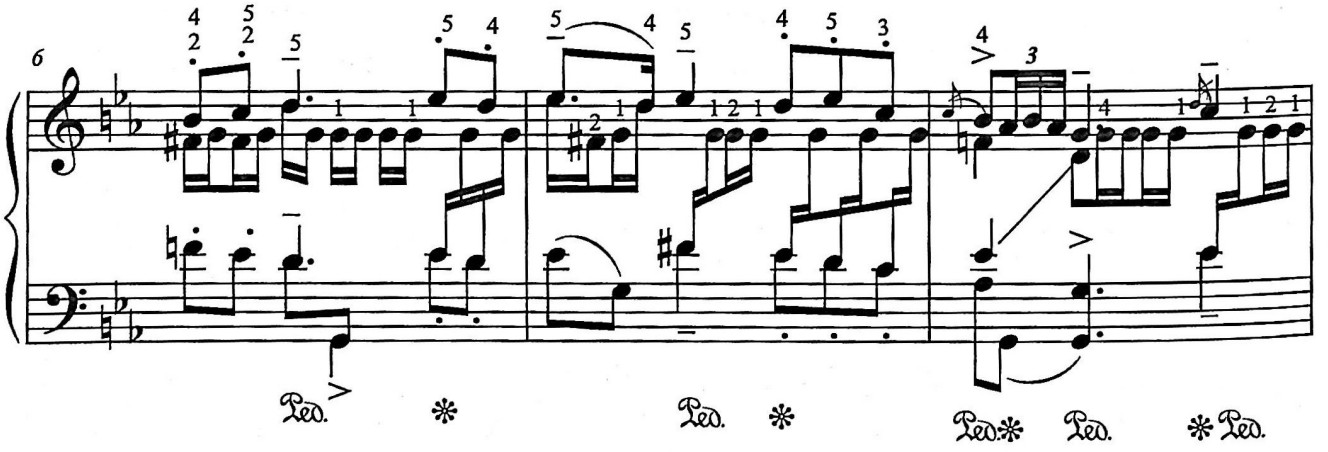
ՏՈԿԿԱՏԻՆԱ
ТОККАТИНА
TOCCATINA

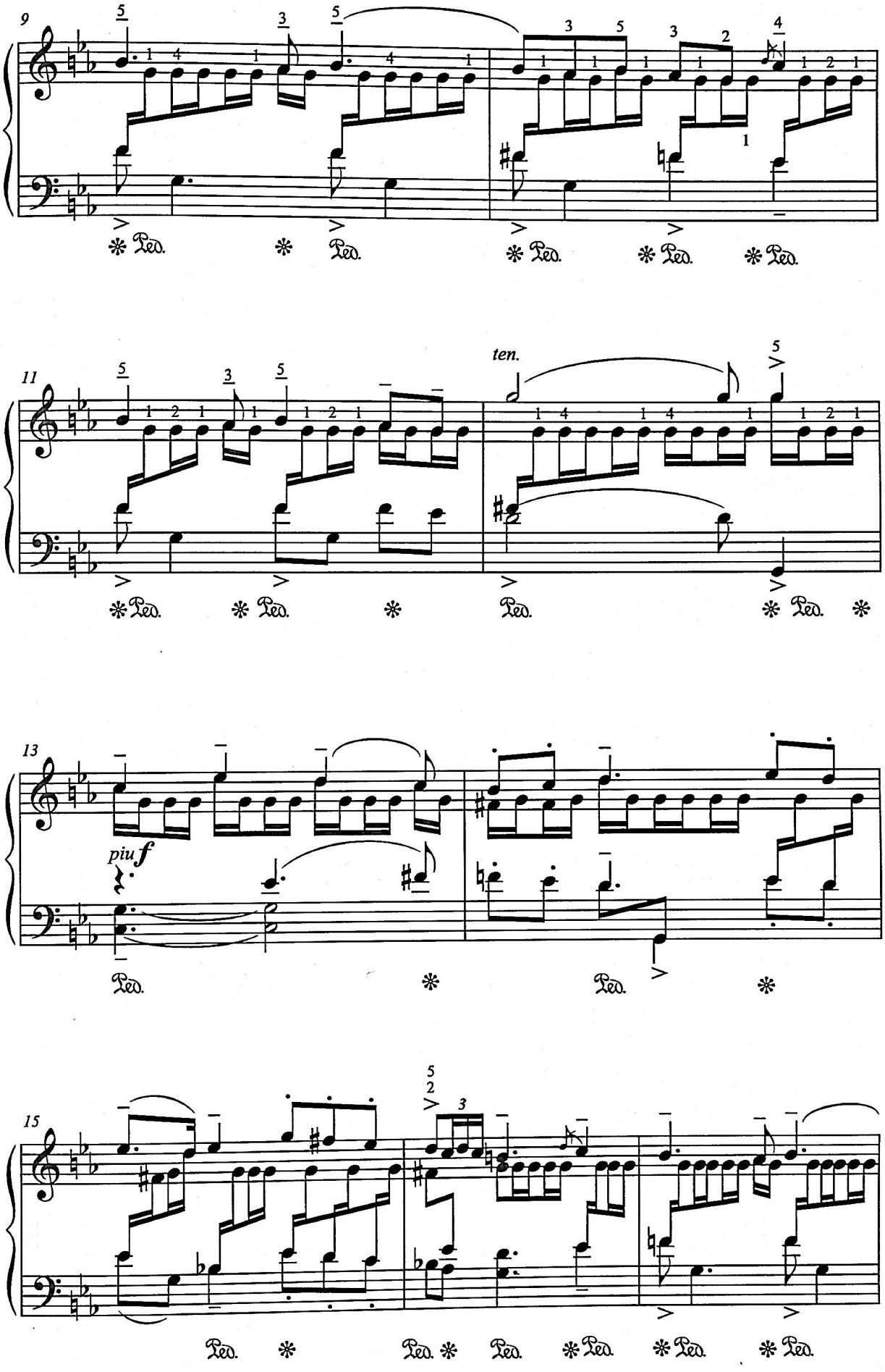
Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Г. САРАДЖЯН
G. SARAJYAN

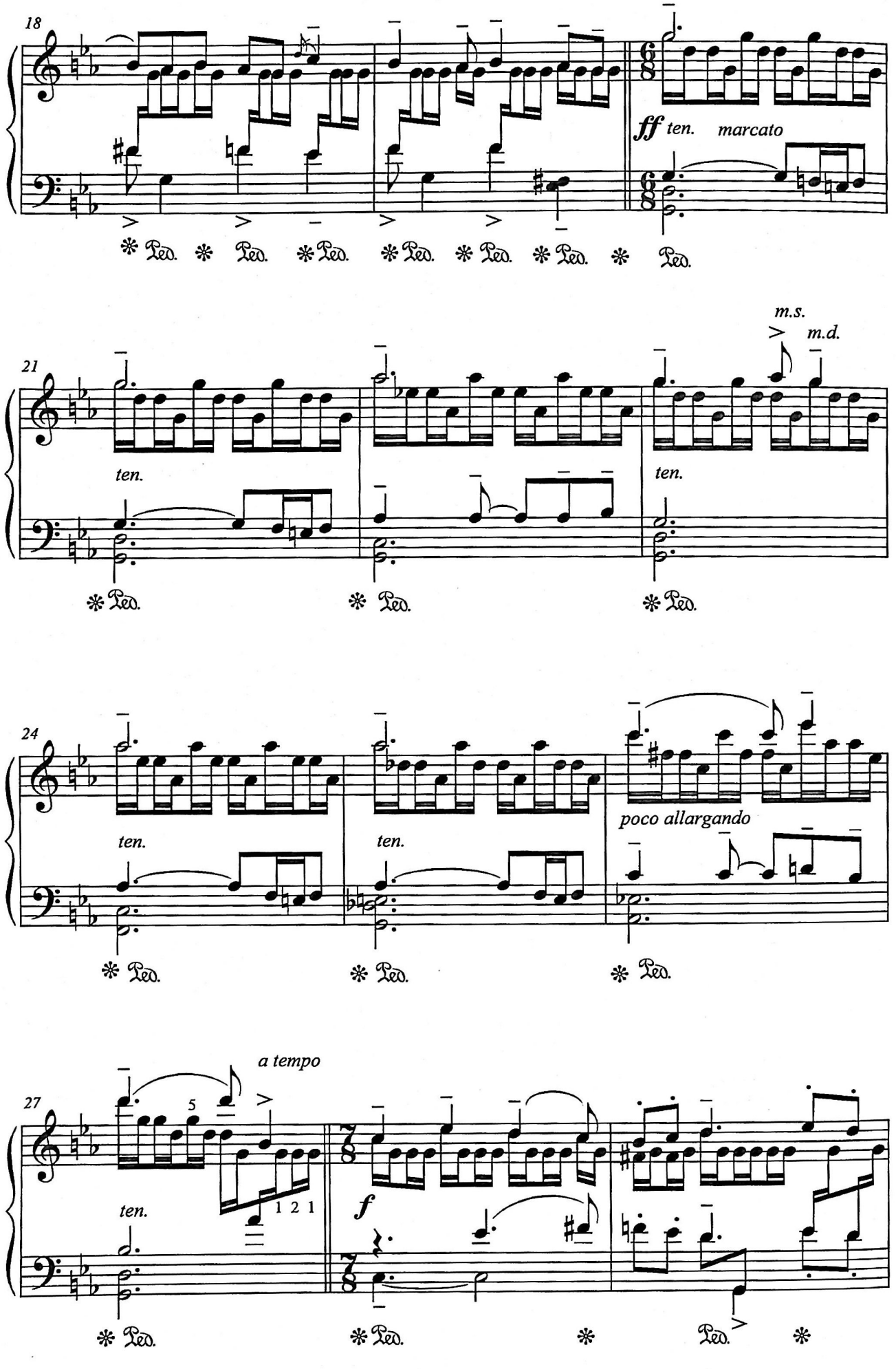
Allegro giocoso e molto distinto

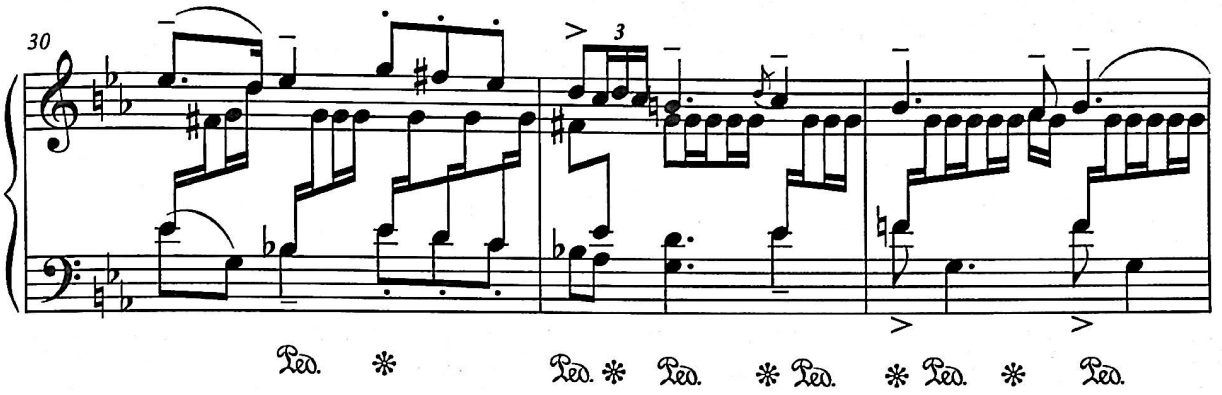


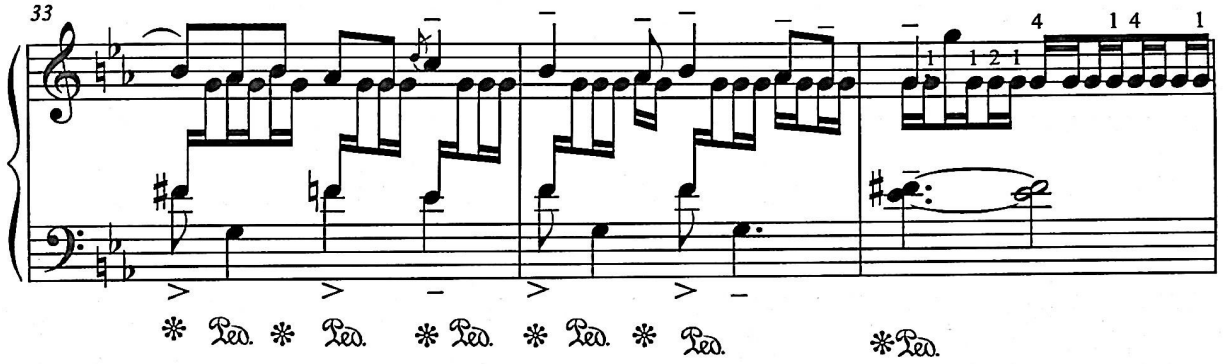


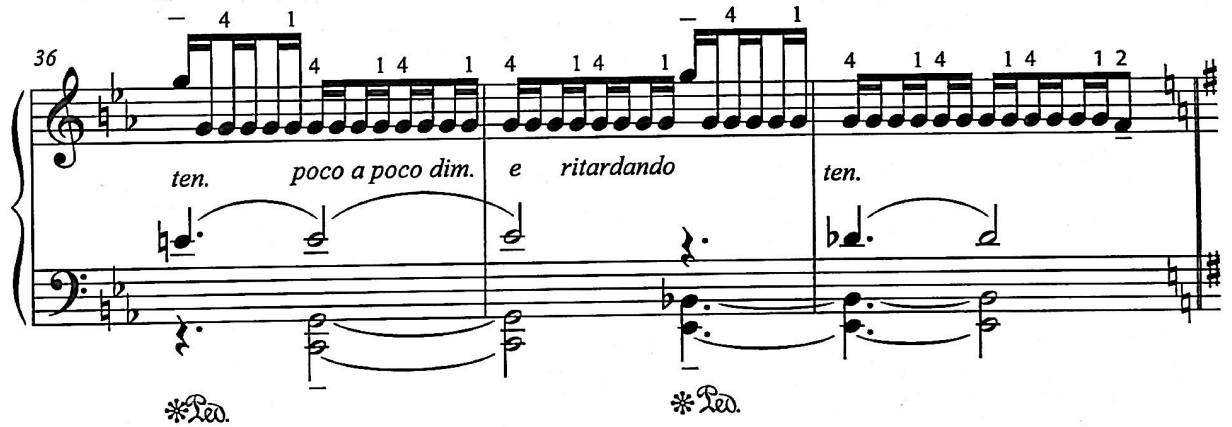


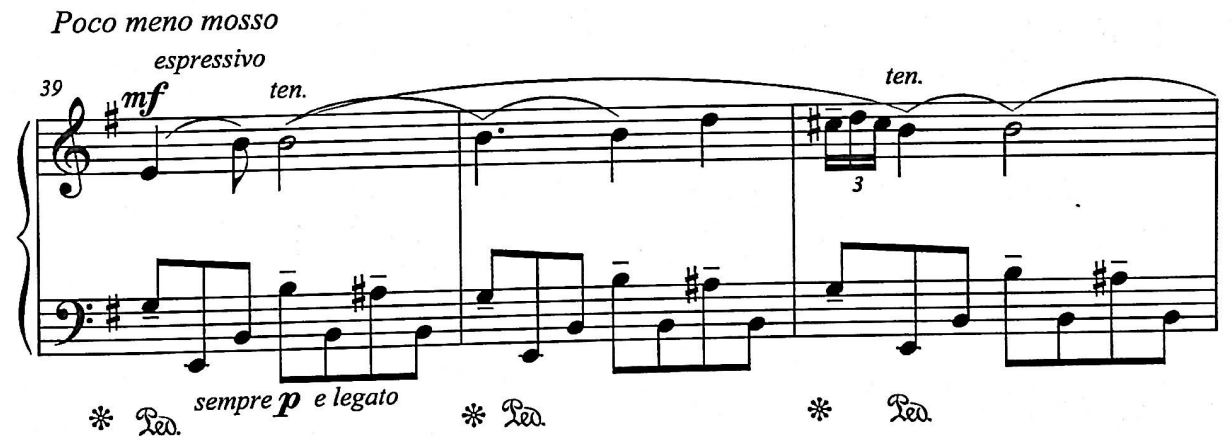

9
11
ten.
13
piu f
15

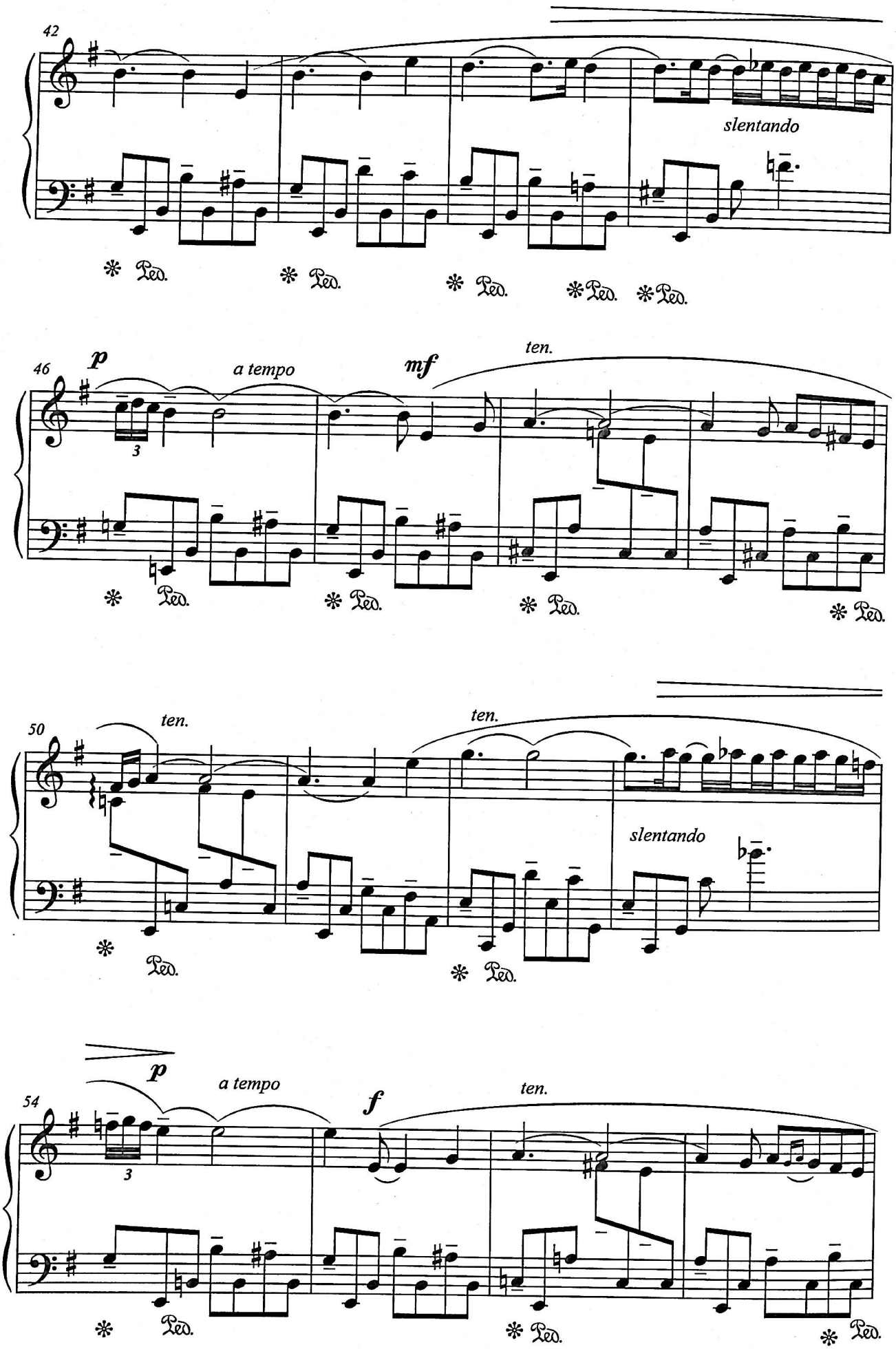

18
ff ten. marcato
21
m.s.
m.d.
ten.
ten.
24
ten.
ten.
poco allargando
27
a tempo
5
1 2 1
ten.
f

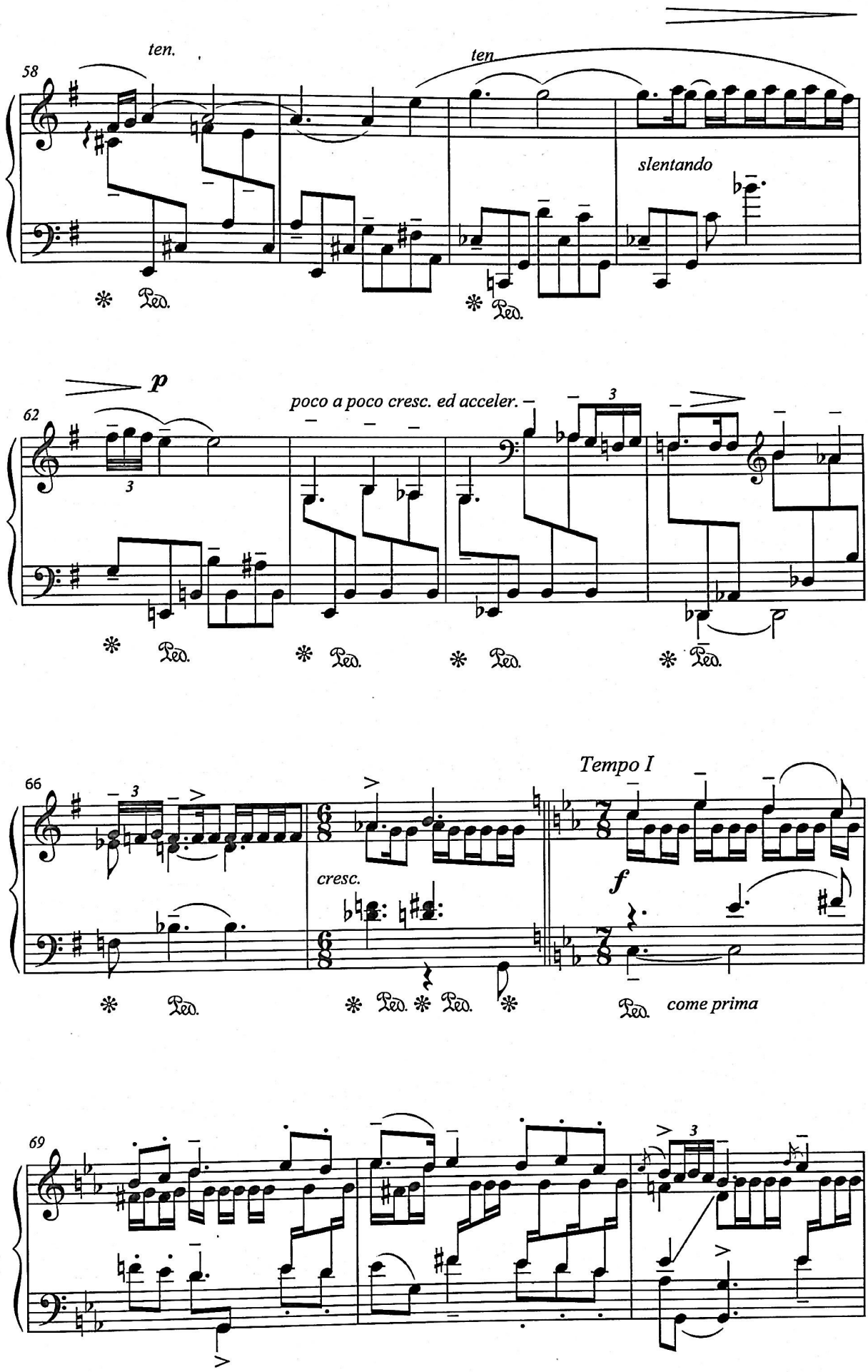

30
3
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

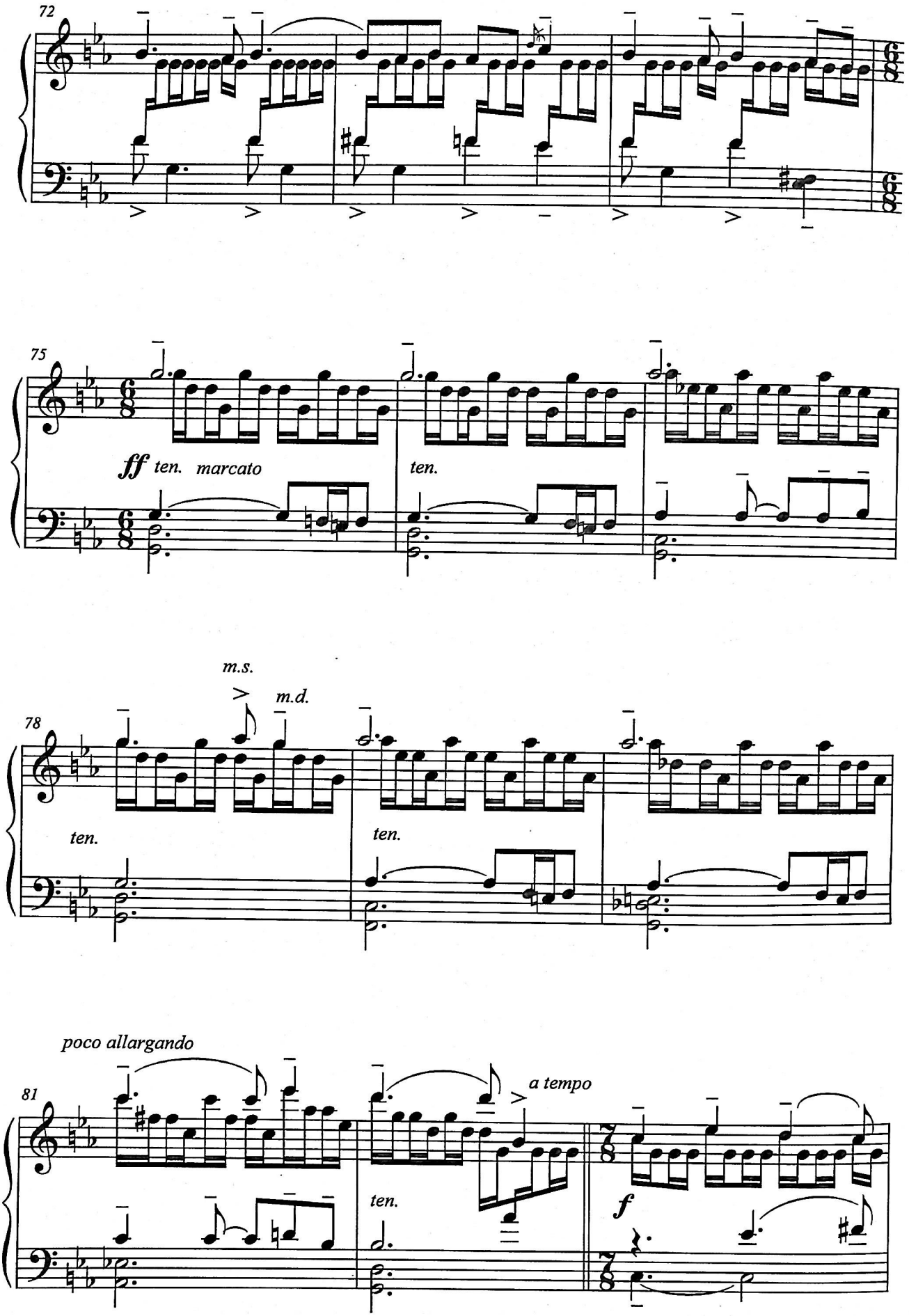

33
4 1 4 1
1 2 1
* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

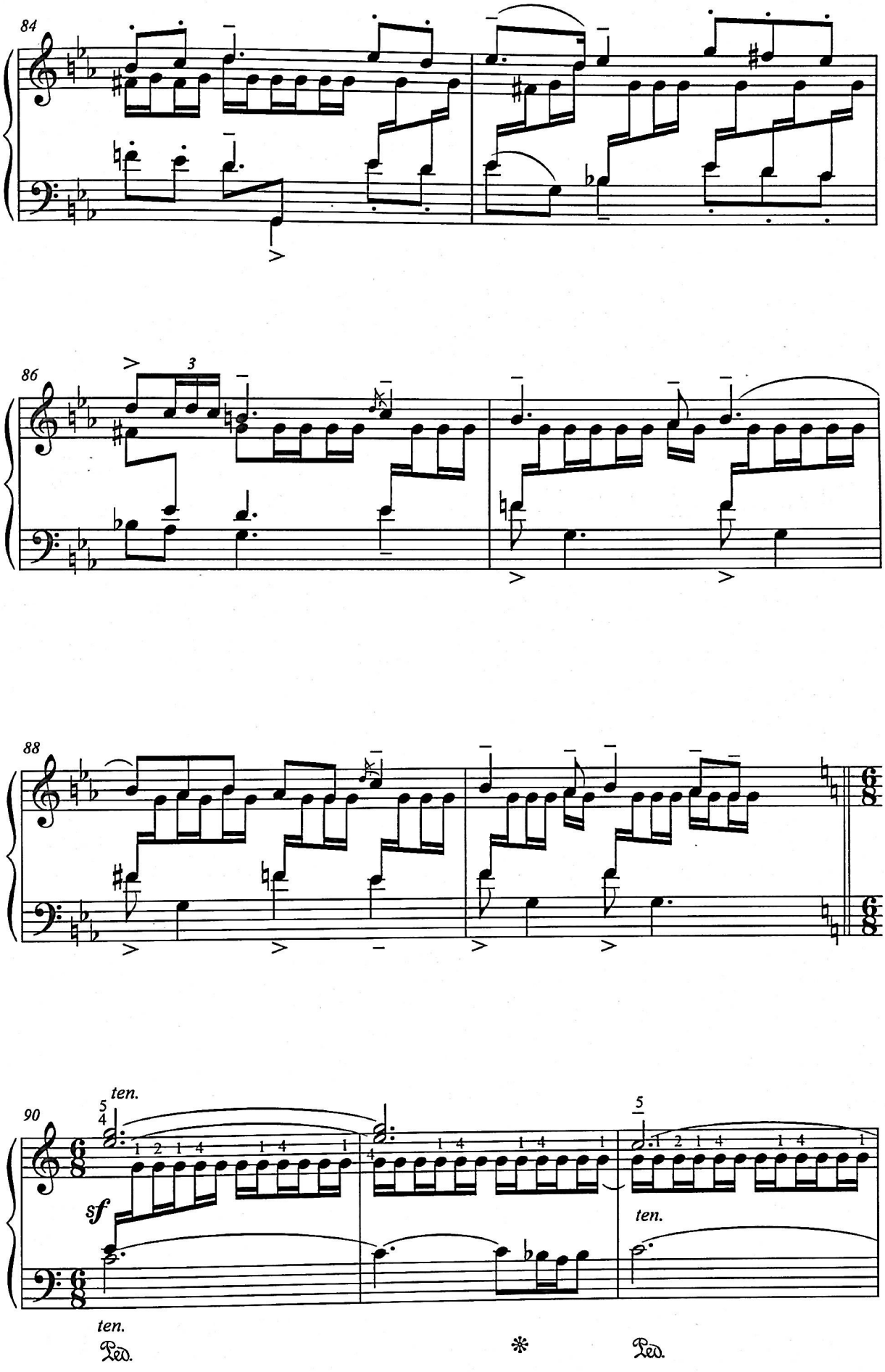

36
4 1
4 1 4 1
4 1 4 1
4 1
4 1 4 1 4 1 2
ten. poco a poco dim. e ritardando ten.
* Ped. * Ped.

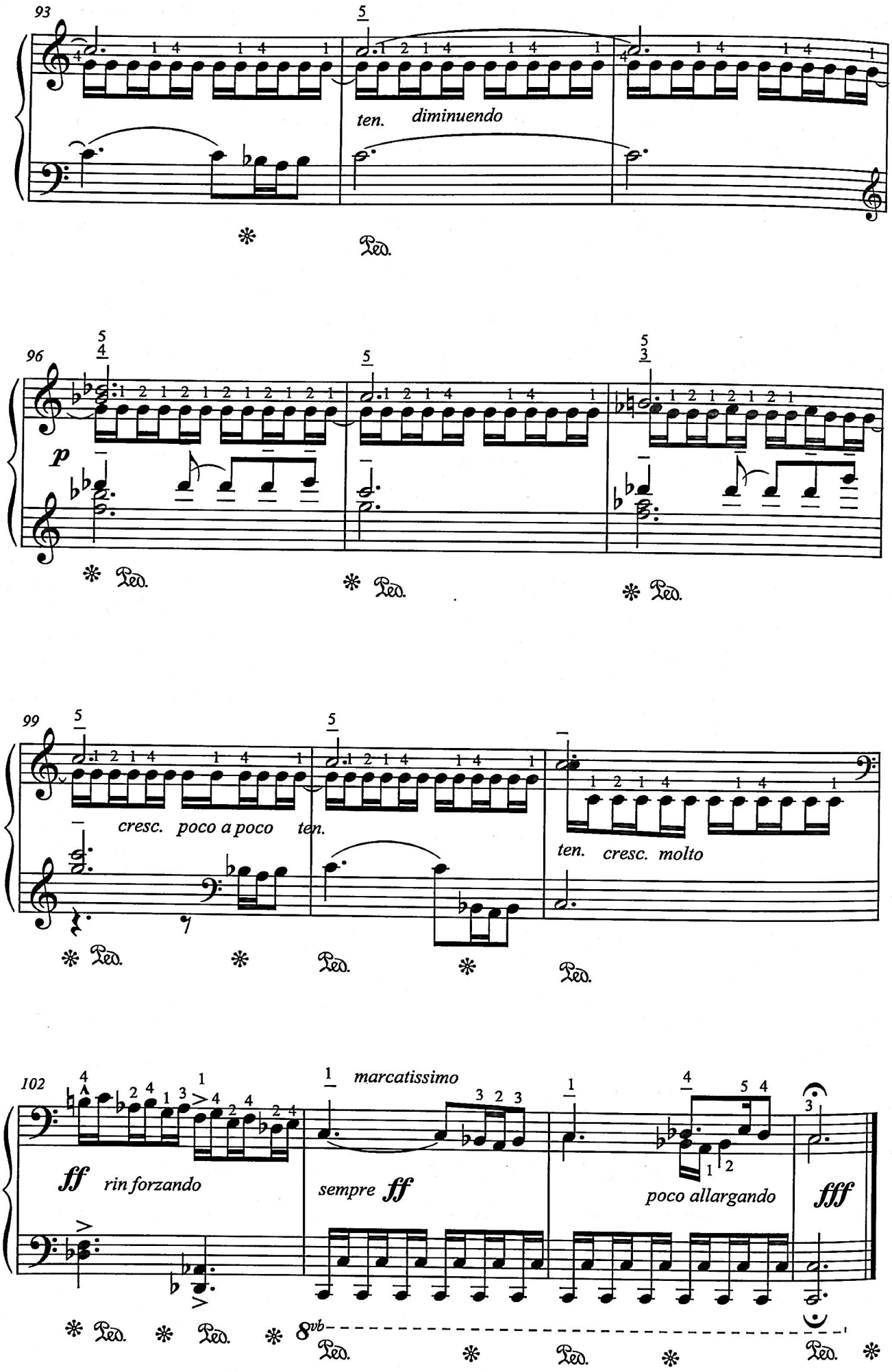

Poco meno mosso
espressivo
39
mf
ten.
ten.
3
sempre p e legato
* Ped. * Ped. * Ped.


42
slentando
Ped.
46
p
a tempo
mf
ten.
3
50
ten.
ten.
slentando
54
p
a tempo
f
ten.
3


58
ten.
ten
slentando
62
p
poco a poco cresc. ed acceller.
66
Tempo I
cresc.
f
come prima
69

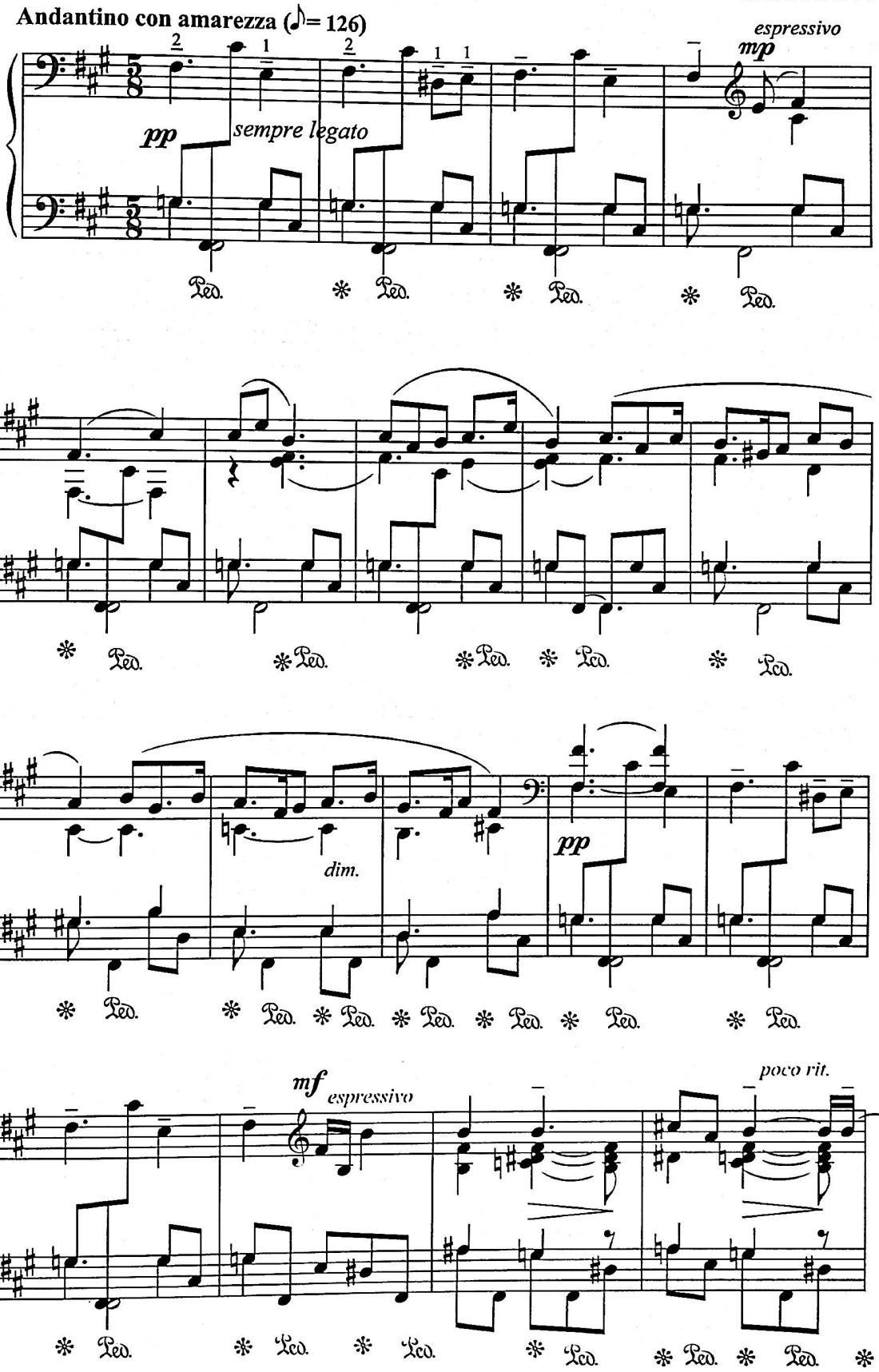

72
75
ff ten. marcato
ten.
m.s.
m.d.
78
ten.
ten.
poco allargando
81
a tempo
ten.
f

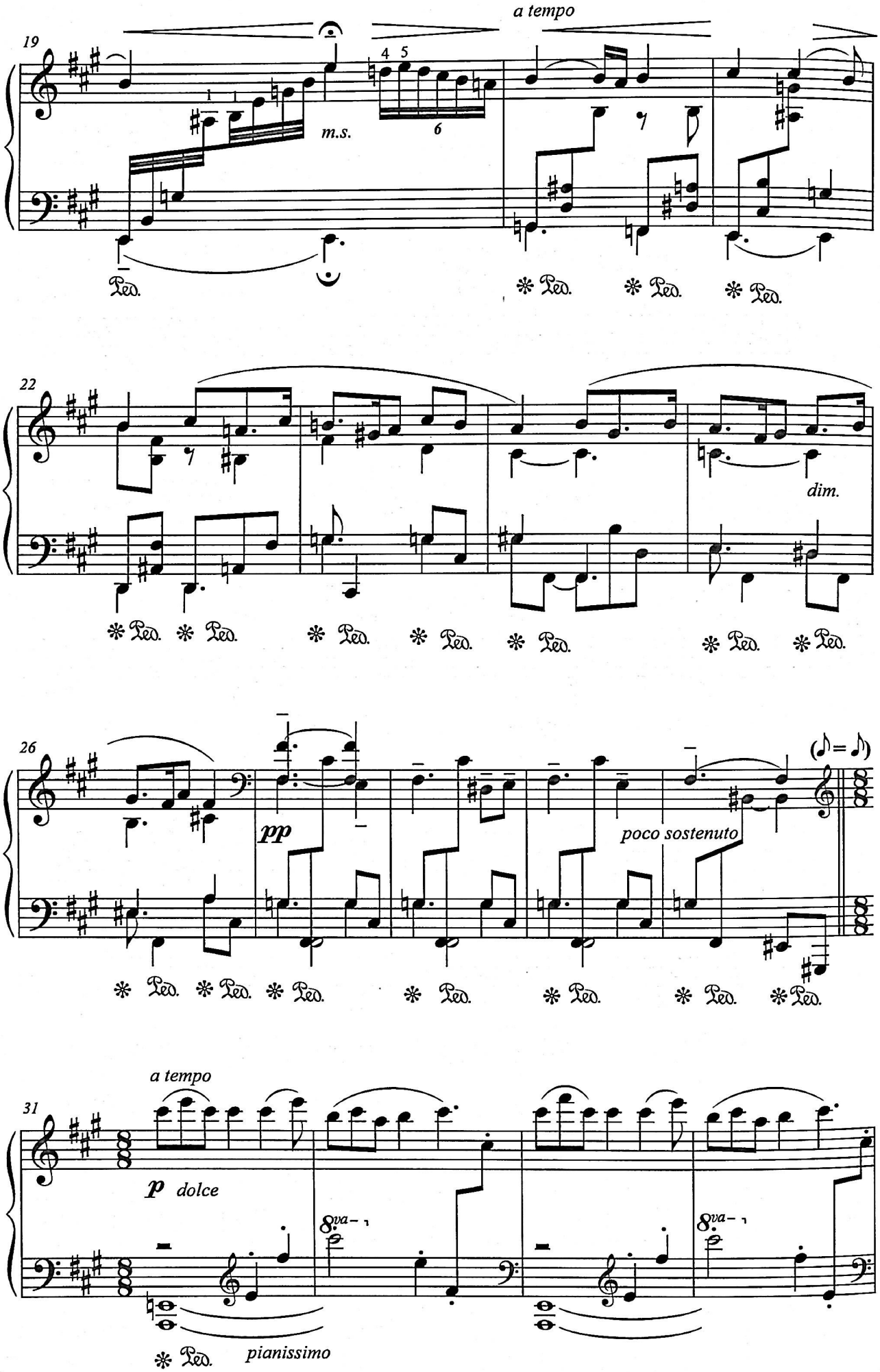

84
86
3
88
90
ten.
5
4
1 2 1 4 1 4 1
sf
ten.
5
1 2 1 4 1 4 1
ten.
Ped.
*
Ped.

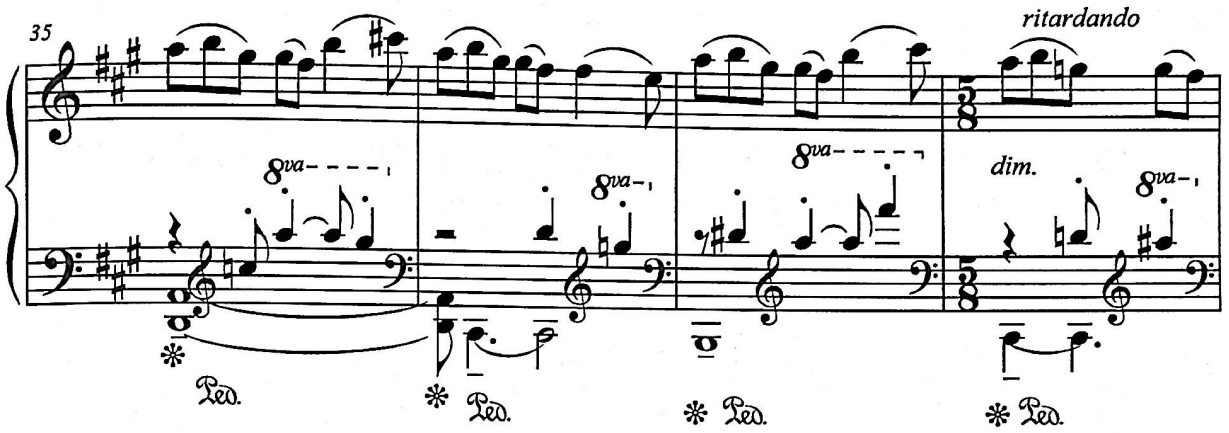

93
ten. diminuendo
Ped.
96
p
Ped.
99
cresc. poco a poco ten.
ten. cresc. molto
Ped.
102
ff rin forzando
marcatissimo
sempre ff
poco allargando
fff
8vb
Ped.

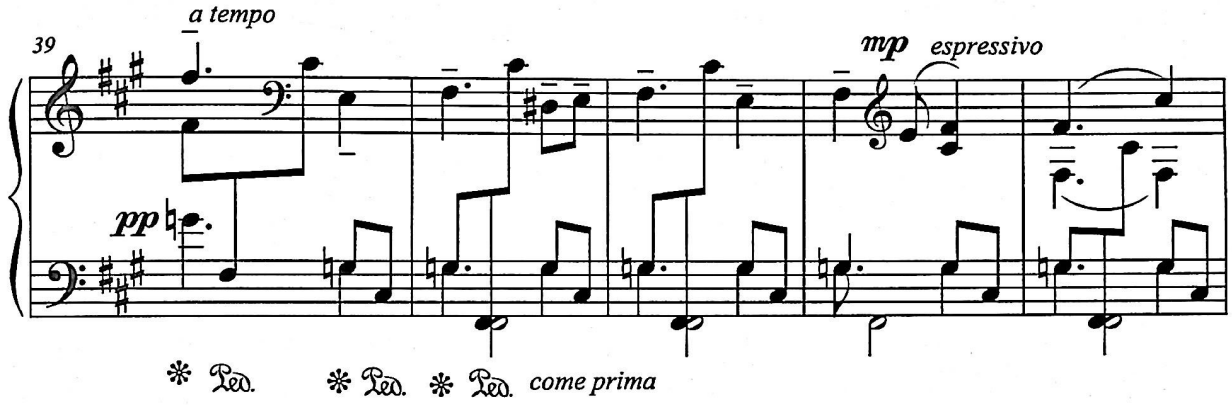
ՕՐՈՐՈՑԱՅԻՆ
КОЛЫБЕЛЬНАЯ
LULLABY

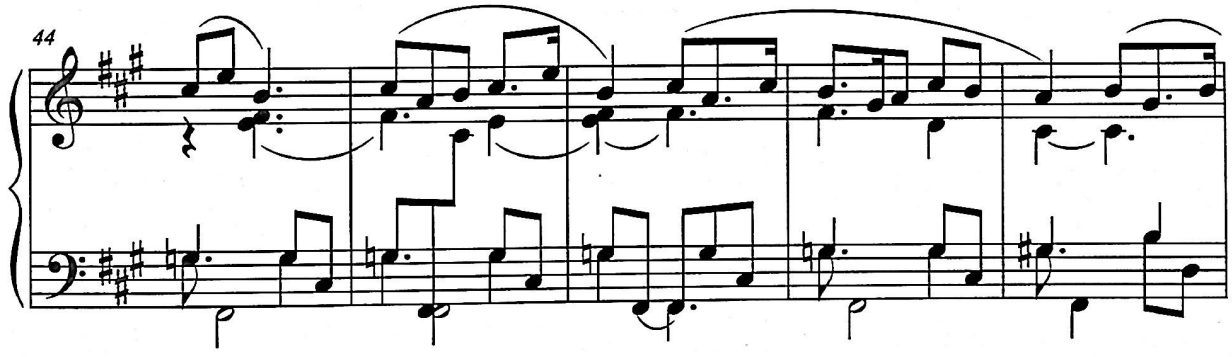
Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Г. САРАДЖЯН
G. SARAJYAN

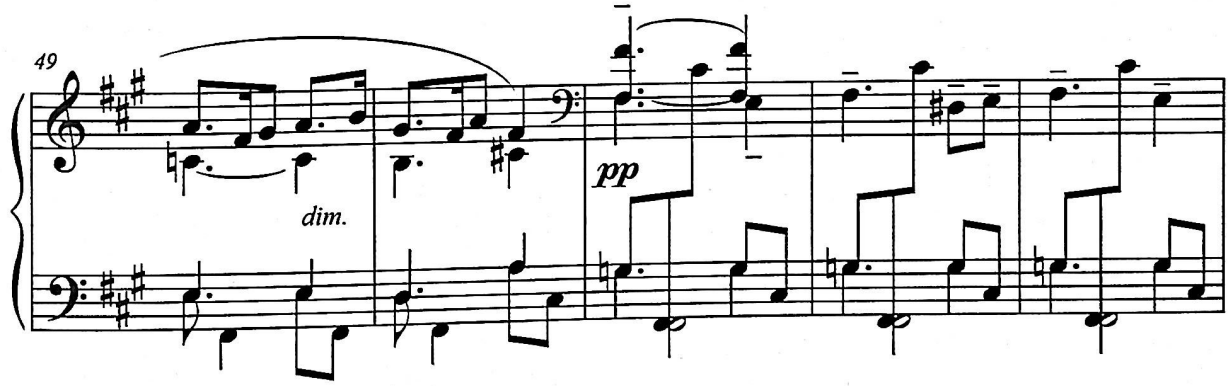


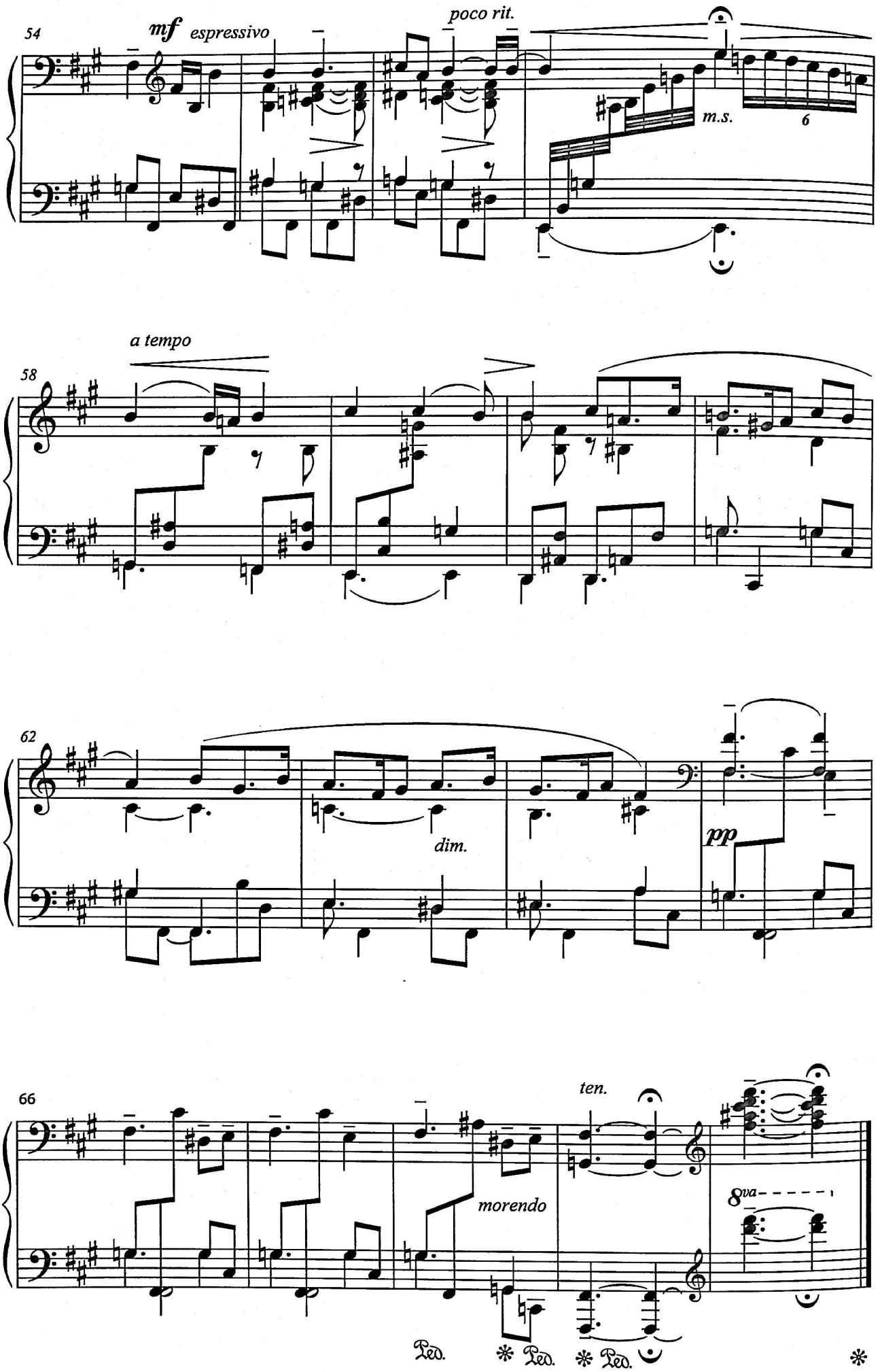

a tempo
19
m.s.
22
dim.
26
pp
poco sostenuto
a tempo
31
p dolce
pianissimo


35
ritardando
8va
dim.
Ped.


39
a tempo
pp
mp espressivo
Ped.
come prima


44


49
dim.
pp

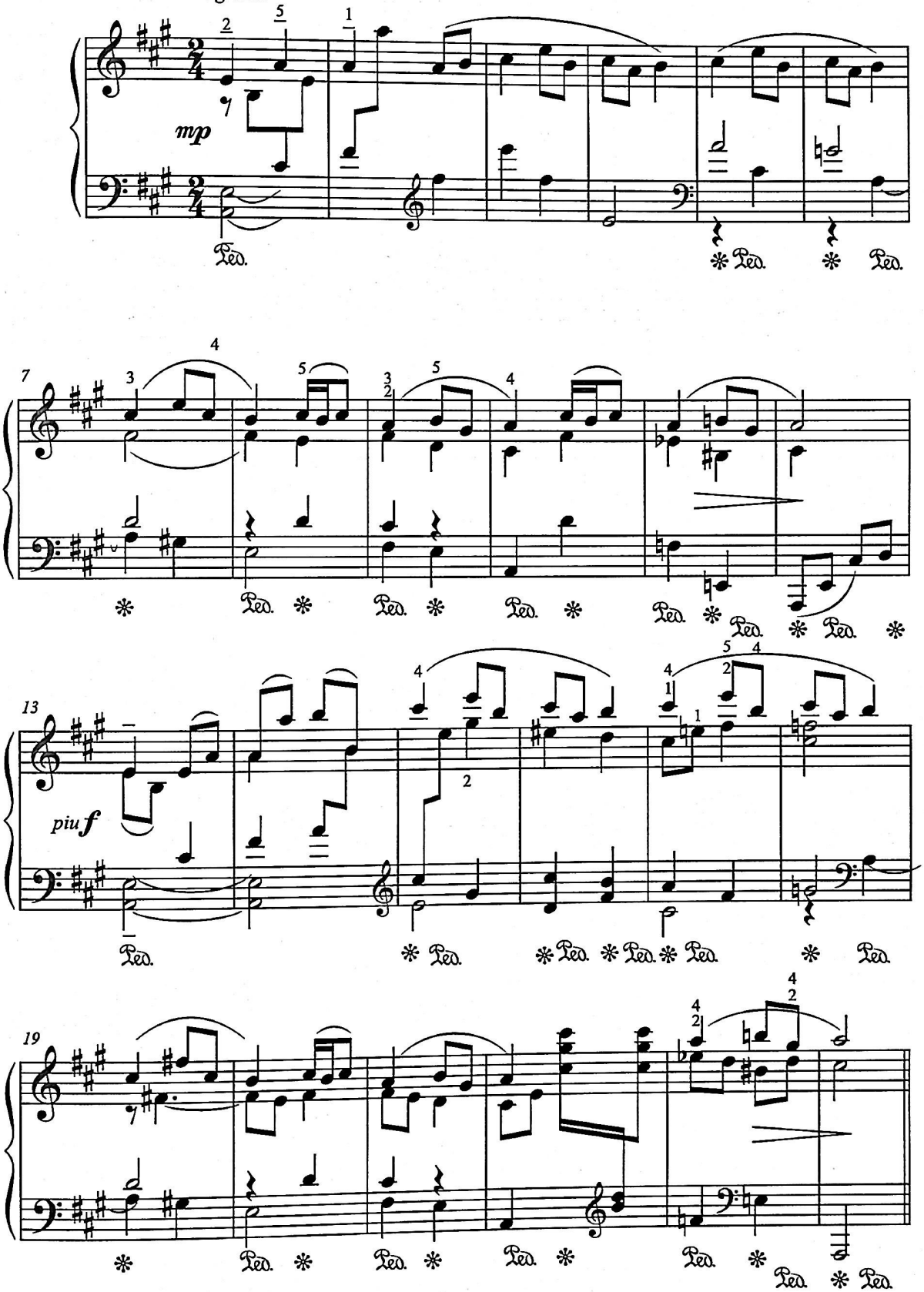

54
mf espressivo
poco rit.
m.s.
6
a tempo
58
62
dim.
pp
66
ten.
morendo
8va
Ped.
Ped.
Ped.

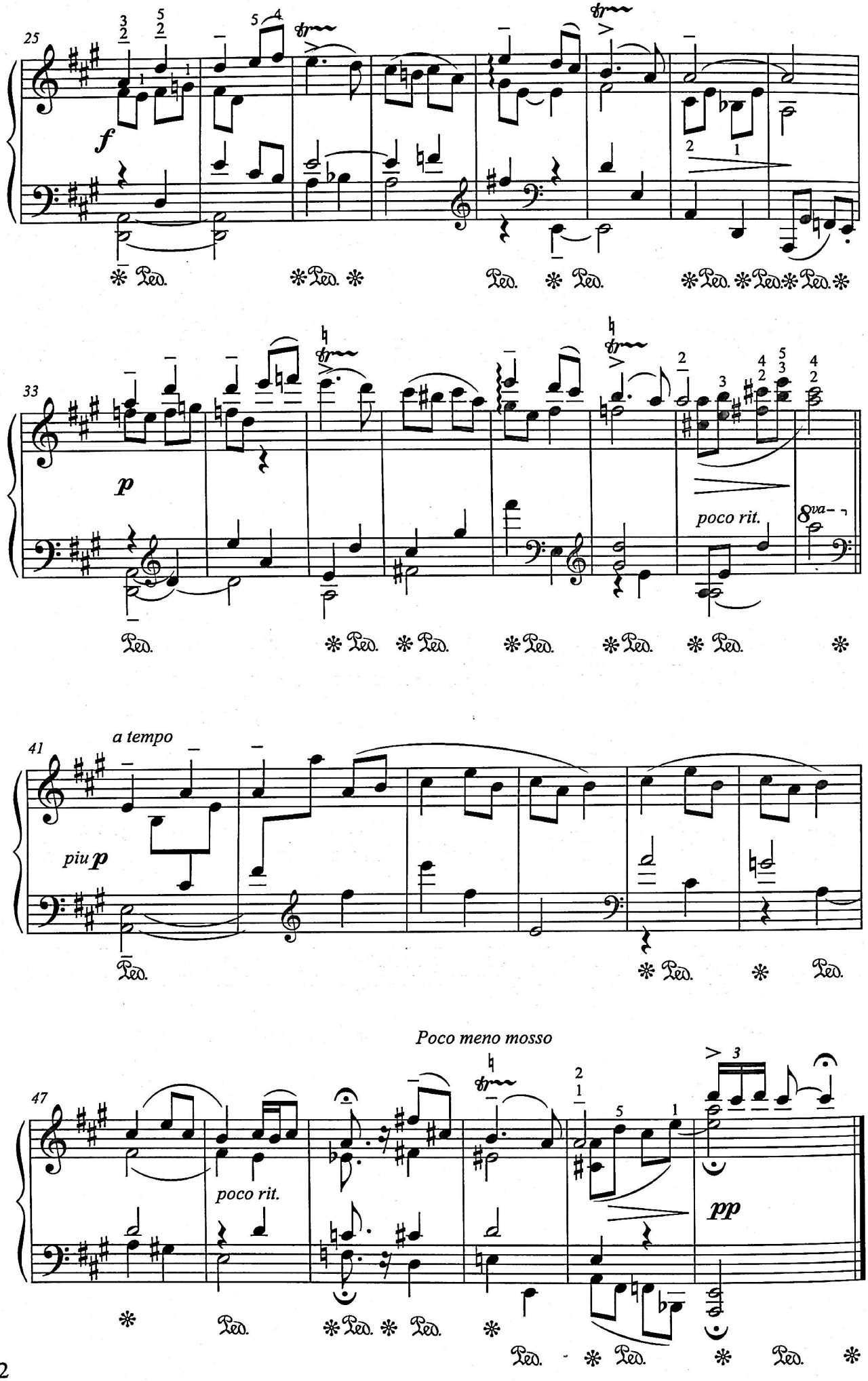
ՀՈՎՎԵՐԳ
ПАСТОРАЛЬ
PASTORAL

Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Г. САРАДЖЯН
G. SARAJYAN

Tempo giusto (♩ = 138)

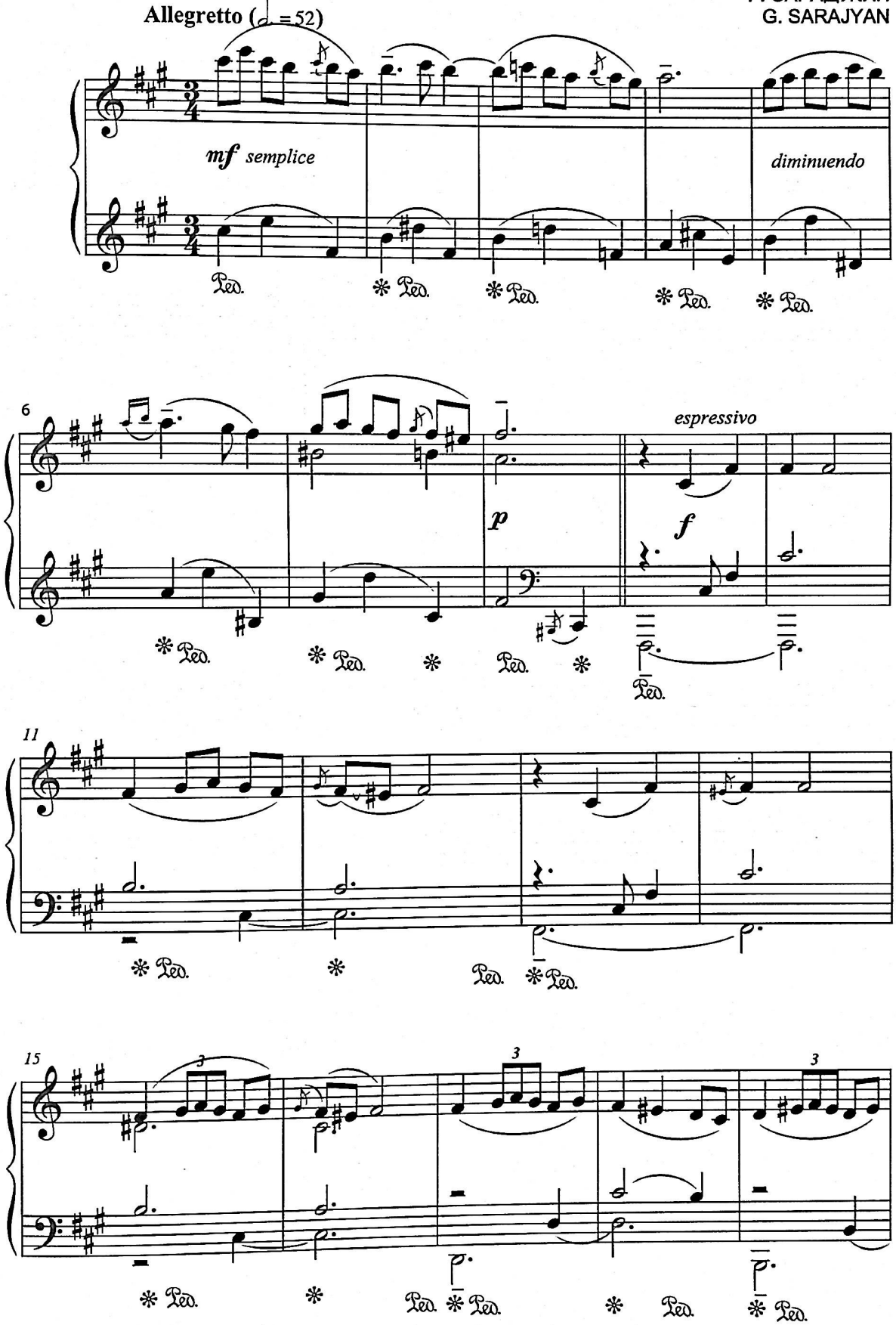
con grazia

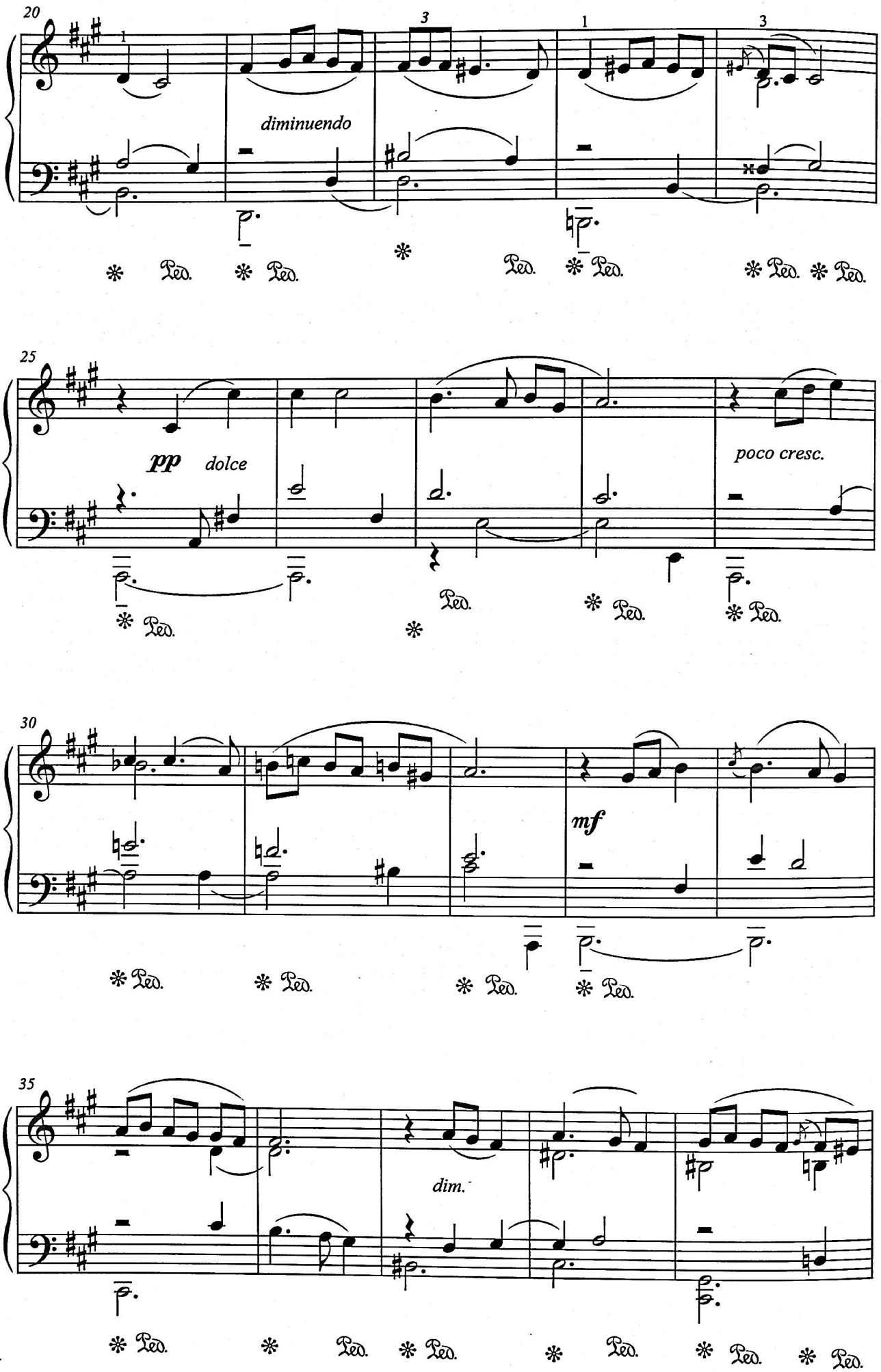


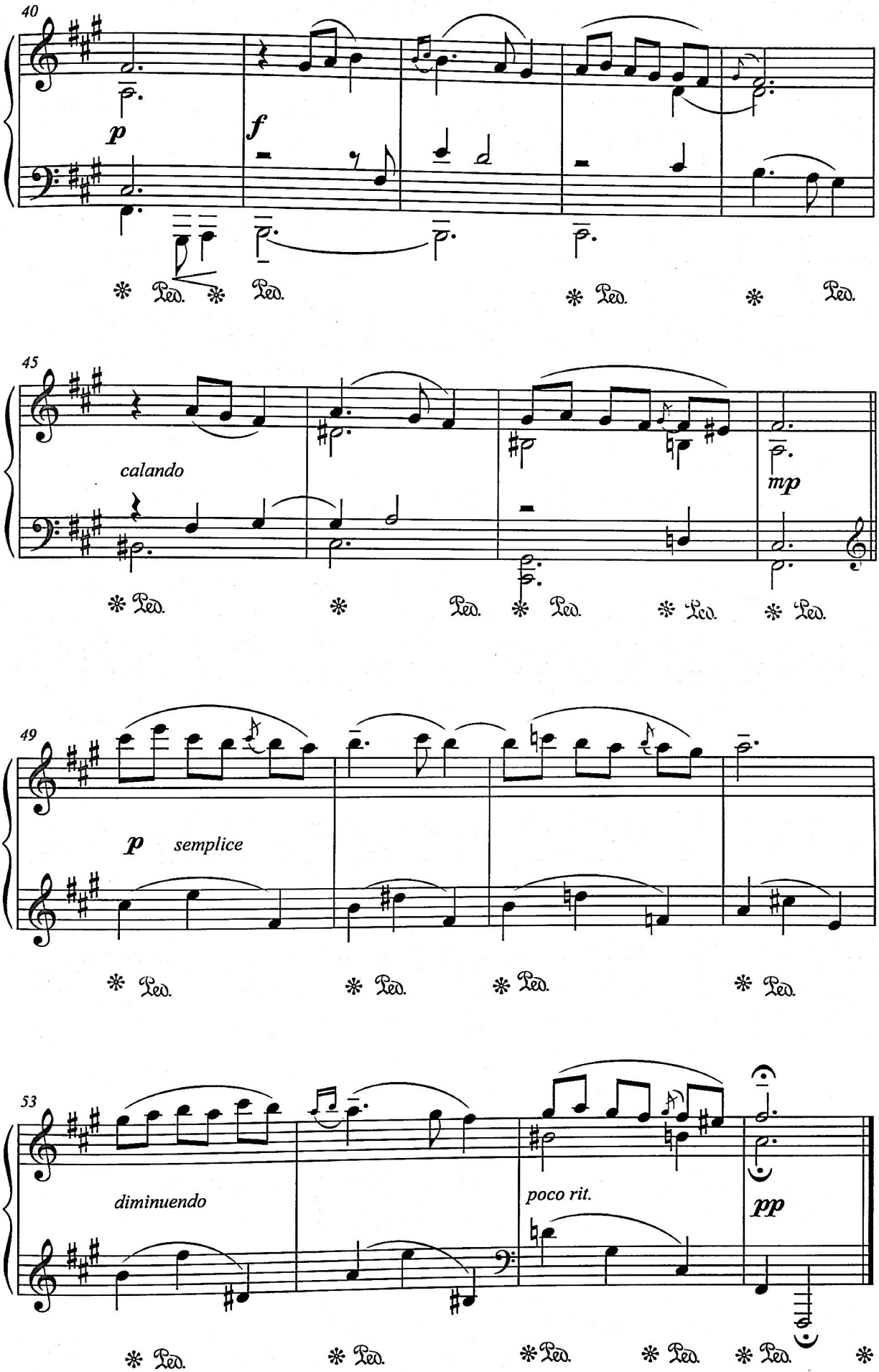

25
f
33
p
poco rit.
8va
41
a tempo
piu p
47
poco rit.
Poco meno mosso
pp

ԵՐԳ ԱՌԱՆՑ ԽՈՍՔԻ
ПЕСНЯ БЕЗ СЛОВ
A SONG WITHOUT WORDS

Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Г. САРАДЖЯН
G. SARAJYAN



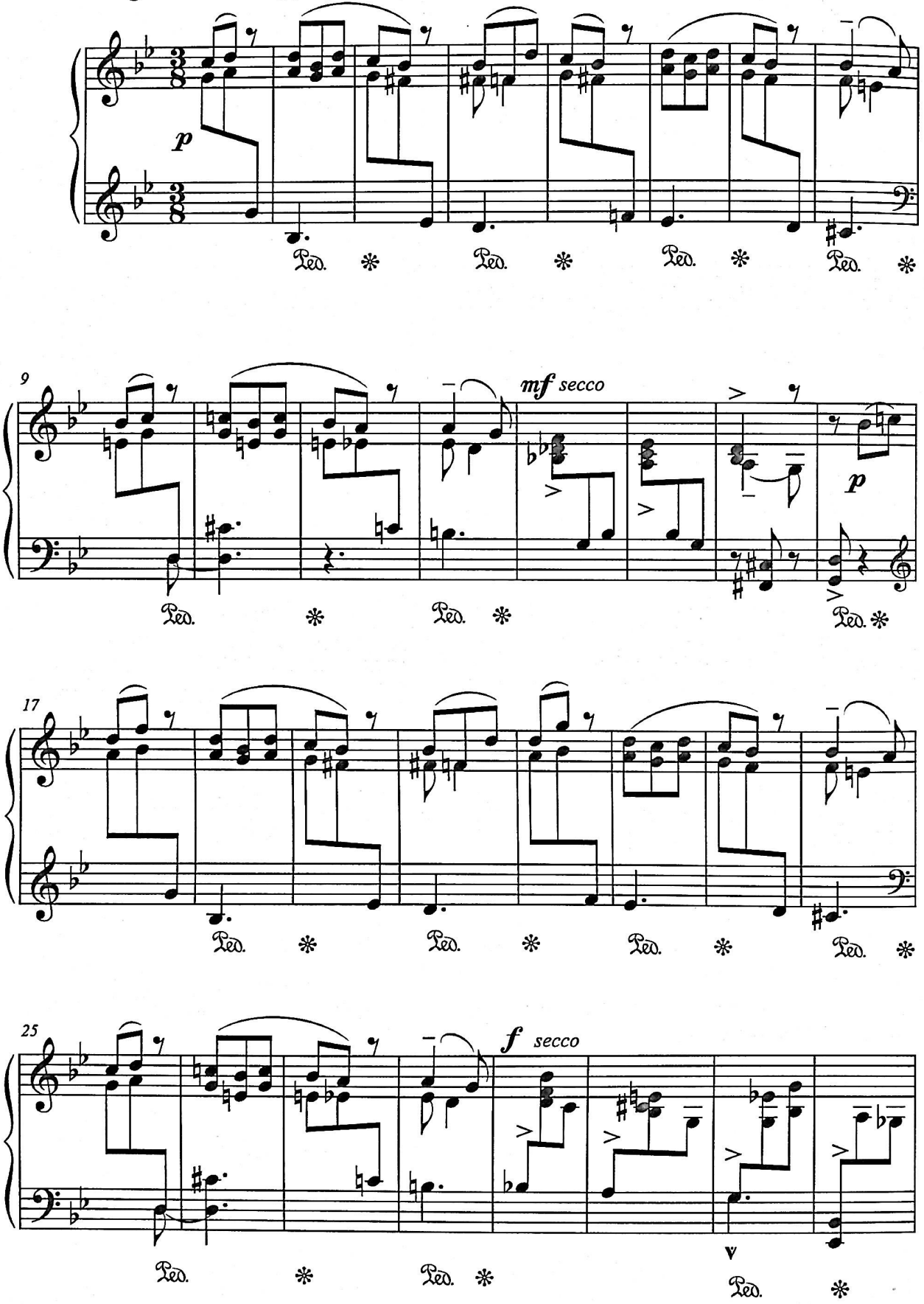

20
diminuendo
25
pp dolce
poco cresc.
30
mf
35
dim.

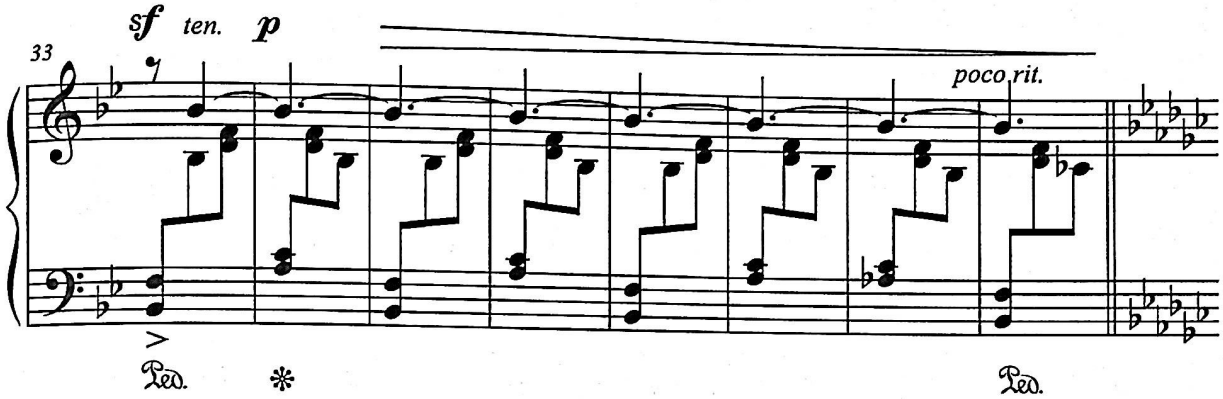

40
p
f
Ped.
45
calando
mp
49
p semplice
53
diminuendo
poco rit.
pp

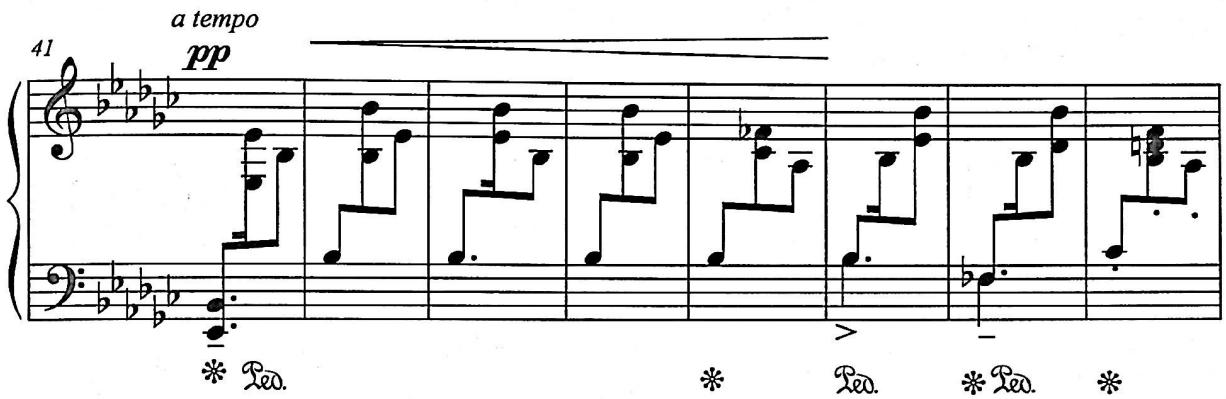
ՊԱՐ
ТАНЕЦ
A DANCE

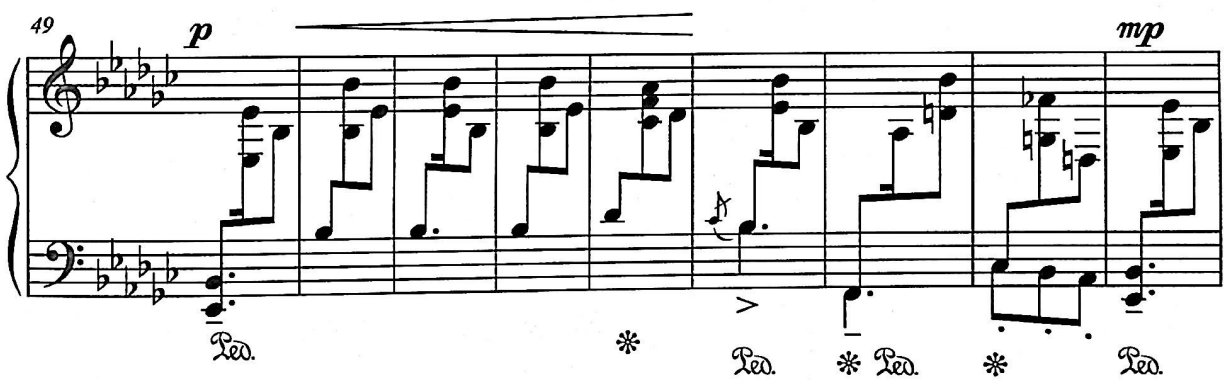
Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Г. САРАДЖЯН
G. SARAJYAN

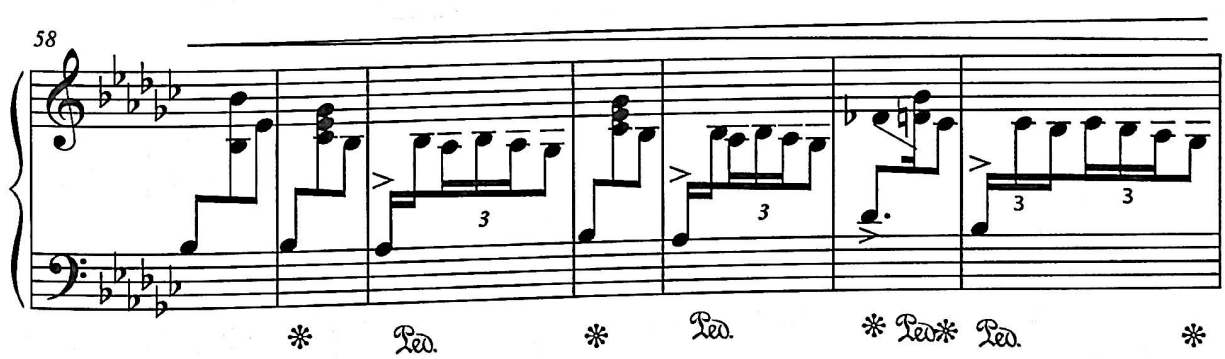
Allegro ma non troppo (♩. = 126)

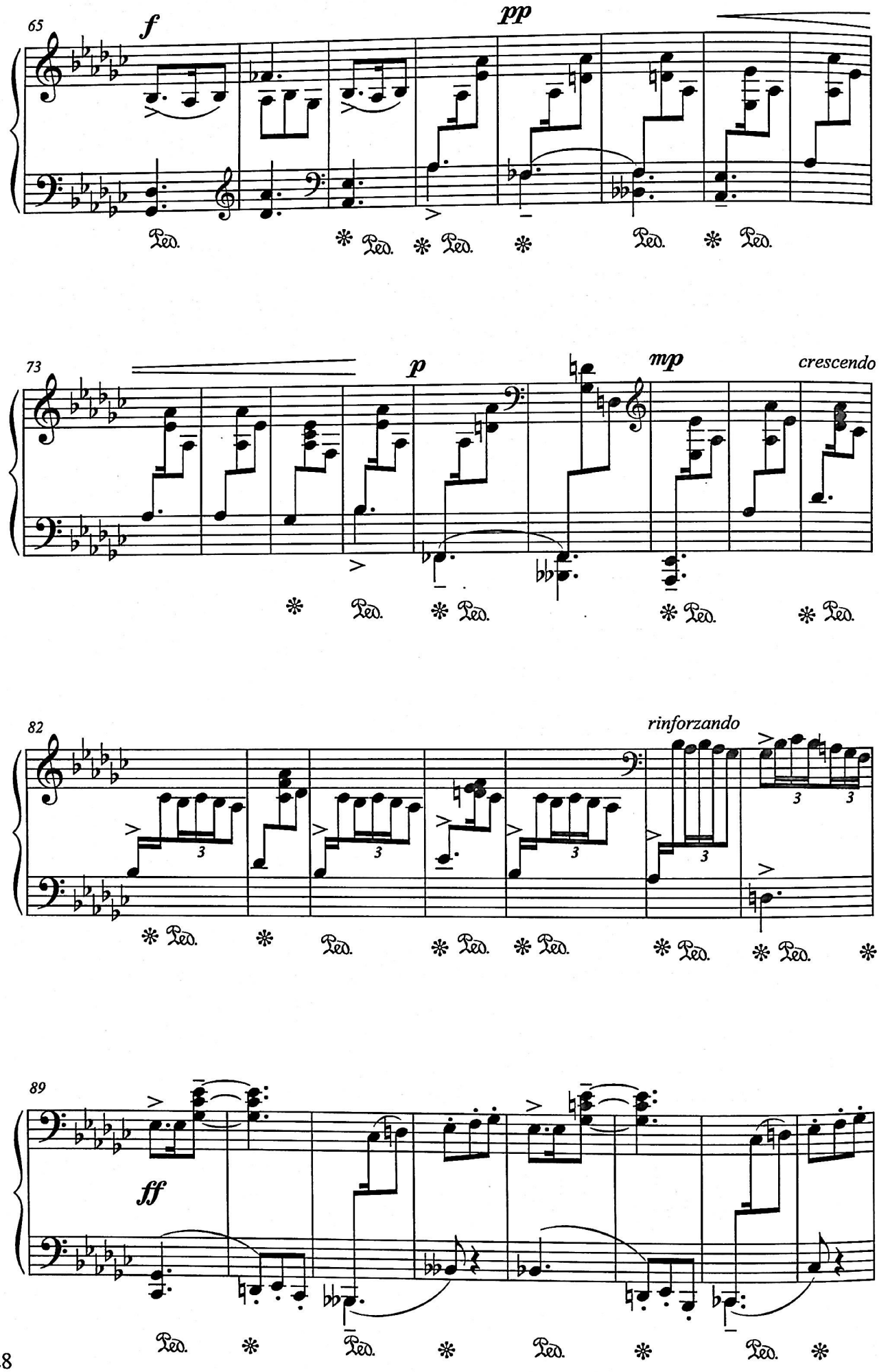


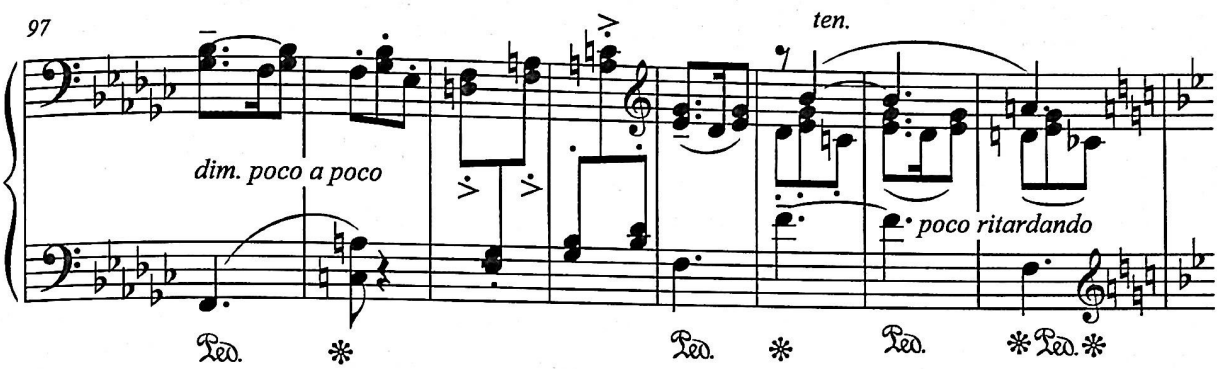

sf ten. p
33
poco rit.
Ped.
Ped.

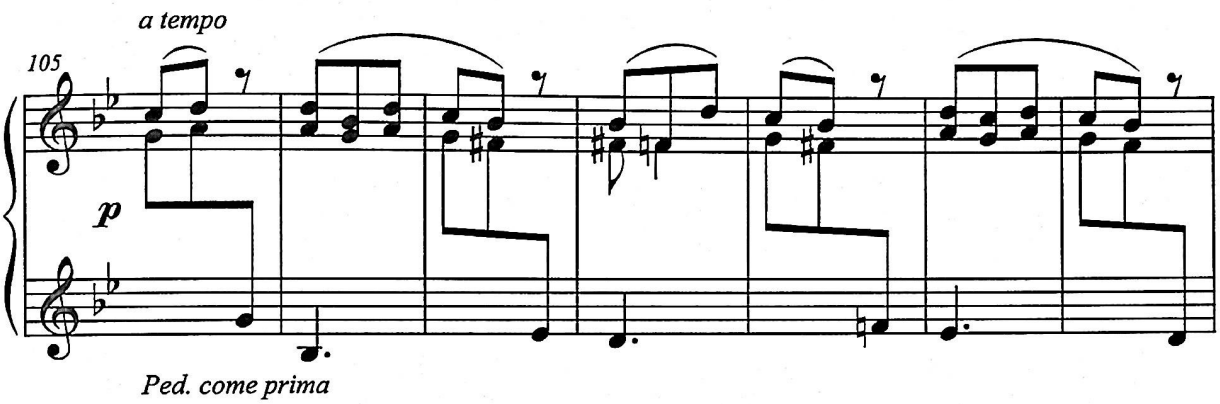

a tempo
41
pp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

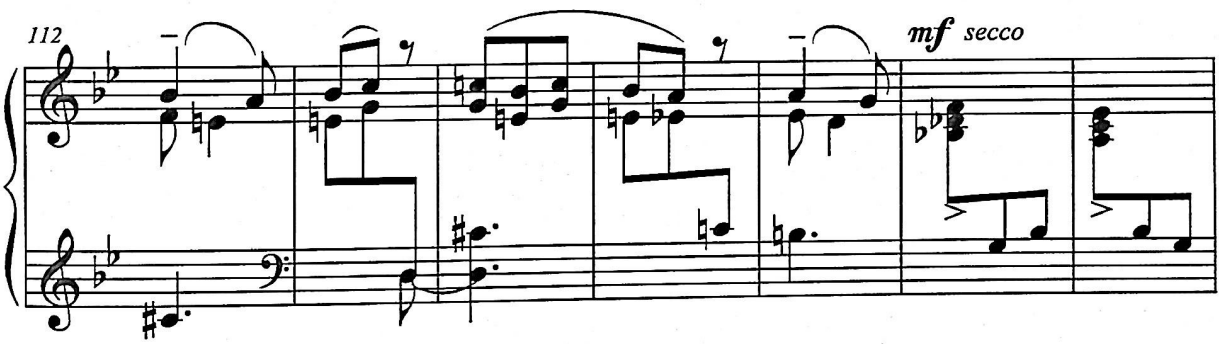

49
p
mp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

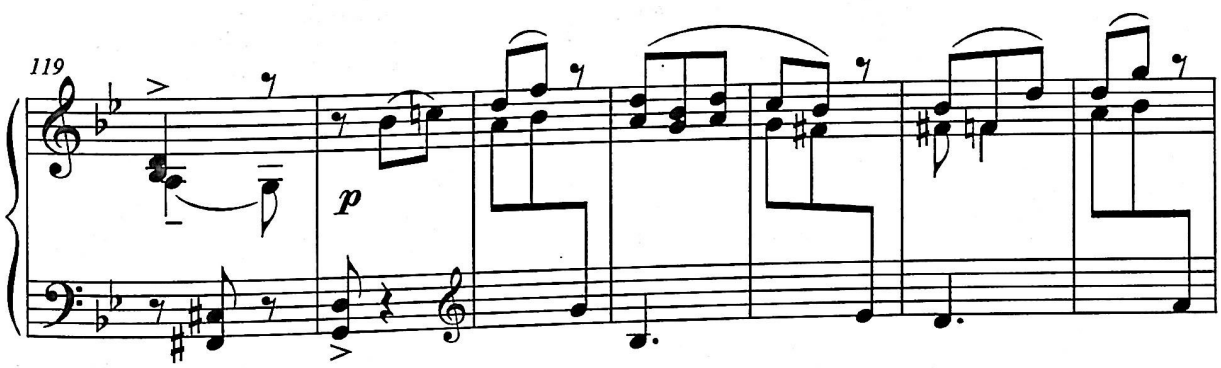

58
3
3
3
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

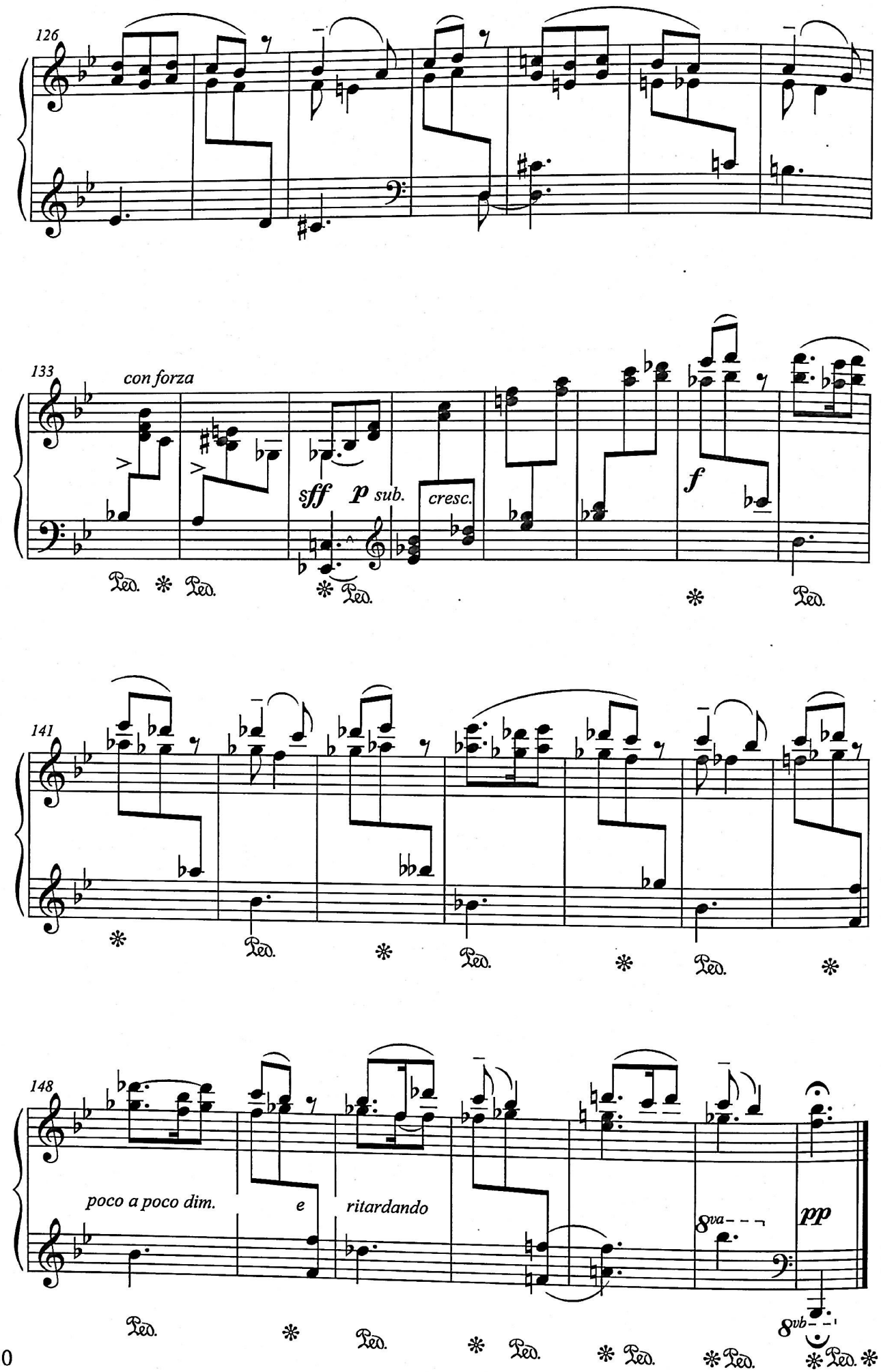

65
f
pp
Ped.
73
p
mp
crescendo
82
rinforzando
89
ff


97
dim. poco a poco
ten.
poco ritardando
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


a tempo
105
p
Ped. come prima


112
mf secco

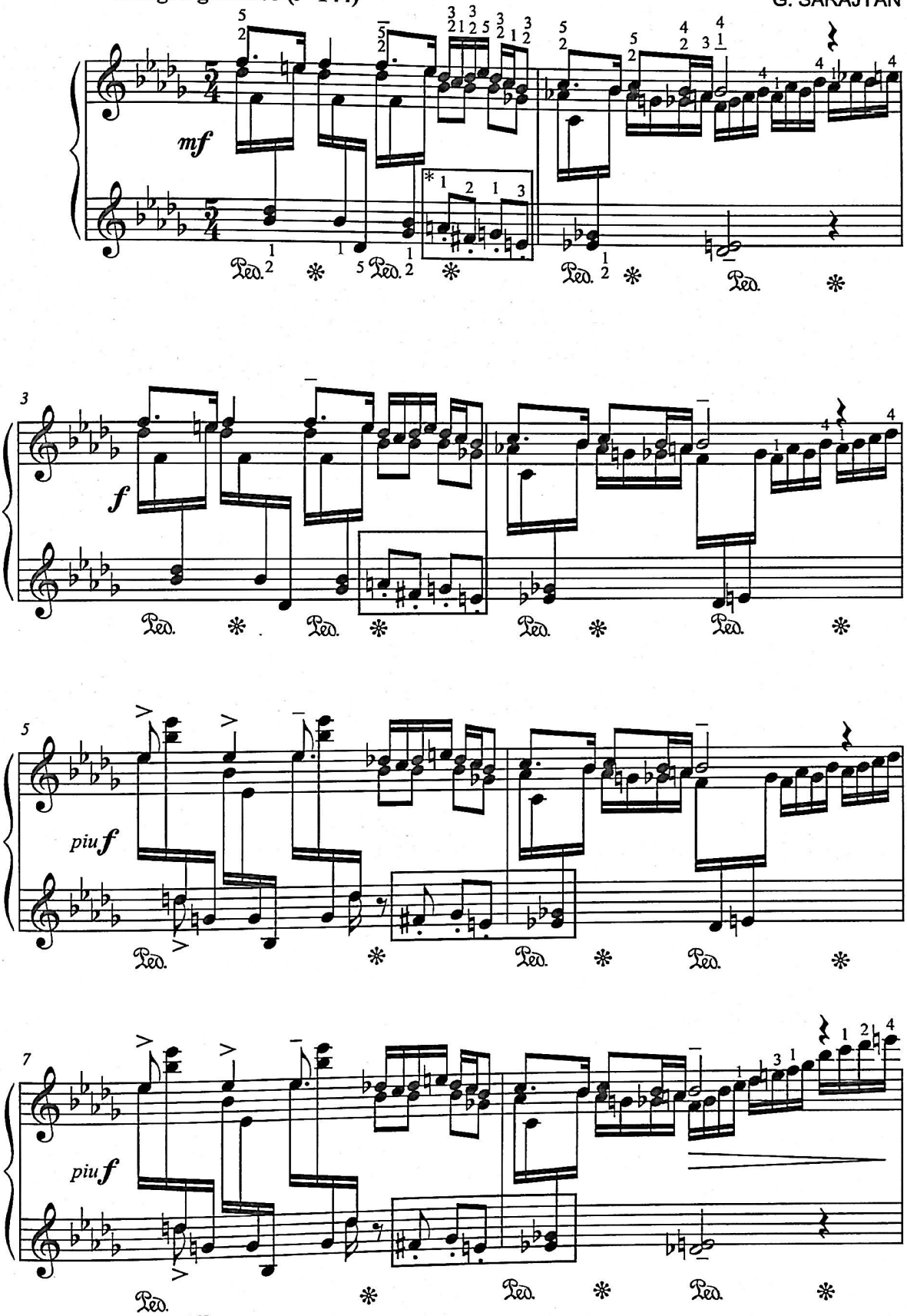

119
p


126
133
con forza
sff
p sub.
cresc.
f
141
148
poco a poco dim.
e
ritardando
8va
pp
8vb
Ped.

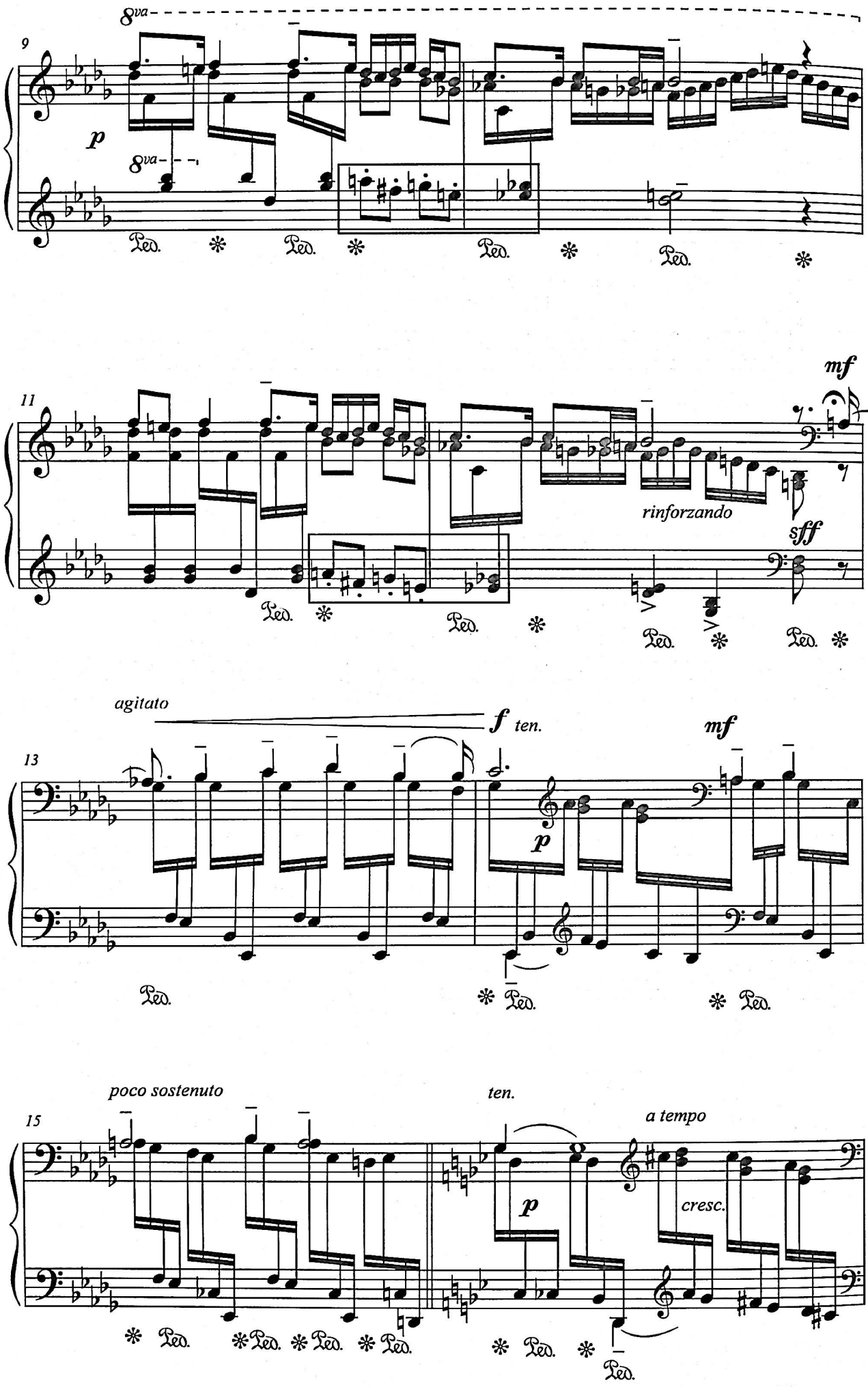
ԿԱՊՐԻՉՉՈ
КАПРИЧЧИО
CAPRICCO

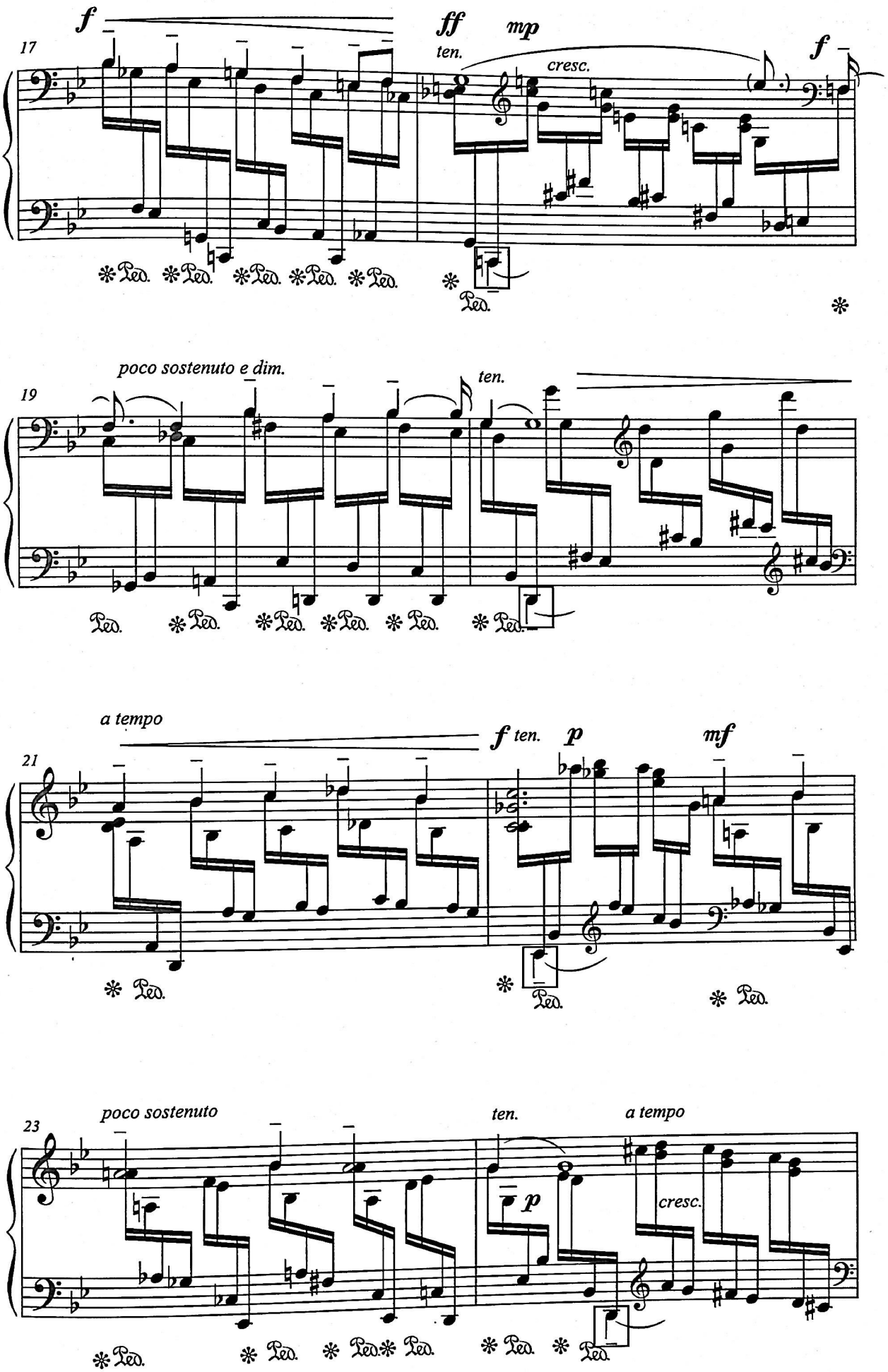
Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Г. САРАДЖЯН
G. SARAJYAN

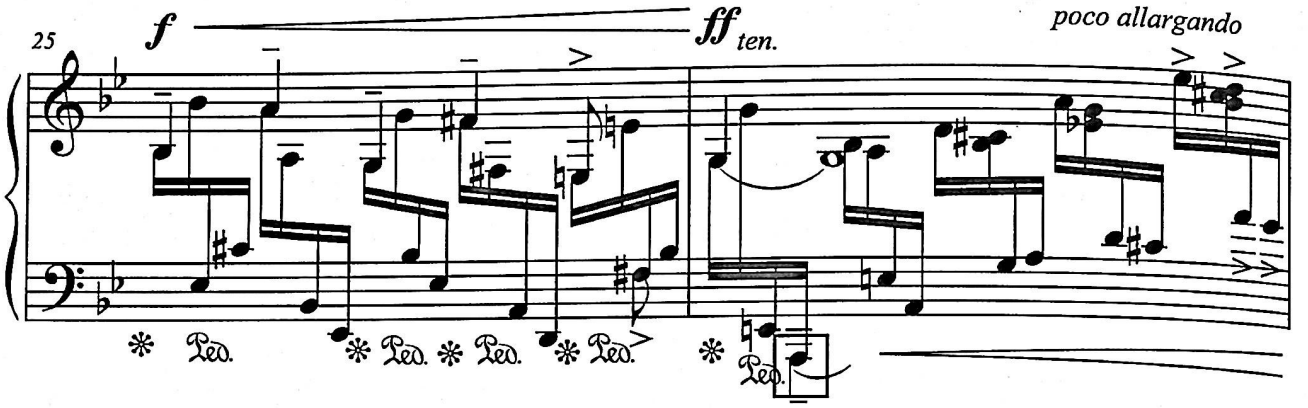
Allegro grazioso (♩=144)

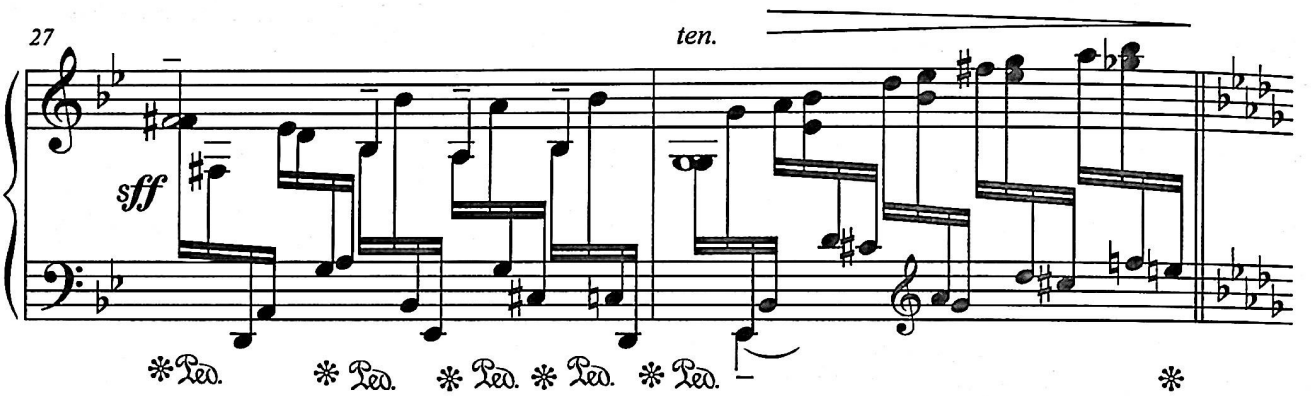


* Տե՛ս ծանոթագրություն էջ 169:
* См. Примечания стр. 169.
* See the note page 169.

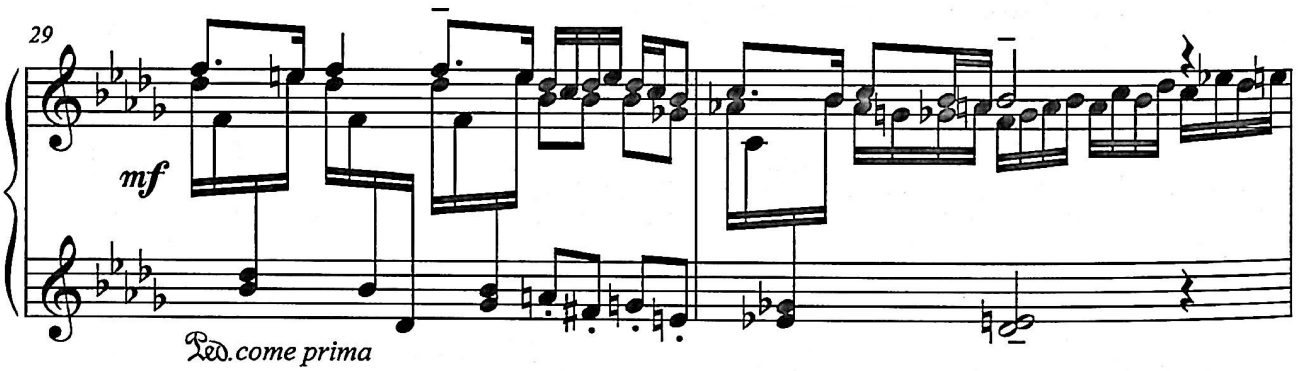

8va
9
p
8va
Ped.
11
mf
rinforzando
sfff
agitato
f
ten.
13
mf
p
poco sostenuto
15
ten.
a tempo
p
cresc.

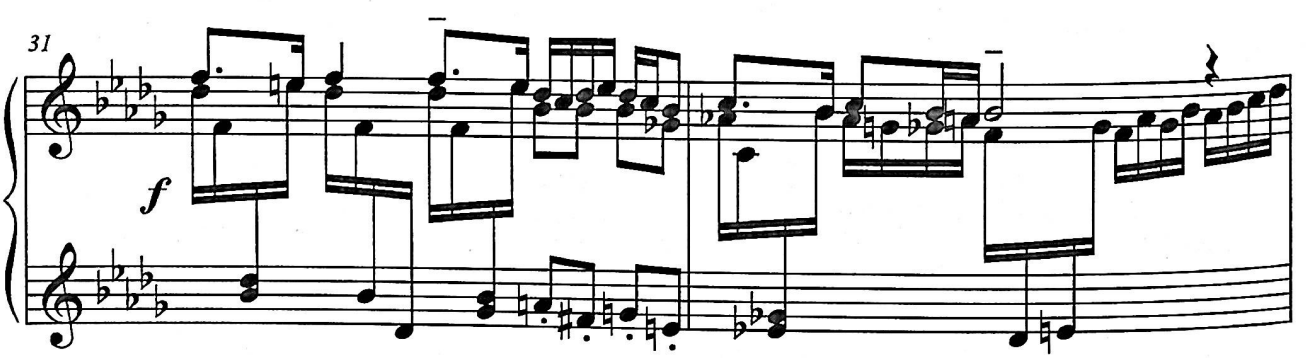

17
f
ff
mp
ten.
cresc.
f
Ped.
19
poco sostenuto e dim.
ten.
Ped.
21
a tempo
f ten.
p
mf
Ped.
23
poco sostenuto
ten.
a tempo
p
cresc.
Ped.

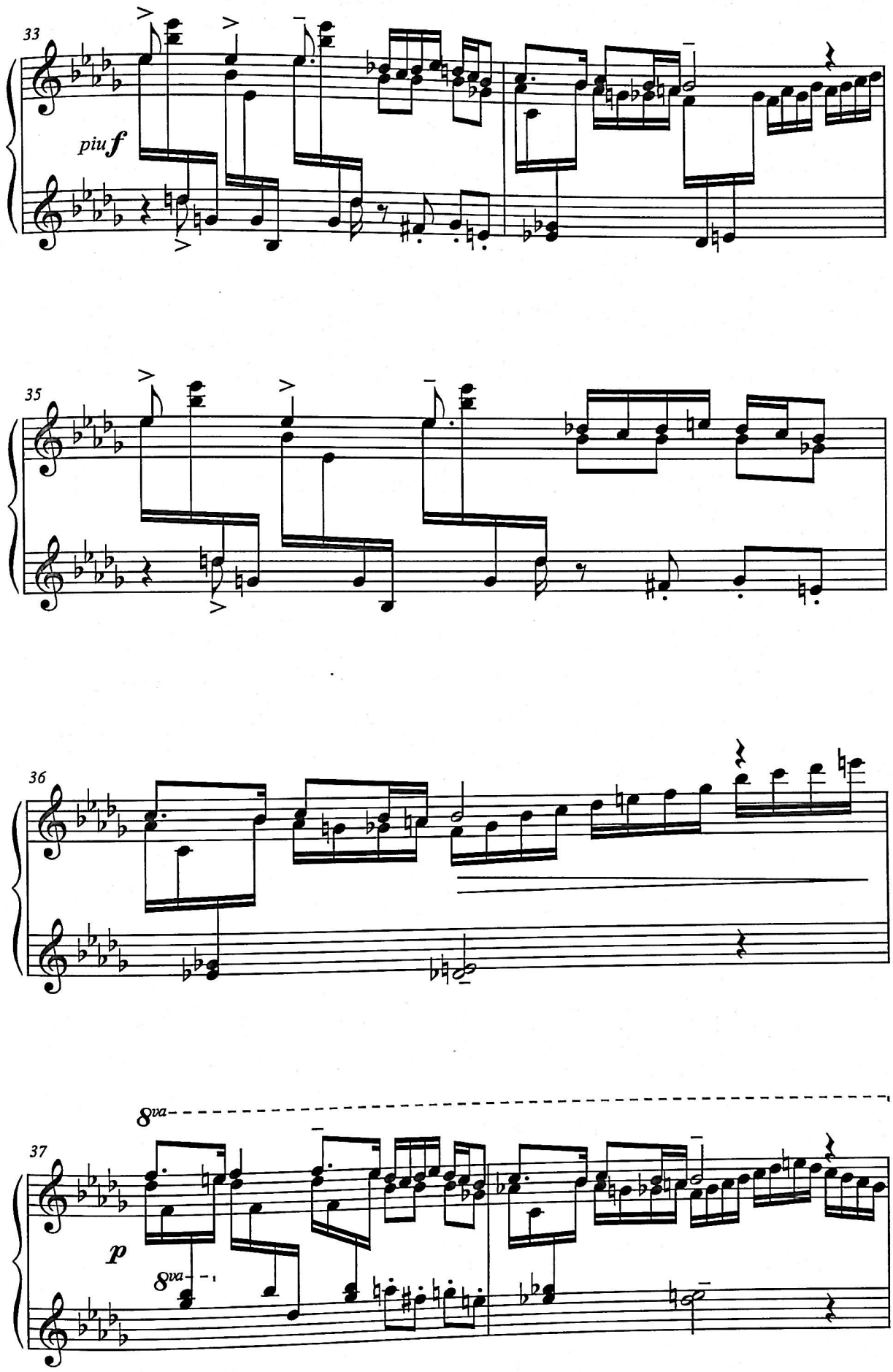

25
f
ff
ten.
poco allargando
Ped.

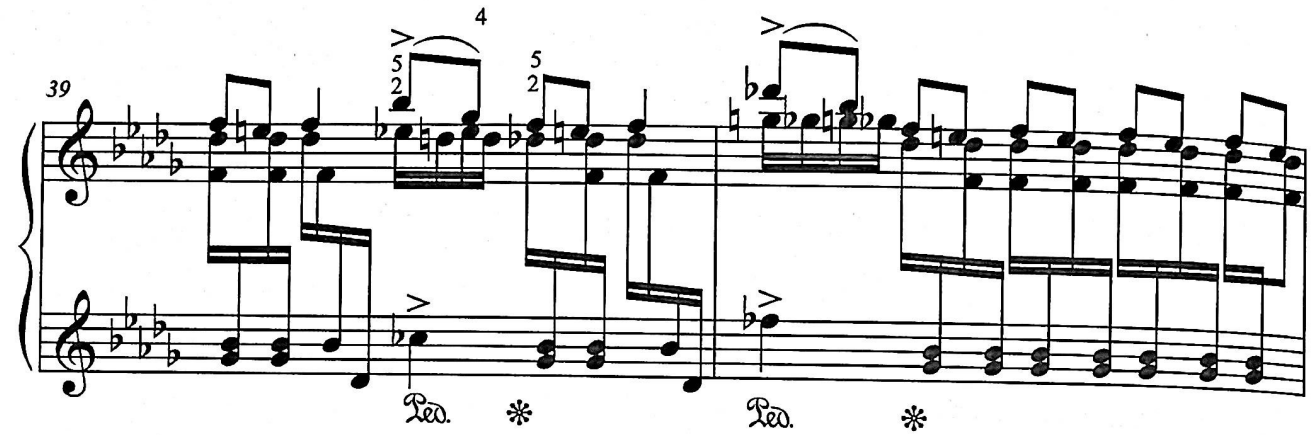

27
ten.
sff
Ped.

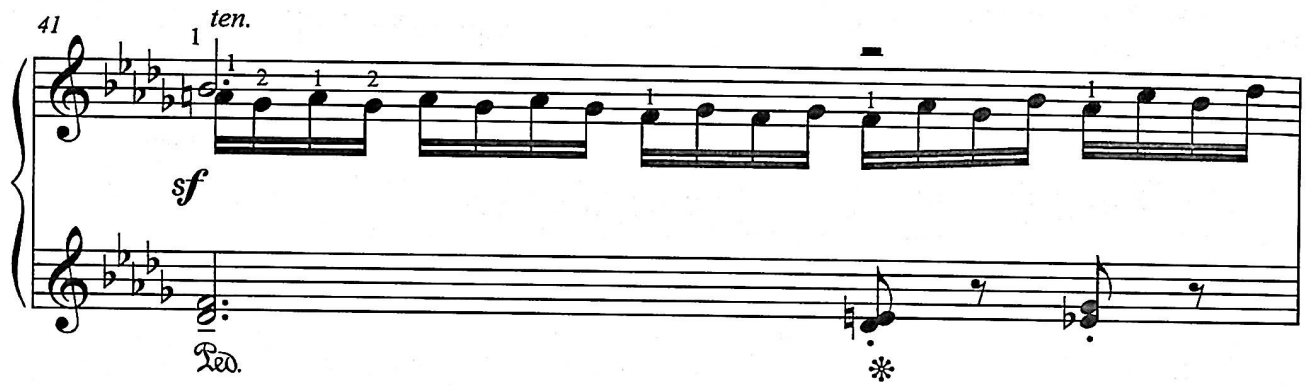
Tempo I

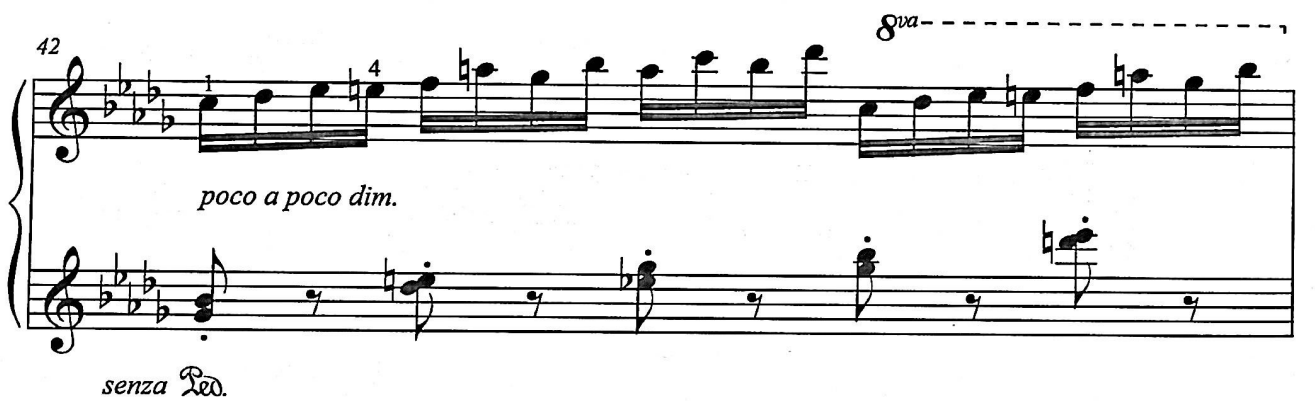

29
mf
Ped. come prima

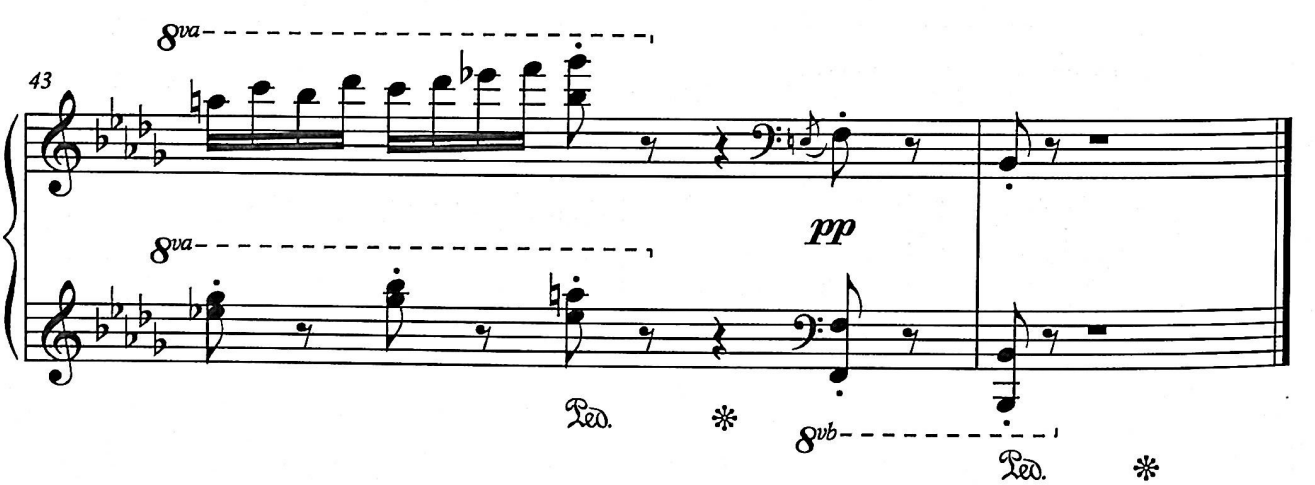

31
f


33
piu f
35
36
8va
37
p
8va


39
4
5
2
5
2
Ped.
Ped.


41
ten.
1
1
2
1
2
sf
Ped.

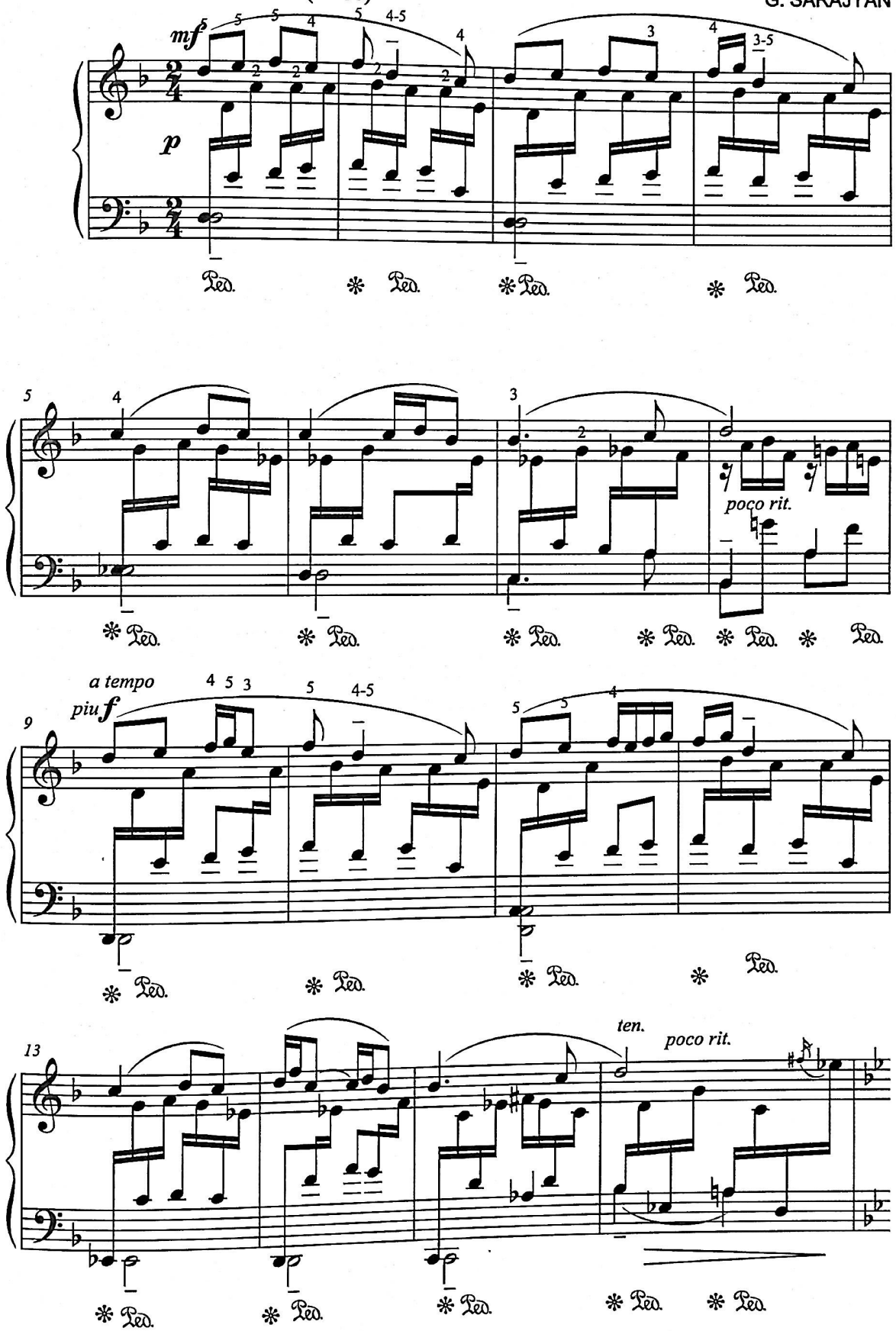

42
8va
1
4
poco a poco dim.
senza Ped.

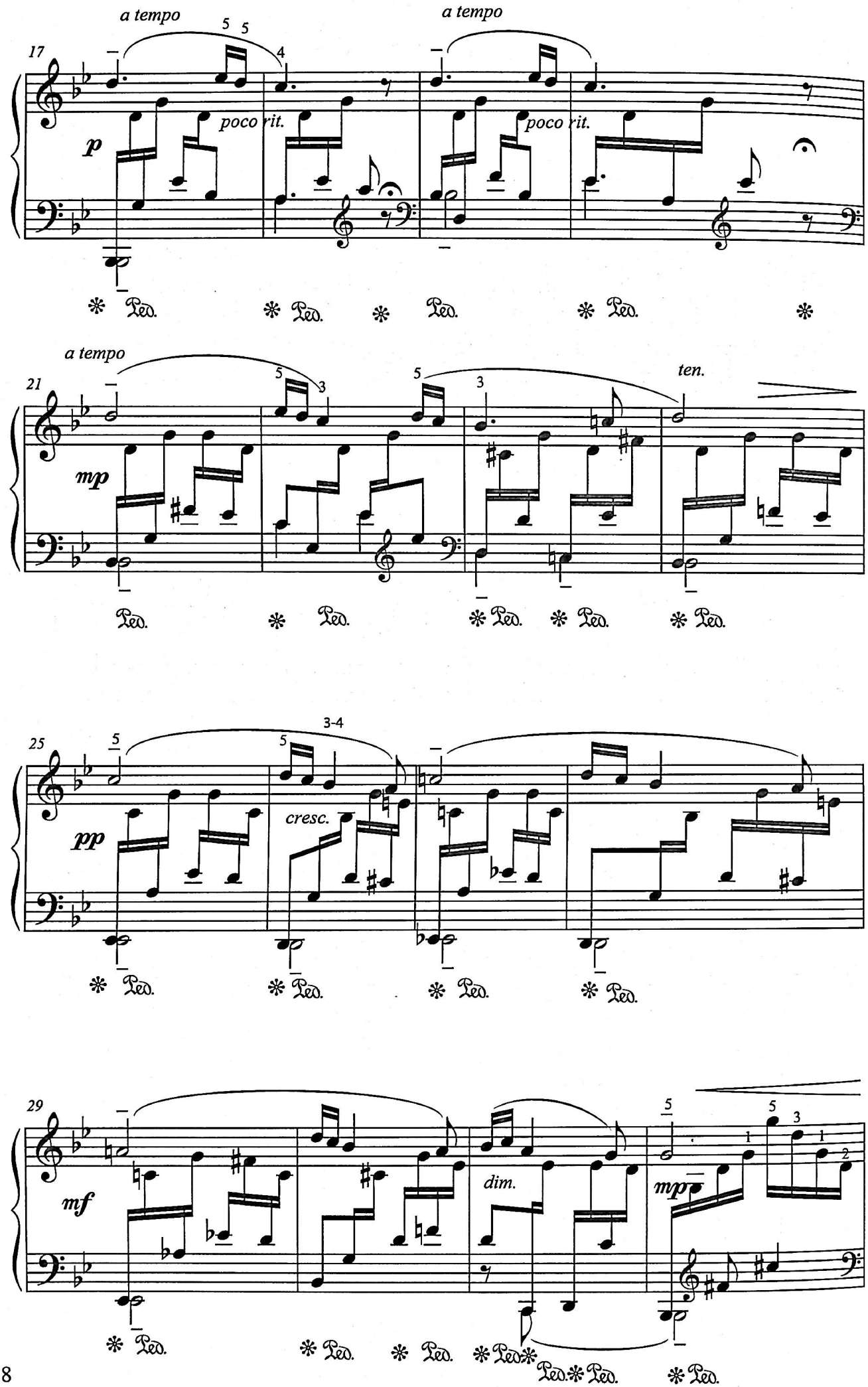

43
8va
8va
pp
Ped.
8vb
Ped.

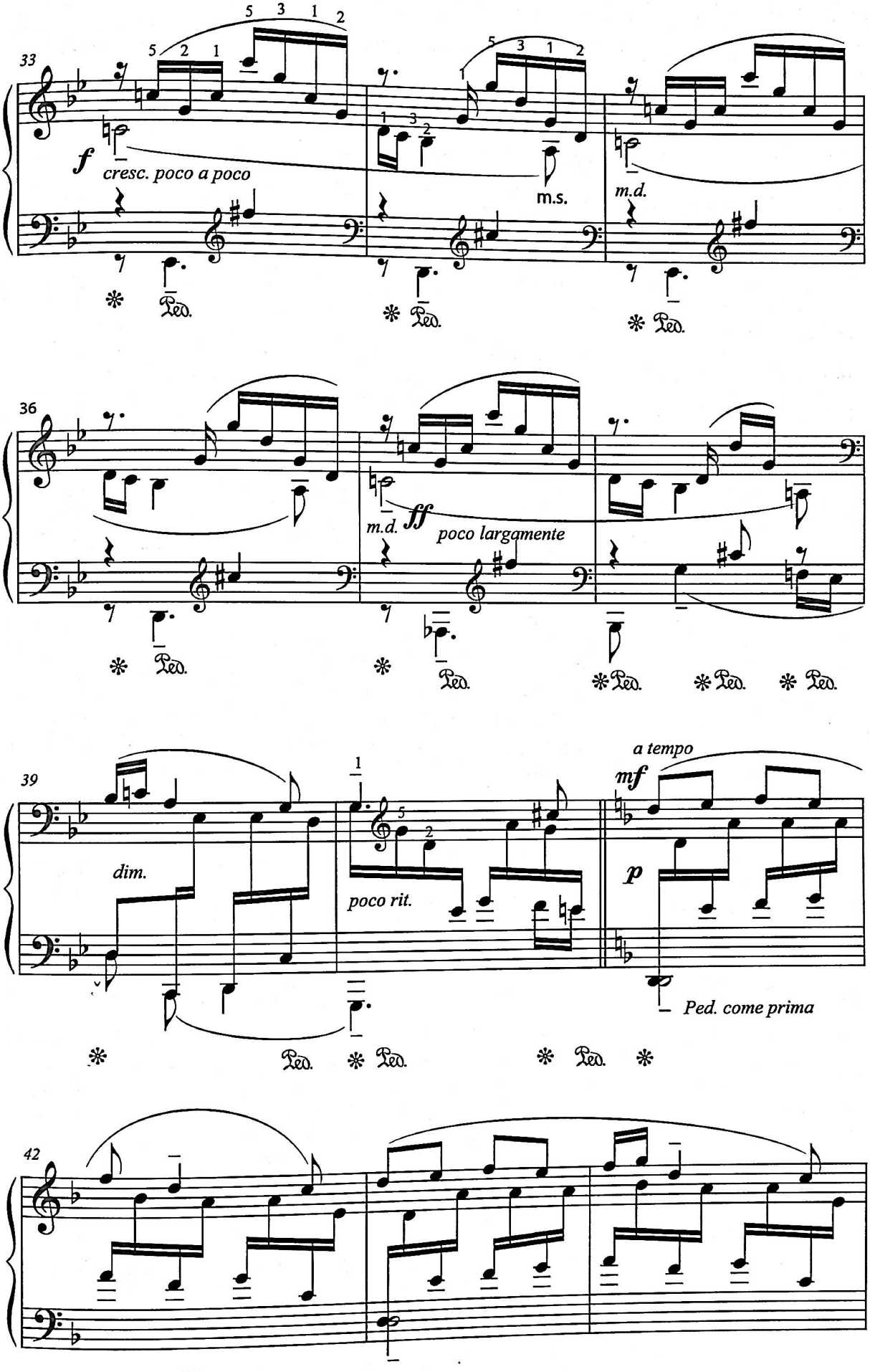
ԵՐԳ ԱՌԱՆՑ ԽՈՍՔԻ
ПЕСНЯ БЕЗ СЛОВ
A SONG WITHOUT WORDS

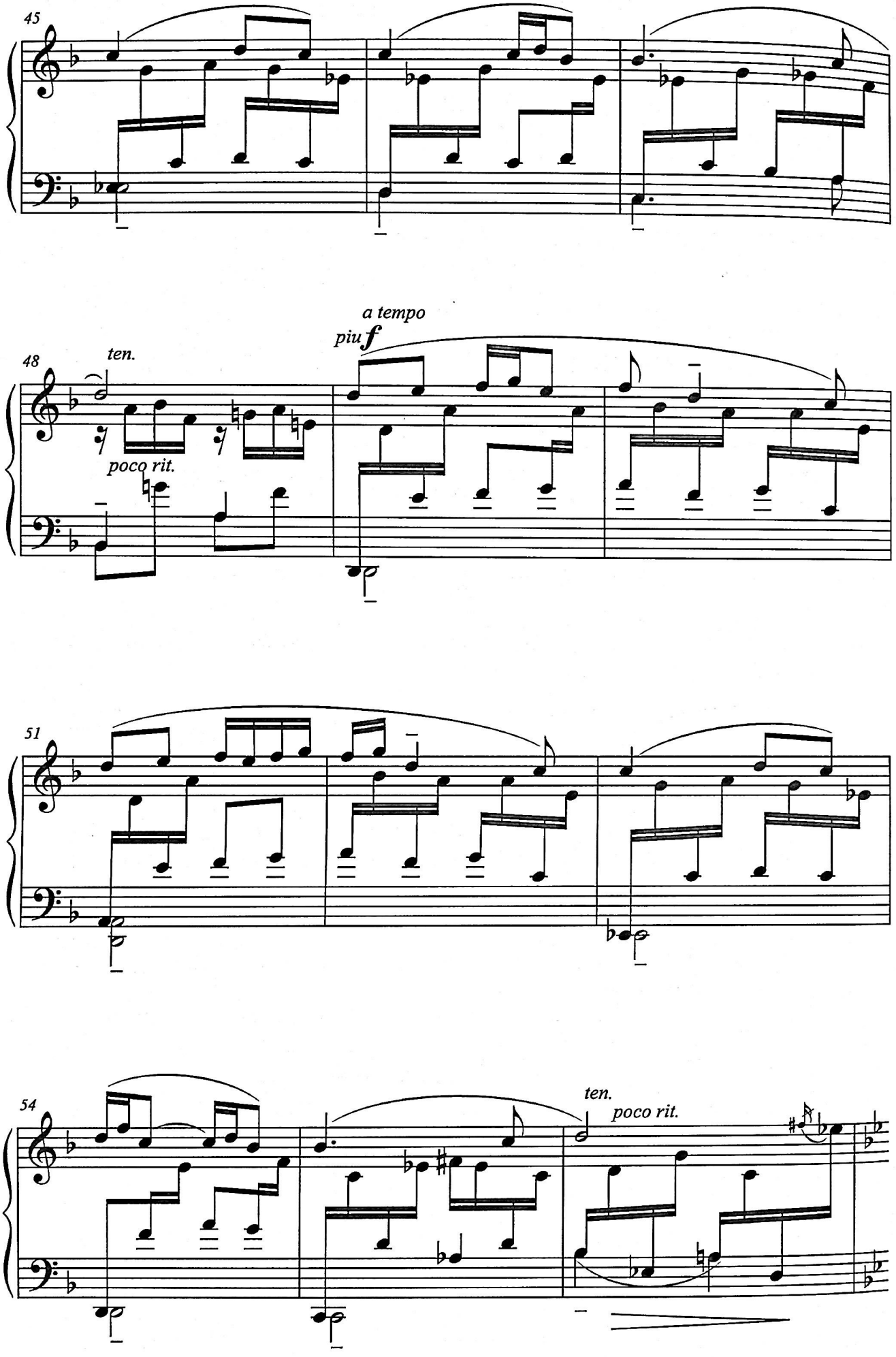
Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Г. САРАДЖЯН
G. SARAJYAN

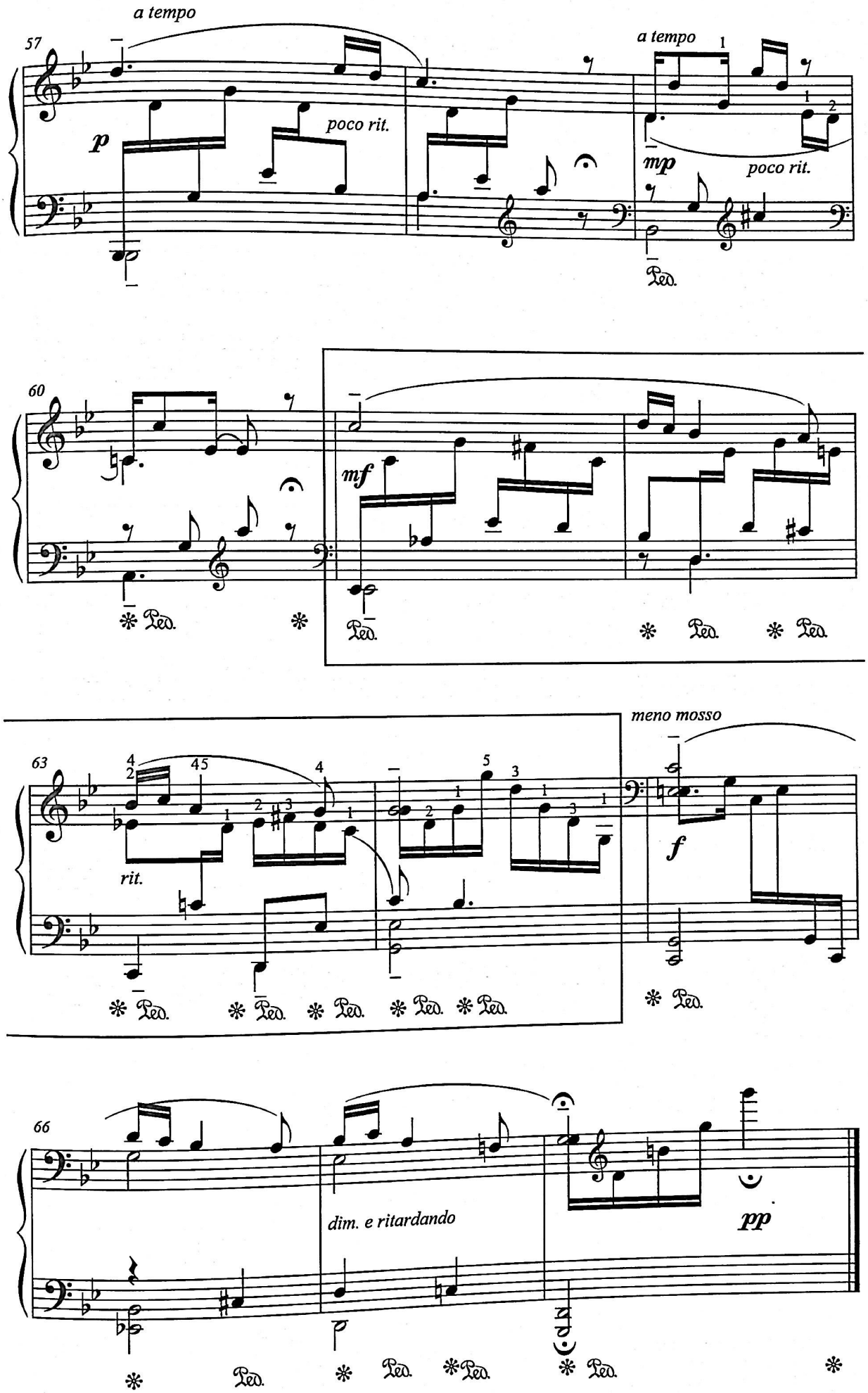
Andante con moto (♩= 80)




a tempo
17
poco rit.
p
a tempo
poco rit.
Ped.
a tempo
21
mp
ten.
25
3-4
cresc.
pp
29
mf
dim.
mp


33
f
cresc. poco a poco
m.s.
m.d.
Ped.
36
m.d.
ff
poco largamente
39
dim.
poco rit.
a tempo
mf
p
Ped. come prima
42

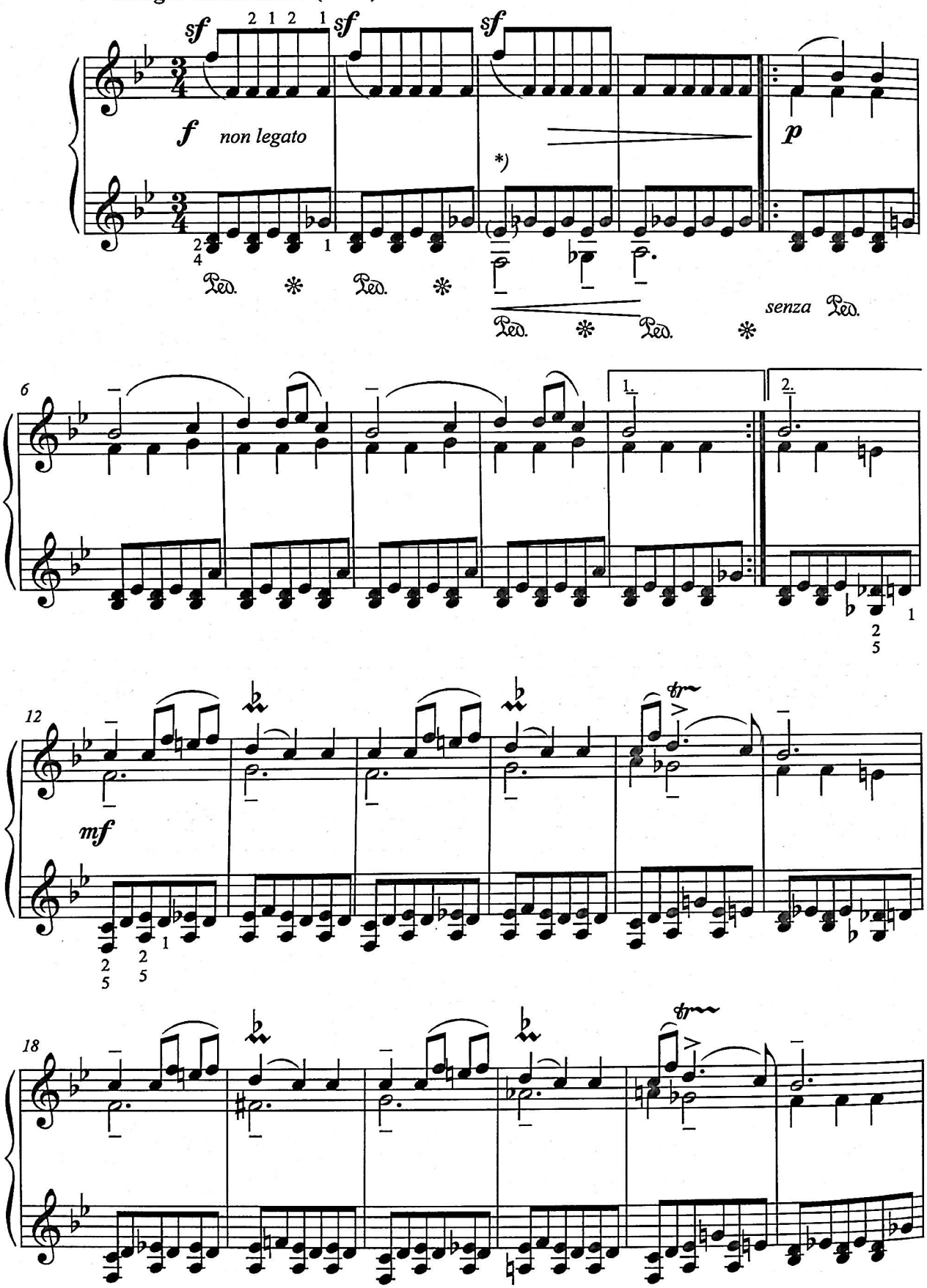

45
48
ten.
poco rit.
a tempo
piu f
51
54
ten.
poco rit.


a tempo
57
p
poco rit.
a tempo
mp
poco rit.
60
mf
63
rit.
meno mosso
f
66
dim. e ritardando
pp

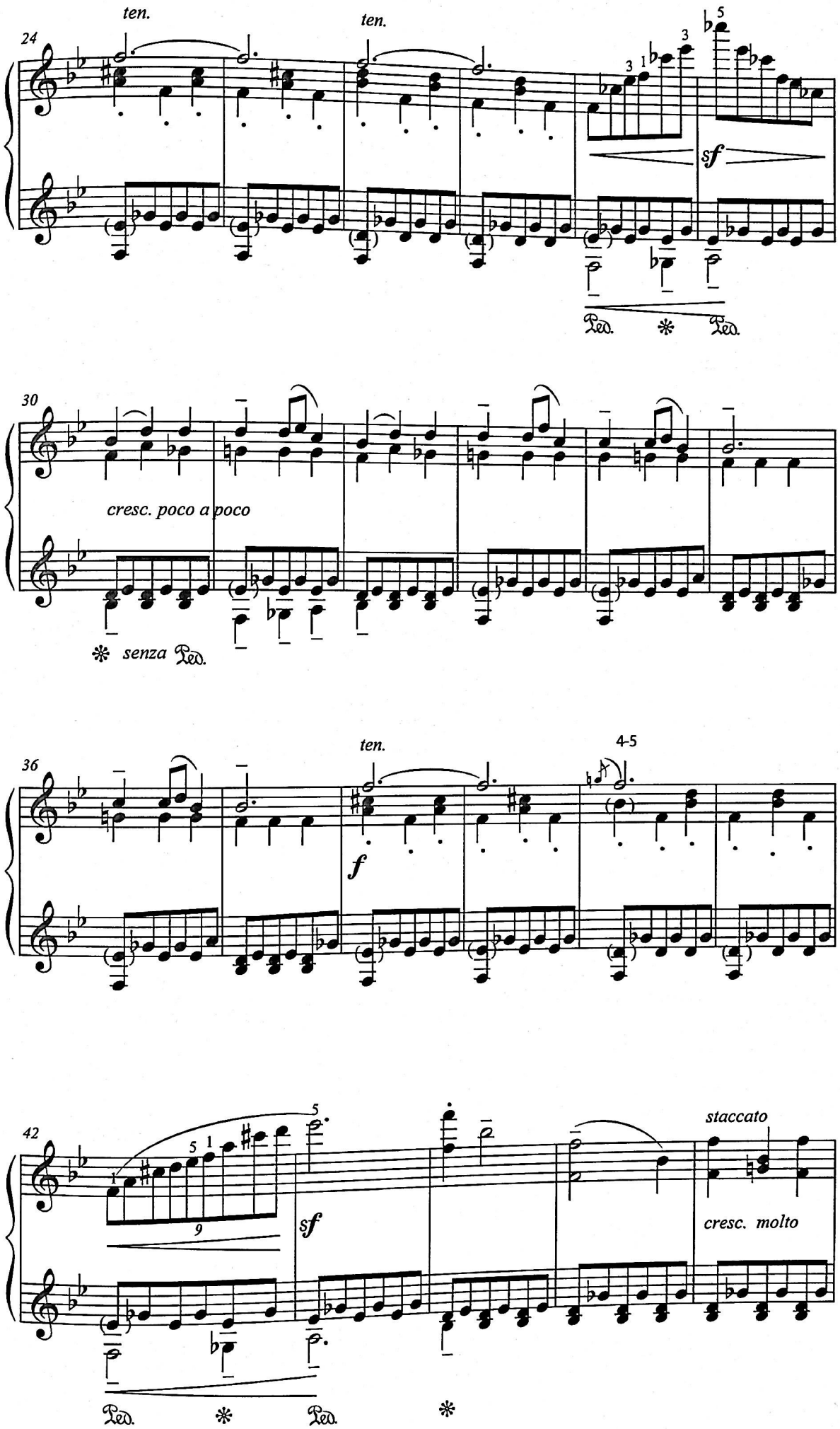
ԷՔՍՊՐՈՄՏ
ЭКСПРОМТ
IMPROMPTU

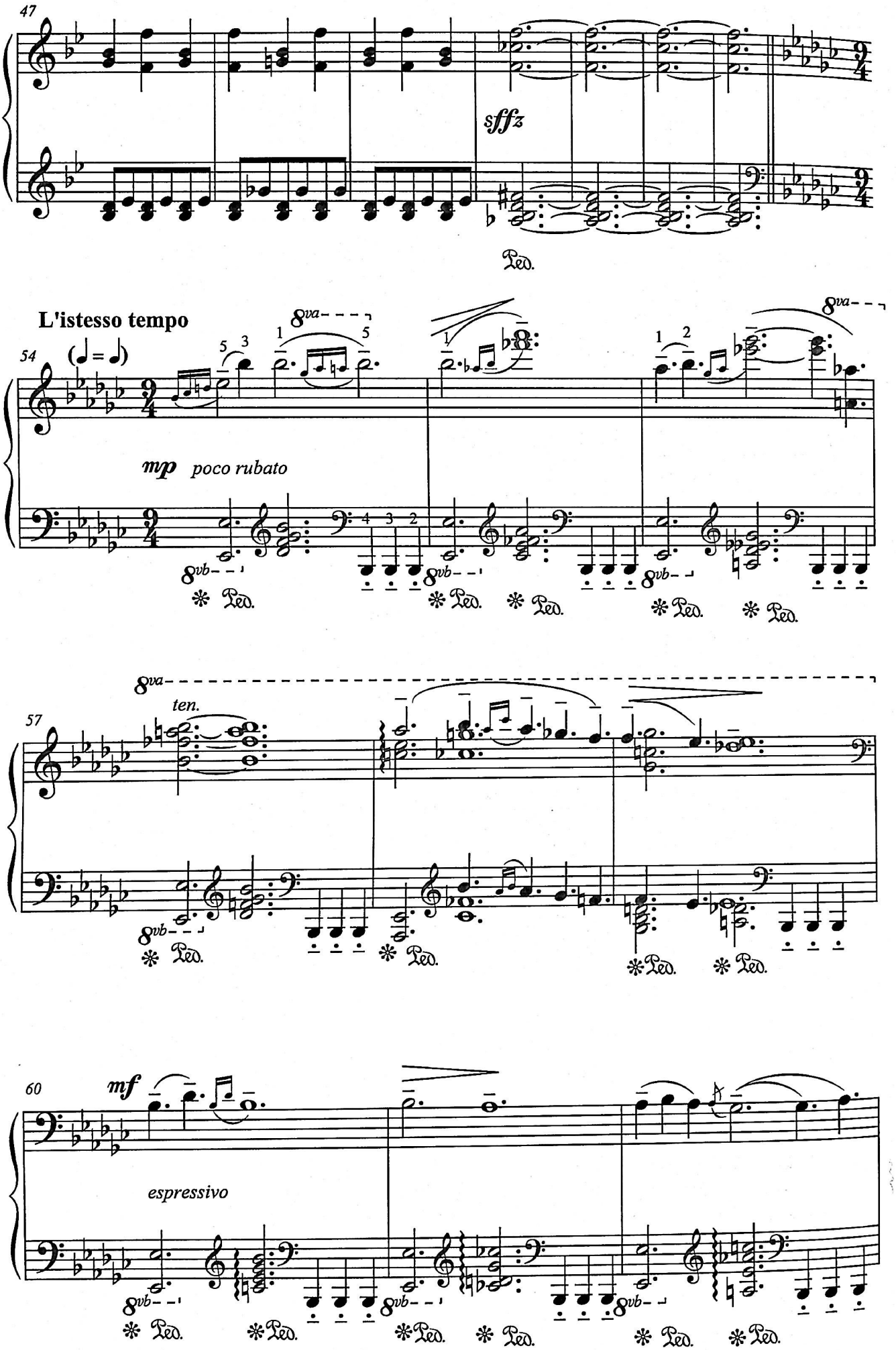
Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Г. САРАДЖЯН
G. SARAJYAN

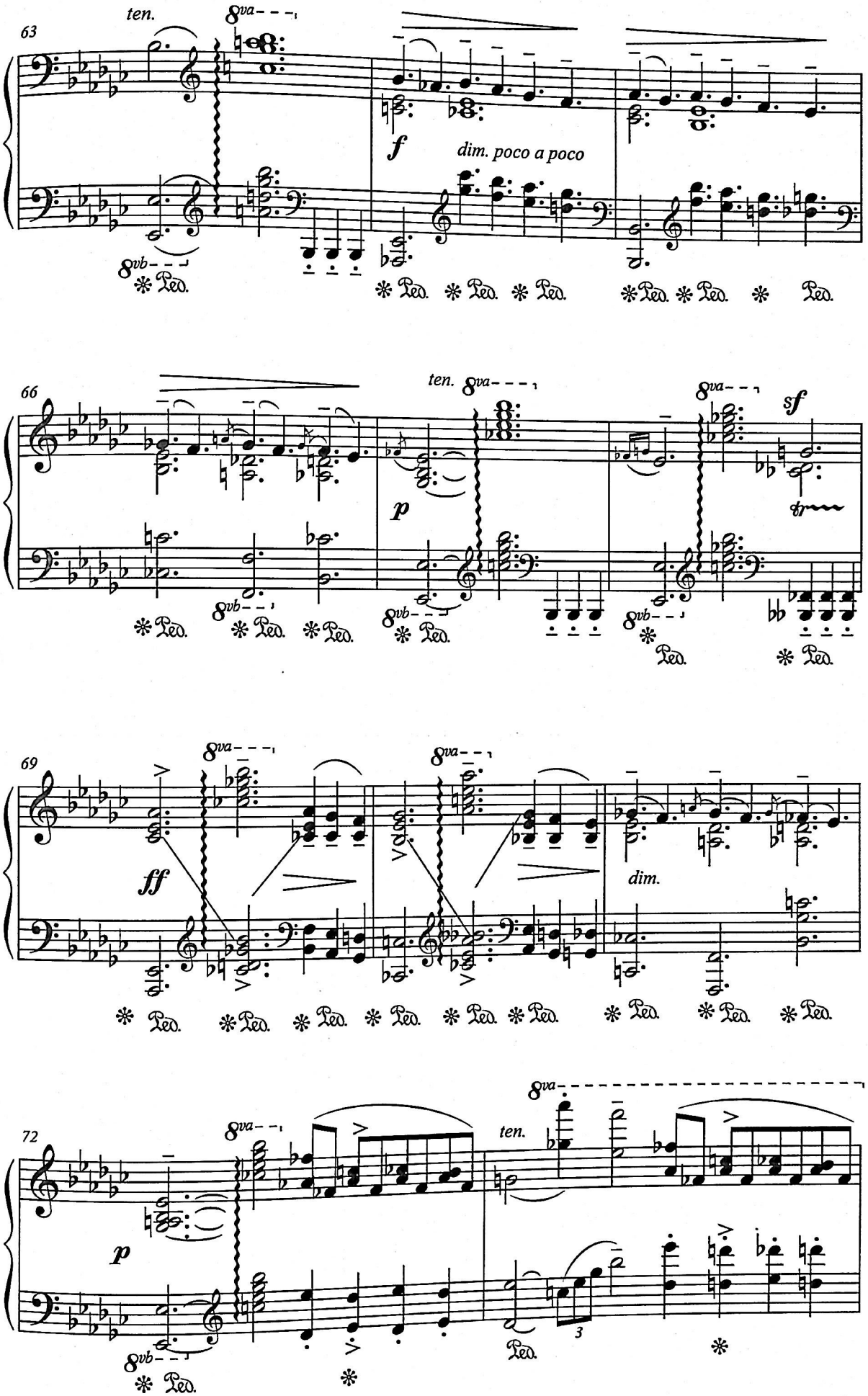
Allegro scherzando (♩.=88)

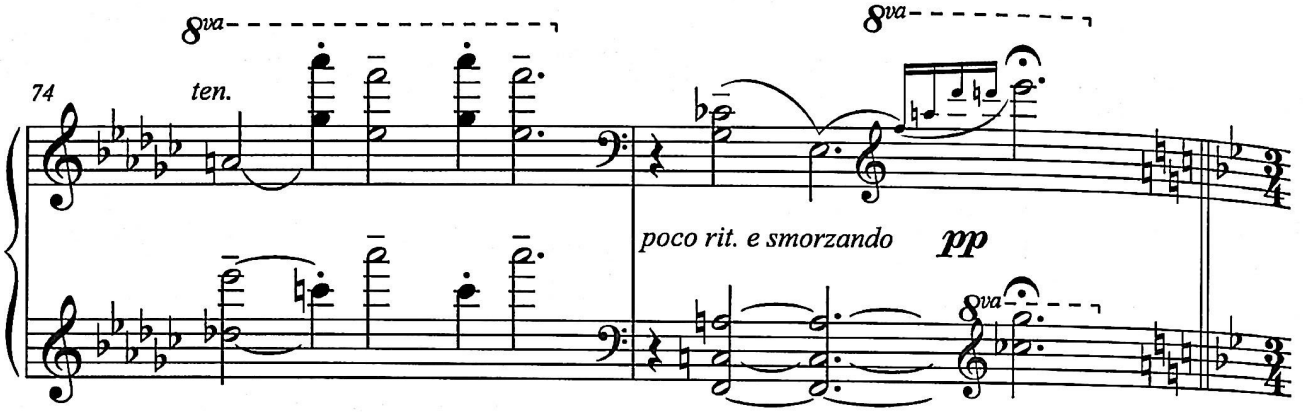


*) Փակագծերի մեջ առնված նոտաները, ձեռքի փոքրության դեպքում, կարող են չկատարվել
*) Ноты, взятые в скобки, при небольшой руке, могут не исполняться.
*) Notes, written in brackets, because of small hands, can not be performed.

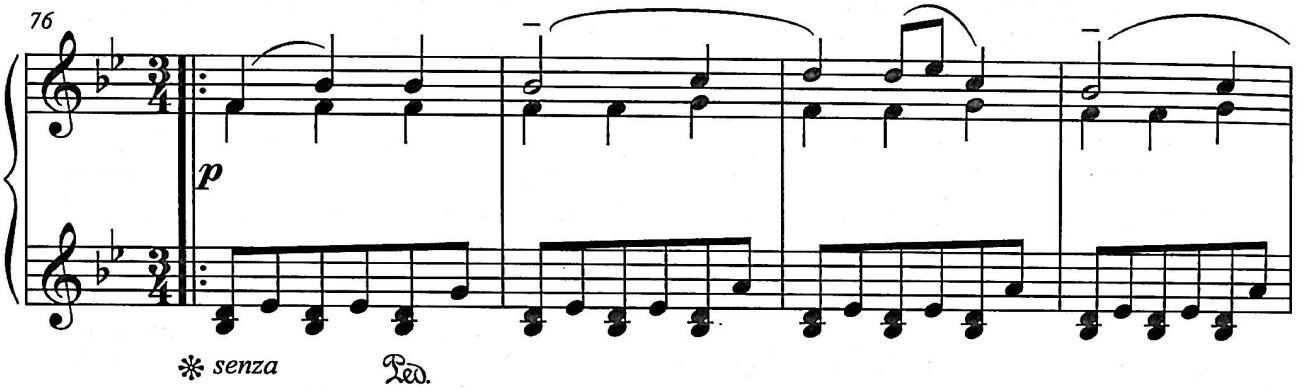

24
ten.
ten.
sf
Ped.
Ped.
30
cresc. poco a poco
senza Ped.
36
ten.
f
4-5
42
sf
staccato
cresc. molto
Ped.
Ped.

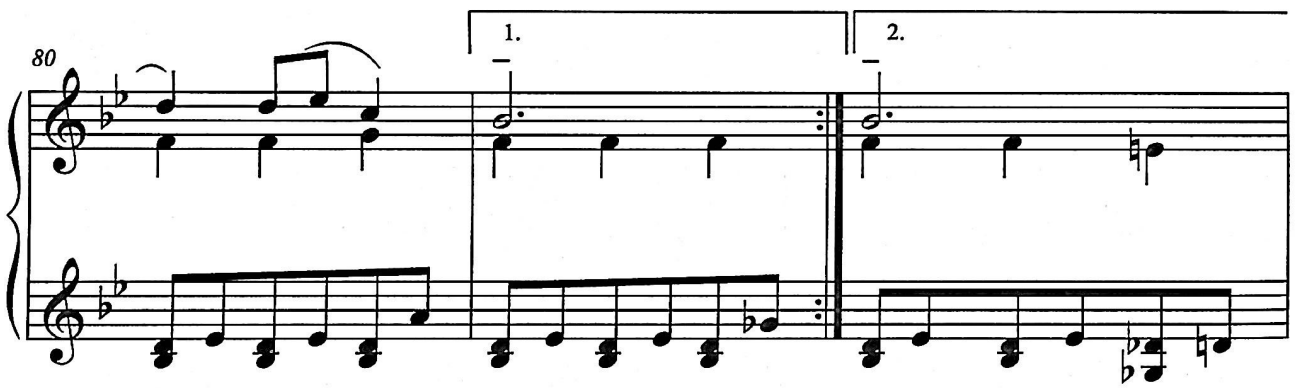

47
sffz
Ped.
L'istesso tempo
54
(♩ = ♩)
mp poco rubato
8va
8vb
57
ten.
60
mf
espressivo

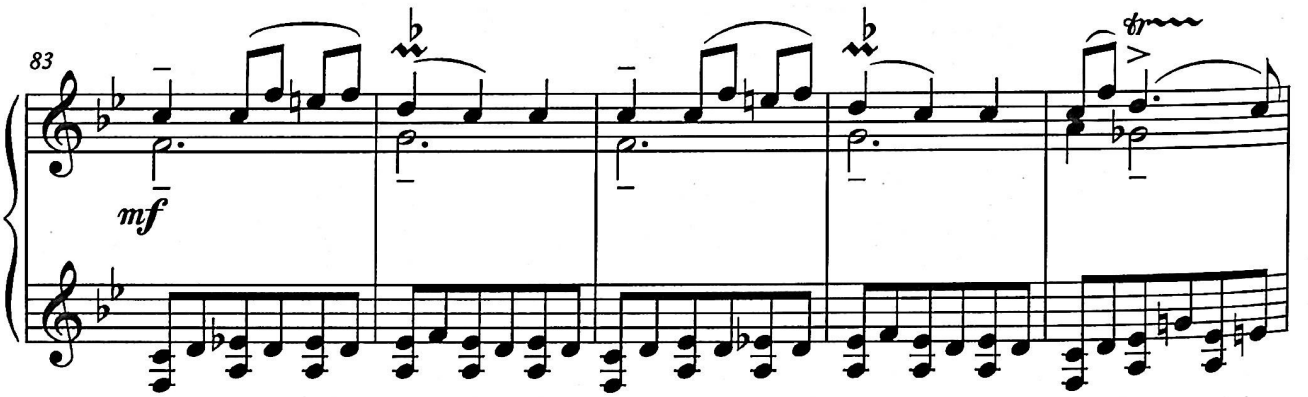

63
ten.
8va
f
dim. poco a poco
8vb
Ped.
66
ten.
8va
p
sf
8vb
Ped.
69
8va
ff
dim.
8vb
Ped.
72
8va
p
ten.
3
8vb
Ped.

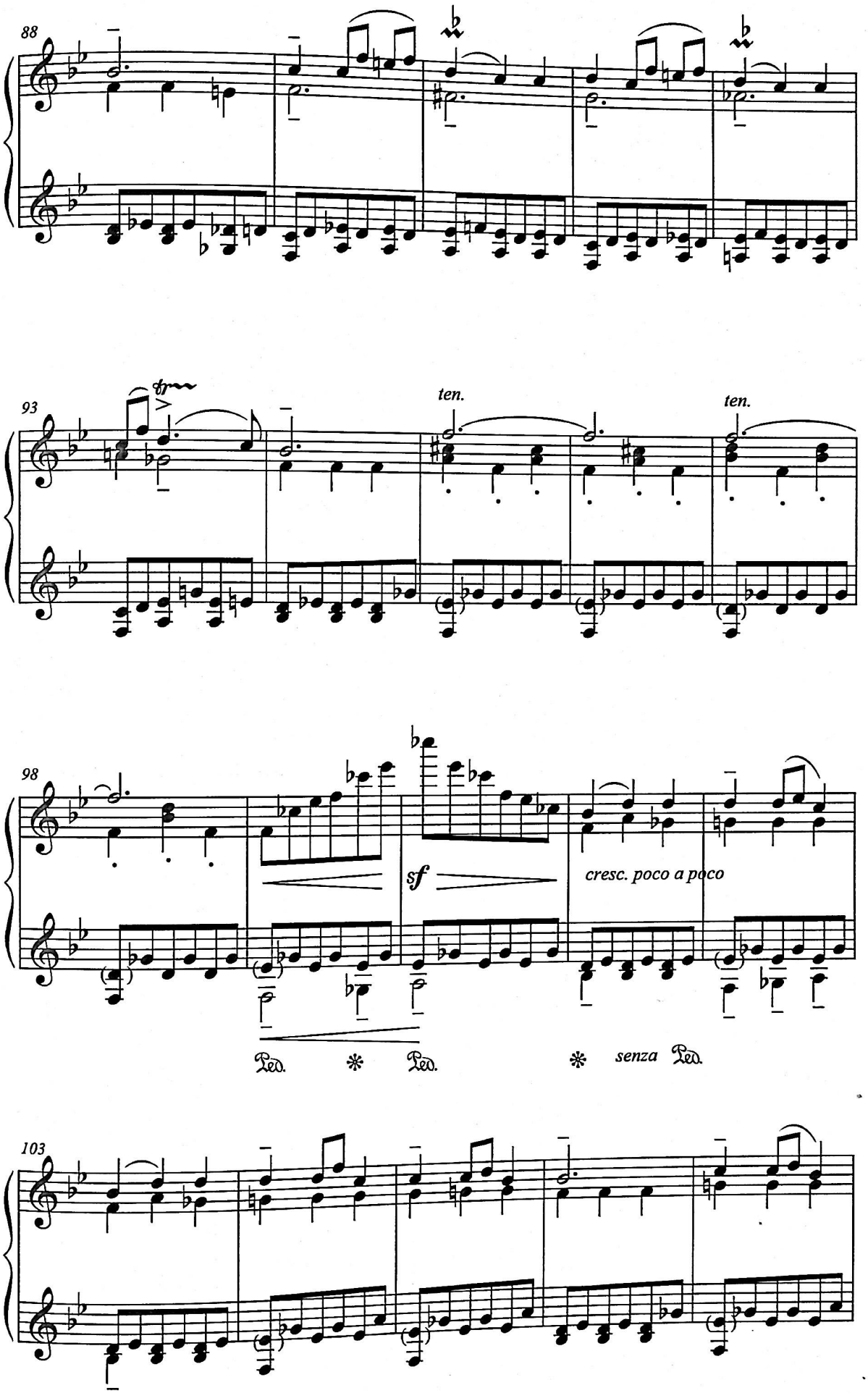

8va
ten.
74
8va
poco rit. e smorzando
pp
8va

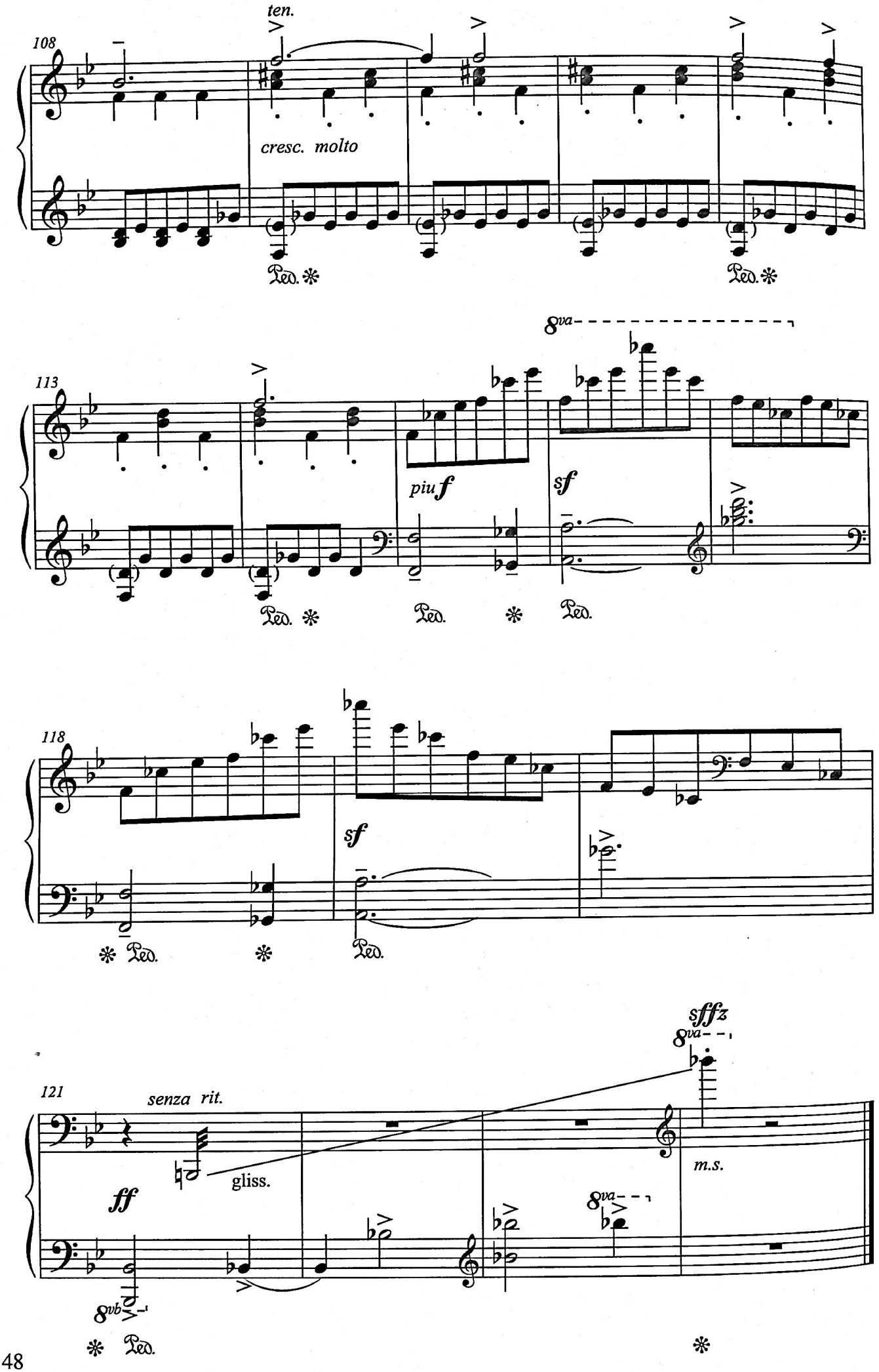
Tempo I


76
p
senza
Ped.


80
1.
2.


83
mf
tr

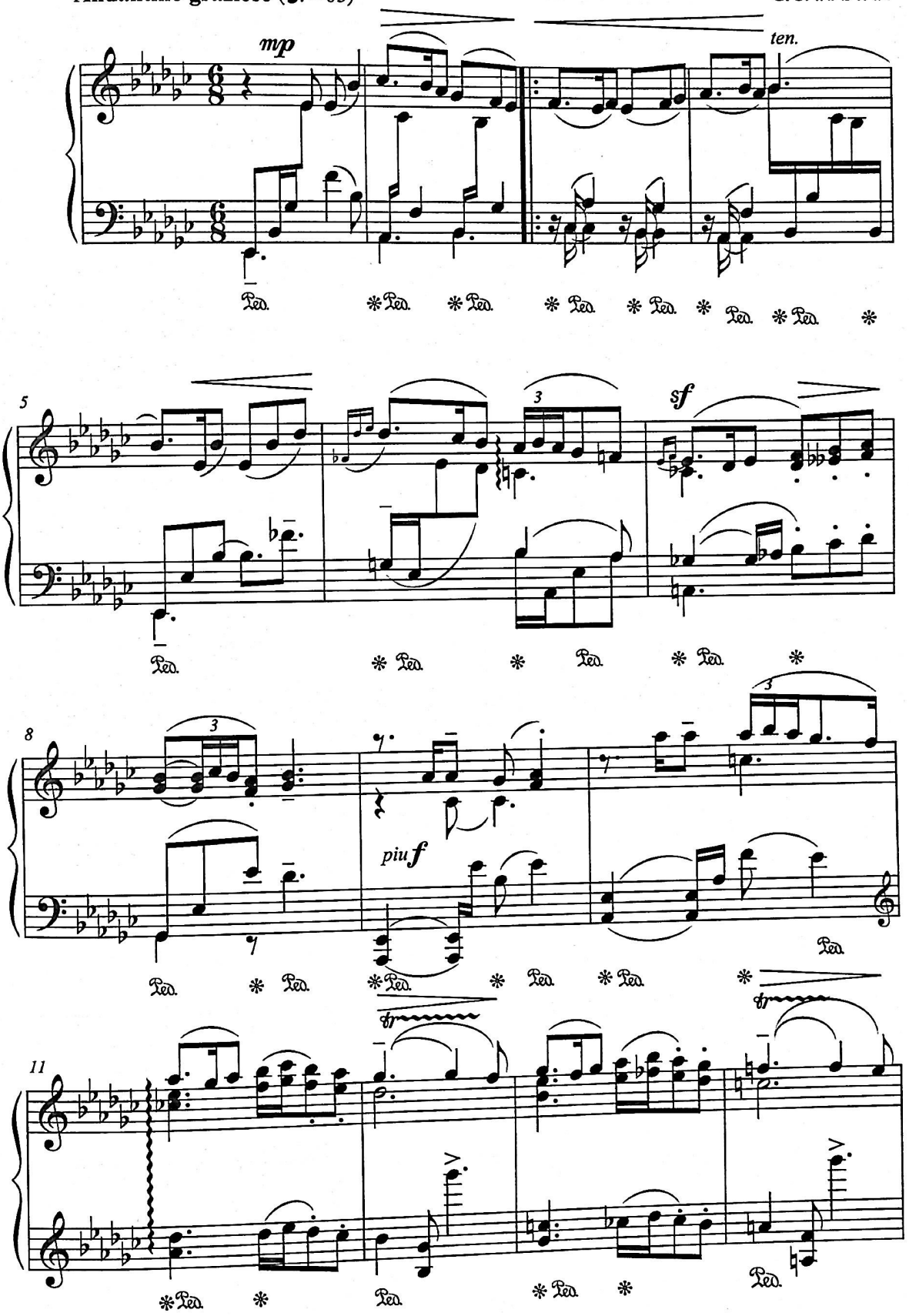

88
93
fp
ten.
ten.
98
sf
cresc. poco a poco
Ped.
*
Ped.
*
senza Ped.
103

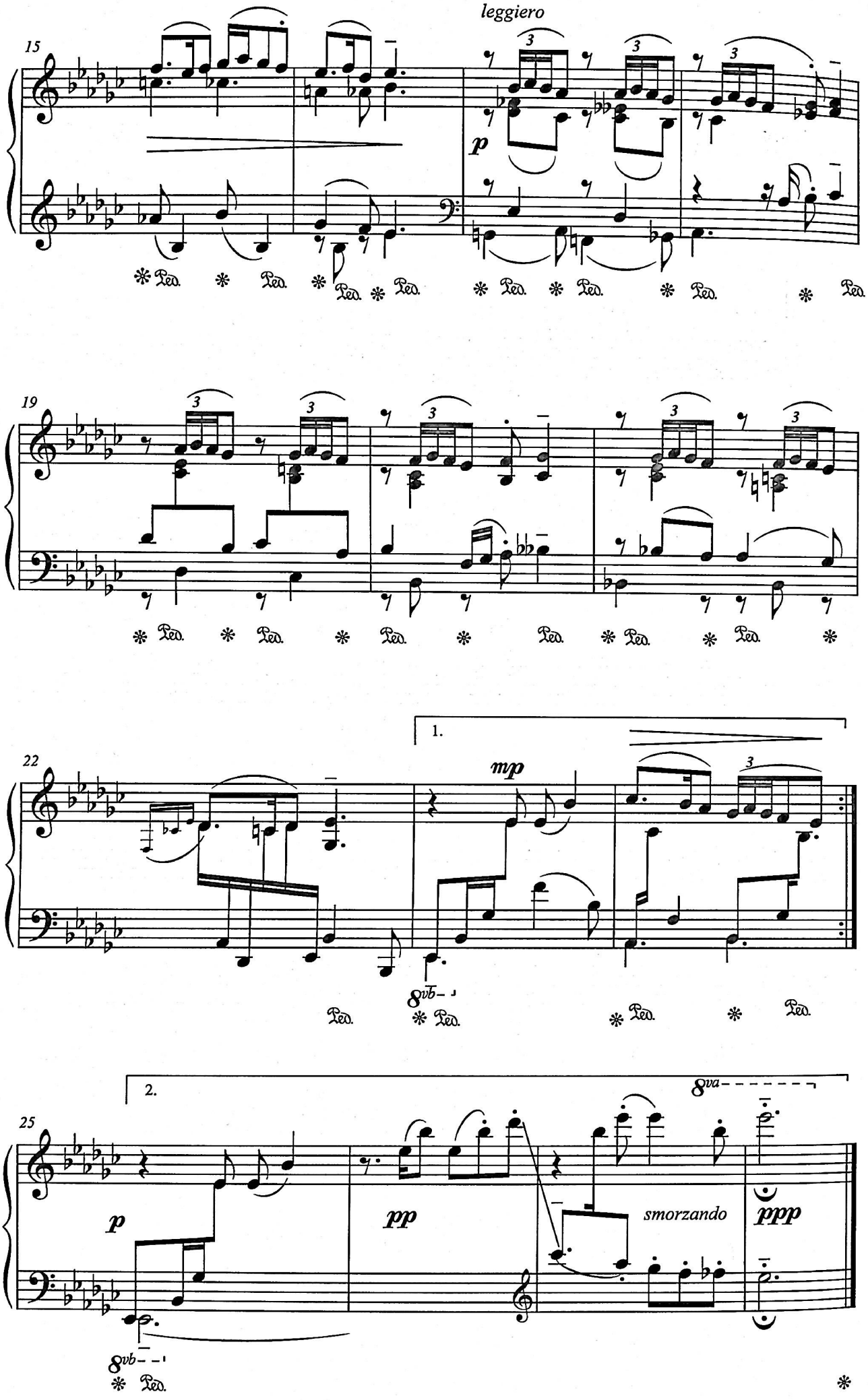

ten.
108
cresc. molto
Ped.
113
8va
piu f
sf
118
sf
121
senza rit.
ff
gliss.
8vb
sffz
8va
m.s.

ՊԱՐ
ТАНЕЦ
A DANCE

Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Г. САРАДЖЯН
G. SARAJYAN

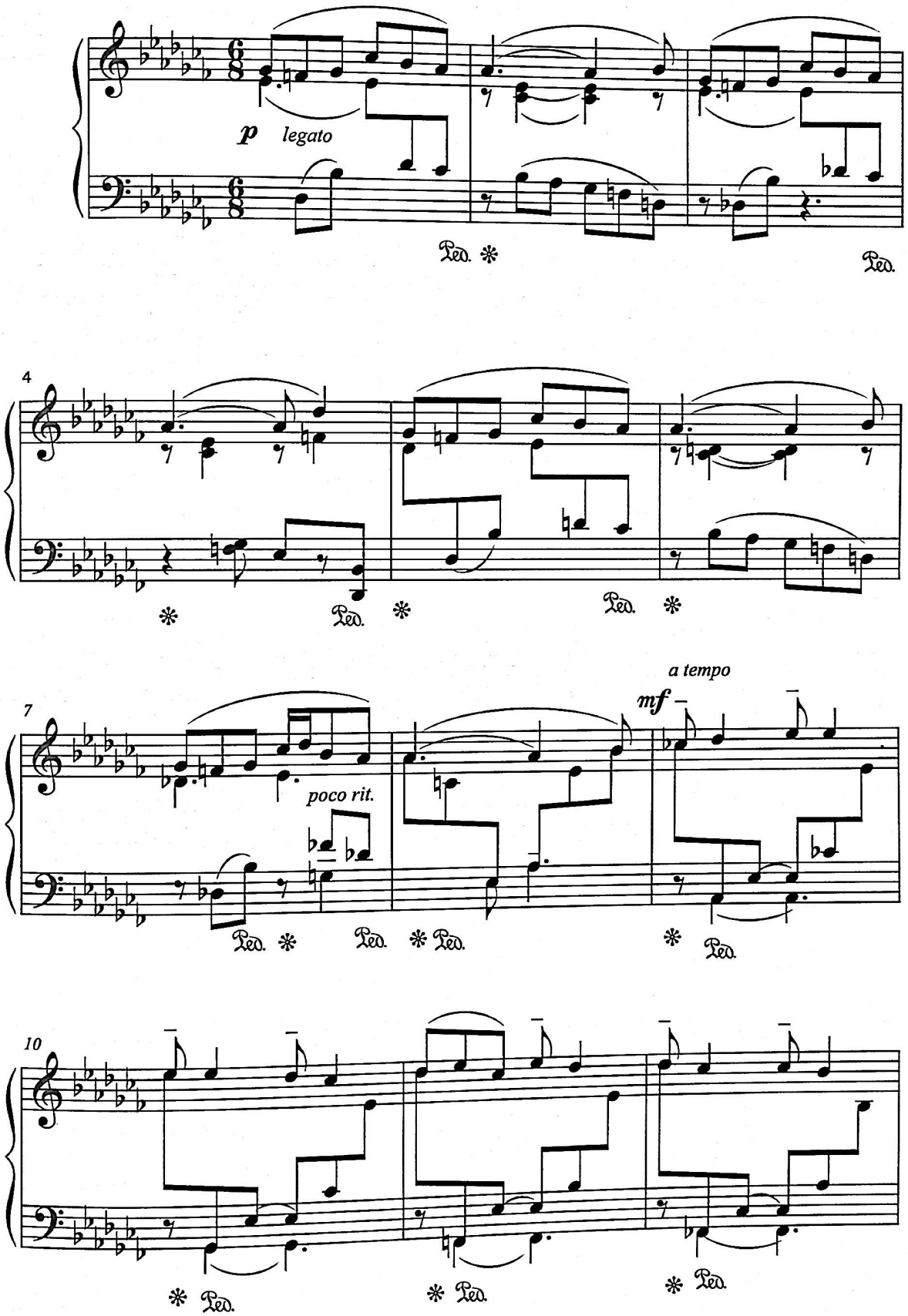
Andantino grazioso (♩. = 63)

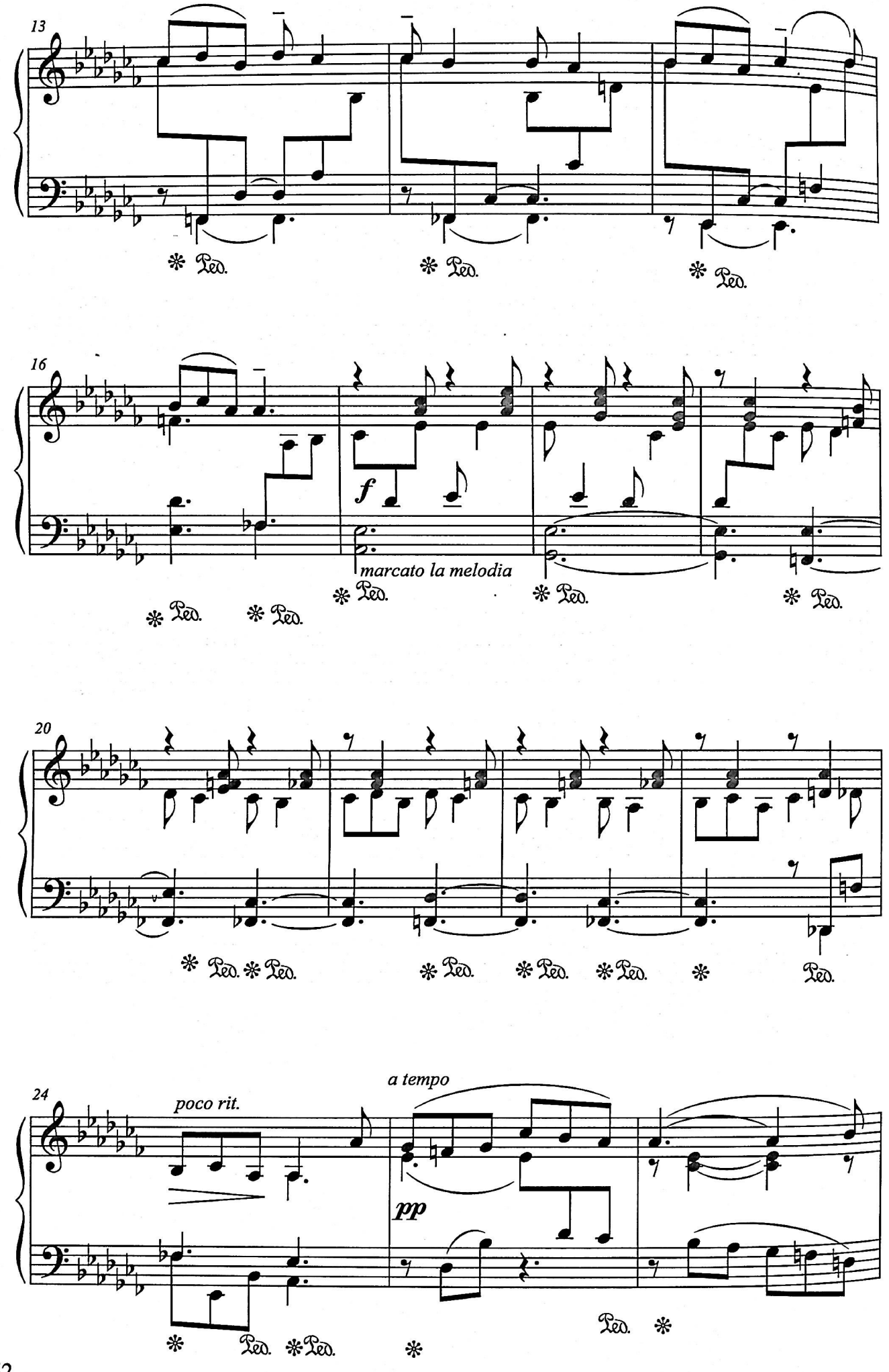


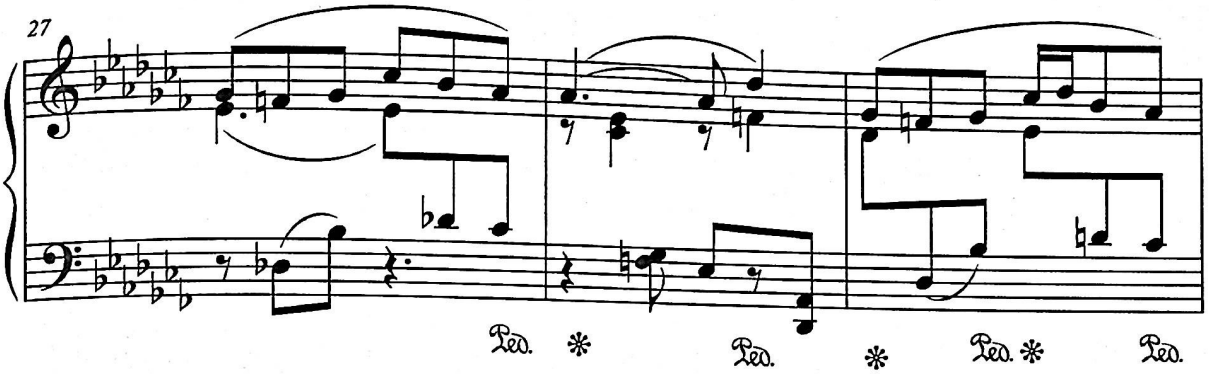

leggiero
15
p
19
22
1.
mp
8vb
2.
8va
25
p
pp
smorzando
ppp
8vb
Ped.

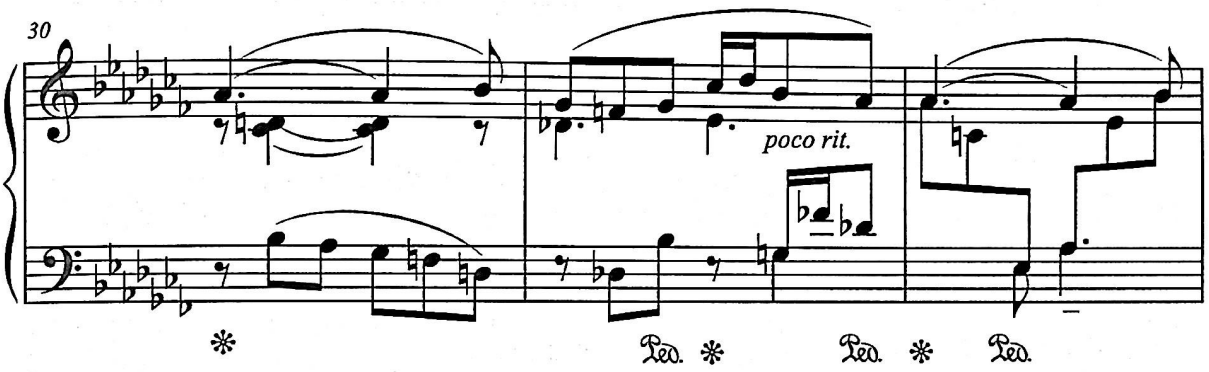
ԵՐԳ ԱՌԱՆՑ ԽՈՍՔԻ
ПЕСНЯ БЕЗ СЛОВ
A SONG WITHOUT WORDS

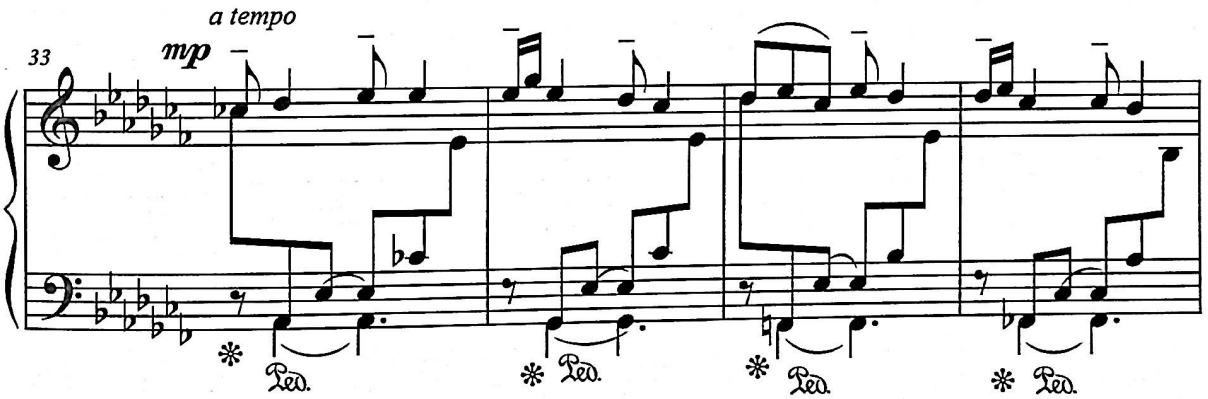
Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Г. САРАДЖЯН
G. SARAJYAN

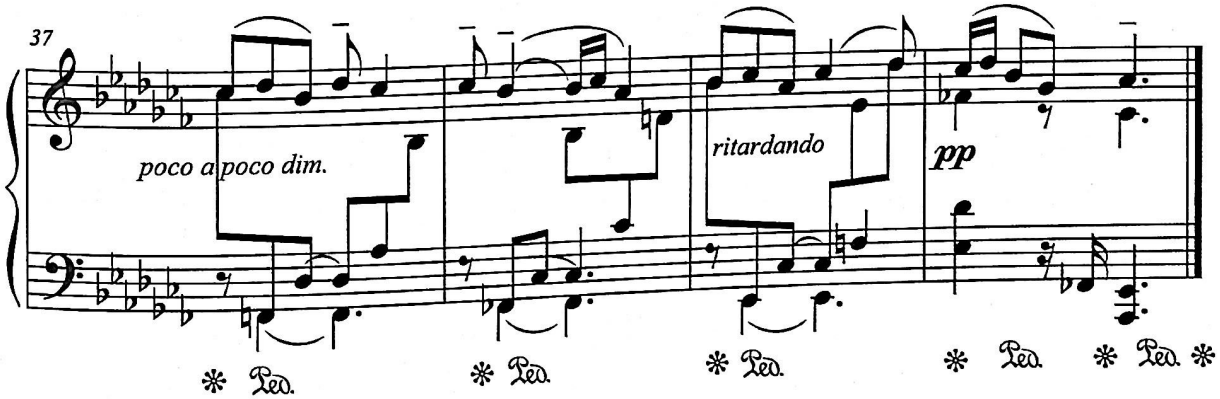



13
16
f
marcato la melodia
20
24
poco rit.
a tempo
pp


27
Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

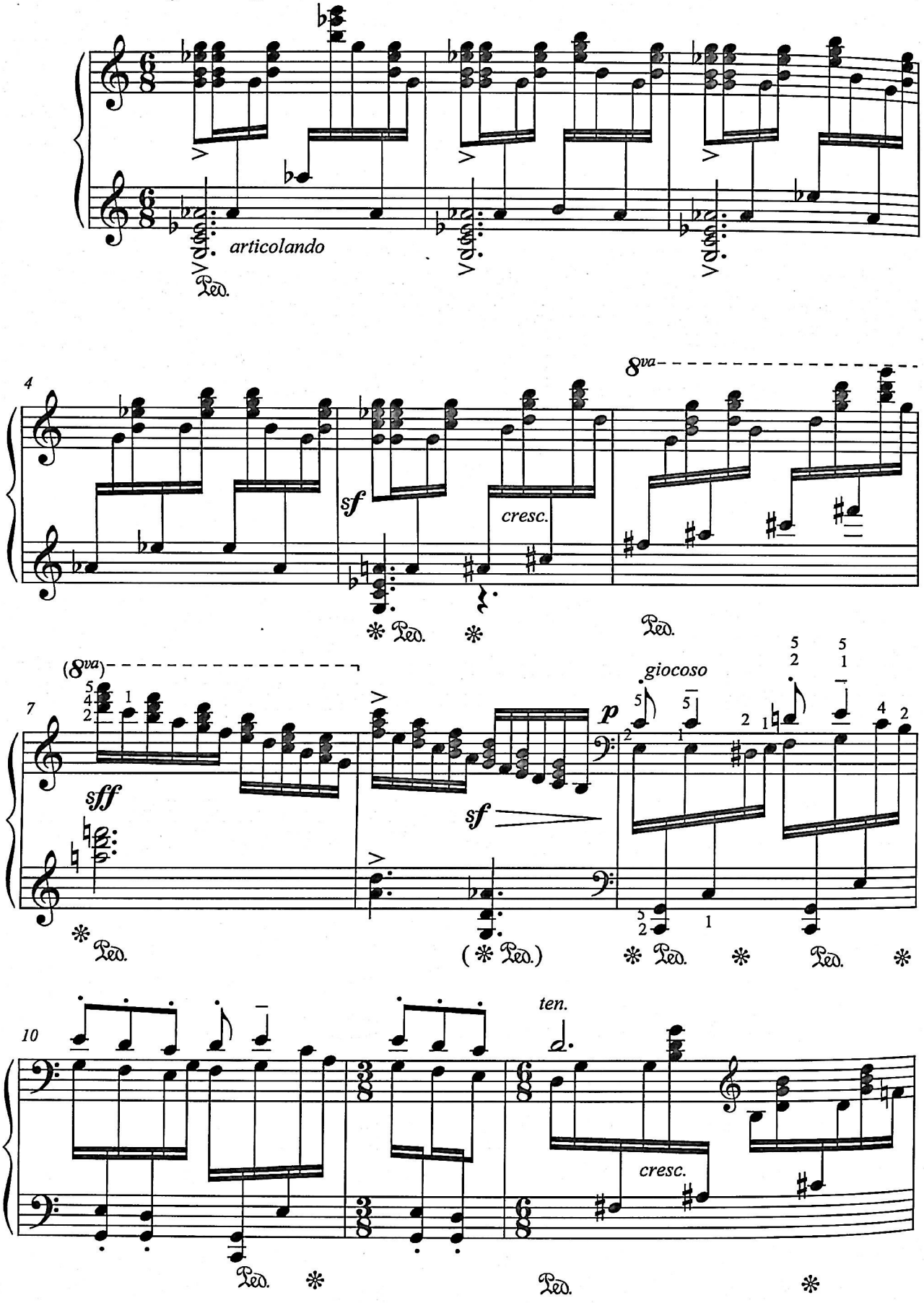

30
poco rit.
* Ped. * Ped. * Ped.

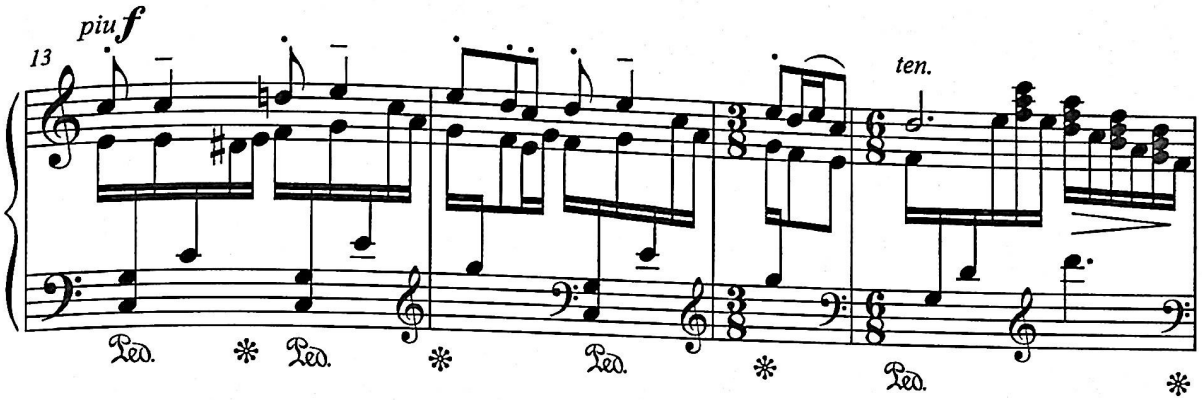

a tempo
mp
33
* Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

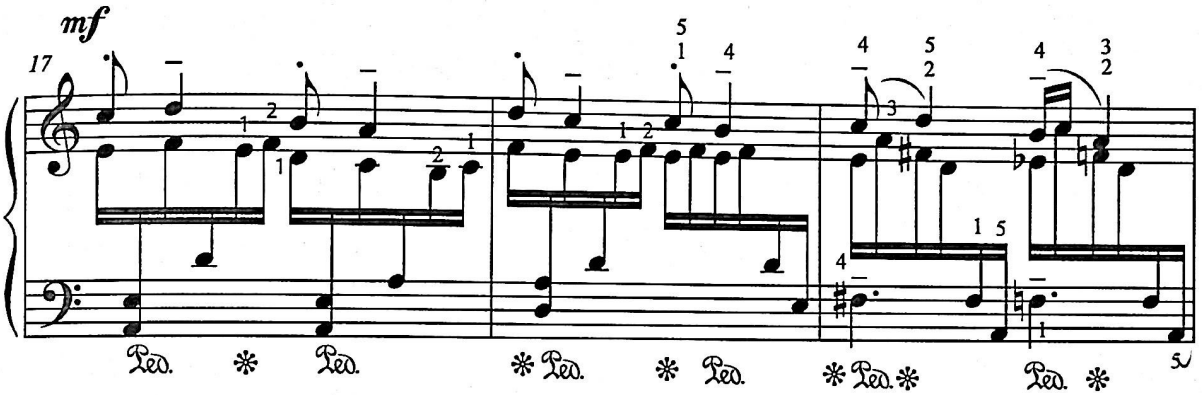

37
poco a poco dim.
ritardando
pp
* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

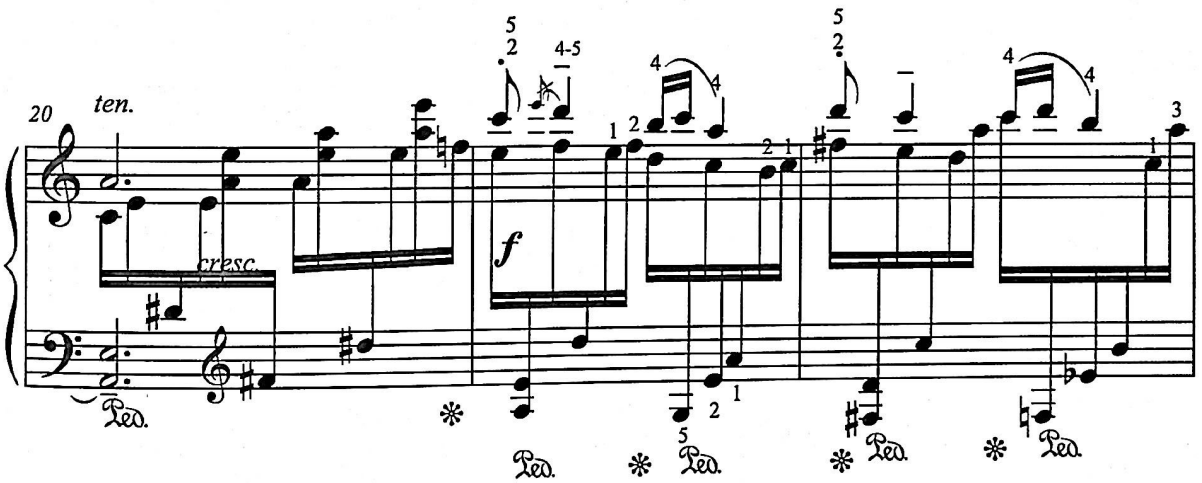
ՏՈԿԿԱՏԱ
ТОККАТА
TOCCATA

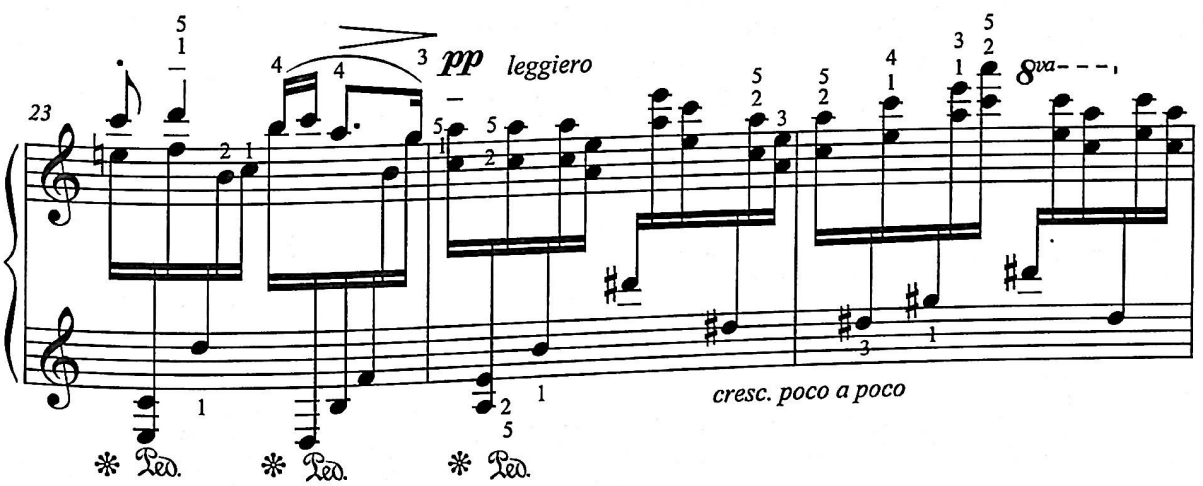
Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Г. САРАДЖЯН
G. SARAJYAN

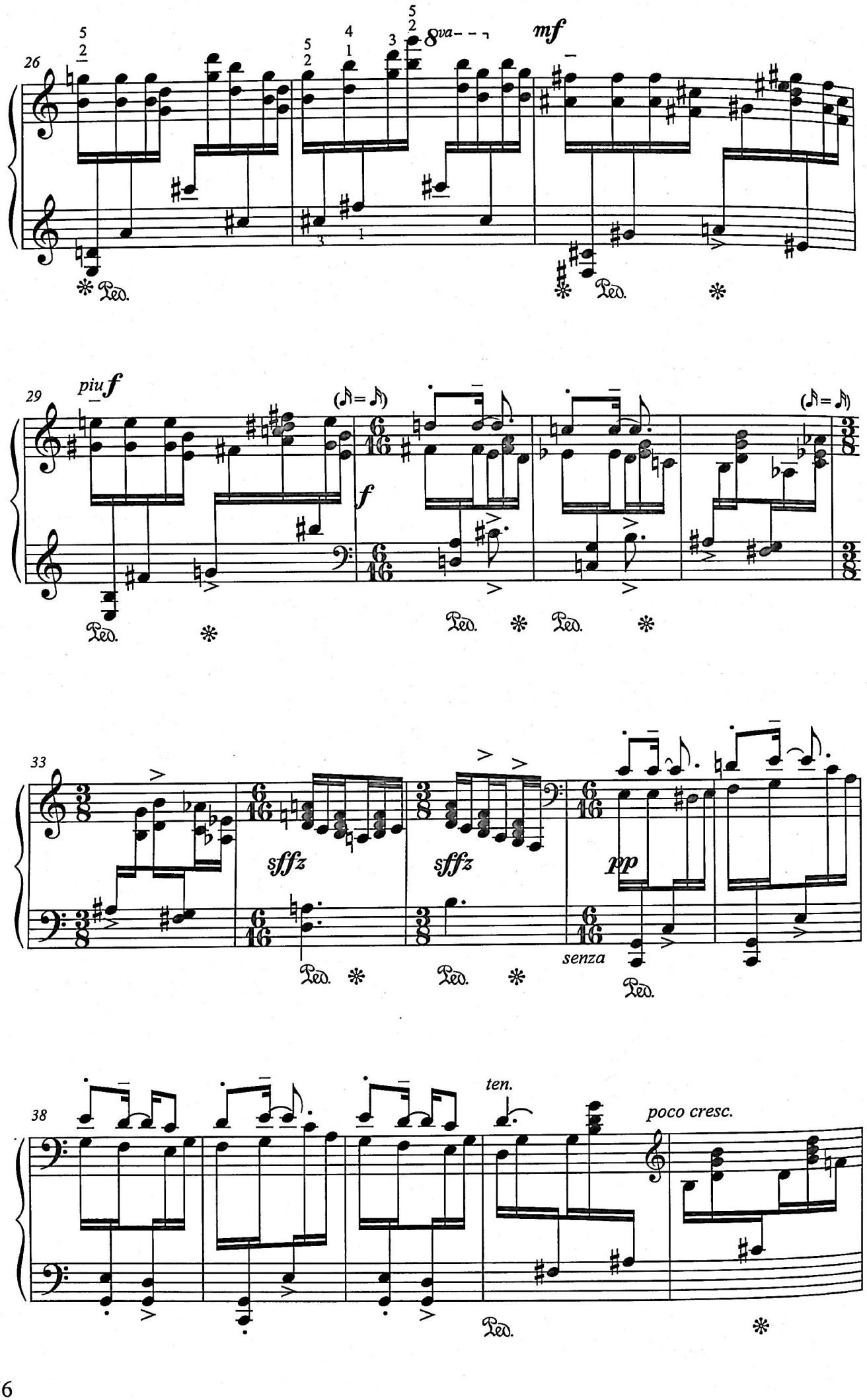


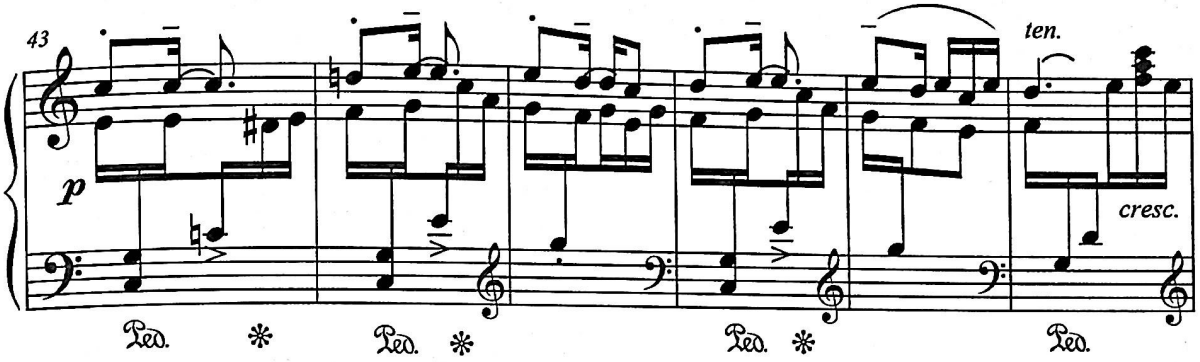

piu f
13
ten.

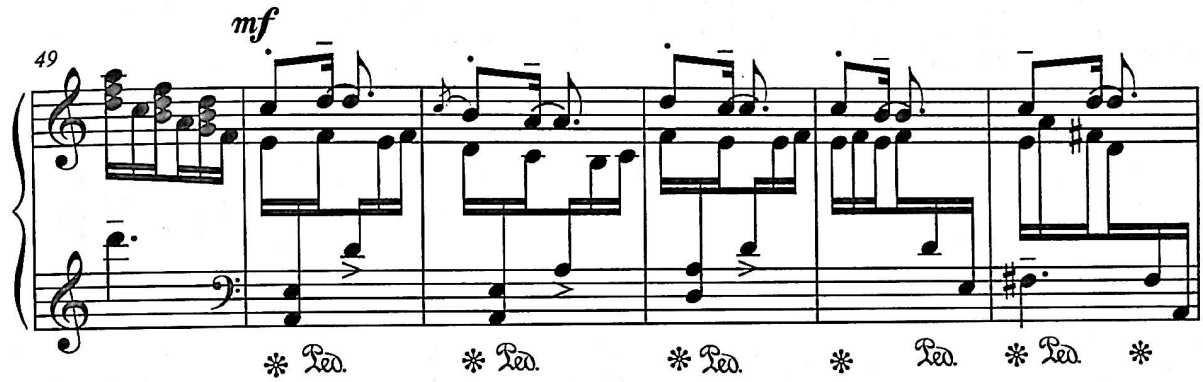

mf
17

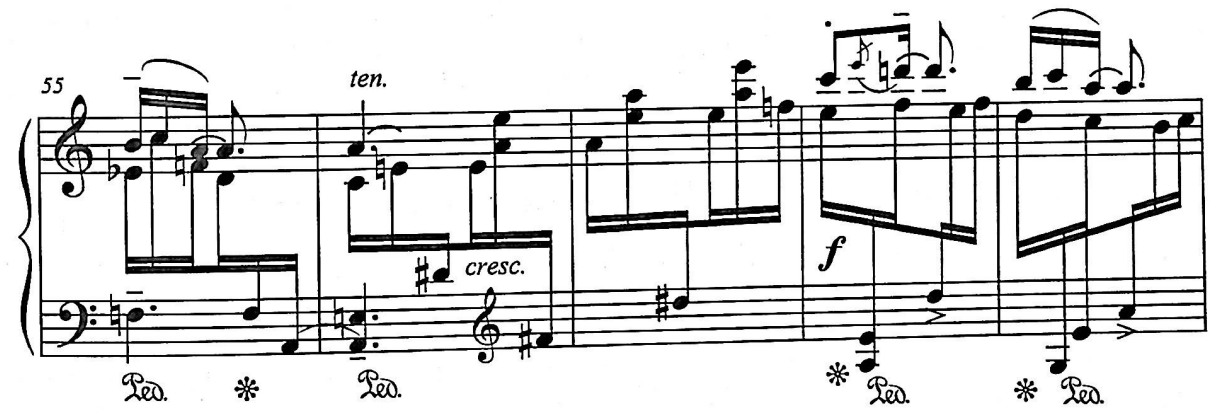

20
ten.
cresc.
f

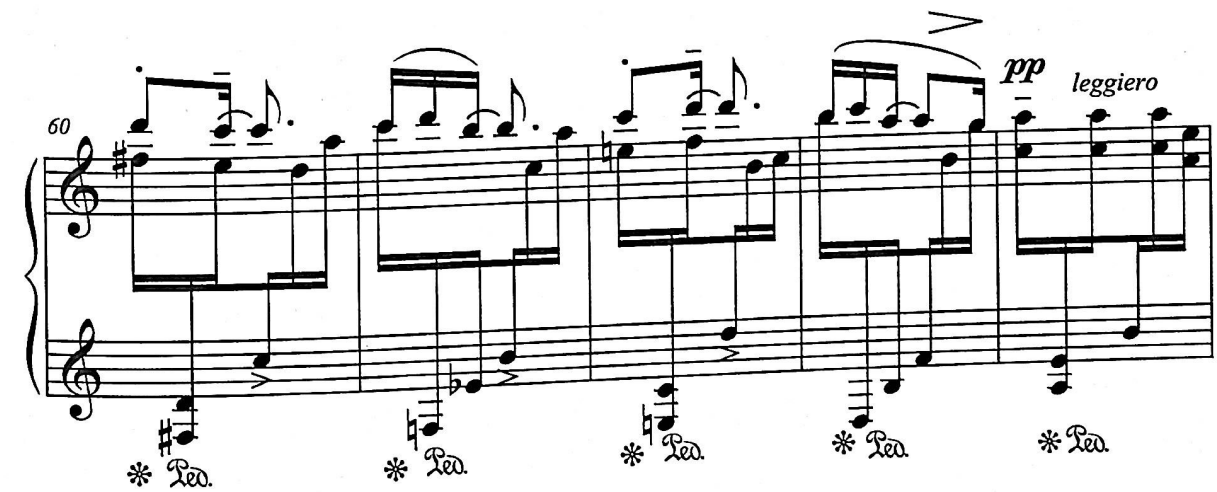

23
pp
leggiero
8va
cresc. poco a poco

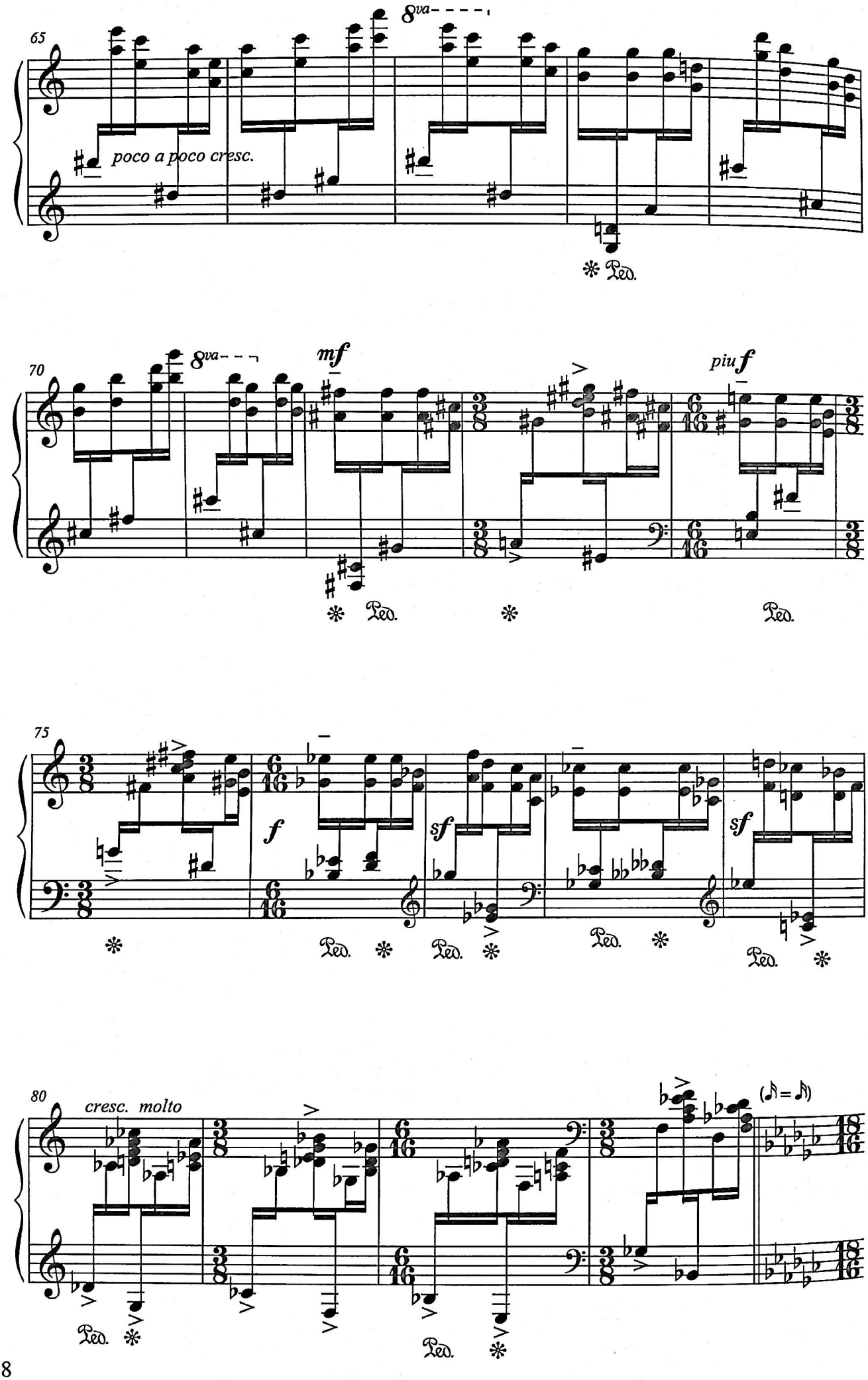

26
8va
mf
29
piu f
f
33
sffz
sffz
pp
senza
38
ten.
poco cresc.

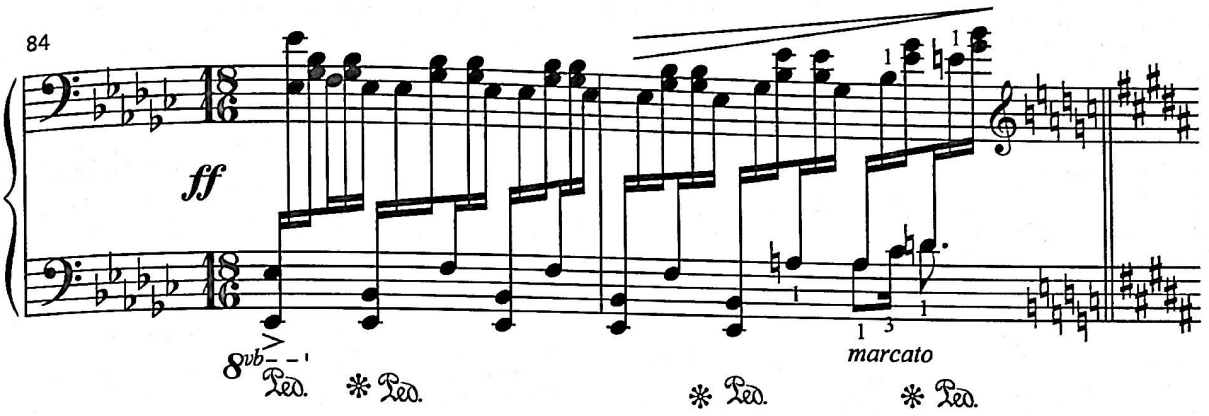

43
p
ten.
cresc.


49
mf

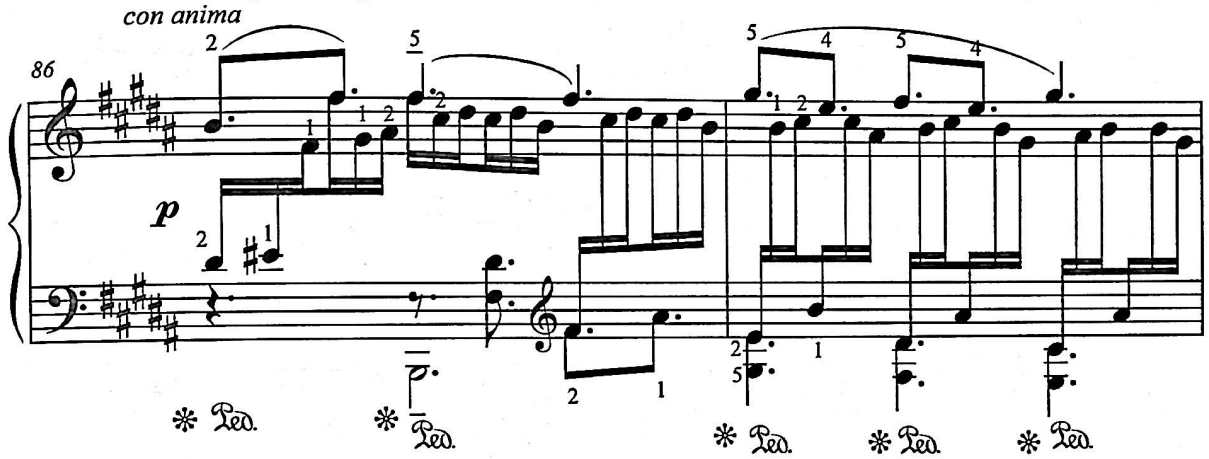

55
ten.
cresc.
f

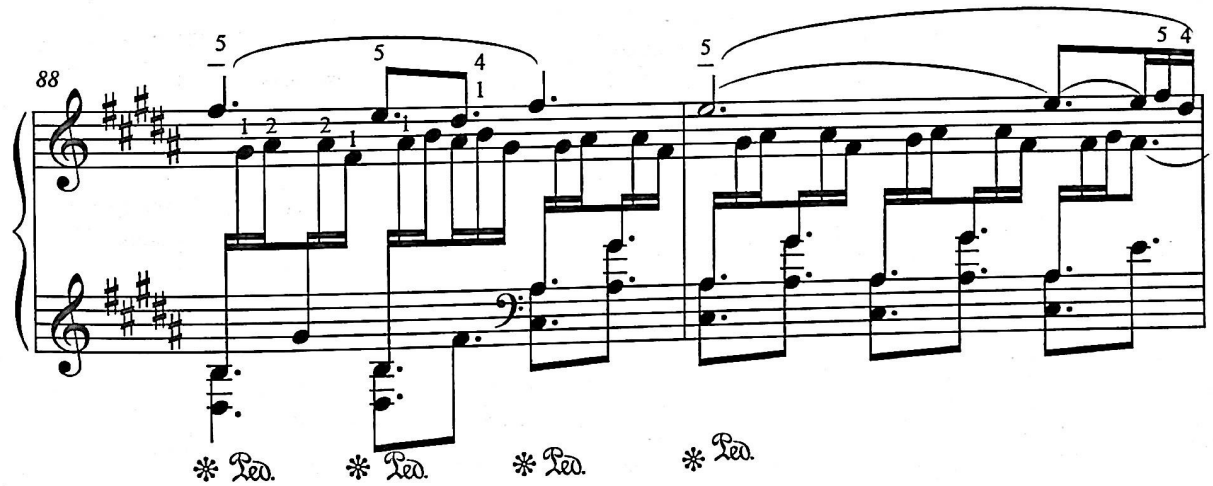

60
pp
leggiero

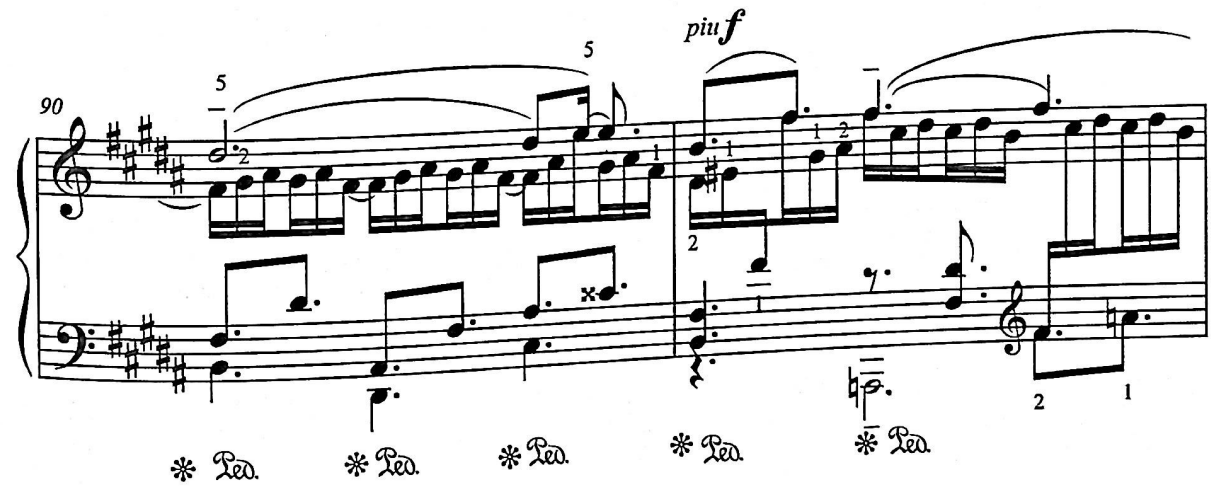

65
8va
poco a poco cresc.
Ped.
70
8va
mf
piu f
Ped.
75
f
sf
sf
Ped.
80
cresc. molto
(♪ = ♪)
Ped.

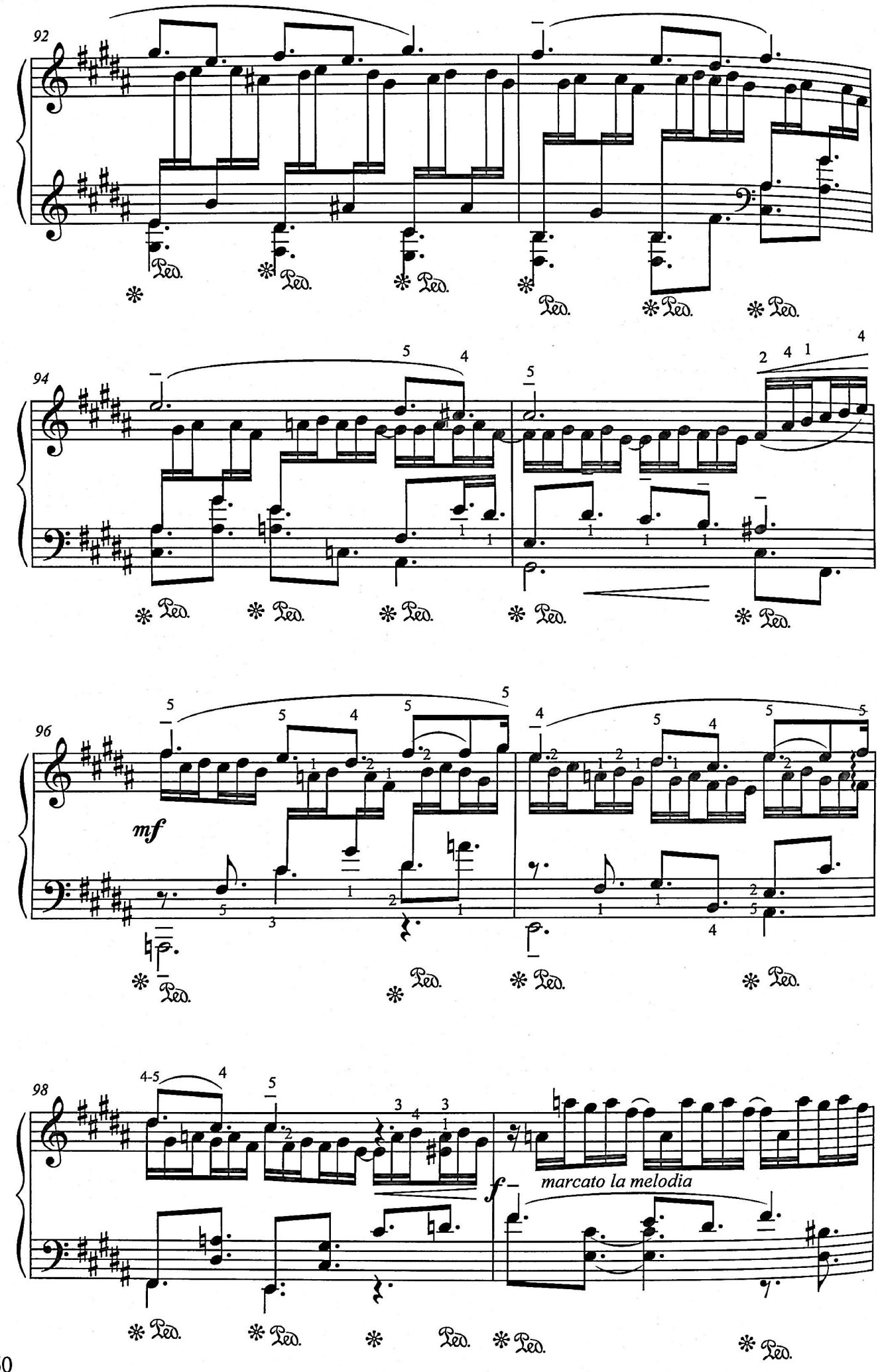


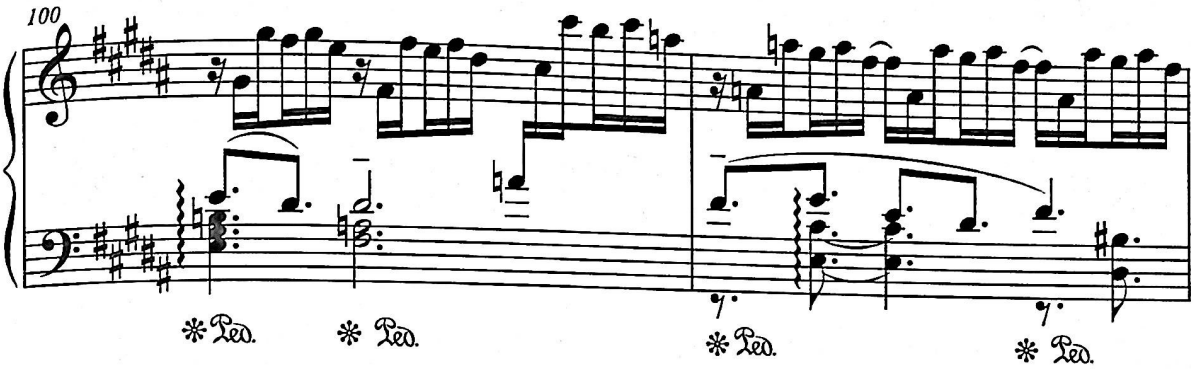
L'istesso tempo ma poco rubato

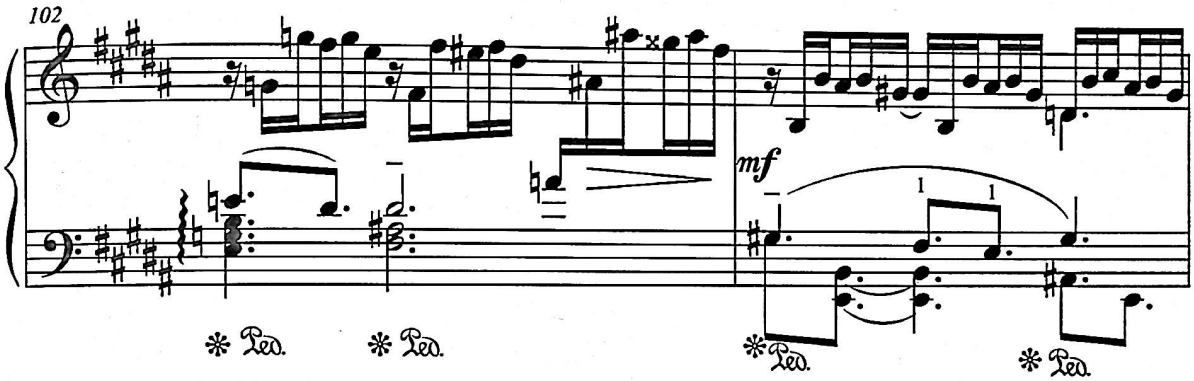


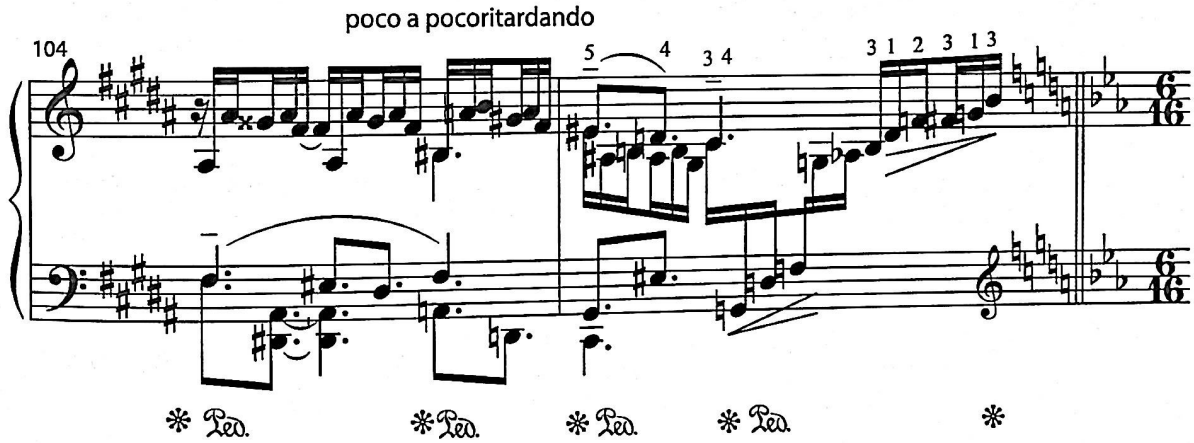


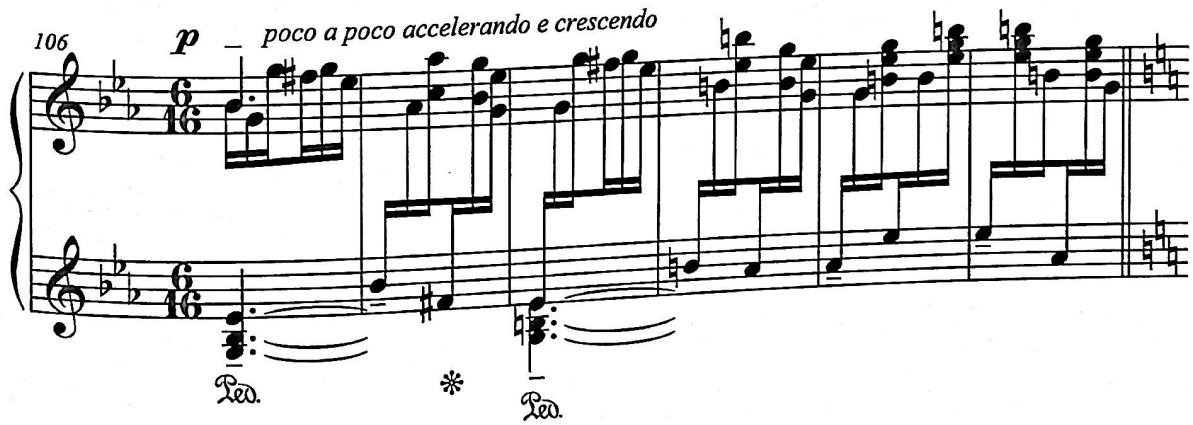


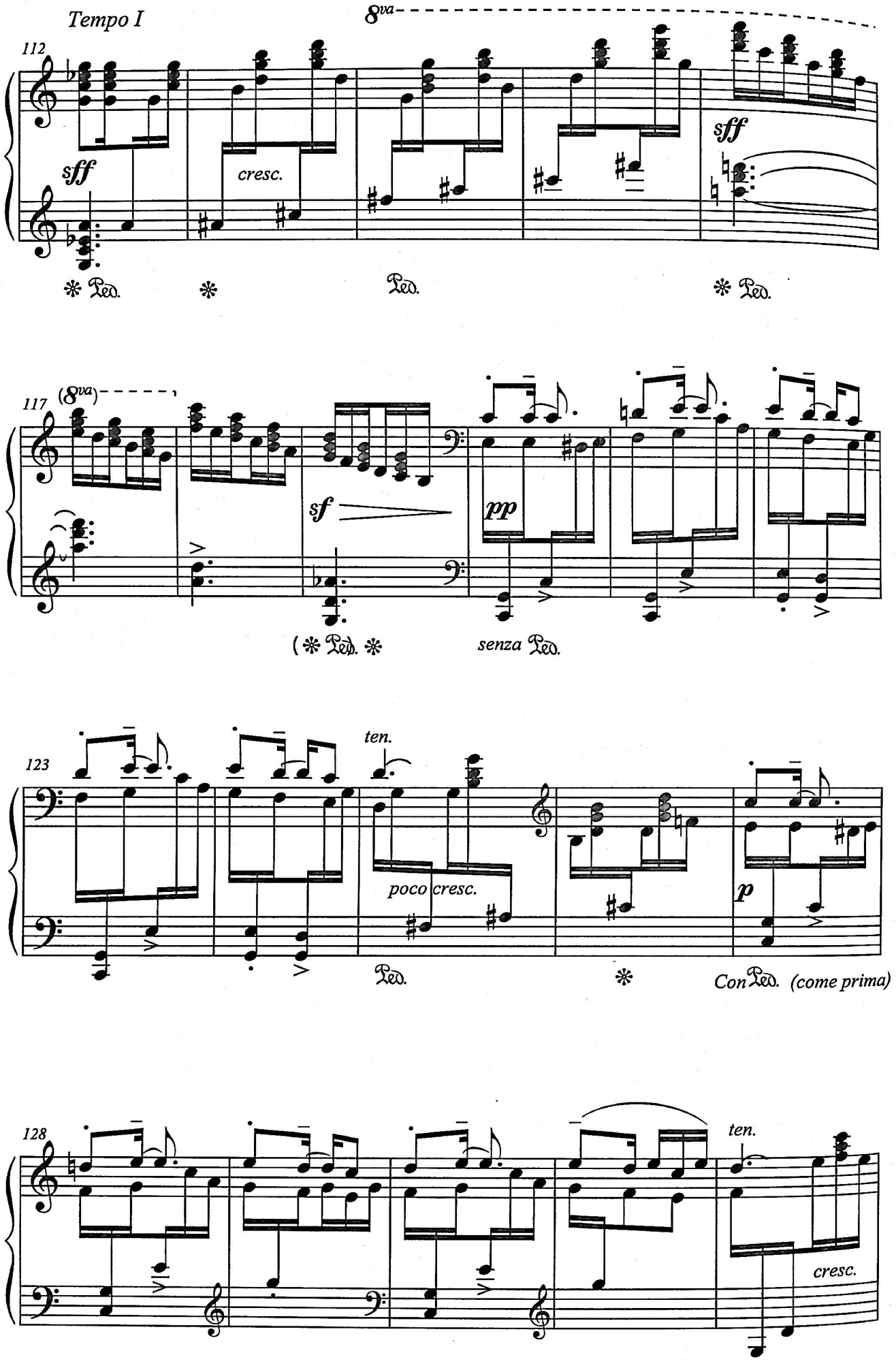

92
94
96
98
mf
f
marcato la melodia

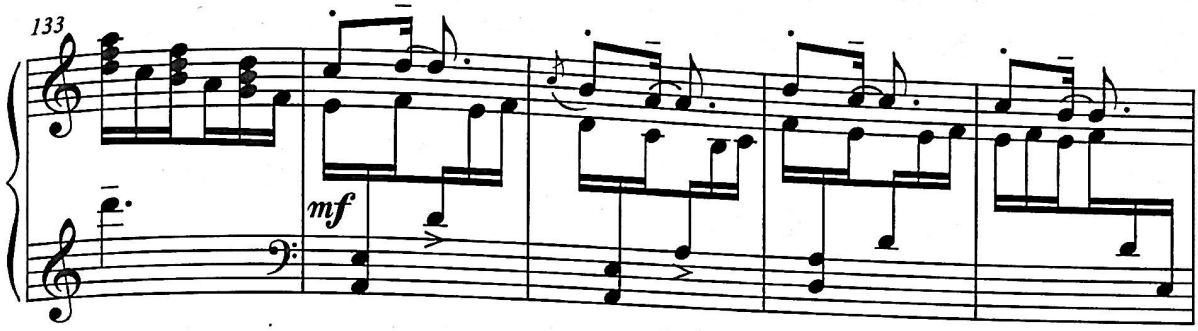

100
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

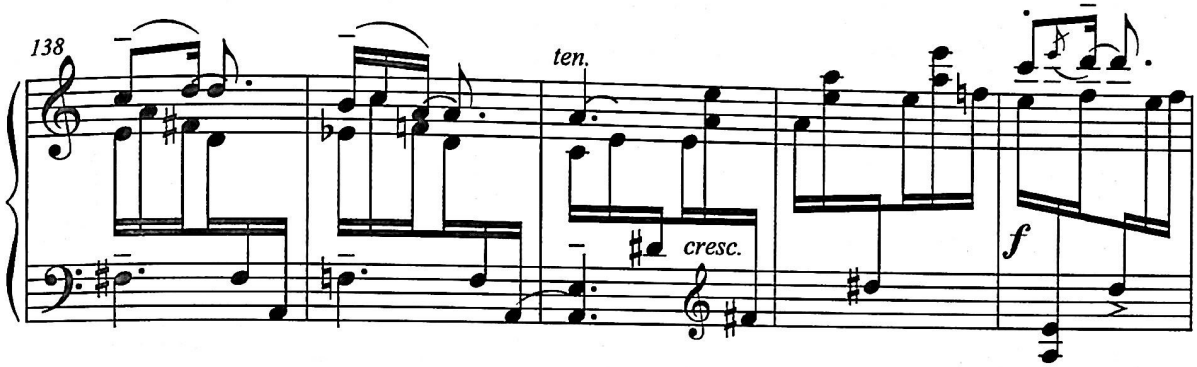

102
mf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

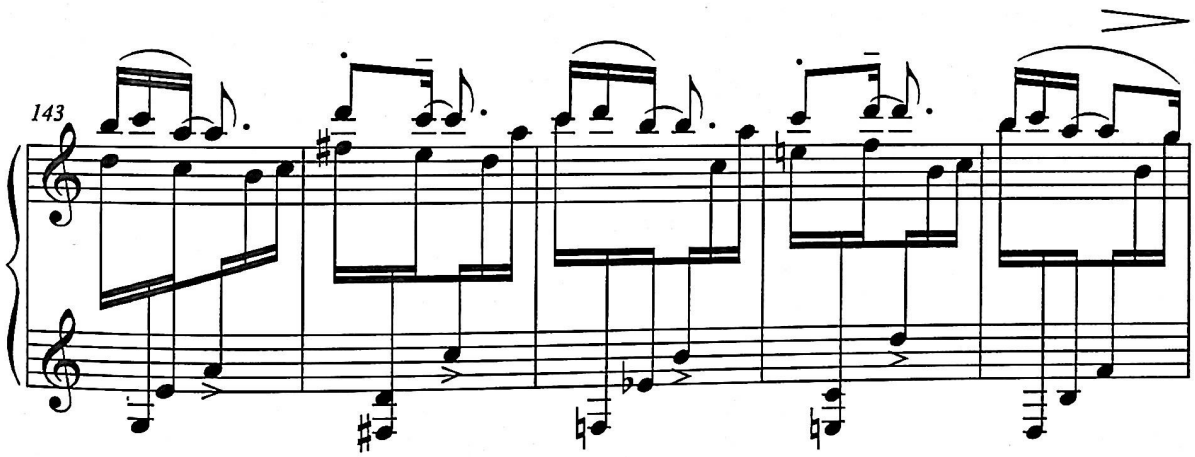

poco a pocoritardando
104
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

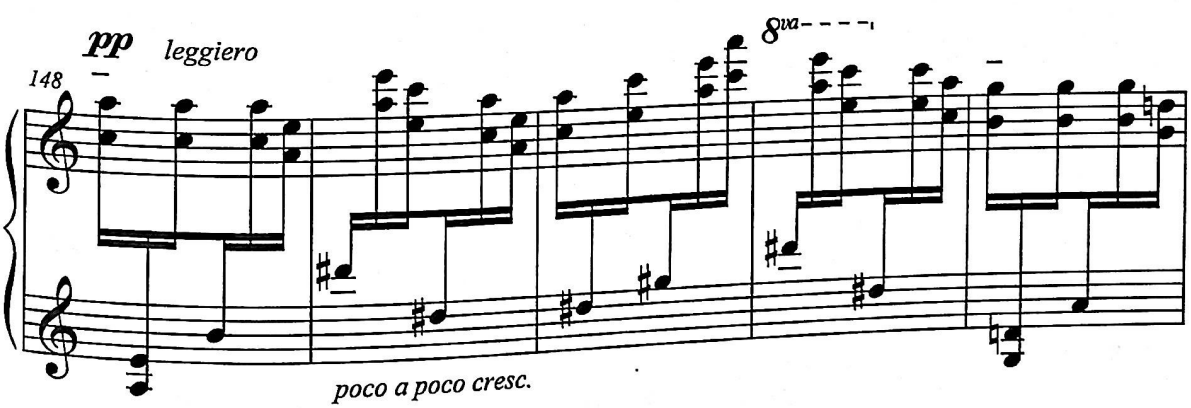

106
p
poco a poco accelerando e crescendo
Ped.
Ped.

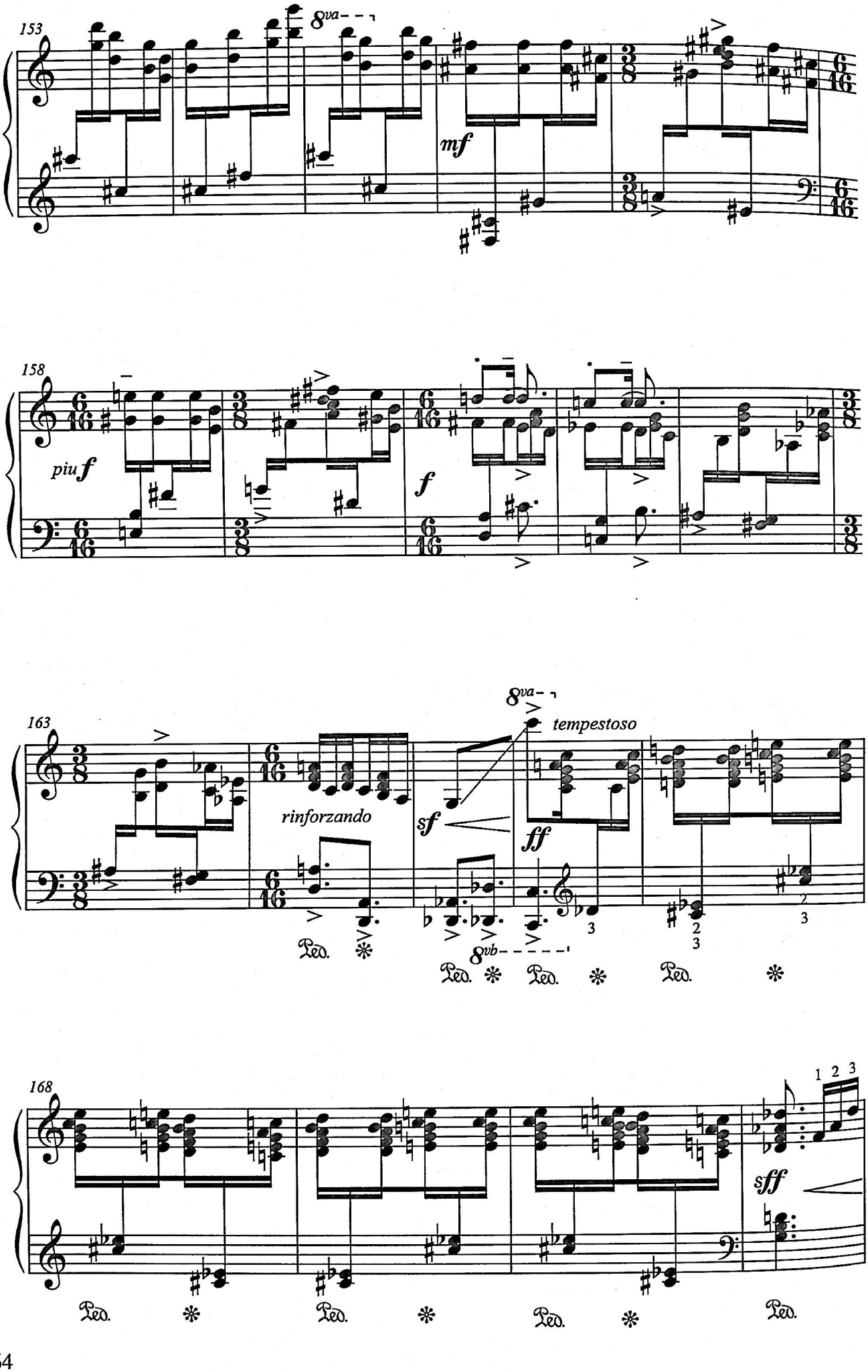

Tempo I
8va
112
sff
cresc.
sff
Ped.
Ped.
Ped.
117
(8va)
sf
pp
(Ped.
senza Ped.
123
ten.
poco cresc.
p
Ped.
Con Ped.
(come prima)
128
ten.
cresc.

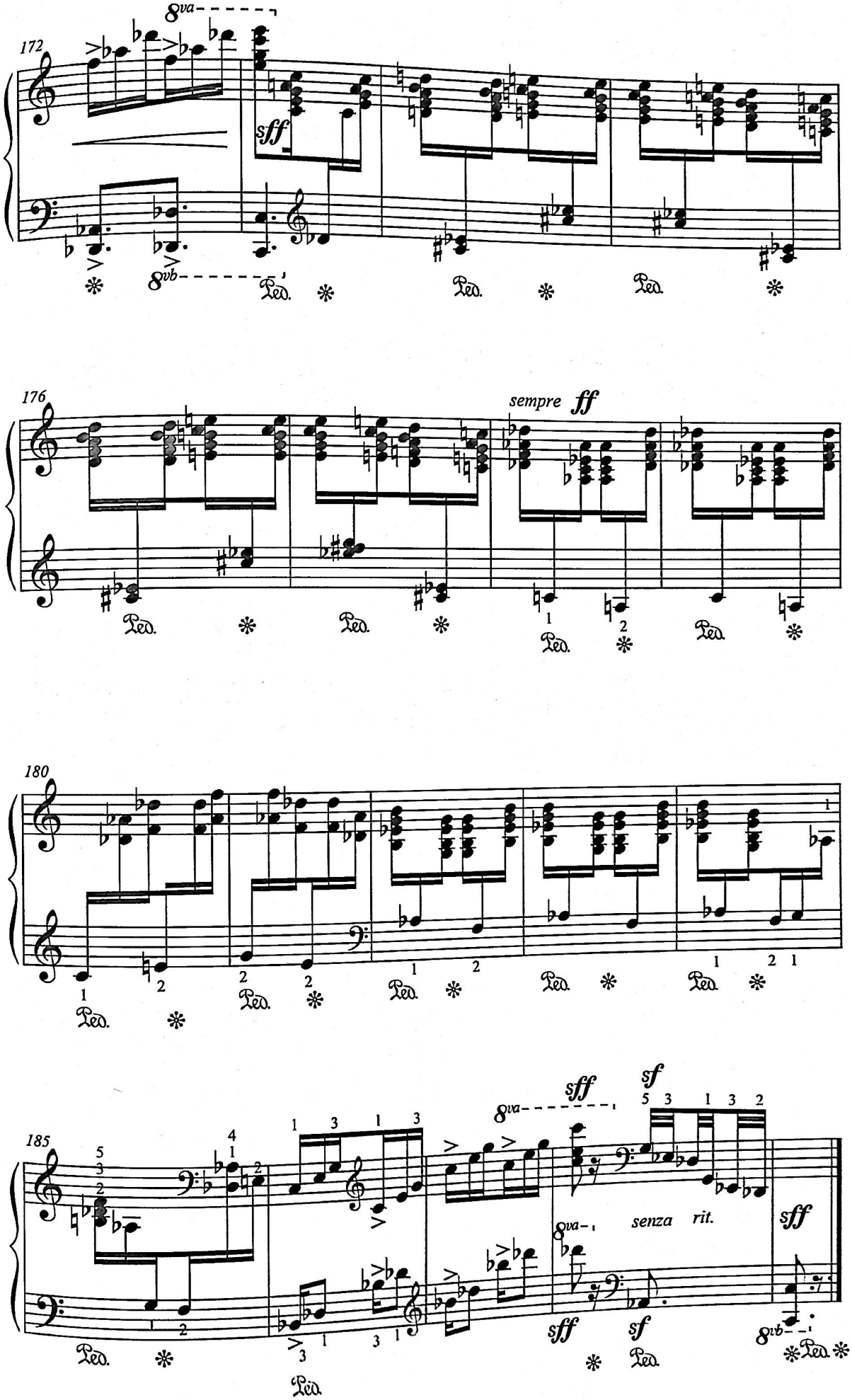

133
mf


138
ten.
cresc.
f


143

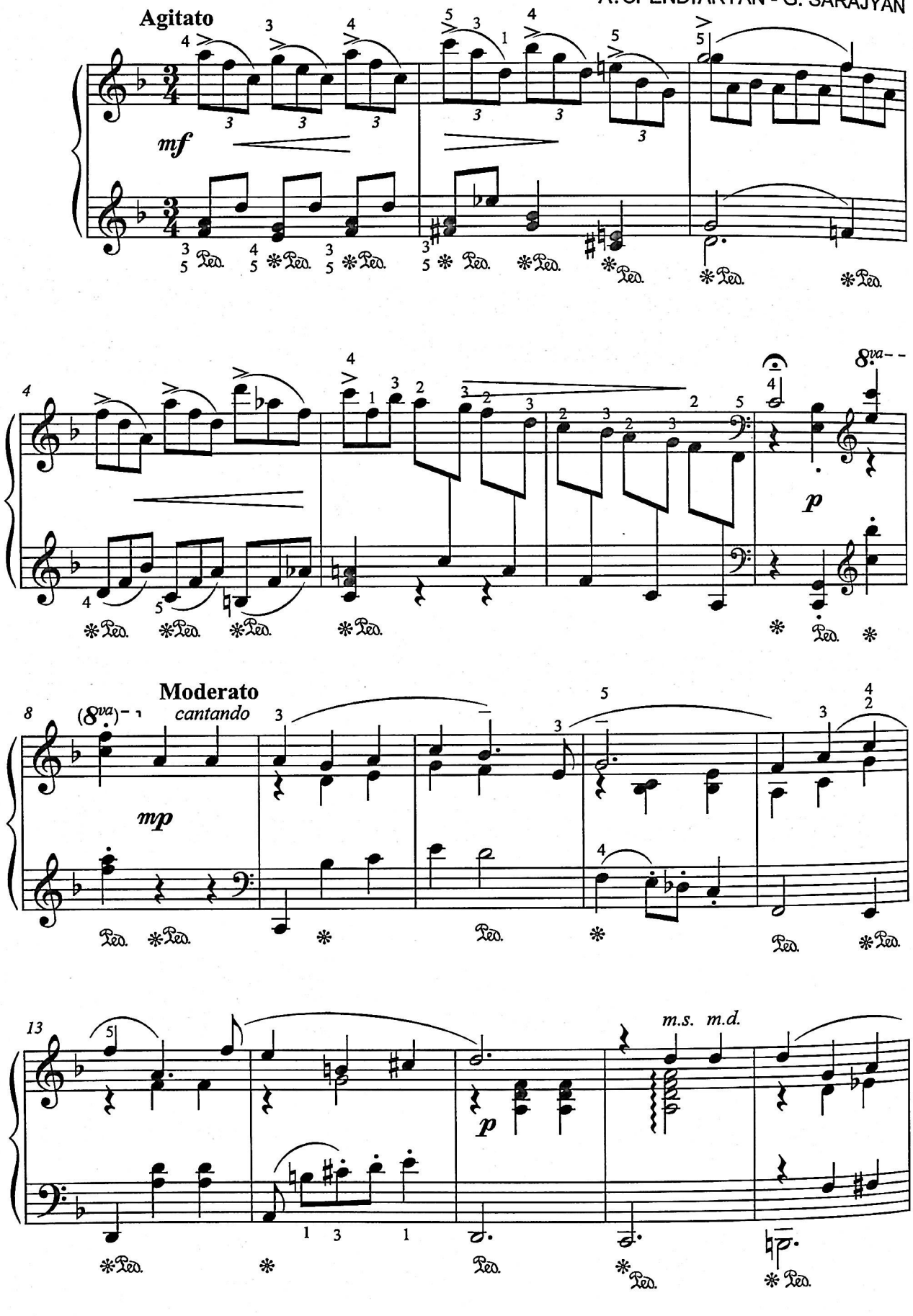

pp
leggiero
148
8va
poco a poco cresc.

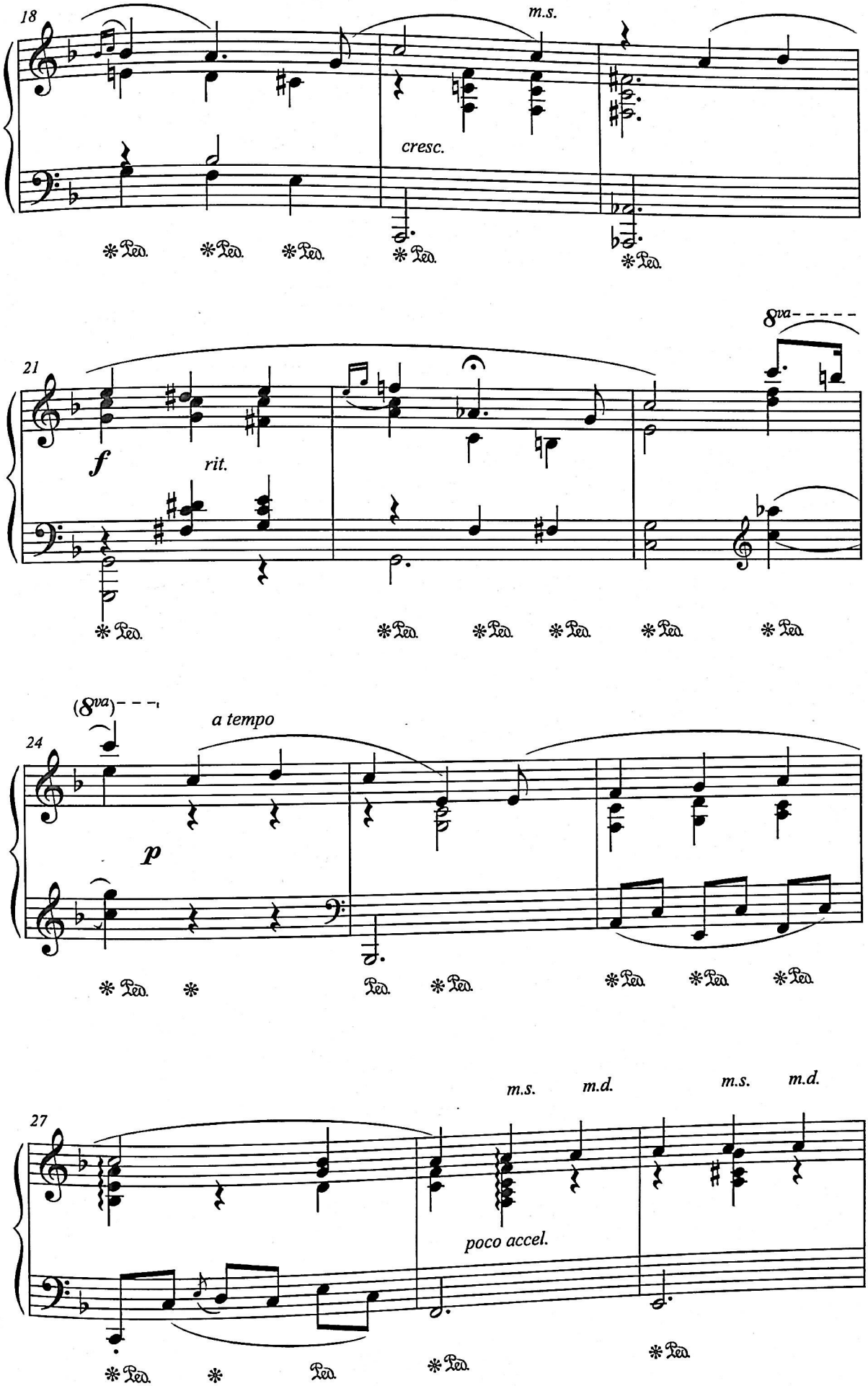

153
8va
mf
158
piu f
f
163
rinforzando
sf
8va
tempestoso
ff
8vb
Ped.
168
1 2 3
sff
Ped.

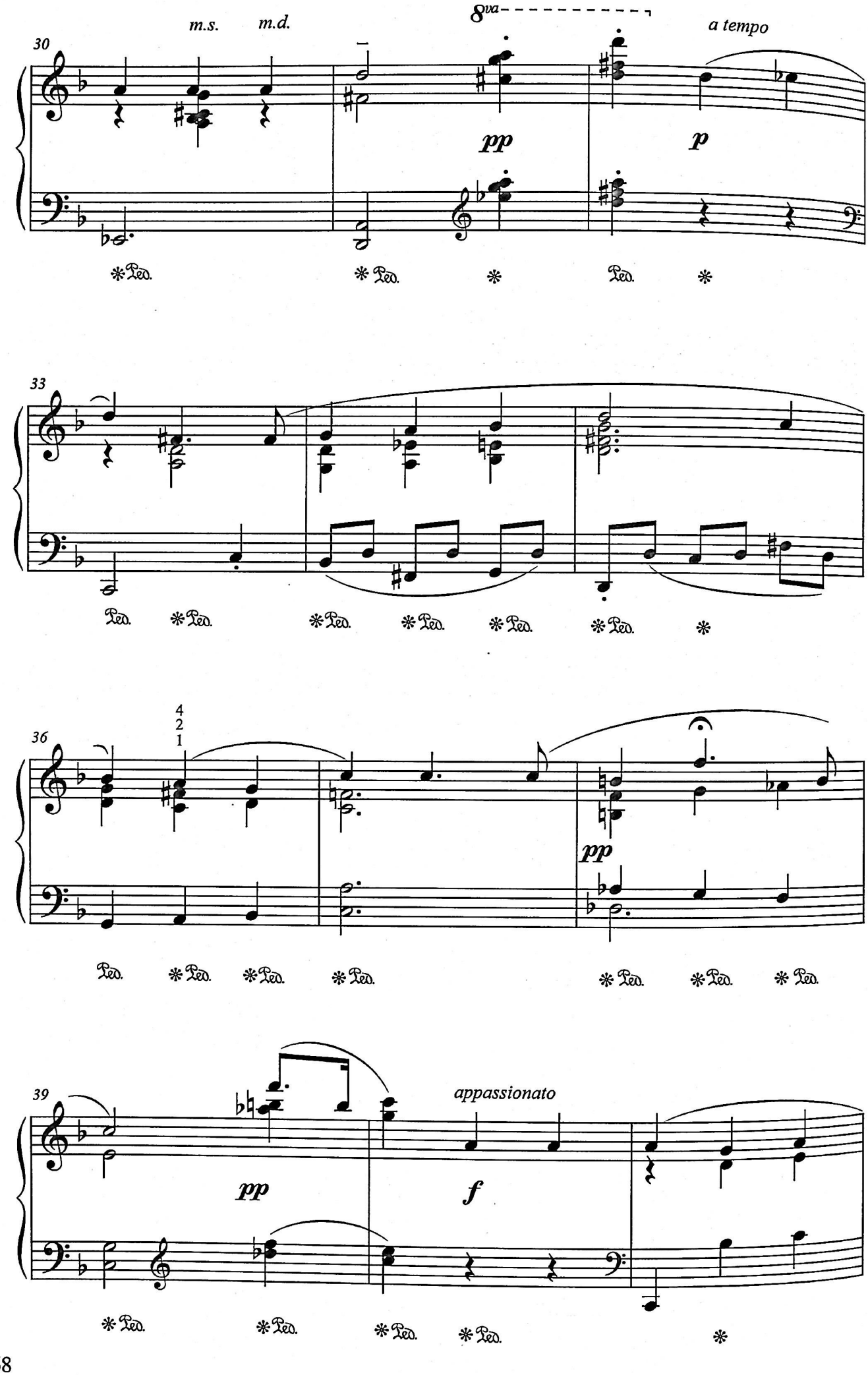

172
8va
sff
8vb
Ped.
176
sempre ff
180
185
sff
sf
senza rit.

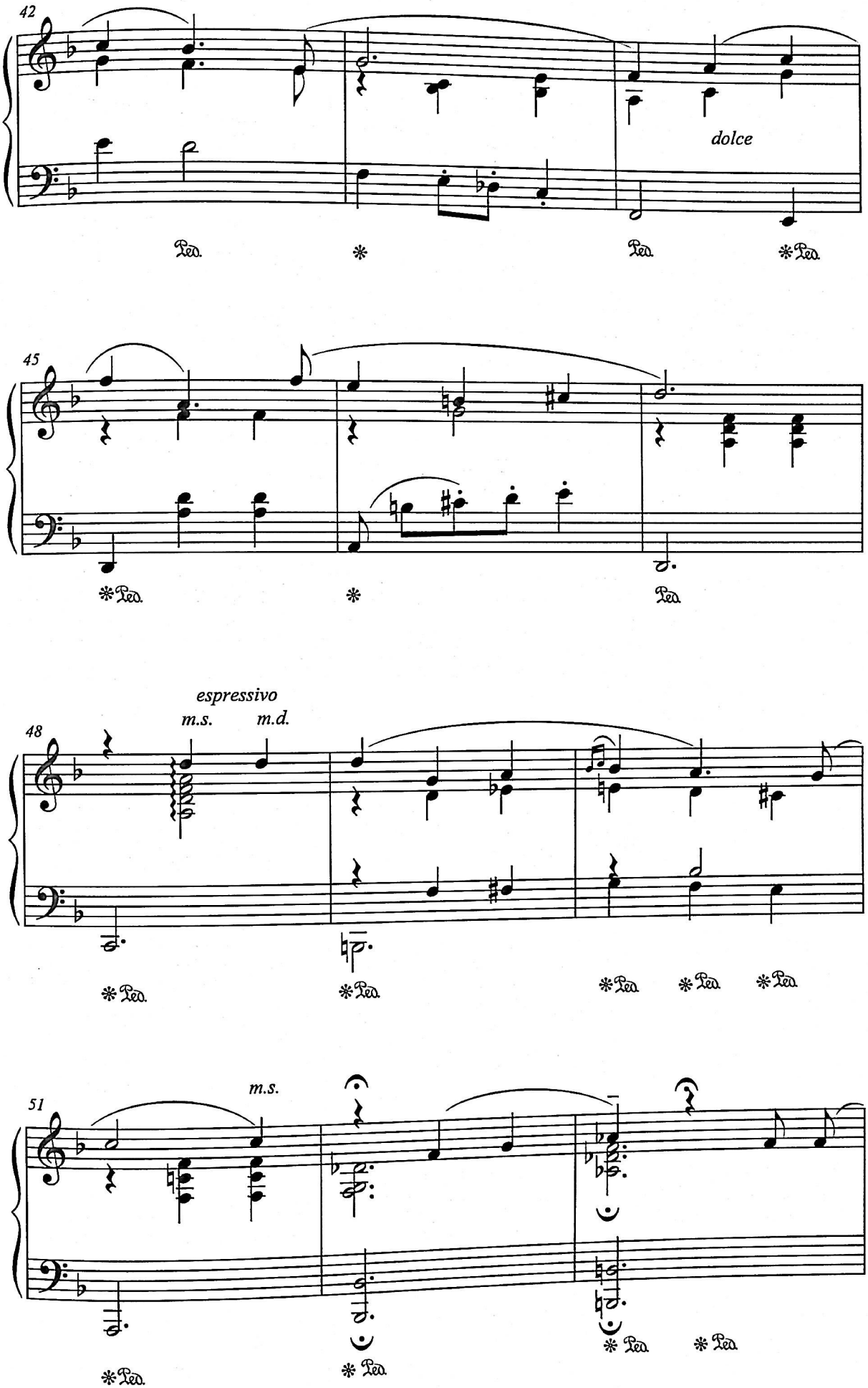
ՀՐԱՊՈՒՐԵԼ ԵՆ ԻՆՁ ՔՈ ՍԵՎ ԱՉԵՐԸ
ОЧАРОВАН ТВОЕЮ КРАСОЮ
I AM FASCINATED BY YOUR BEAUTY

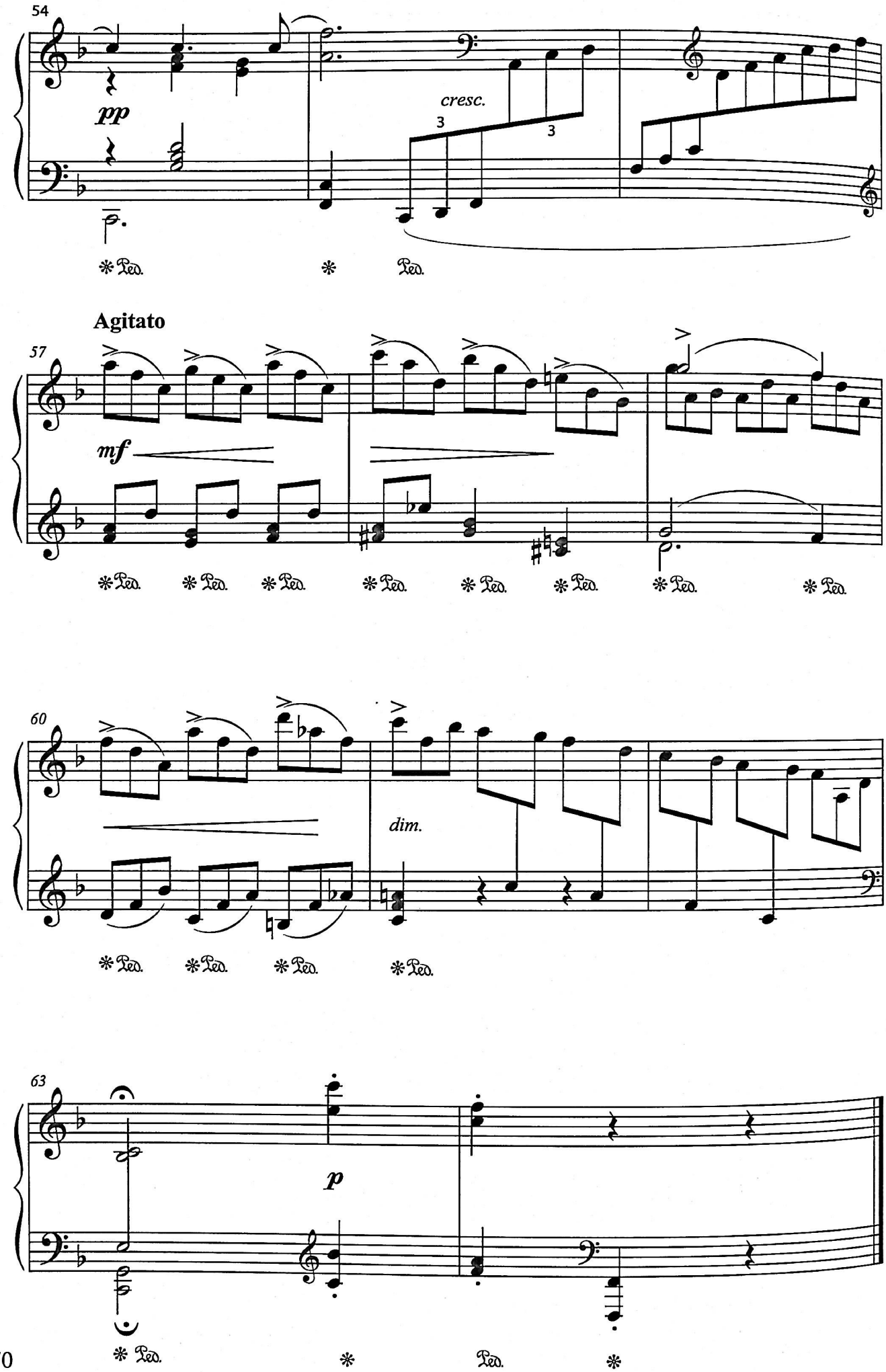
Ա. ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆ - Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
А. СПЕНДИАРЯН - Г. САРАДЖЯН
A. SPENDIARYAN - G. SARAJYAN




18
m.s.
cresc.
21
8va
f
rit.
(8va)
24
a tempo
p
27
m.s.
m.d.
m.s.
m.d.
poco accel.

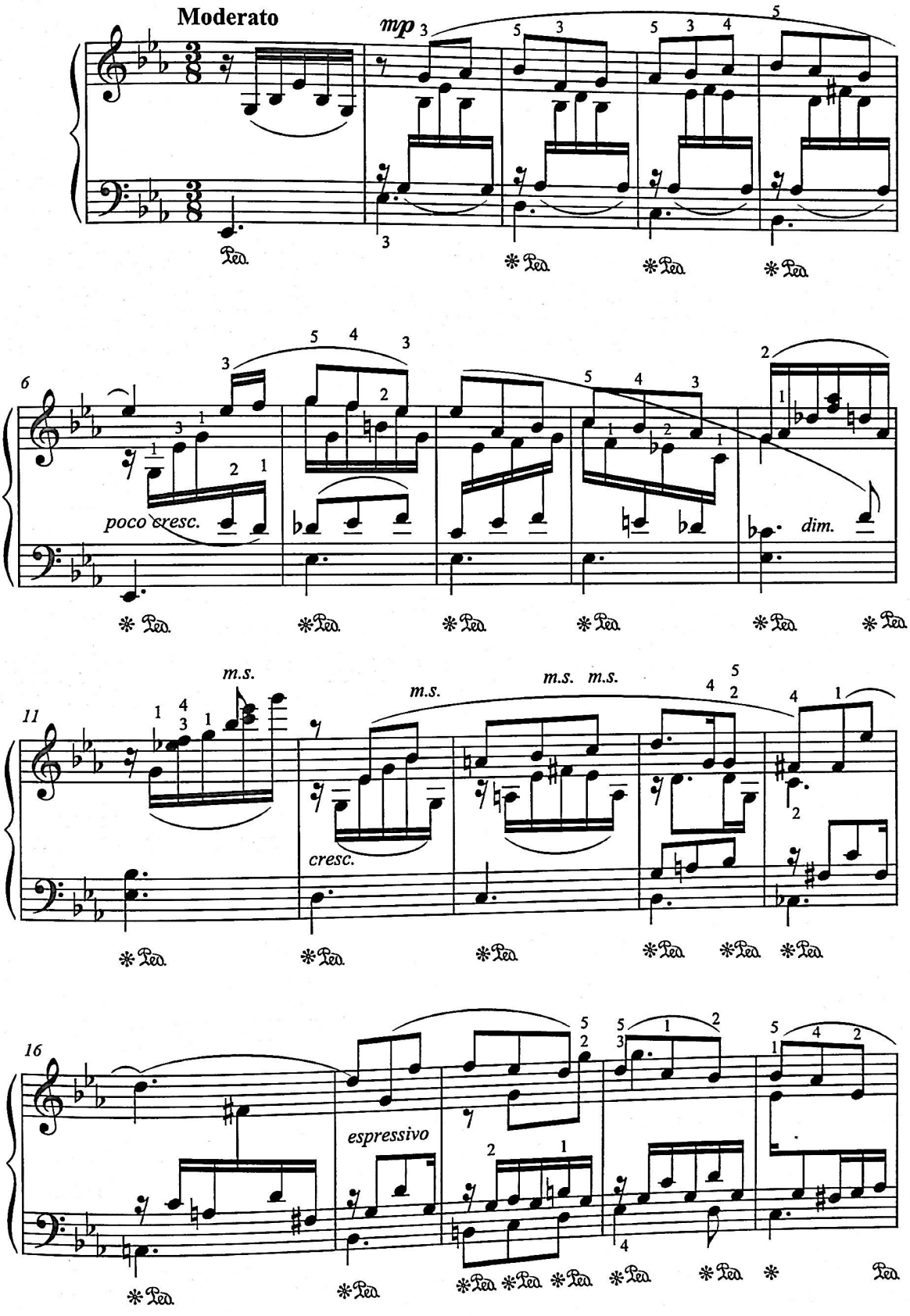

m.s.
m.d.
8va
a tempo
30
pp
p
33
36
4
2
1
pp
39
pp
appassionato
f

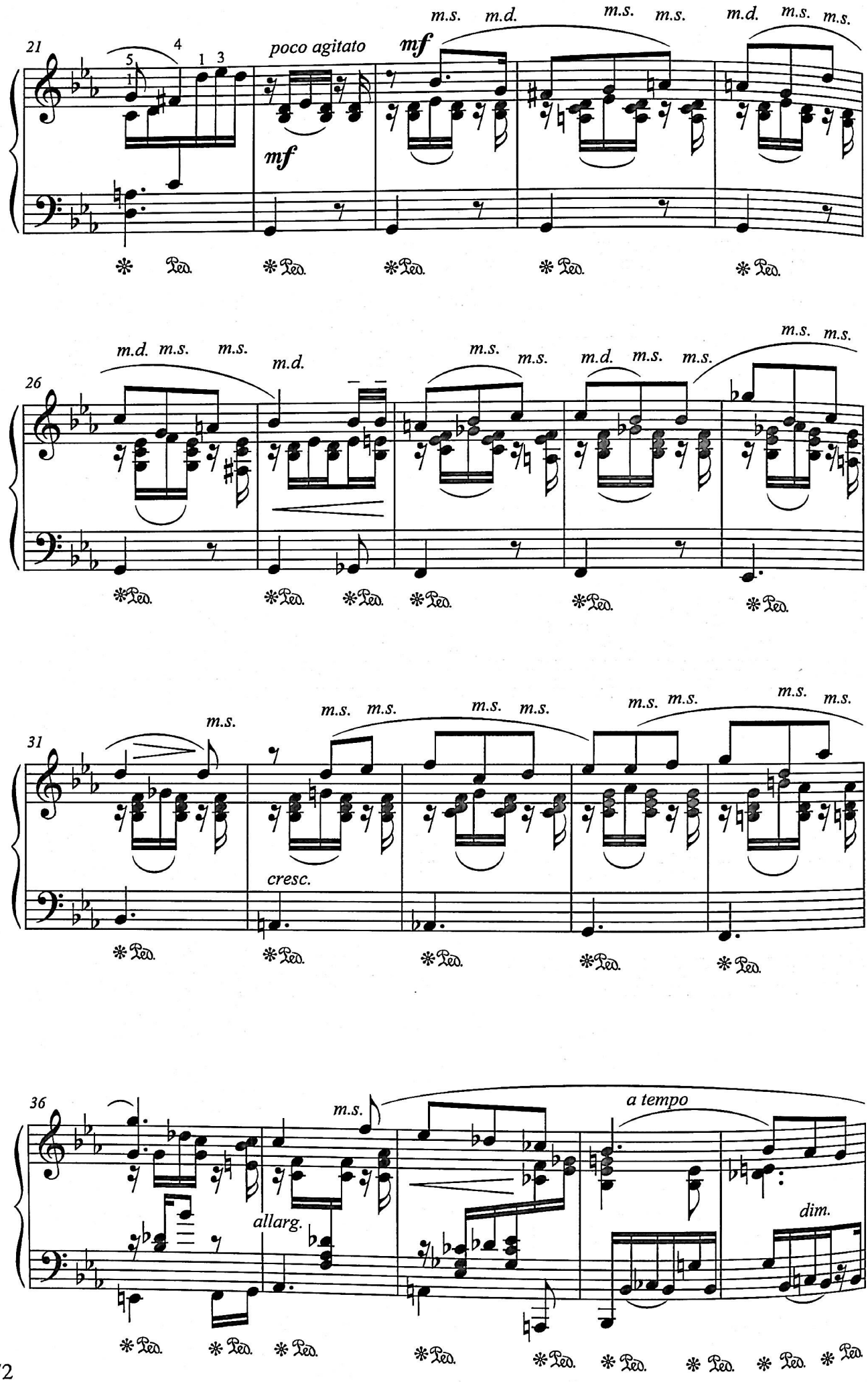

42
dolce
Ped.
45
48
espressivo
m.s.
m.d.
51
m.s.

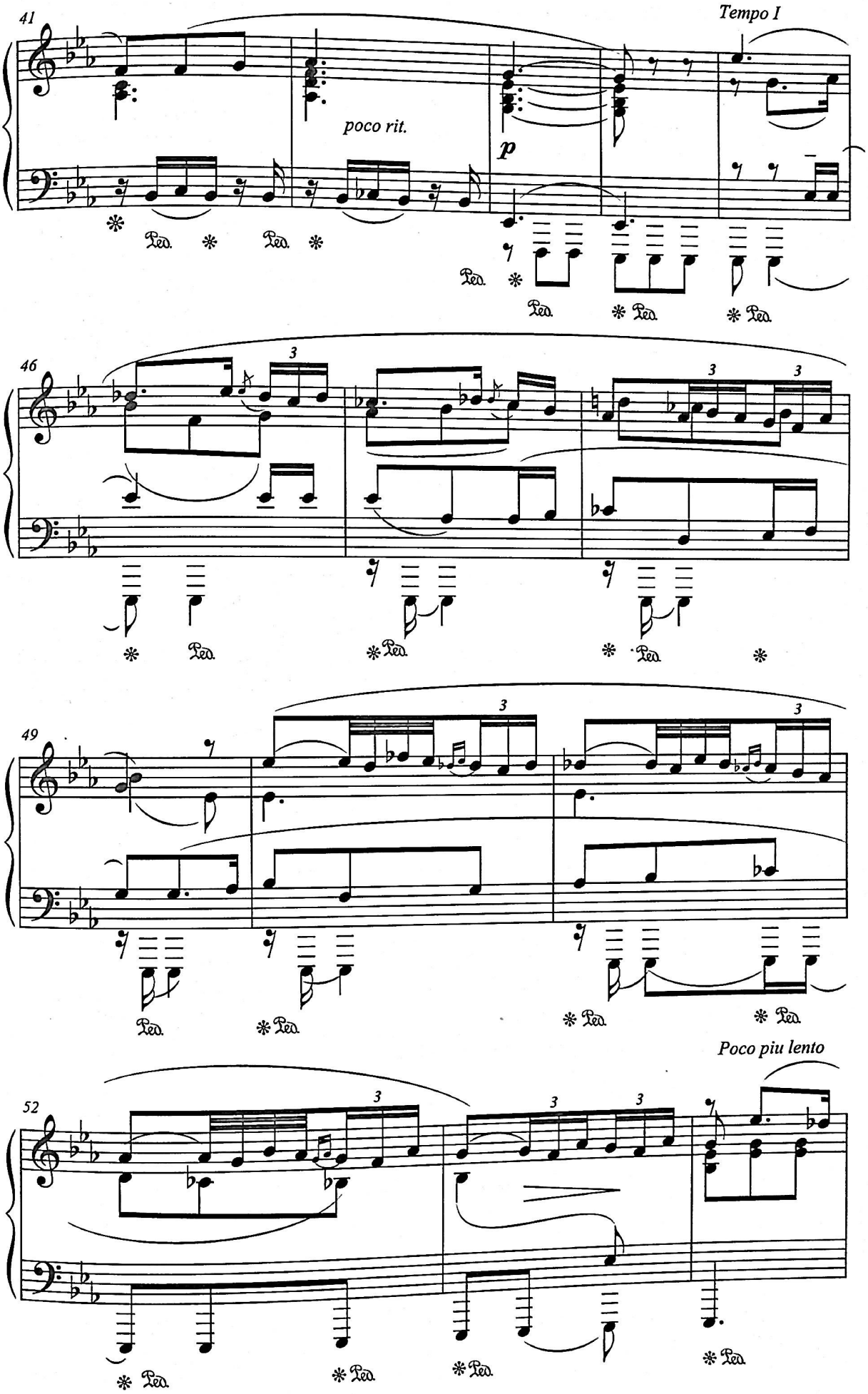

54
pp
cresc.
3
3
Ped.
Ped.
Agitato
57
mf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
60
dim.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
63
p
Ped.
Ped.

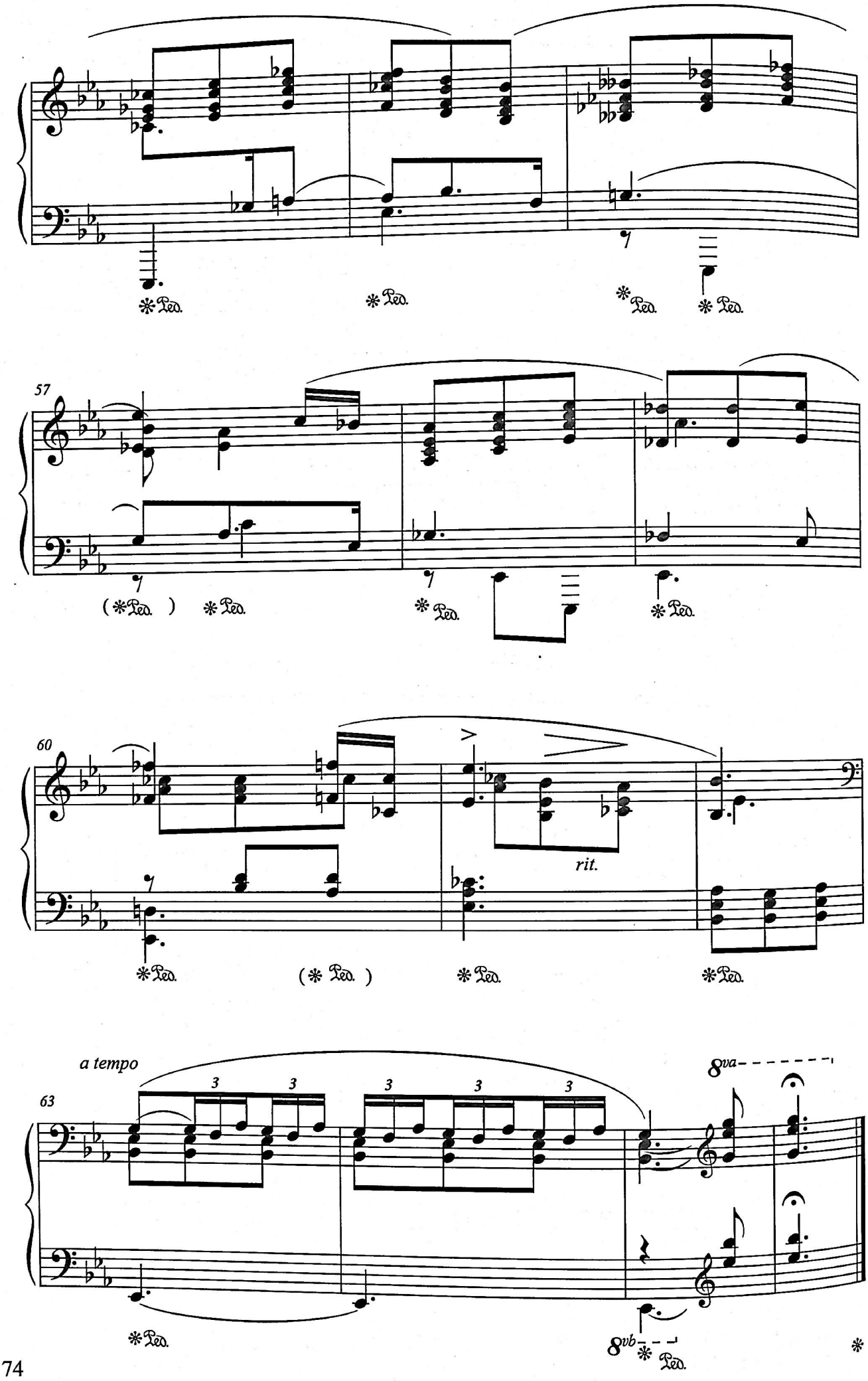
ՔՈ ՍԻՐՈ ՄԱՍԻՆ, ԵՍ ՀԱՃԱԽ ԵՄ ԵՐԱԶՈՒՄ
О ЛЮБВИ ТВОЕЙ, ДРУГ МОЙ, Я ЧАСТО МЕЧТАЮ
I OFTEN DREAM OF YOUR LOVE, MY FRIEND

Ա. ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆ - Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
А. СПЕНДИАРЯН - Г. САРАДЖЯН
A. SPENDIARYAN - G. SARAJYAN




21
poco agitato
mf
m.s. m.d. m.s. m.s. m.d. m.s. m.s.
26
m.d. m.s. m.s. m.d. m.s. m.s. m.d. m.s. m.s. m.s. m.s.
31
m.s. m.s. m.s. m.s. m.s. m.s. m.s. m.s.
cresc.
36
m.s.
allarg.
a tempo
dim.

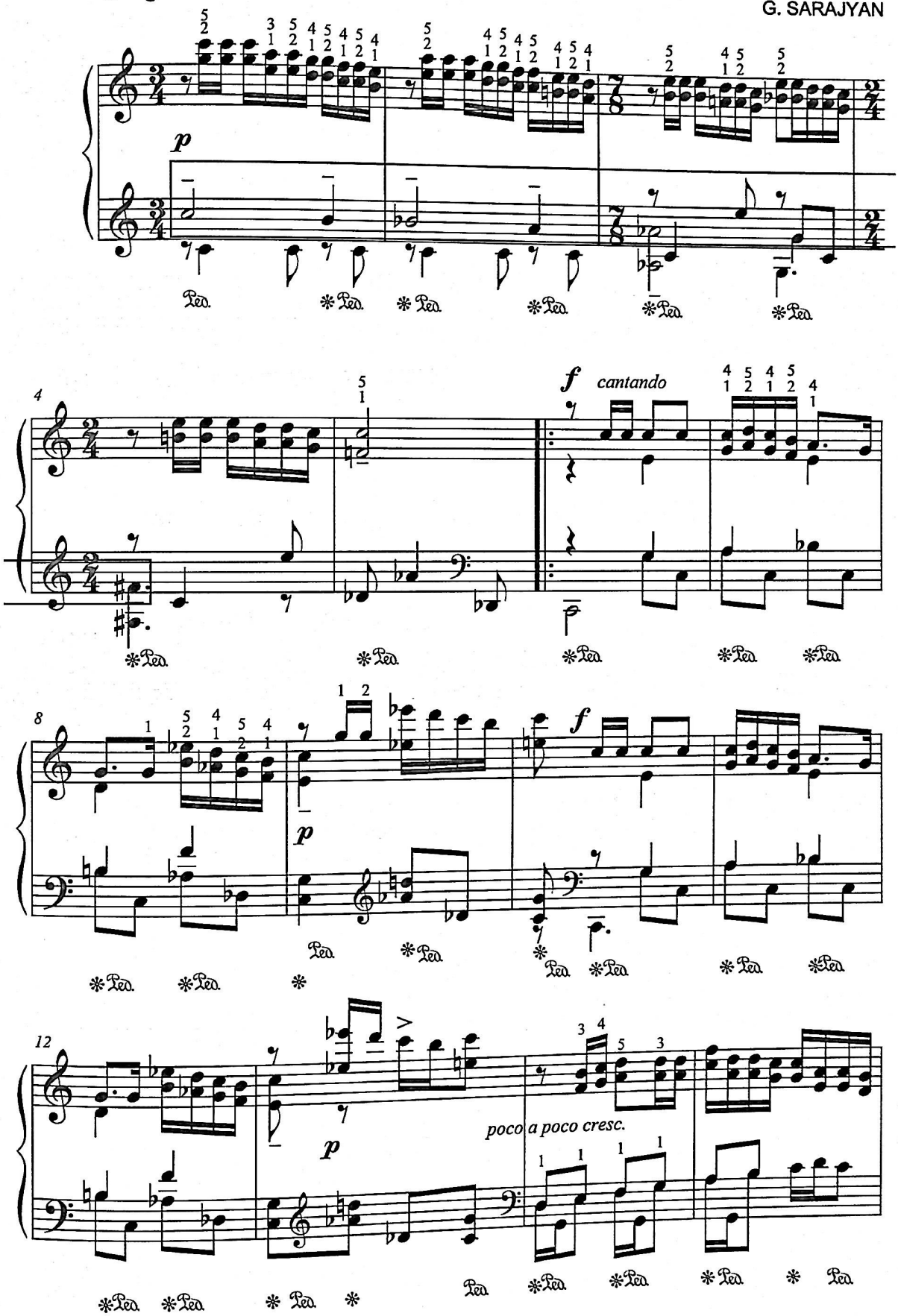

41
poco rit.
p
Tempo I
46
3
49
3
52
Poco piu lento

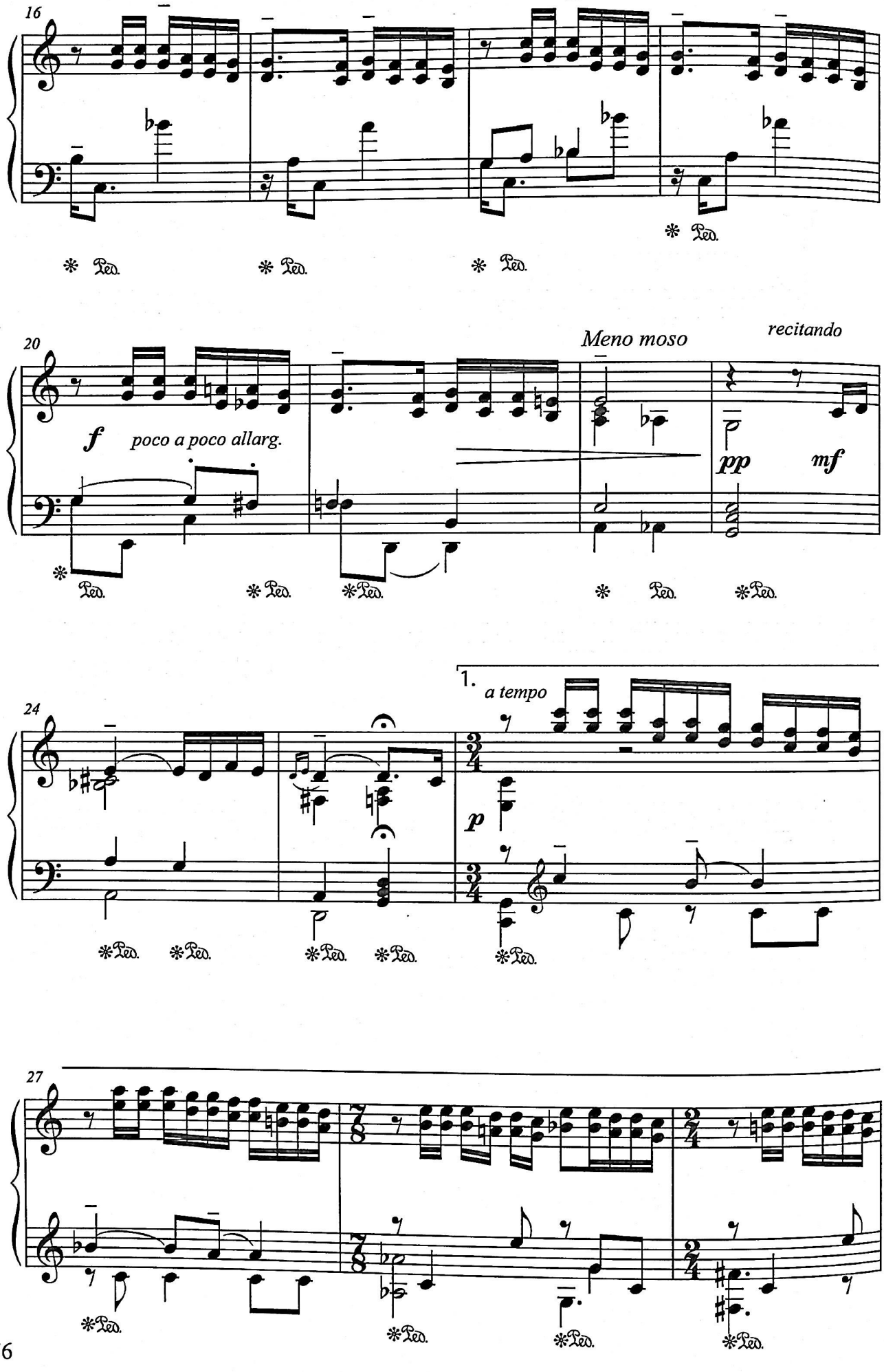

57
60
rit.
a tempo
63
3
8va
8vb

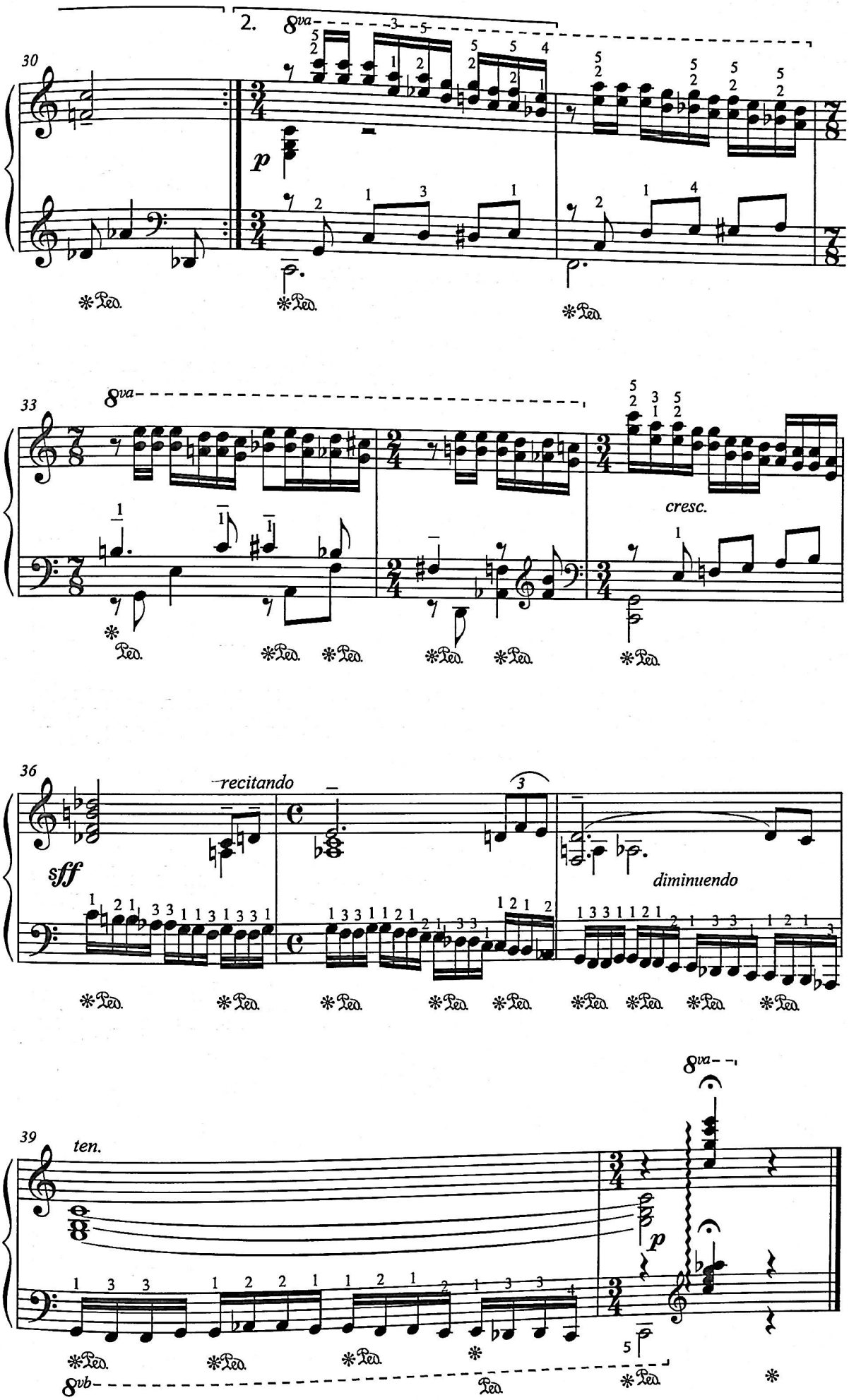
ՋԻՎԱՆԻԻ ԹԵՄԱՅՈՎ
НА ТЕМУ ДЖИВАНИ
ON JIVANNI'S THEME

Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Г. САРАДЖЯН
G. SARAJYAN

Allegretto

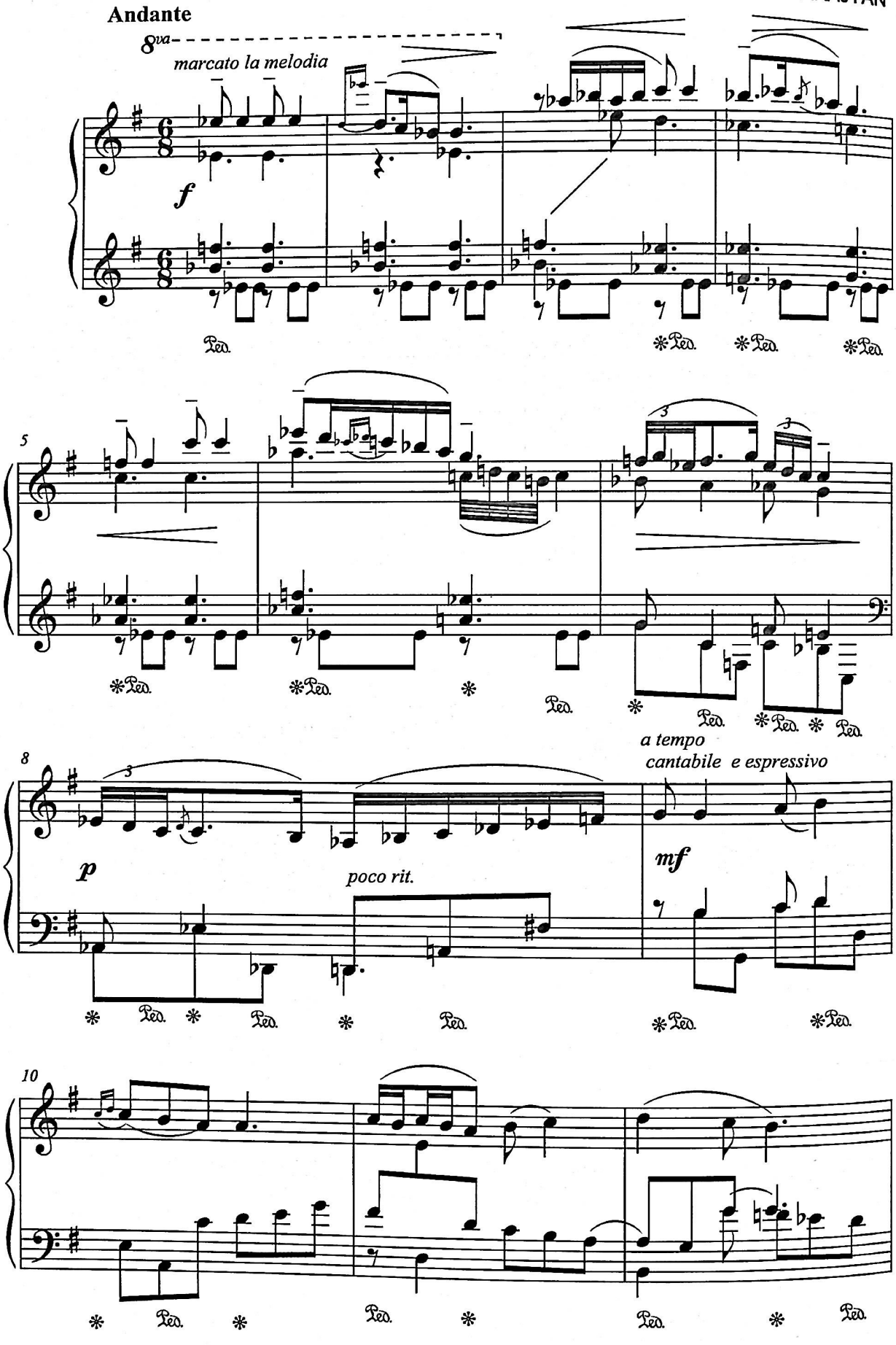


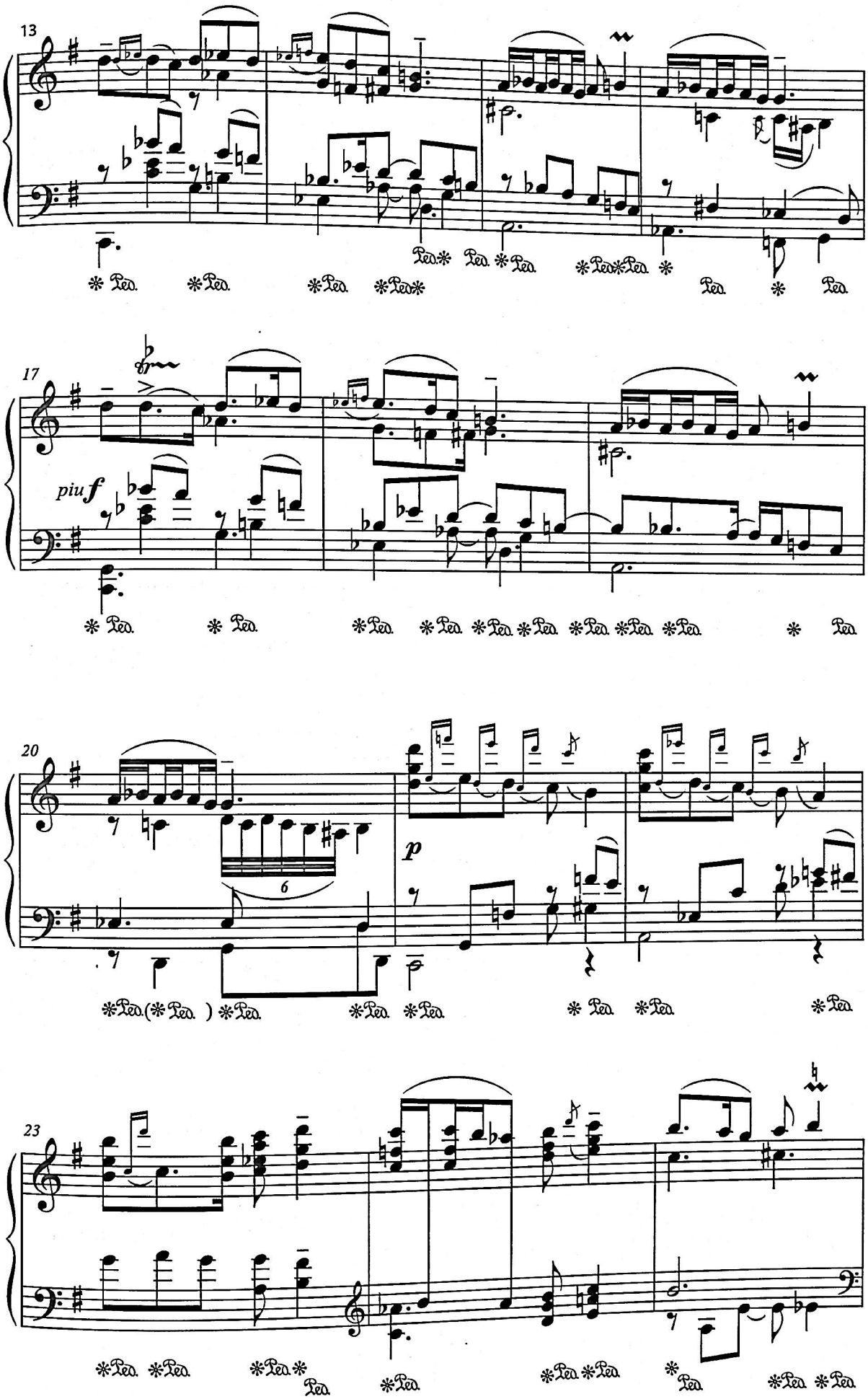

16
20
Meno moso
recitando
f
poco a poco allarg.
pp
mf
24
1.
a tempo
p
27

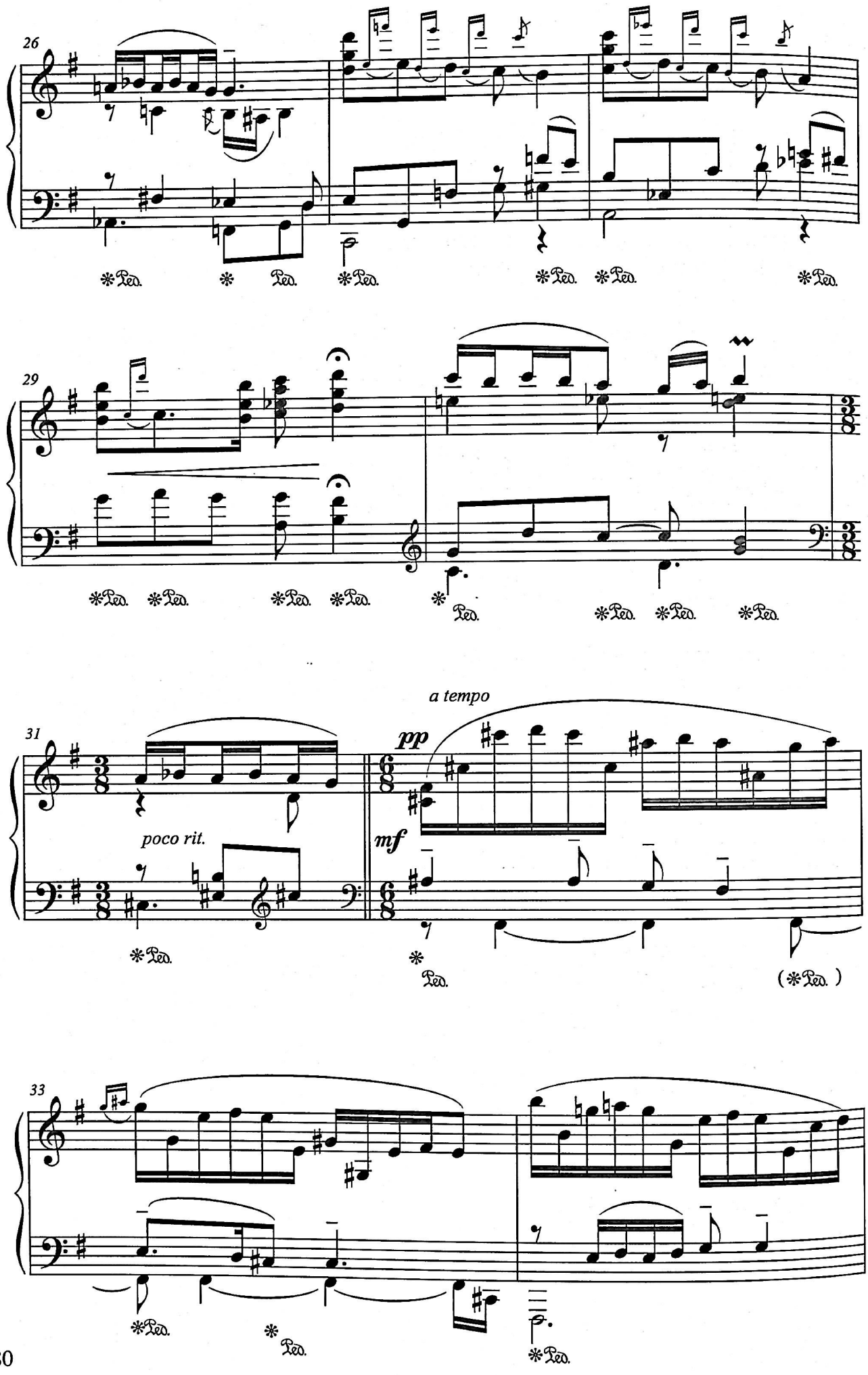

30
2.
8va
p
Ped.
33
8va
cresc.
36
recitando
sff
diminuendo
39
ten.
8va
p
8vb

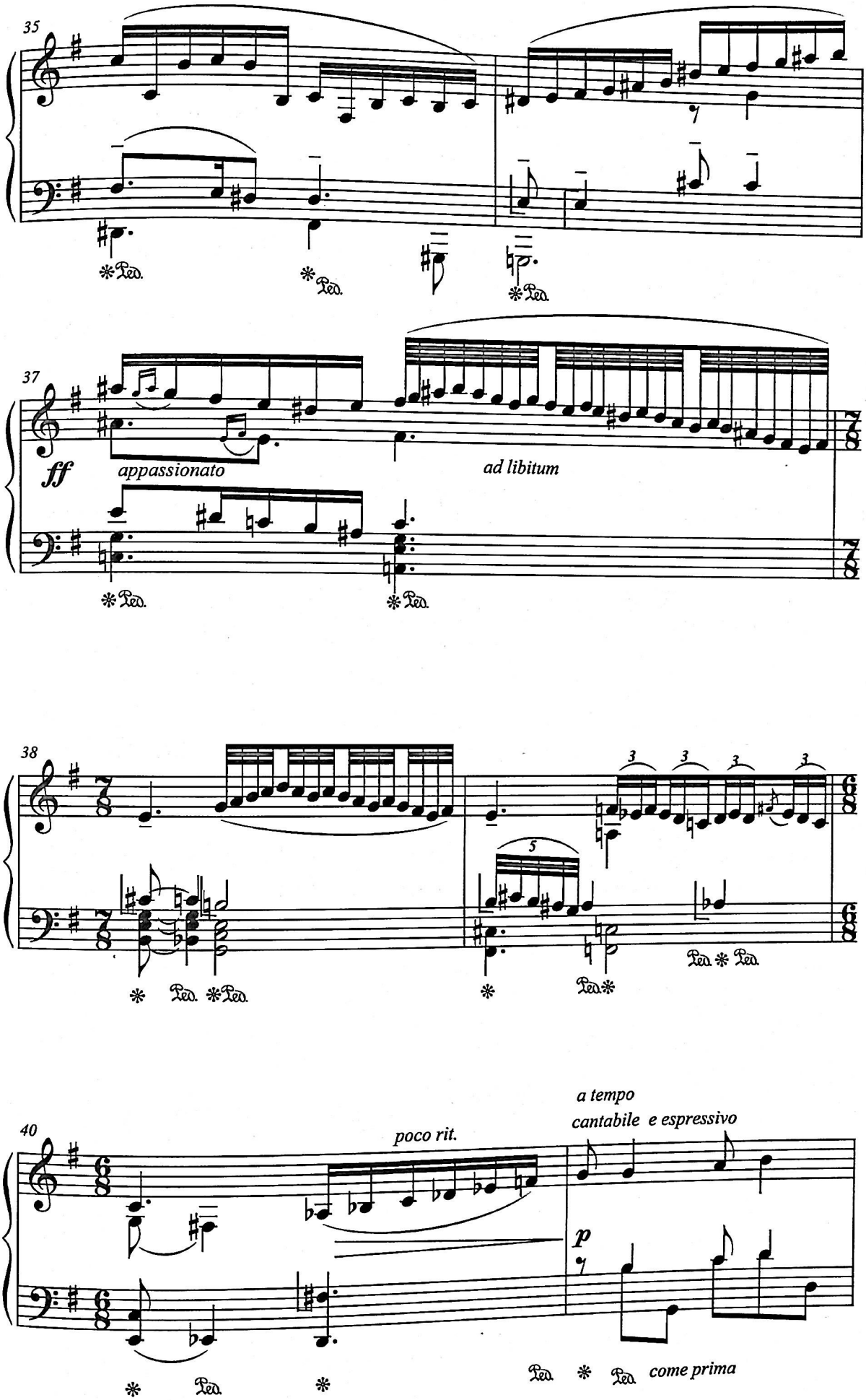
ՇԵՐԱՄԻ ԹԵՄԱՅՈՎ
НА ТЕМУ ШЕРАМА
ON SHERAM'S THEME

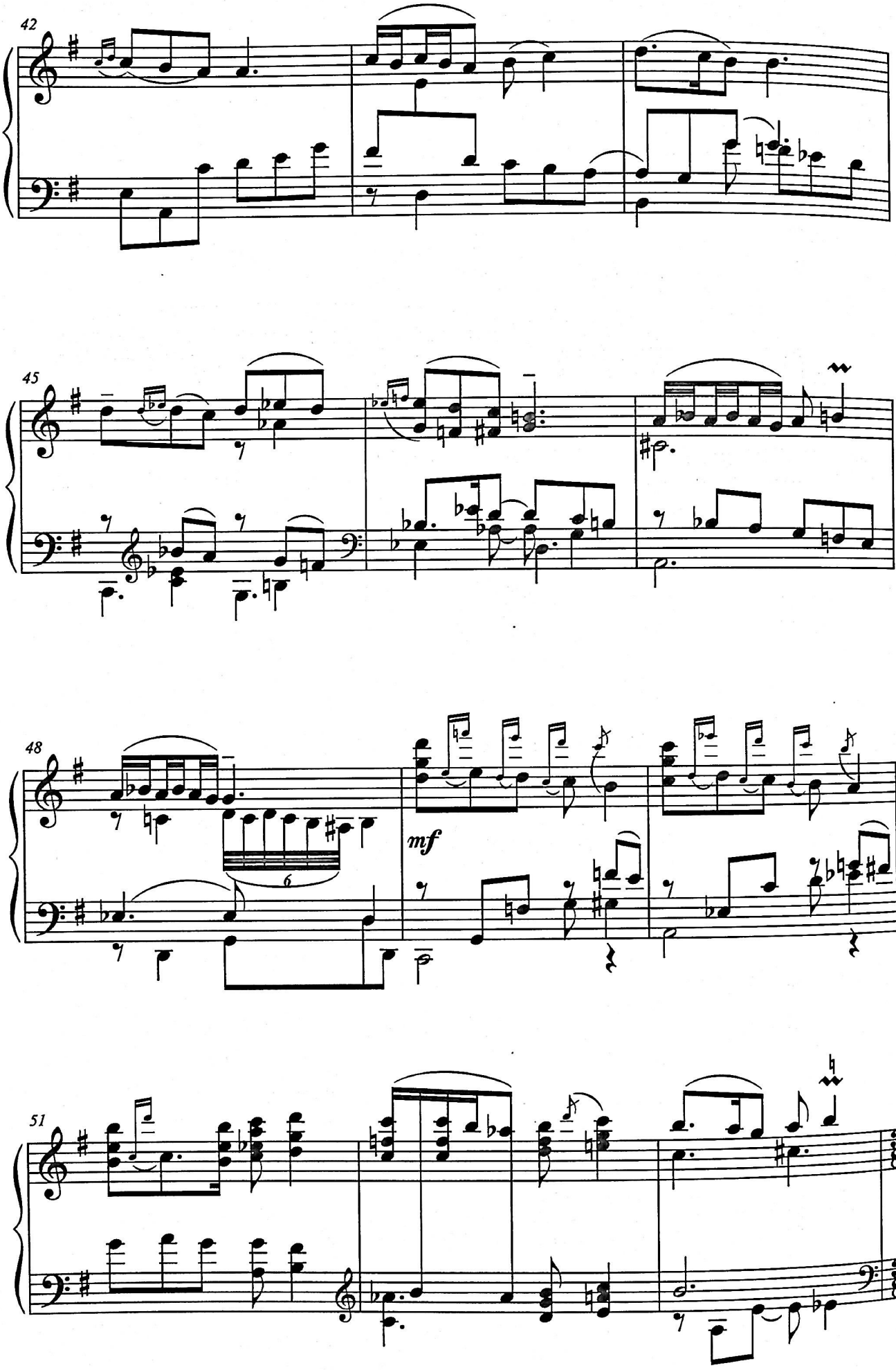
Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Г. САРАДЖЯН
G. SARAJYAN

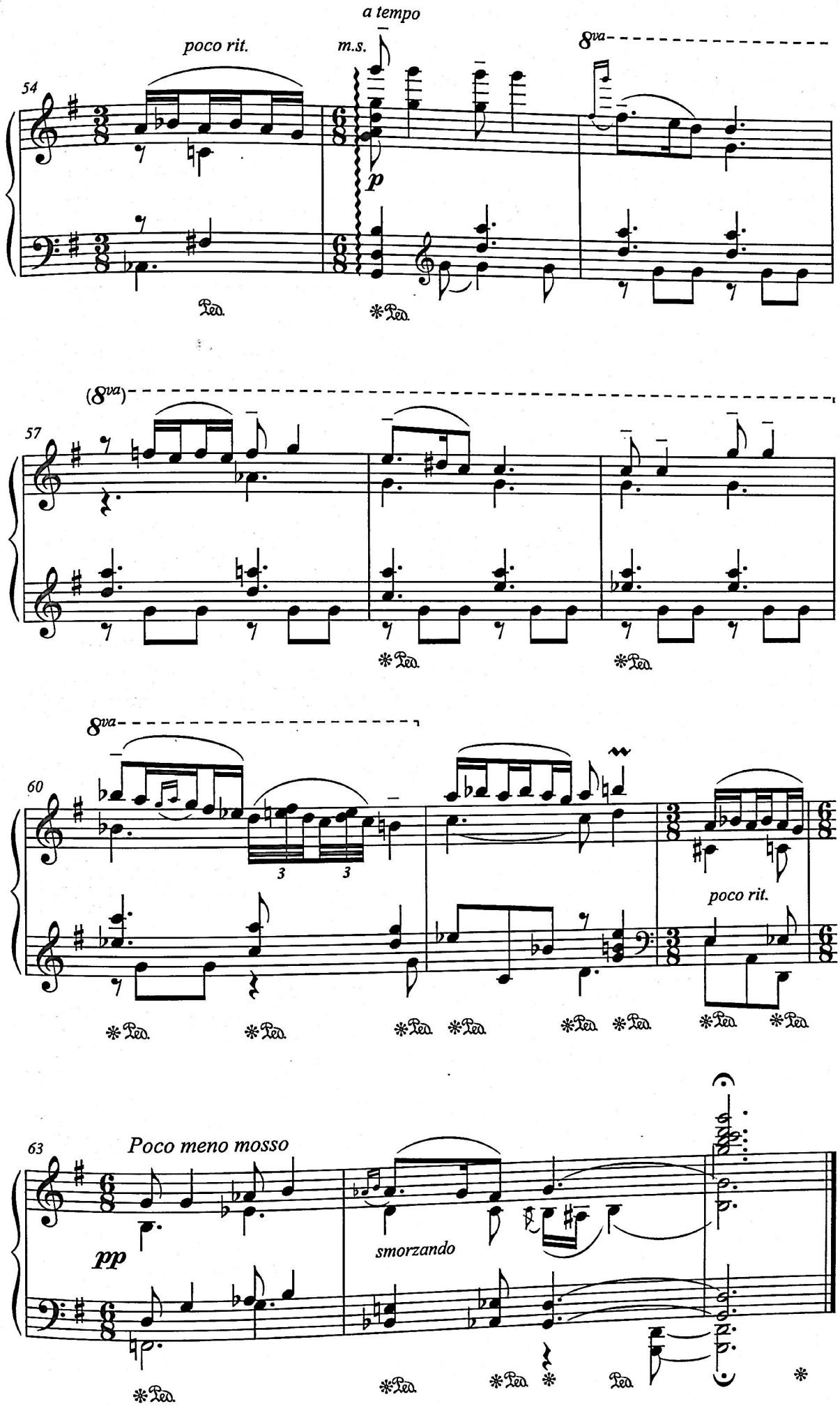



13
17
piu f
20
6
p
23


26
29
31
a tempo
pp
poco rit.
mf
33


35
37
ff
appassionato
ad libitum
38
40
poco rit.
a tempo
cantabile e espressivo
p
come prima

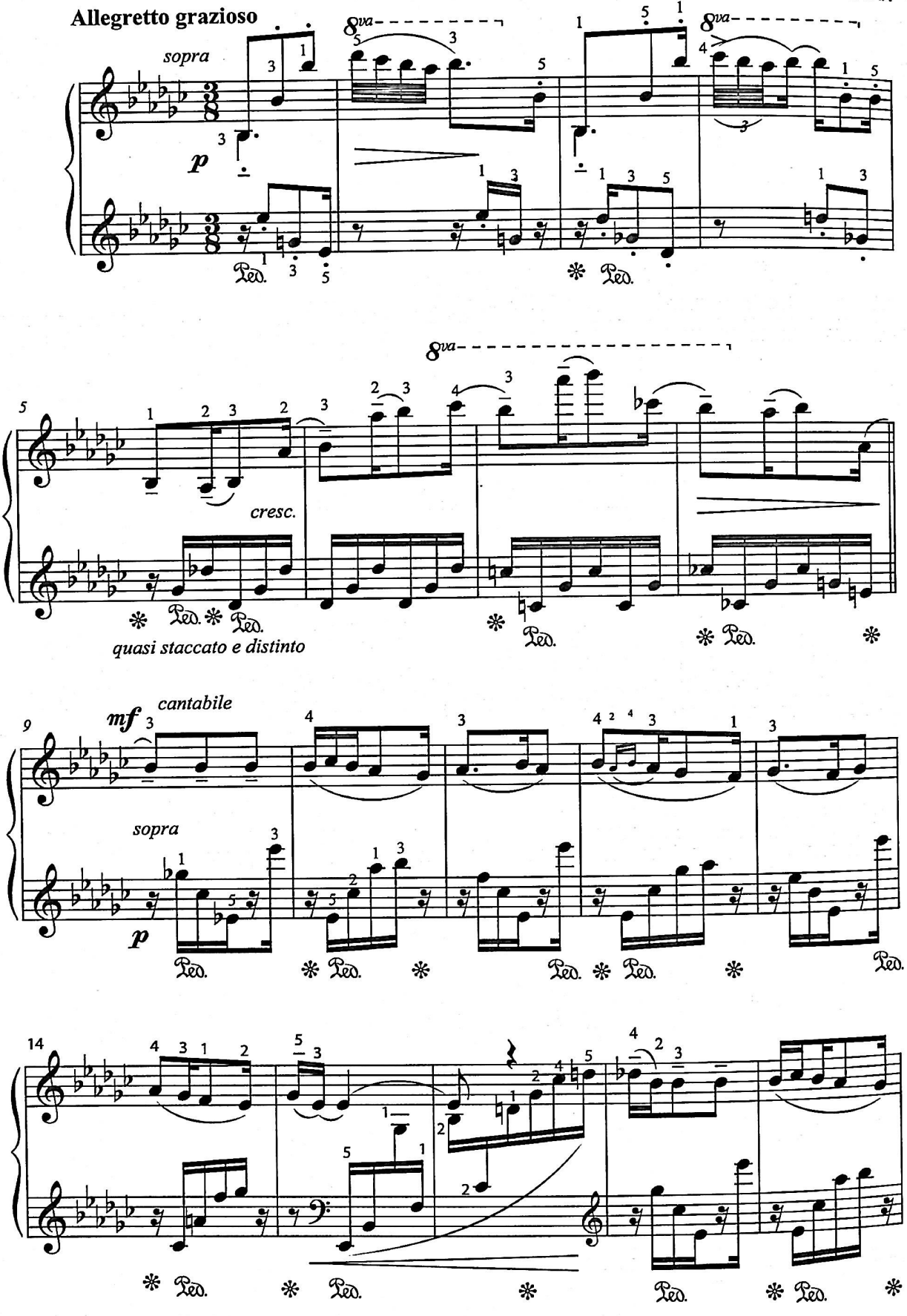

42
45
48
mf
6
51

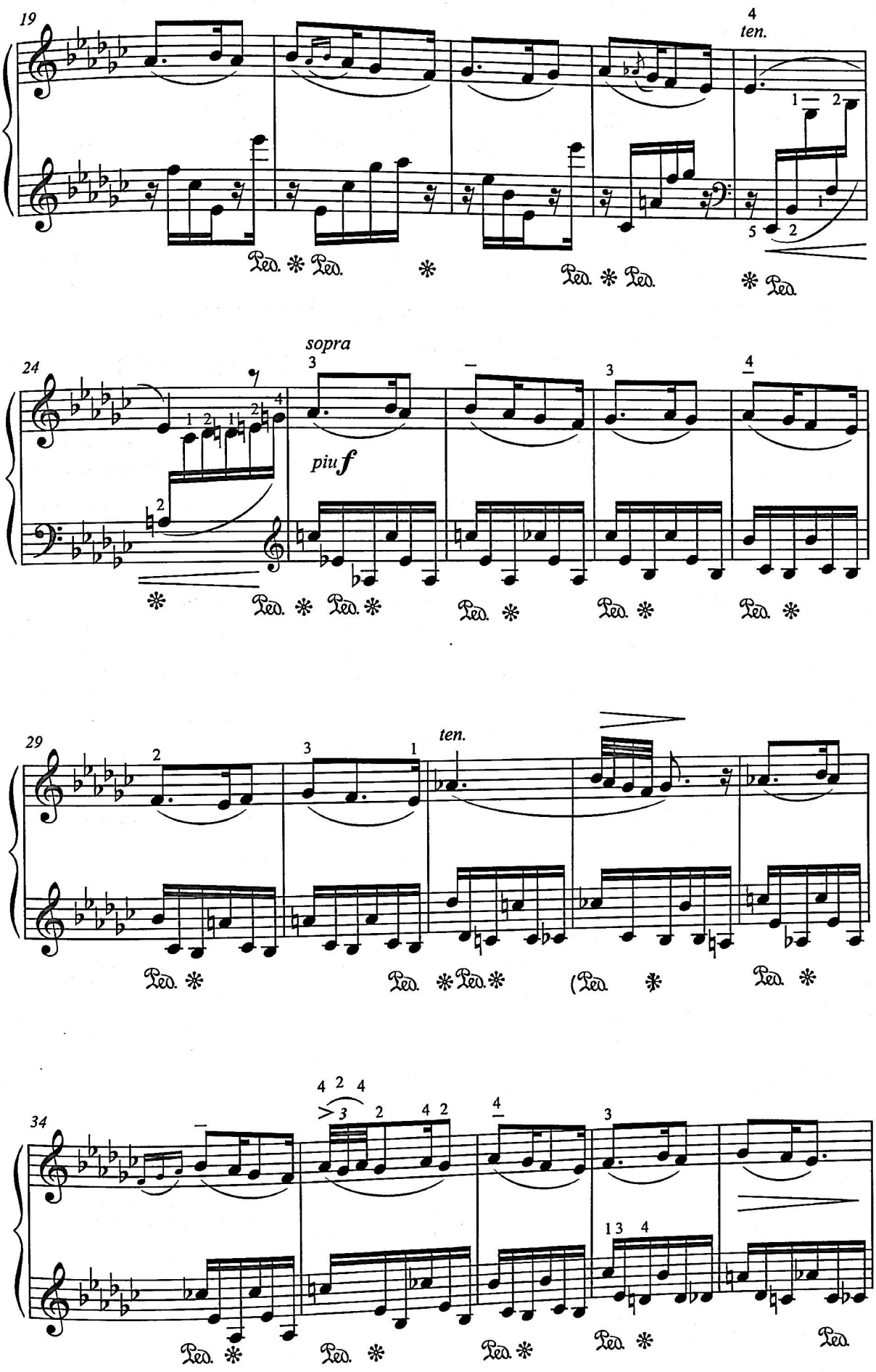

a tempo
poco rit.
m.s.
8va
54
p
Ped.
(8va)
57
8va
60
3
3
poco rit.
63
Poco meno mosso
pp
smorzando

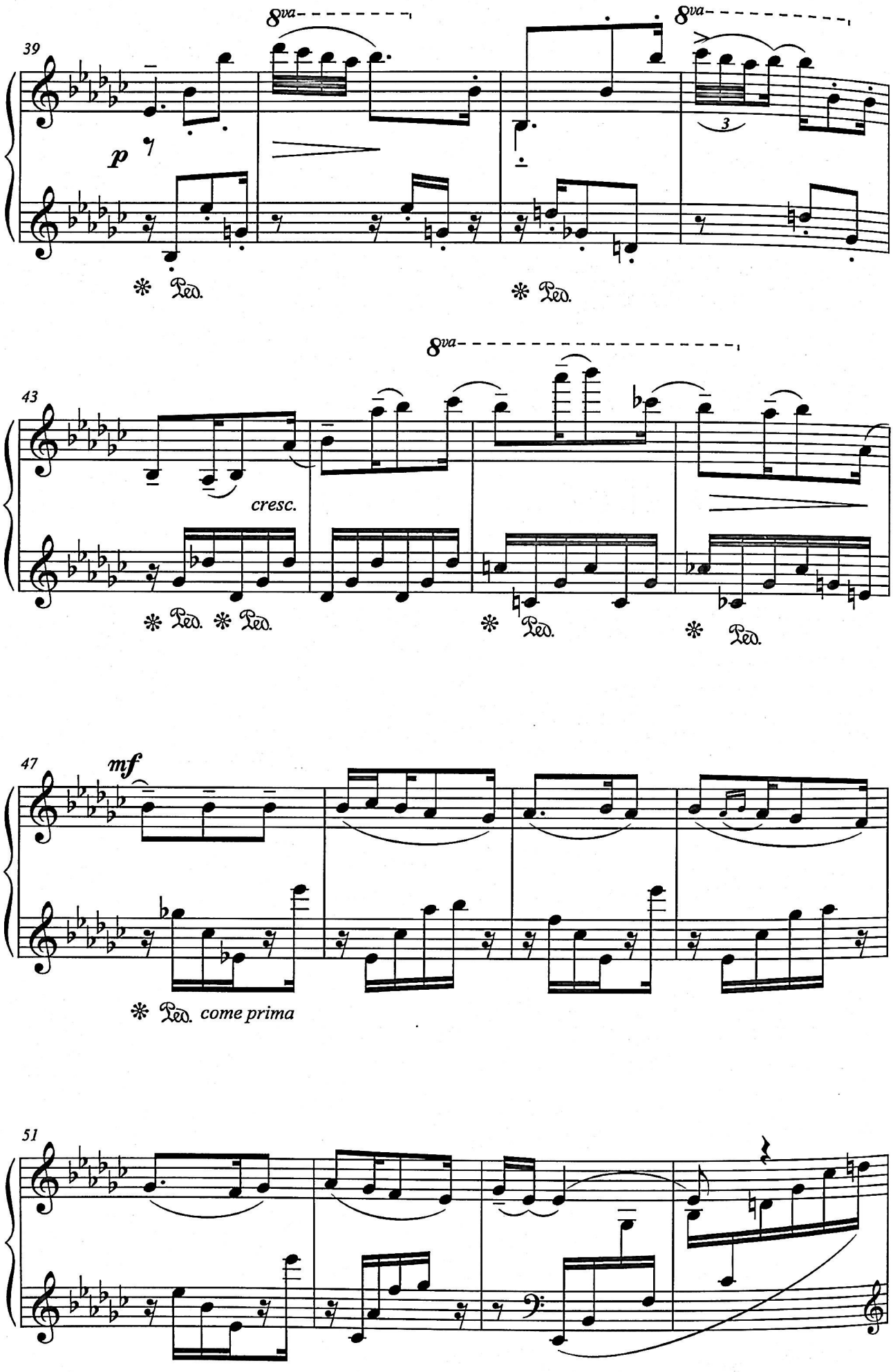
Նինա Ստեփանյանին
Нине Степанян
To Nina Stepanyan

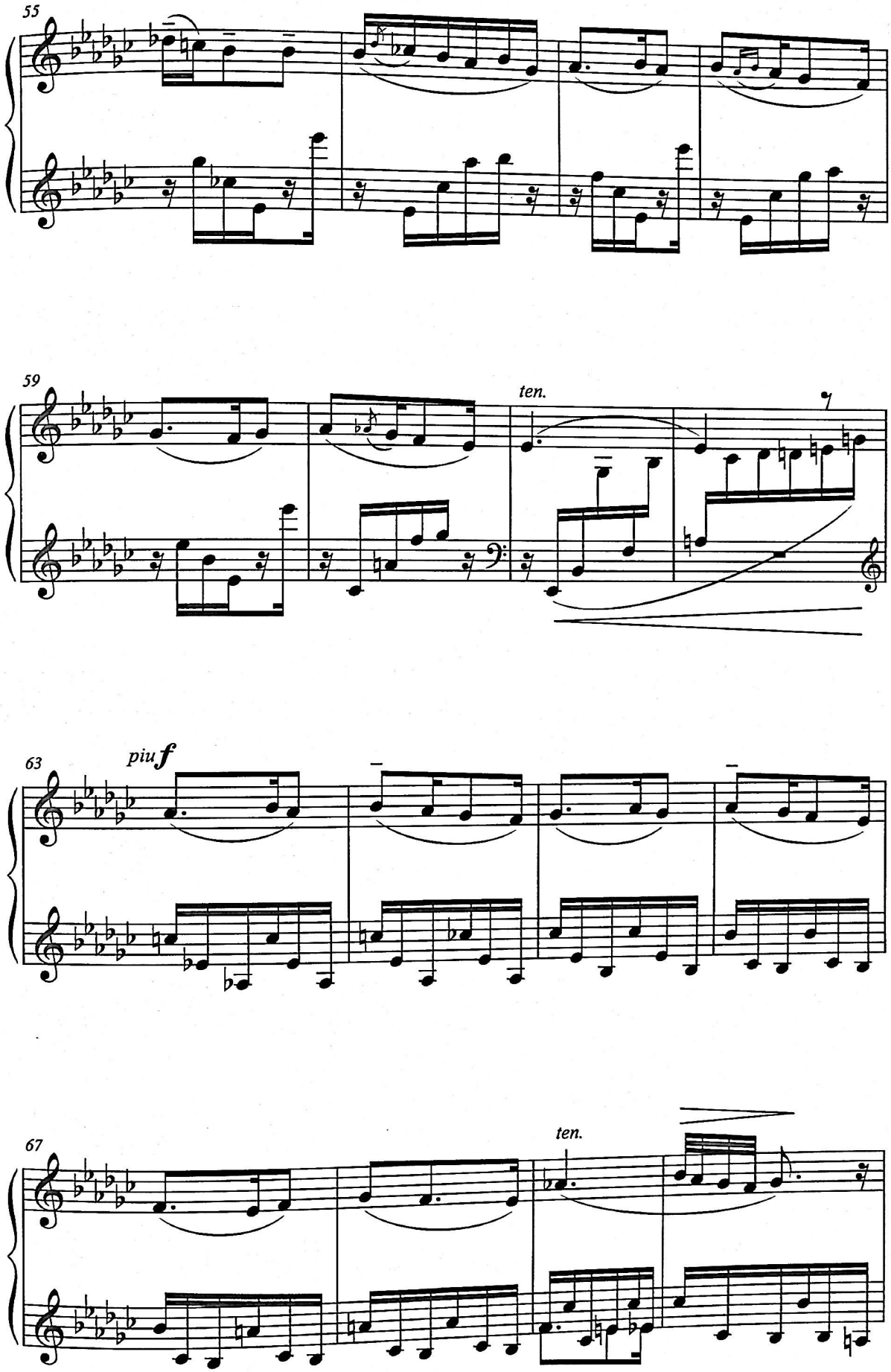
ՔԱՆԻ ՎՈՒՐ ՁԱՆ ԻՄ
ЖИВ Я ДОКОЛЕ
AS LONG AS I AM ALIVE

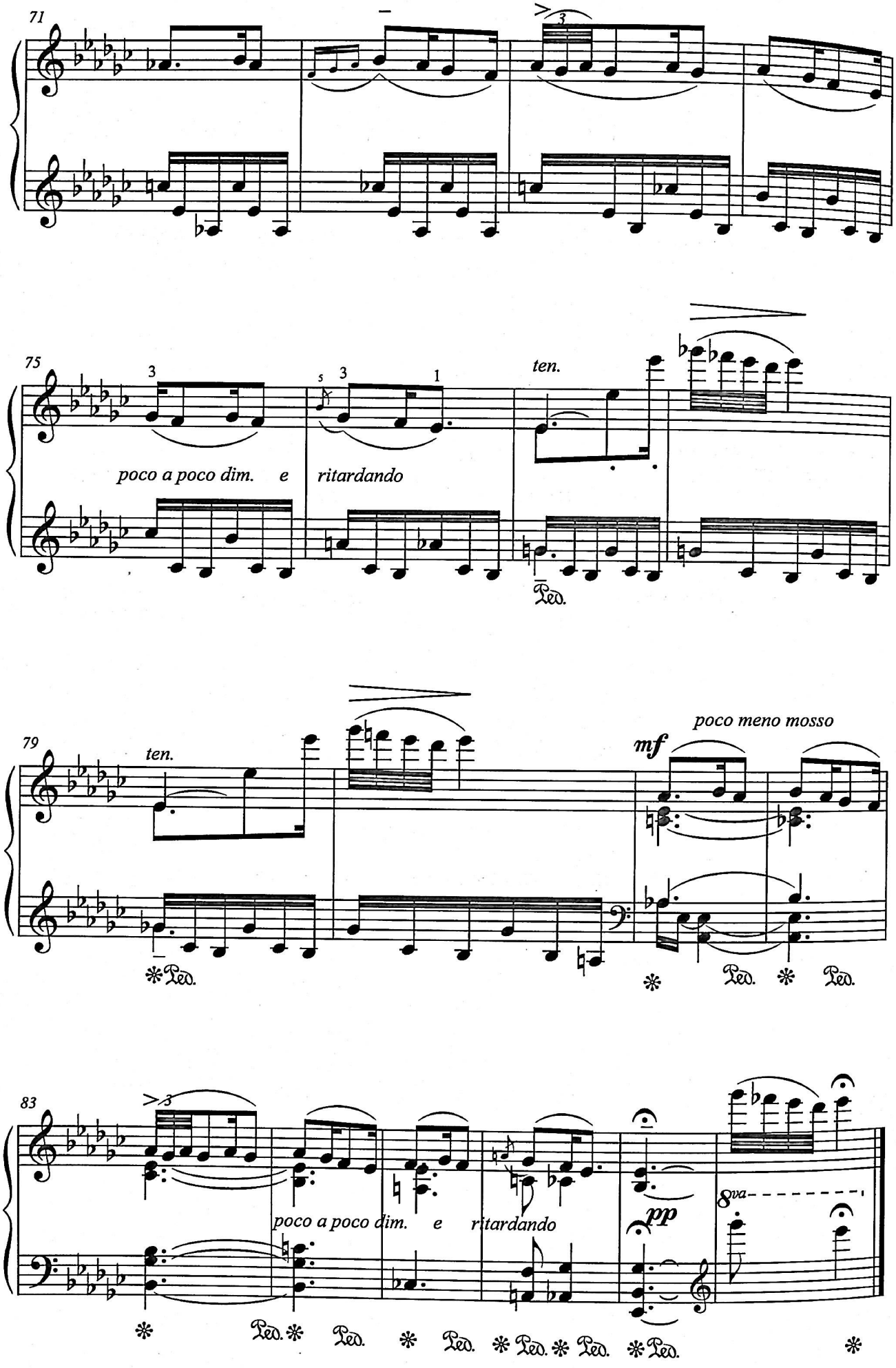
ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱ - Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
САЯТ-НОВА - Г. САРАДЖЯН
SAYAT-NOVA - G. SARAJYAN




19
ten.
24
sopra
piu f
29
ten.
34


39
8va
8va
p
3
Ped.
Ped.
43
8va
cresc.
Ped. Ped.
Ped.
Ped.
47
mf
Ped. come prima
51


55
59
ten.
63
piu f
67
ten.

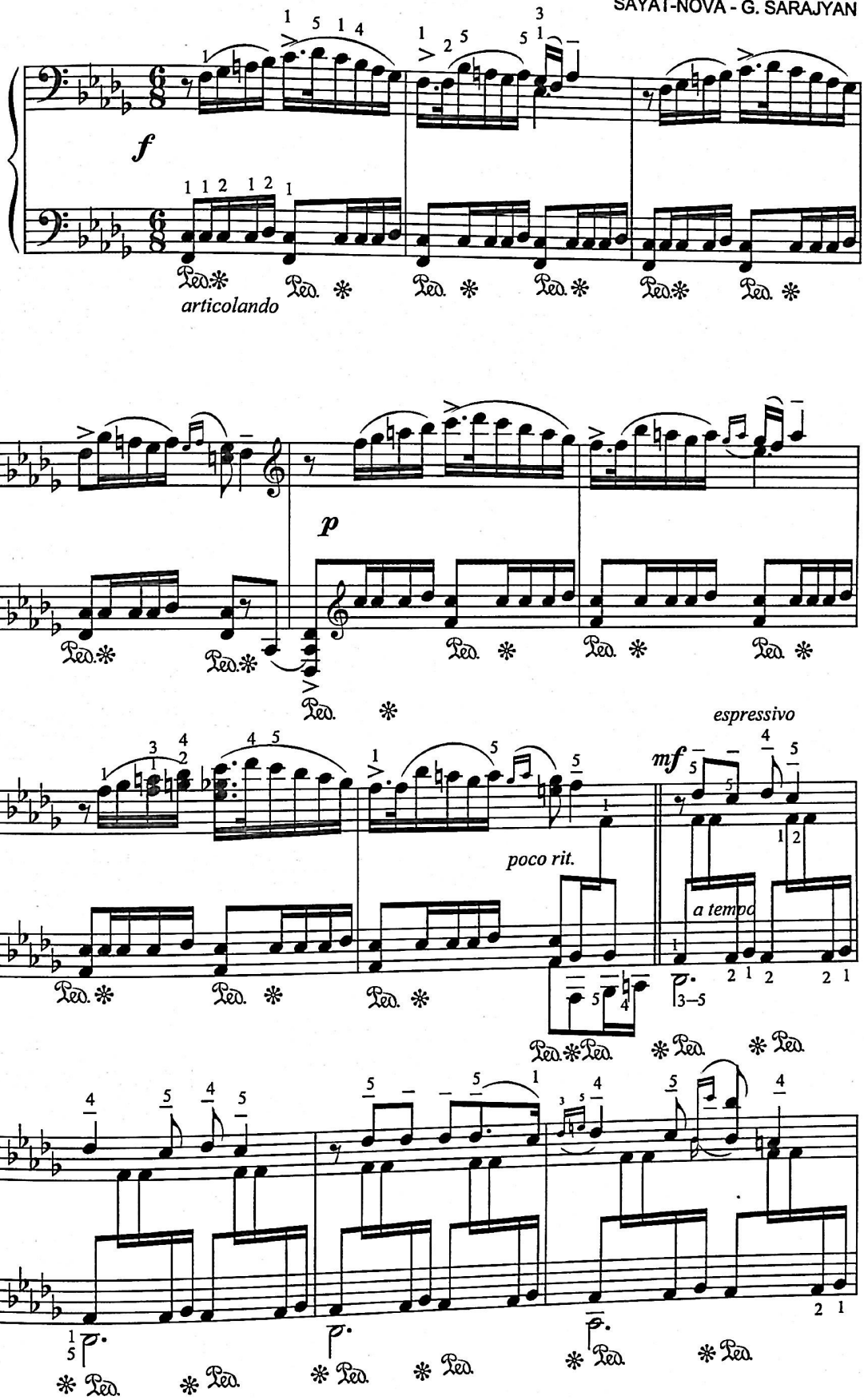

71
3
75
3
5
3
1
ten.
poco a poco dim. e ritardando
Ped.
79
ten.
poco meno mosso
mf
Ped. Ped. Ped.
83
3
poco a poco dim. e ritardando
pp
8va
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

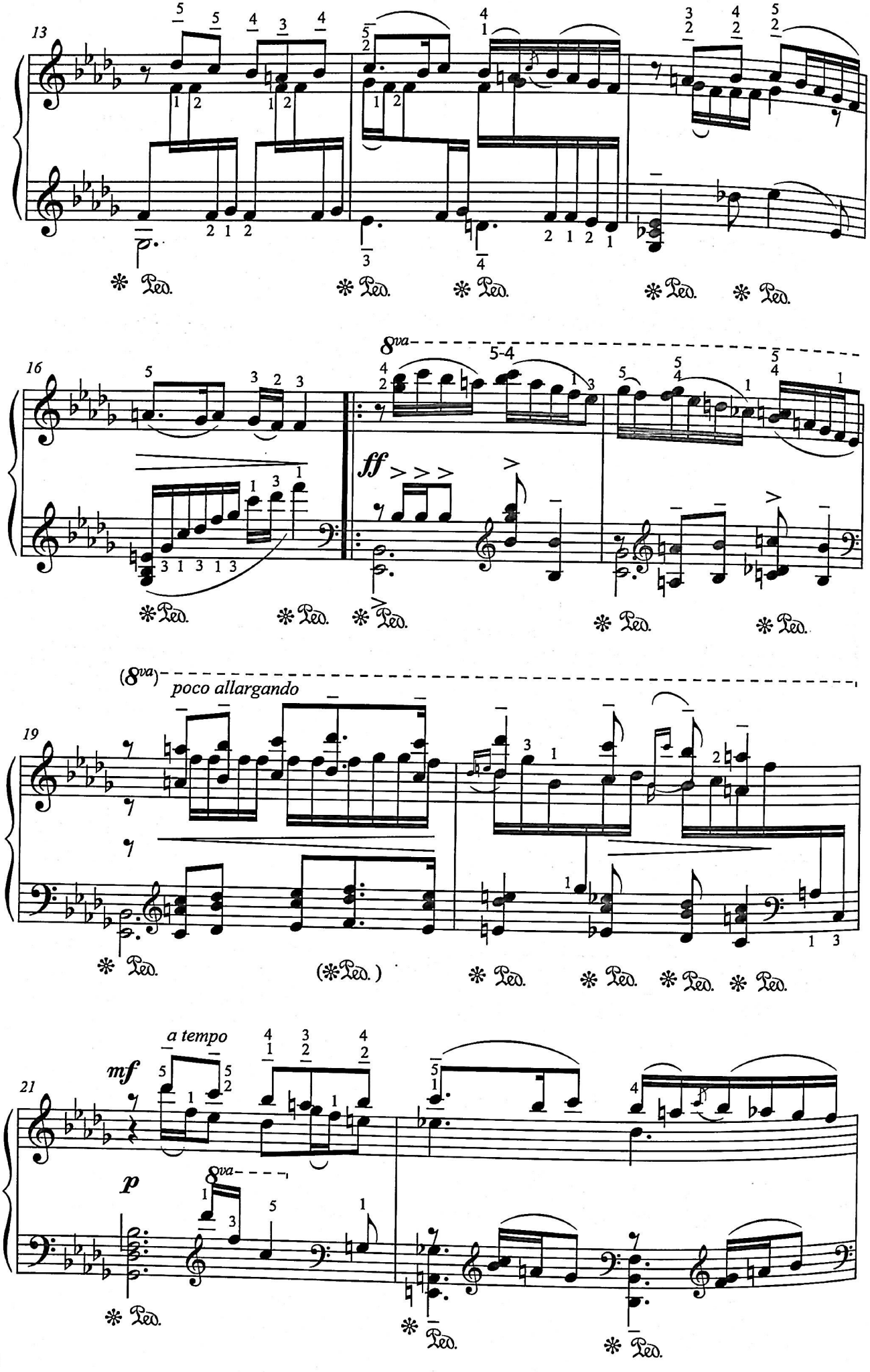
Նինա Ստեփանյանին
Нине Степанян
To Nina Stepanyan

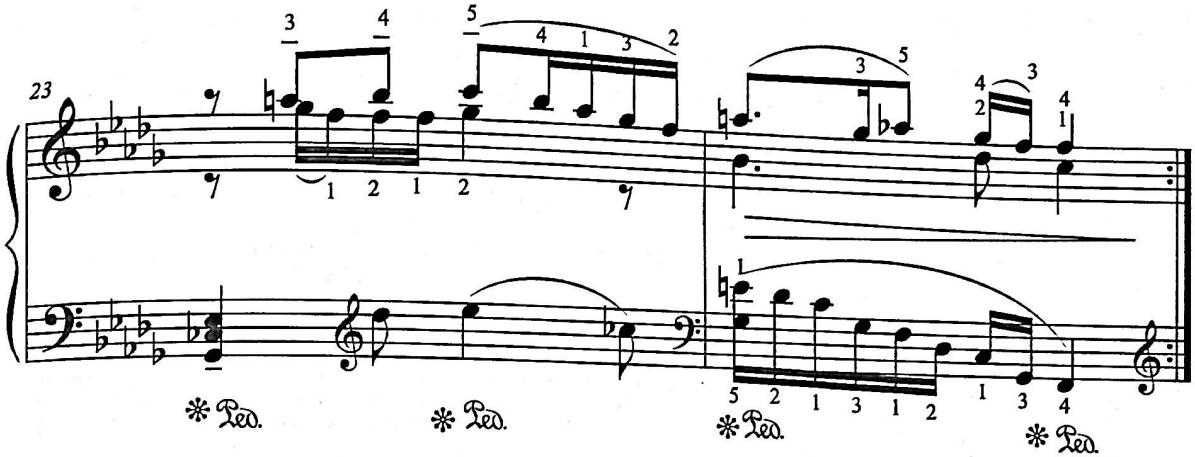
ՔԱՄԱՆՉԱ
КАМАНЧА
QAMANCHA

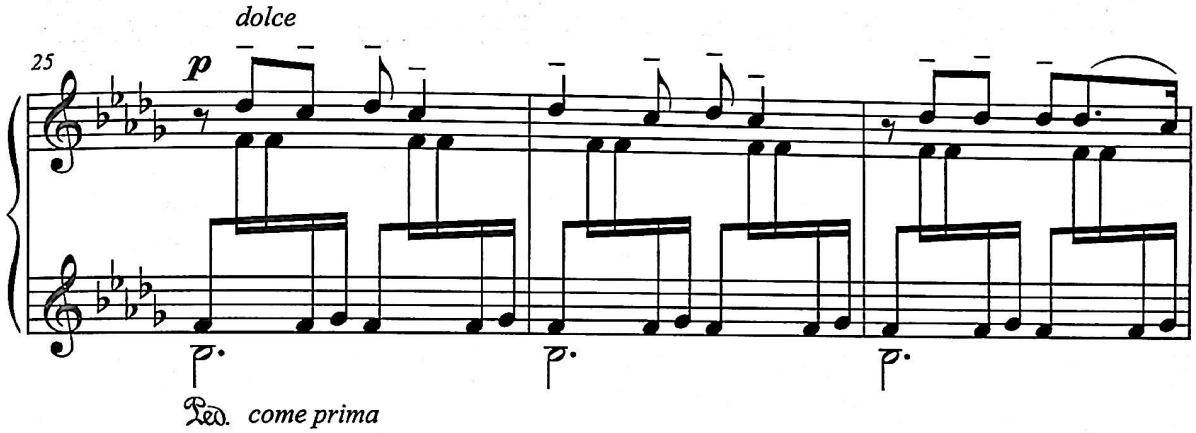
ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱ - Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
САЯТ-НОВА - Г. САРАДЖЯН
SAYAT-NOVA - G. SARAJYAN

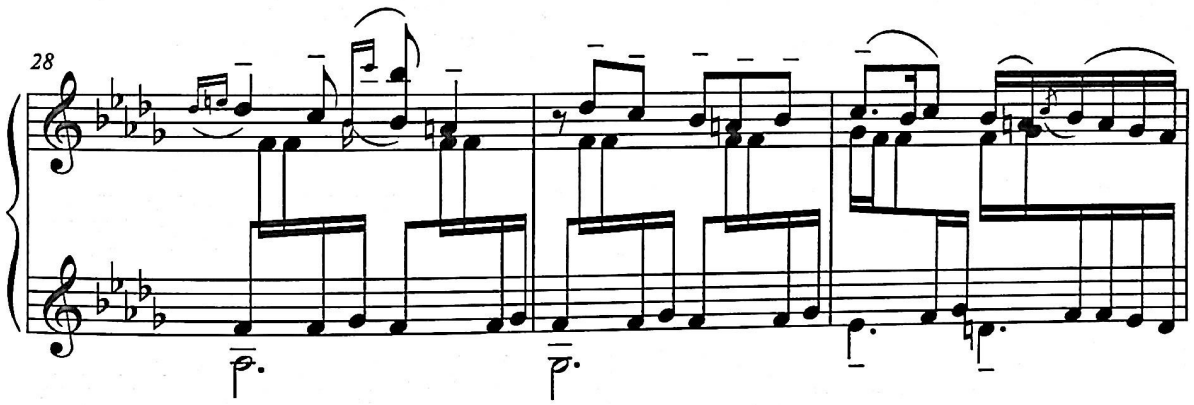
Allegro moderato (♪=160)

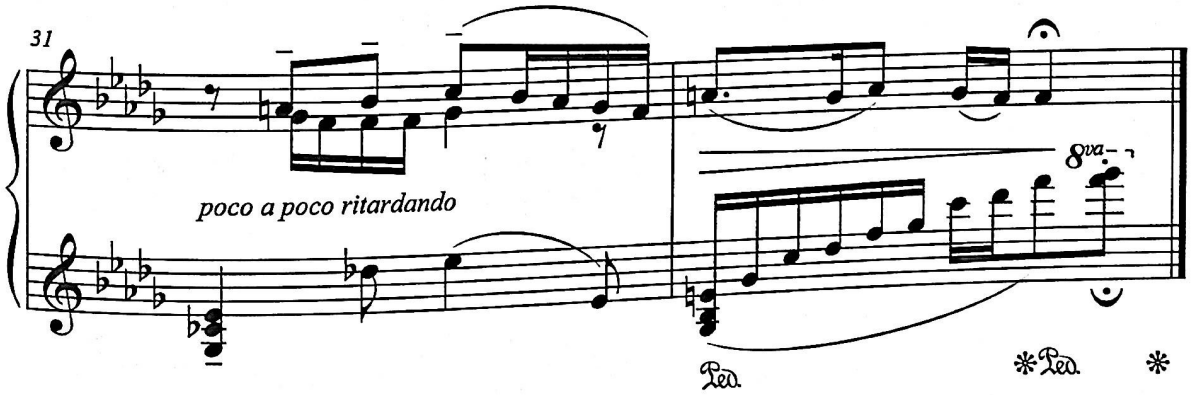



13
16
8va
5-4
ff
(8va)
poco allargando
19
(*Ped.)
a tempo
mf
21
p
8va
Ped.


23
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


dolce
25
p
Ped. come prima

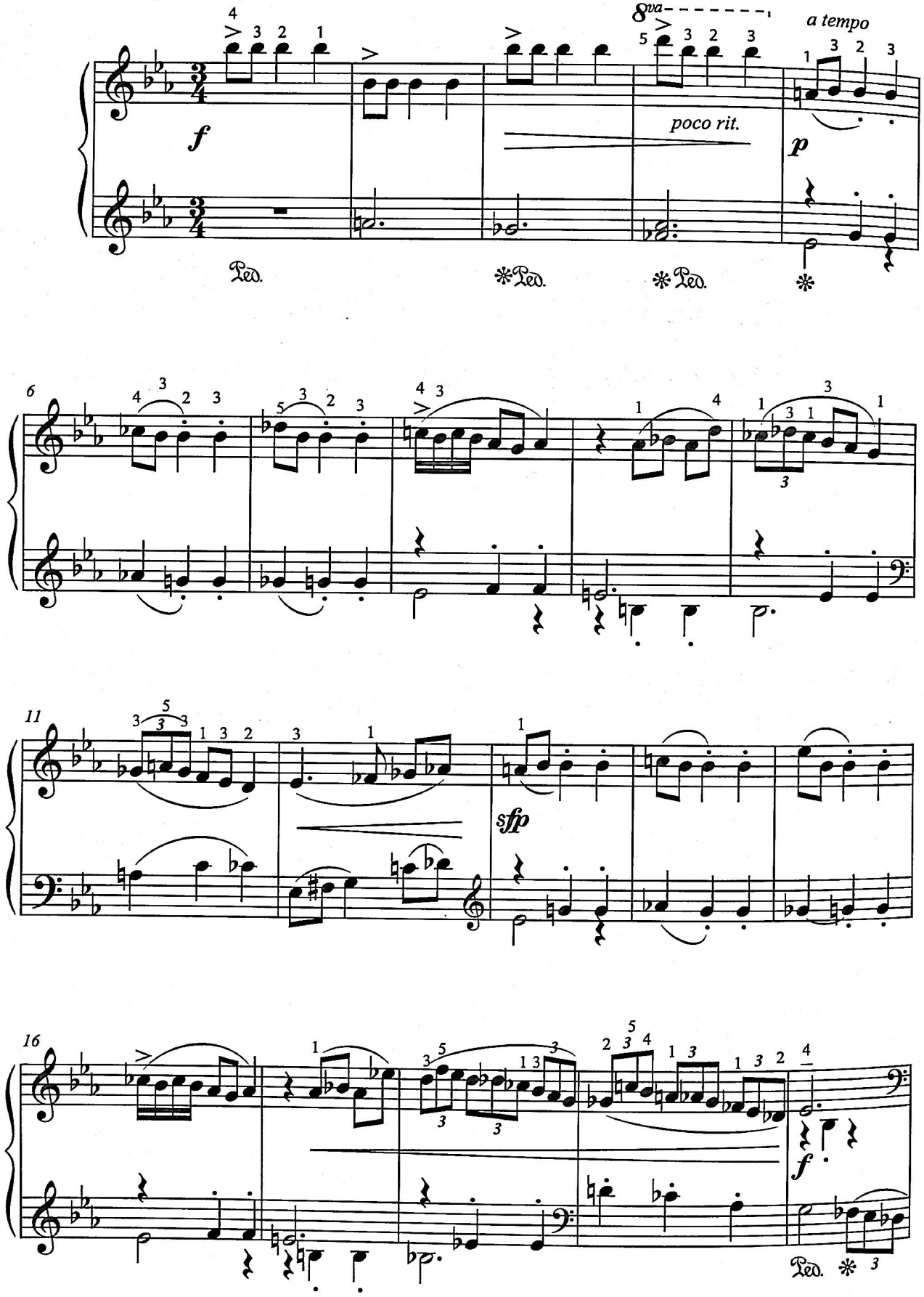

28

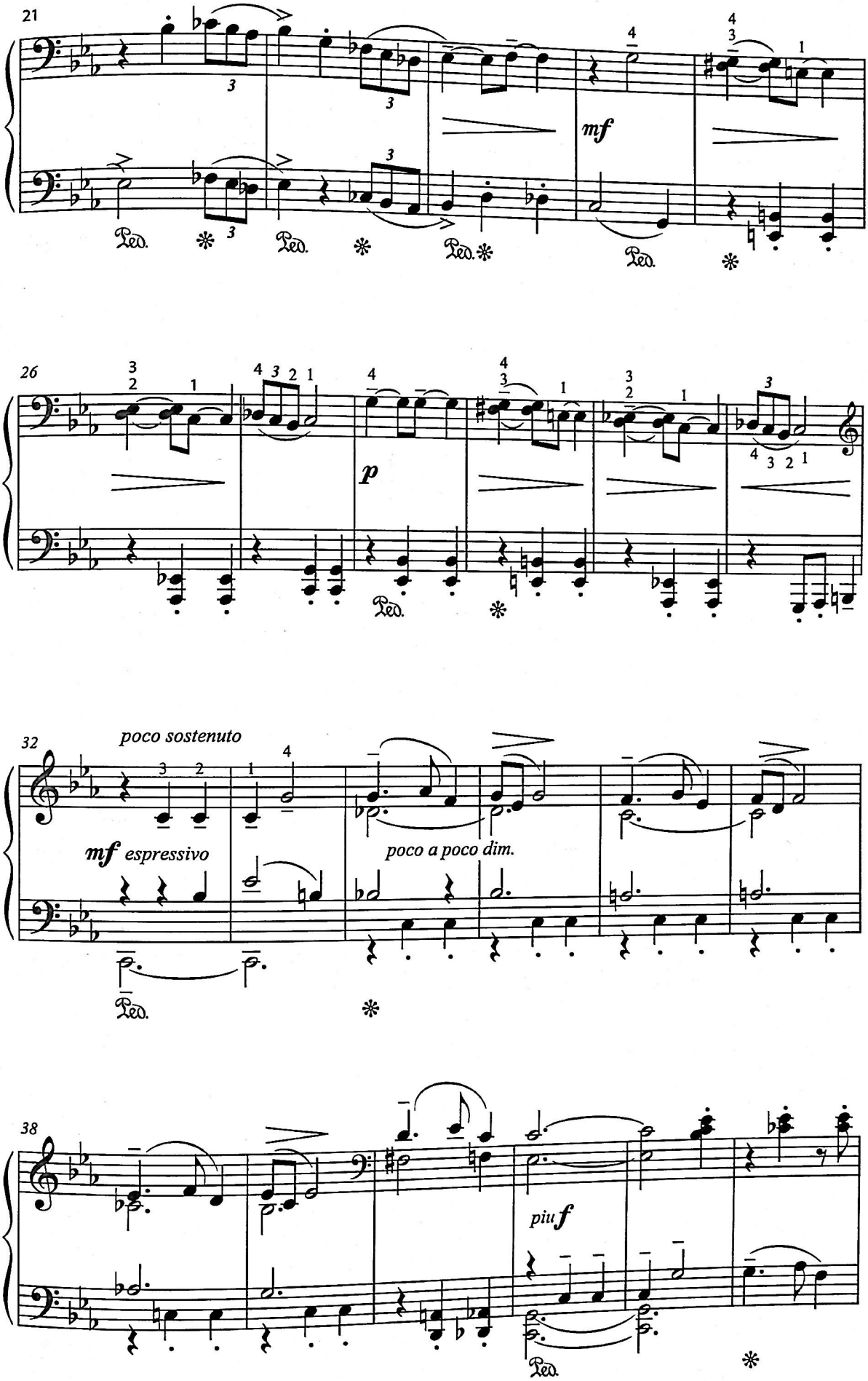

31
poco a poco ritardando
8va
Ped.
Ped.

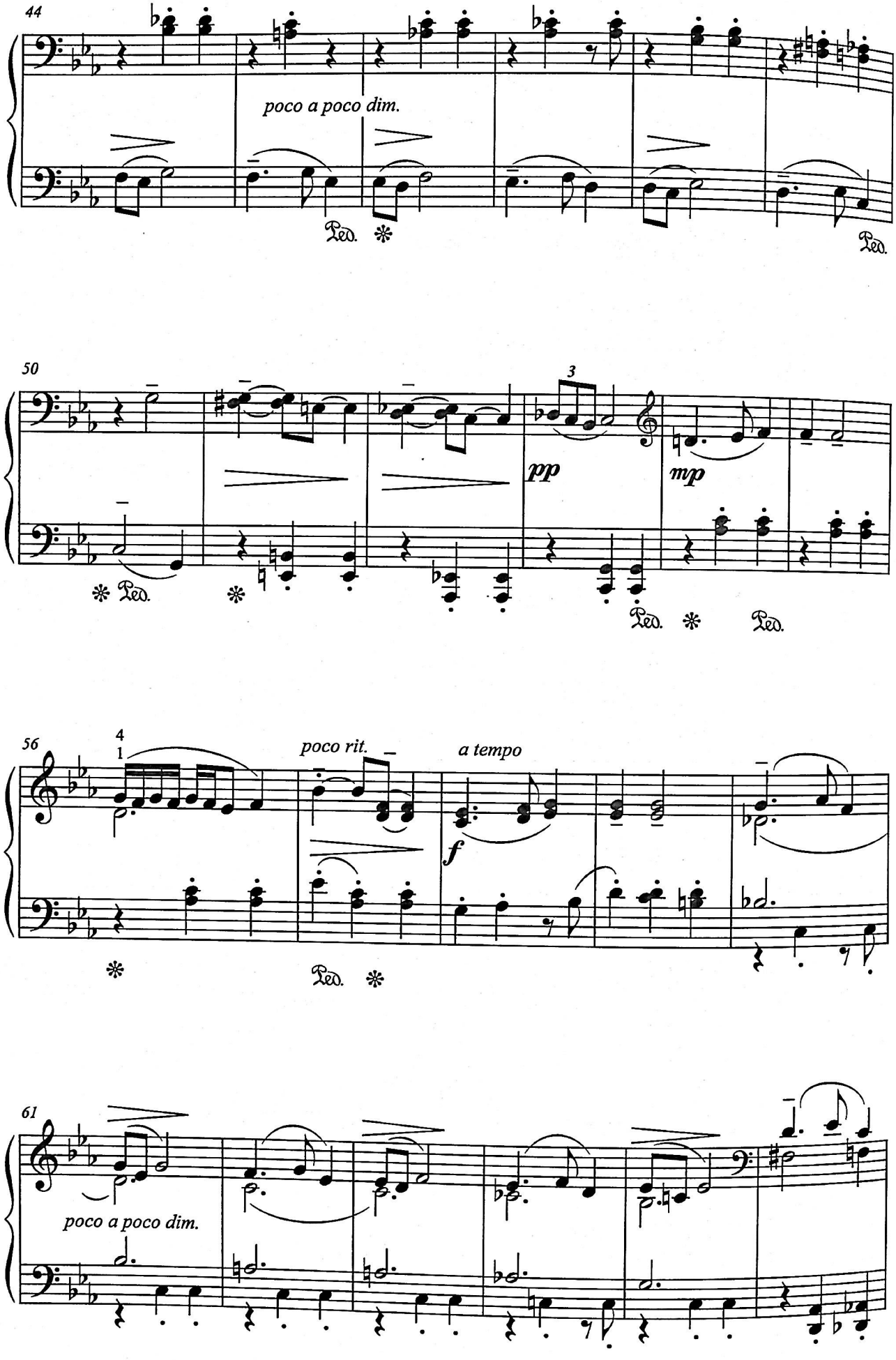
ՎԱԼՍ ВАЛЬС WALTZ
Es-dur

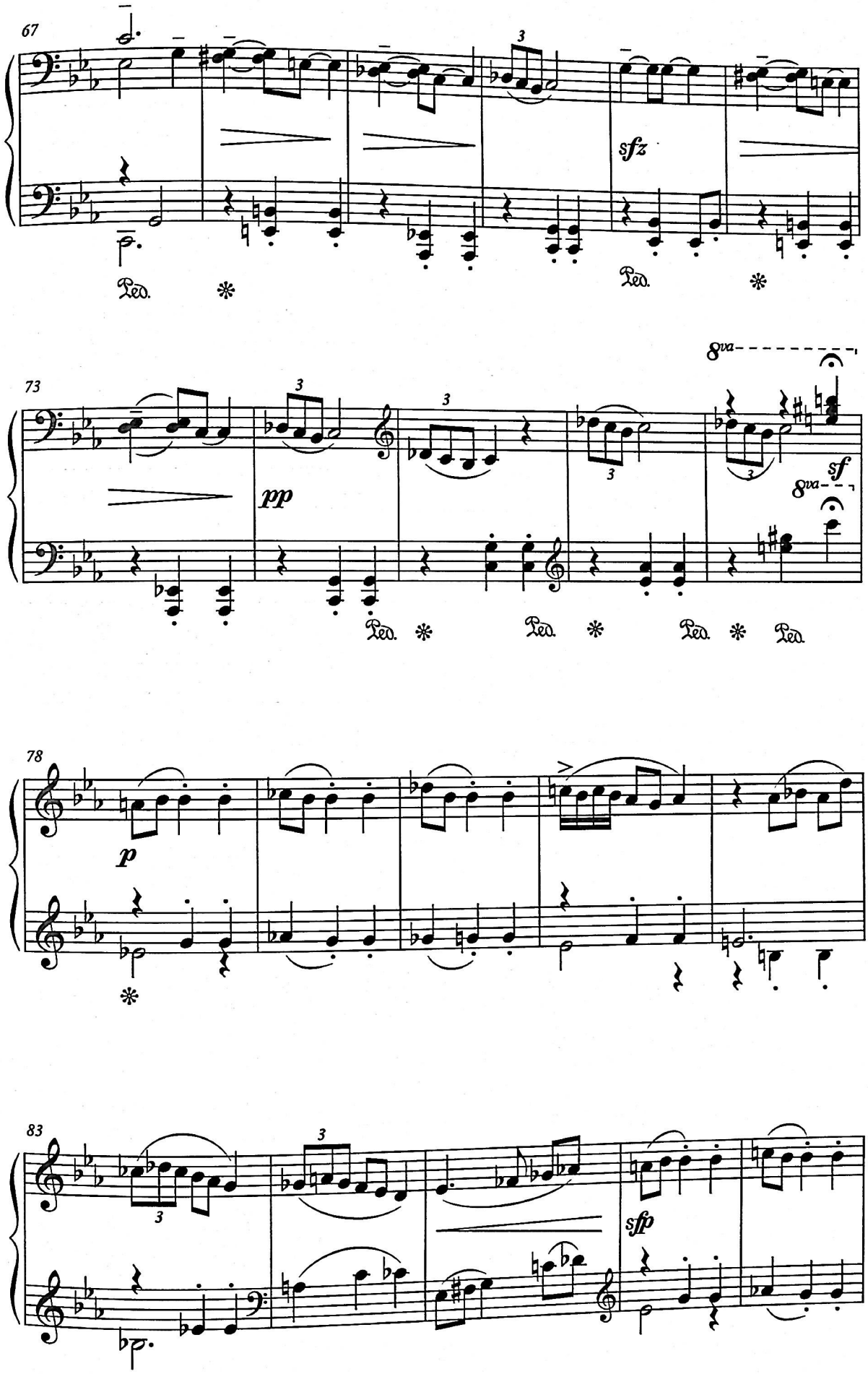
Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Г. САРАДЖЯН
G. SARAJYAN

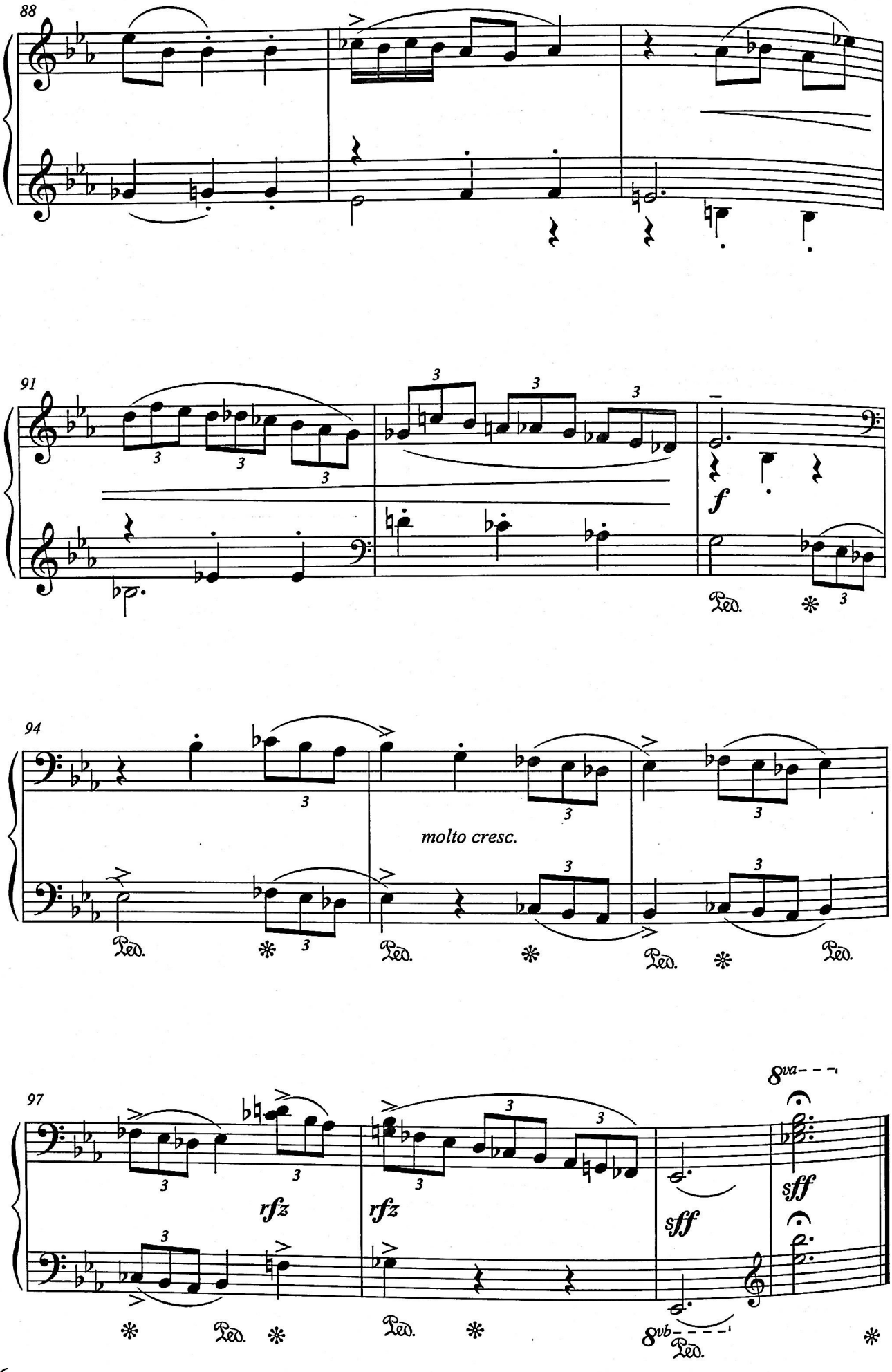
Allegretto capriccioso




21
mf
Ped.
26
p
Ped.
32
poco sostenuto
mf espressivo
poco a poco dim.
Ped.
38
piu f
Ped.


44
poco a poco dim.
Ped.
50
3
pp
mp
56
4
1
poco rit.
a tempo
f
61
poco a poco dim.

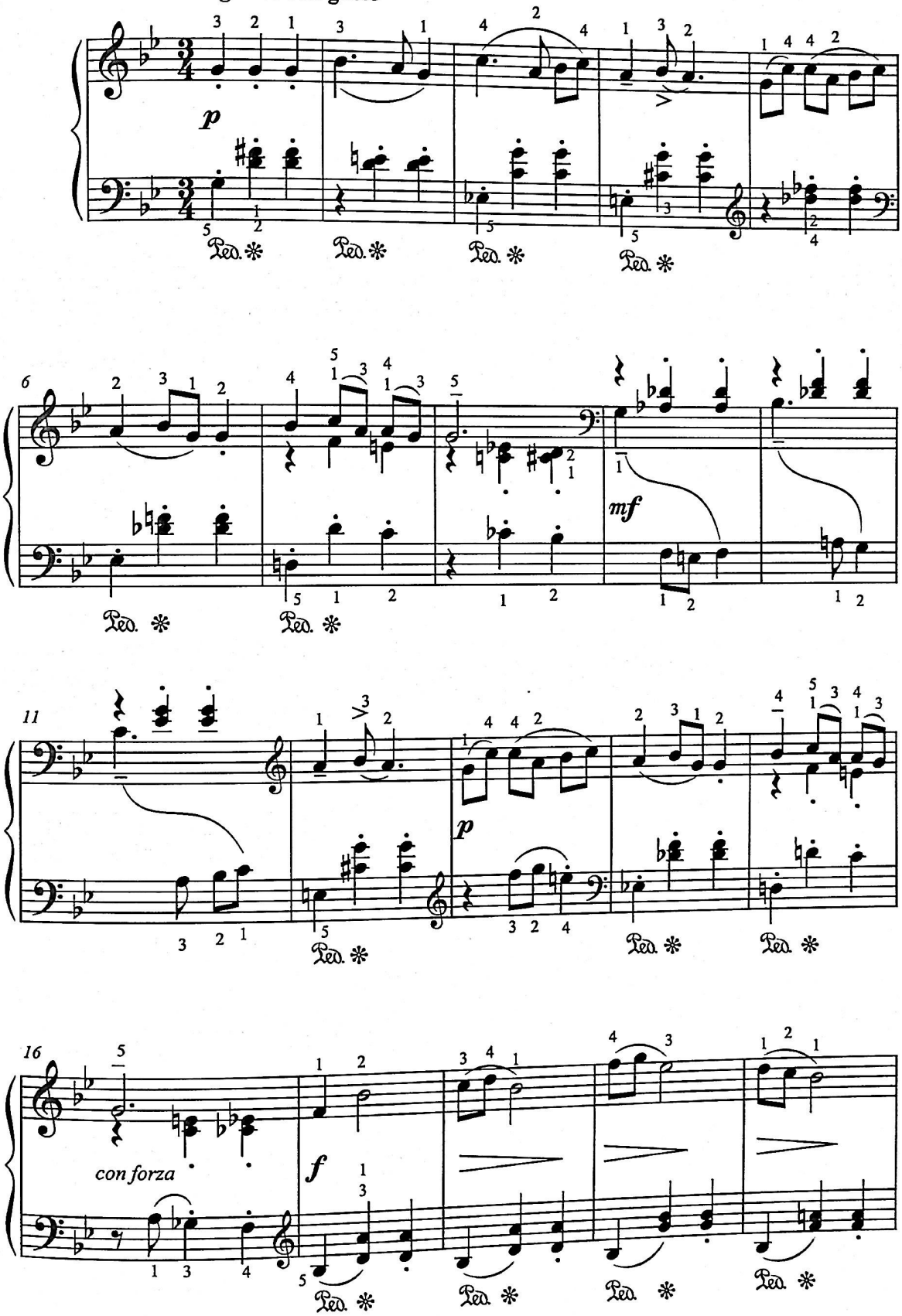

67
sfz
Ped.
Ped.
73
8va
pp
sf
8va
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
78
p
83
sfp

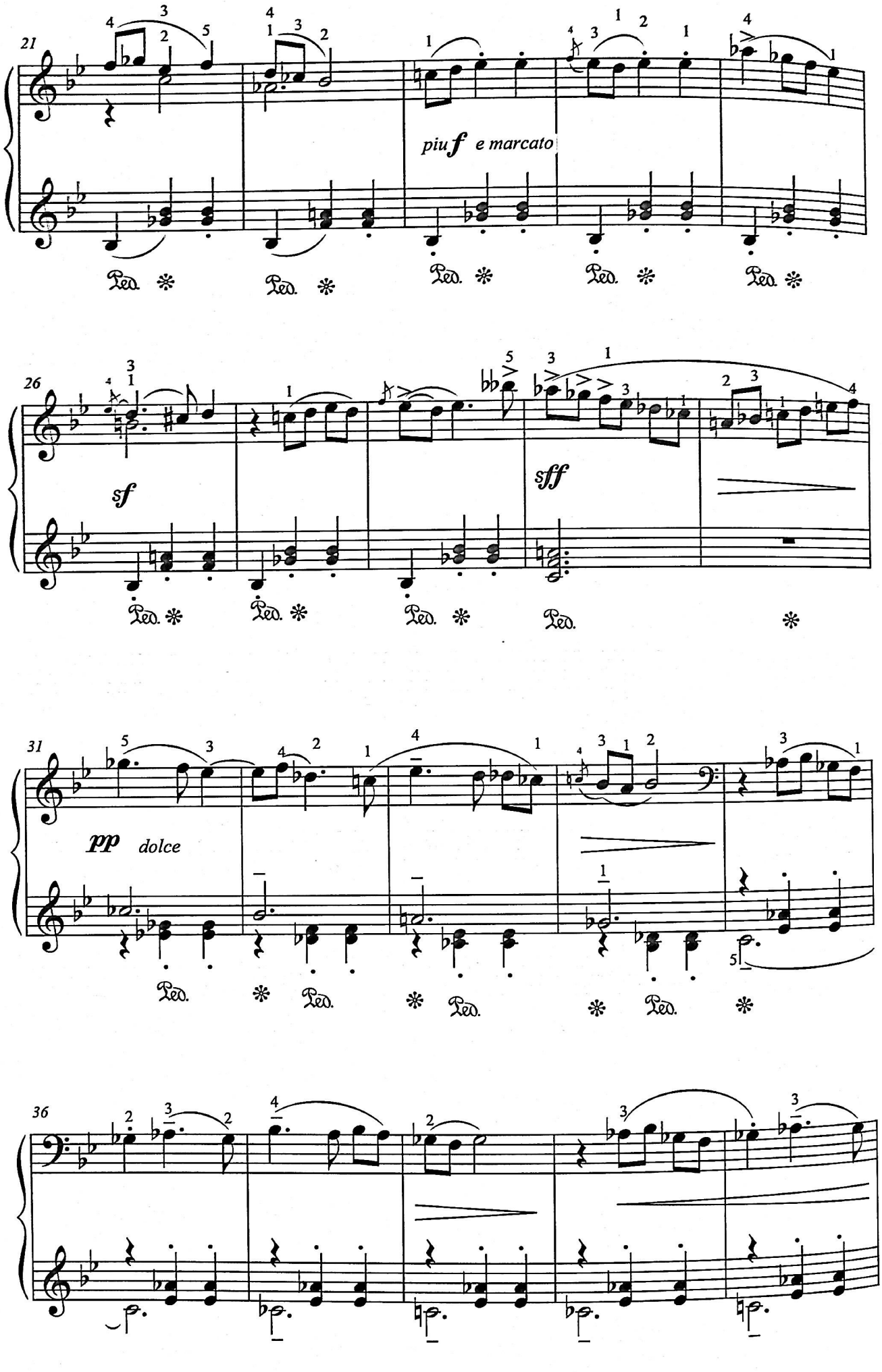

88
91
f
Ped.
94
molto cresc.
97
rfz
rfz
sff
sff
8va
8vb
Ped.

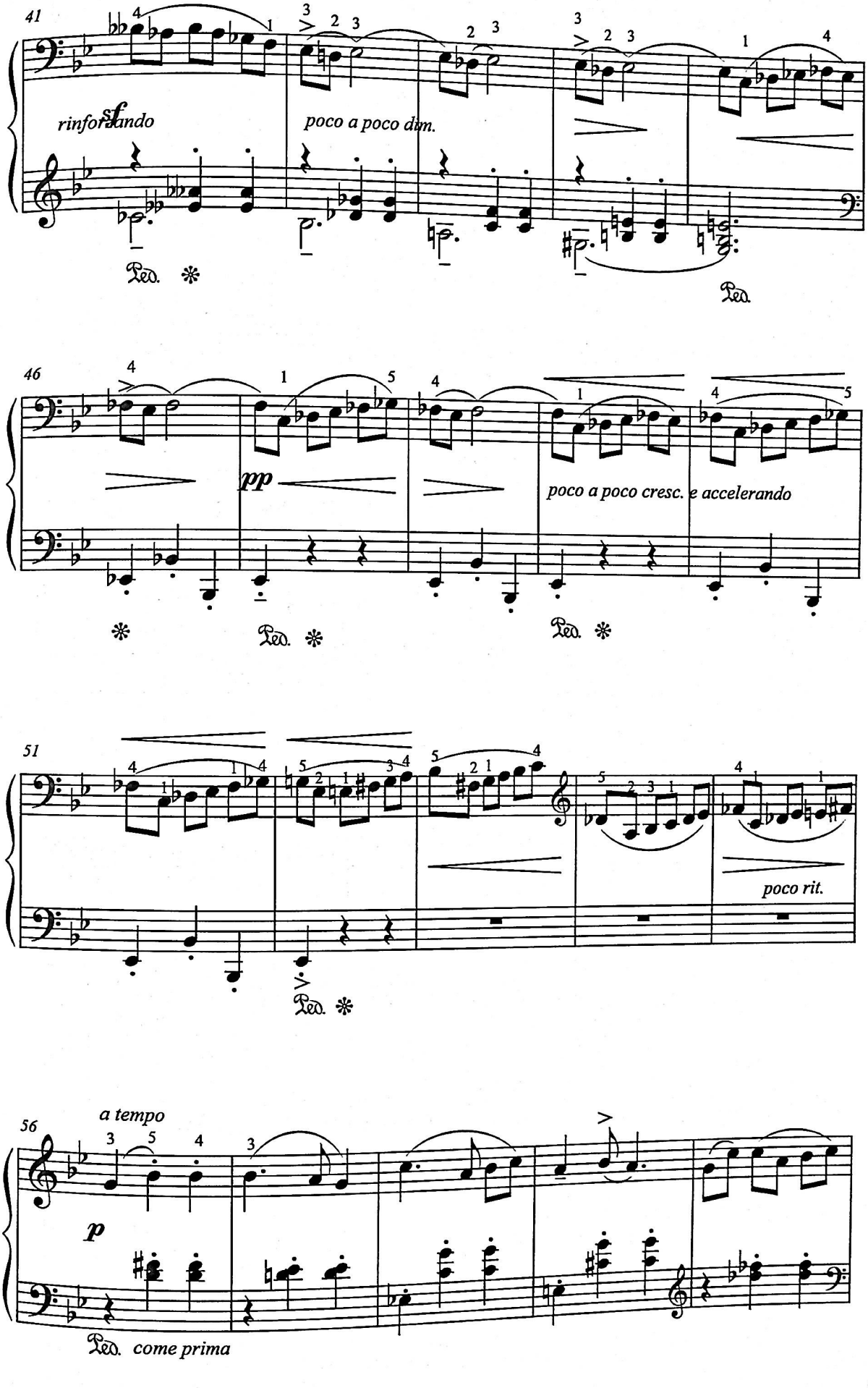
ՎԱԼՍ ВАЛЬС WALTZ
g-moll

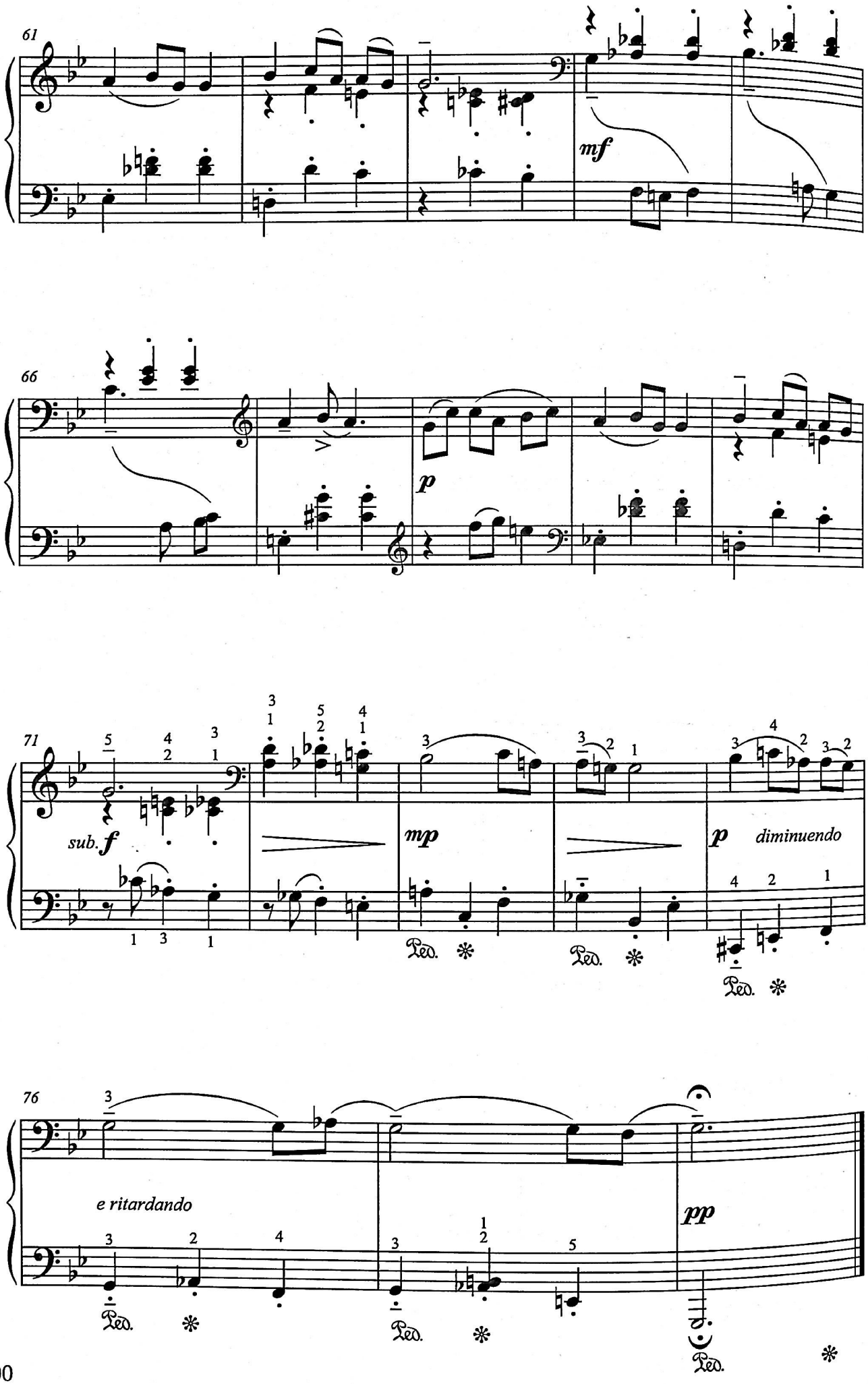
Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Г. САРАДЖЯН
G. SARAJYAN

Allegretto con gusto




21
piu f e marcato
26
sf
sff
31
pp dolce
36

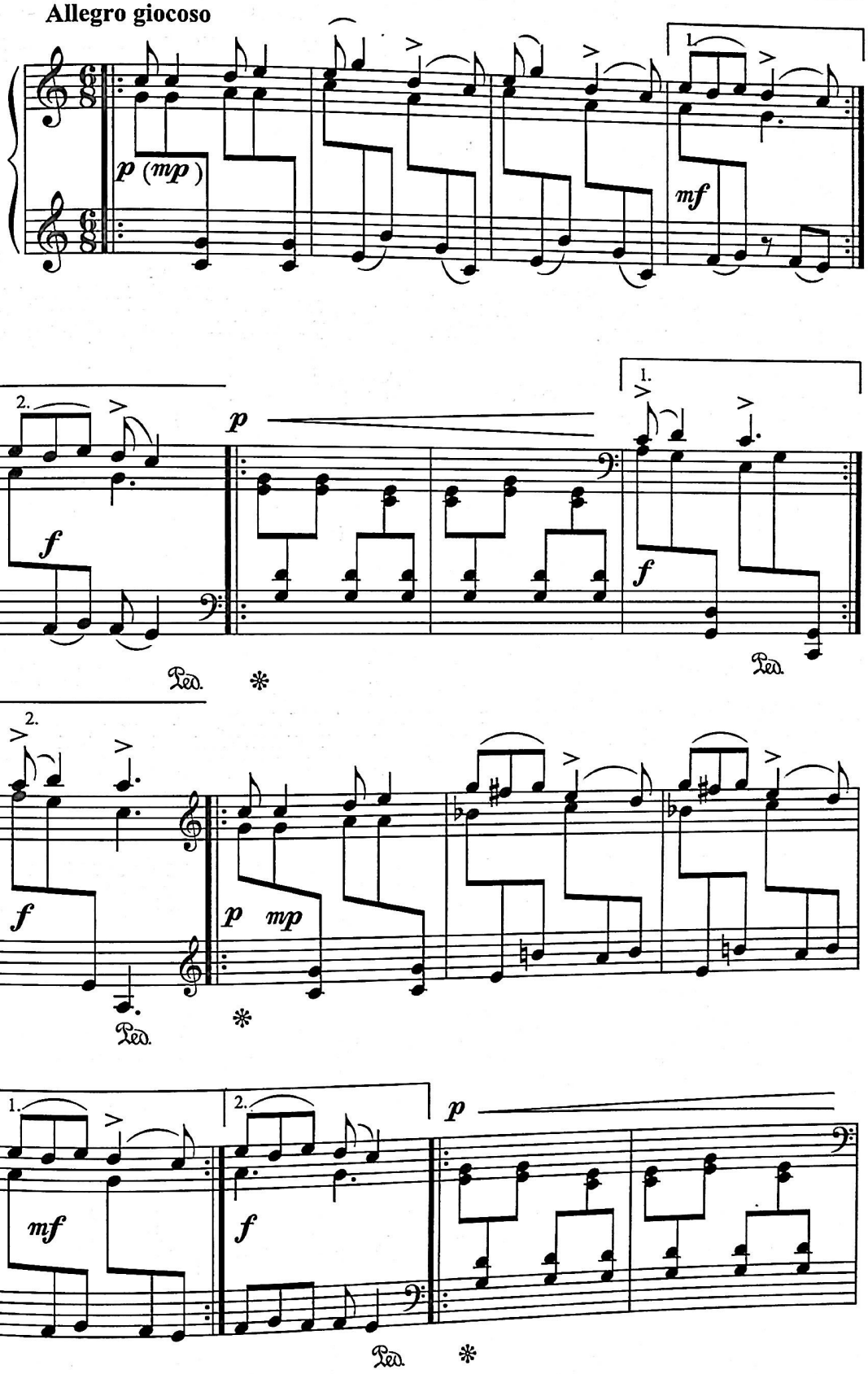

41
sf
rinforzando
poco a poco dim.
Ped.
Ped.
46
pp
poco a poco cresc. e accelerando
Ped.
Ped.
51
poco rit.
Ped.
56
a tempo
p
Ped. come prima

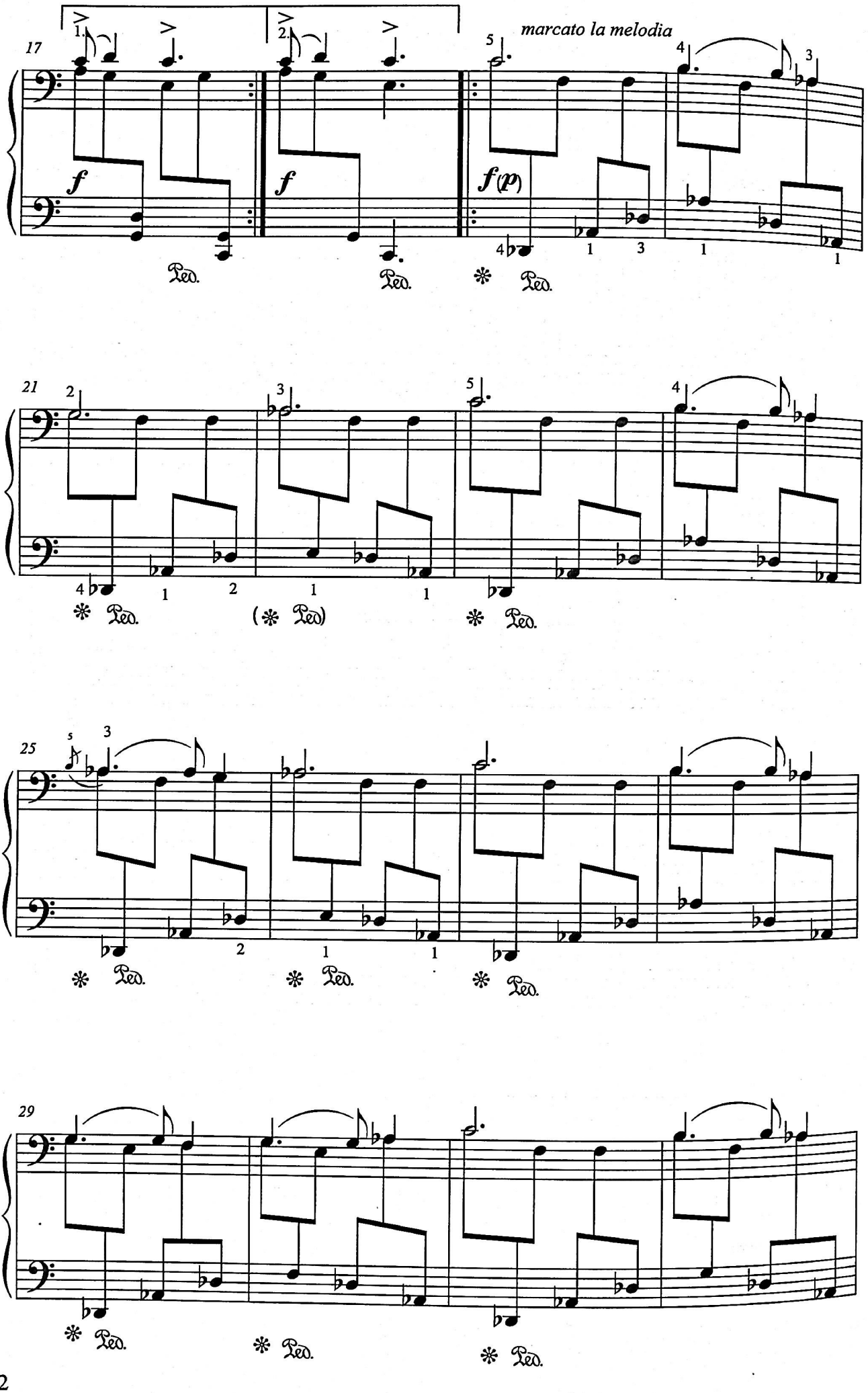

61
mf
66
p
71
sub. f
mp
p
diminuendo
Ped.
76
e ritardando
pp
Ped.

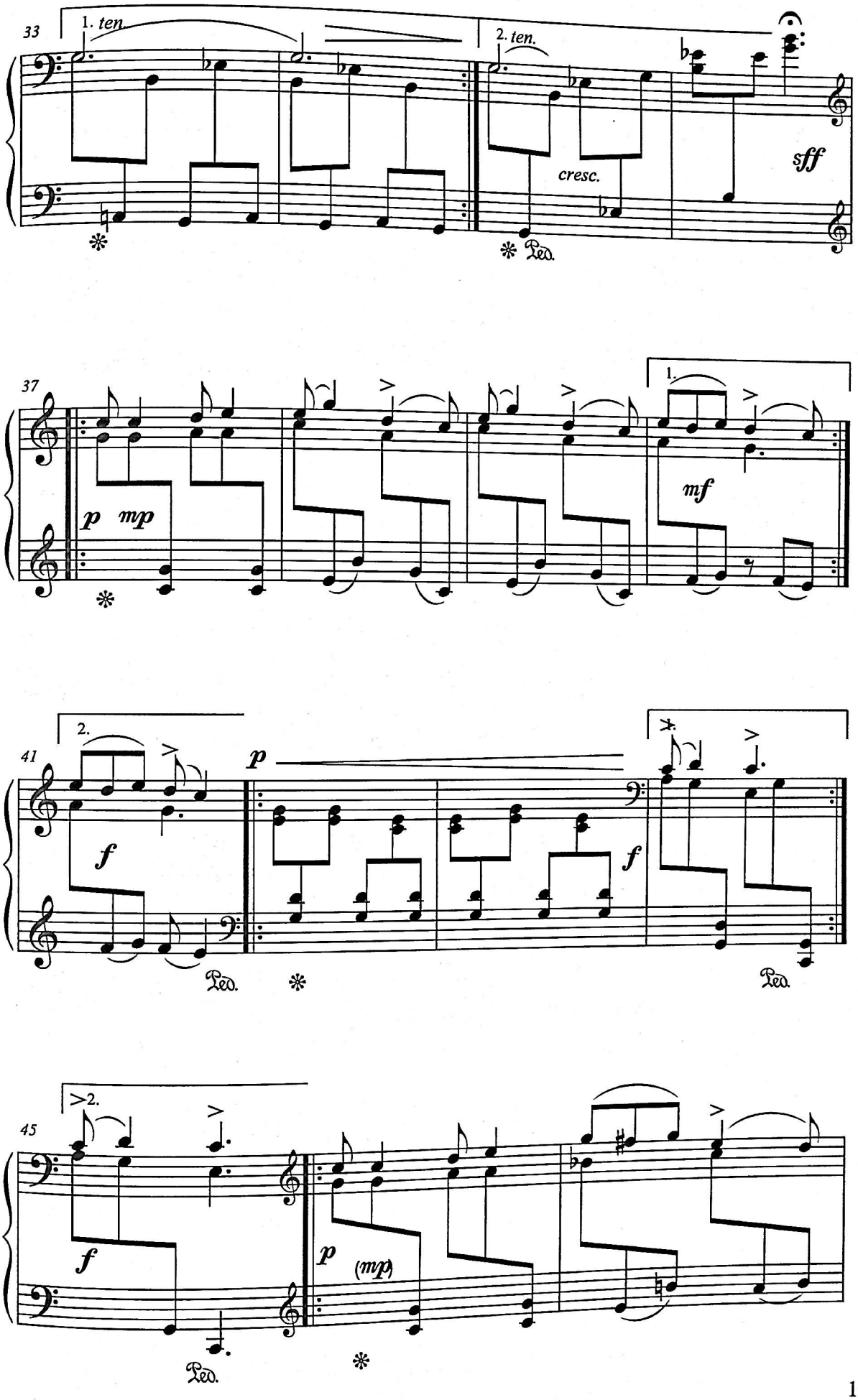
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՊԱՐ
АРМЯНСКИЙ ТАНЕЦ
AN ARMENIAN DANCE

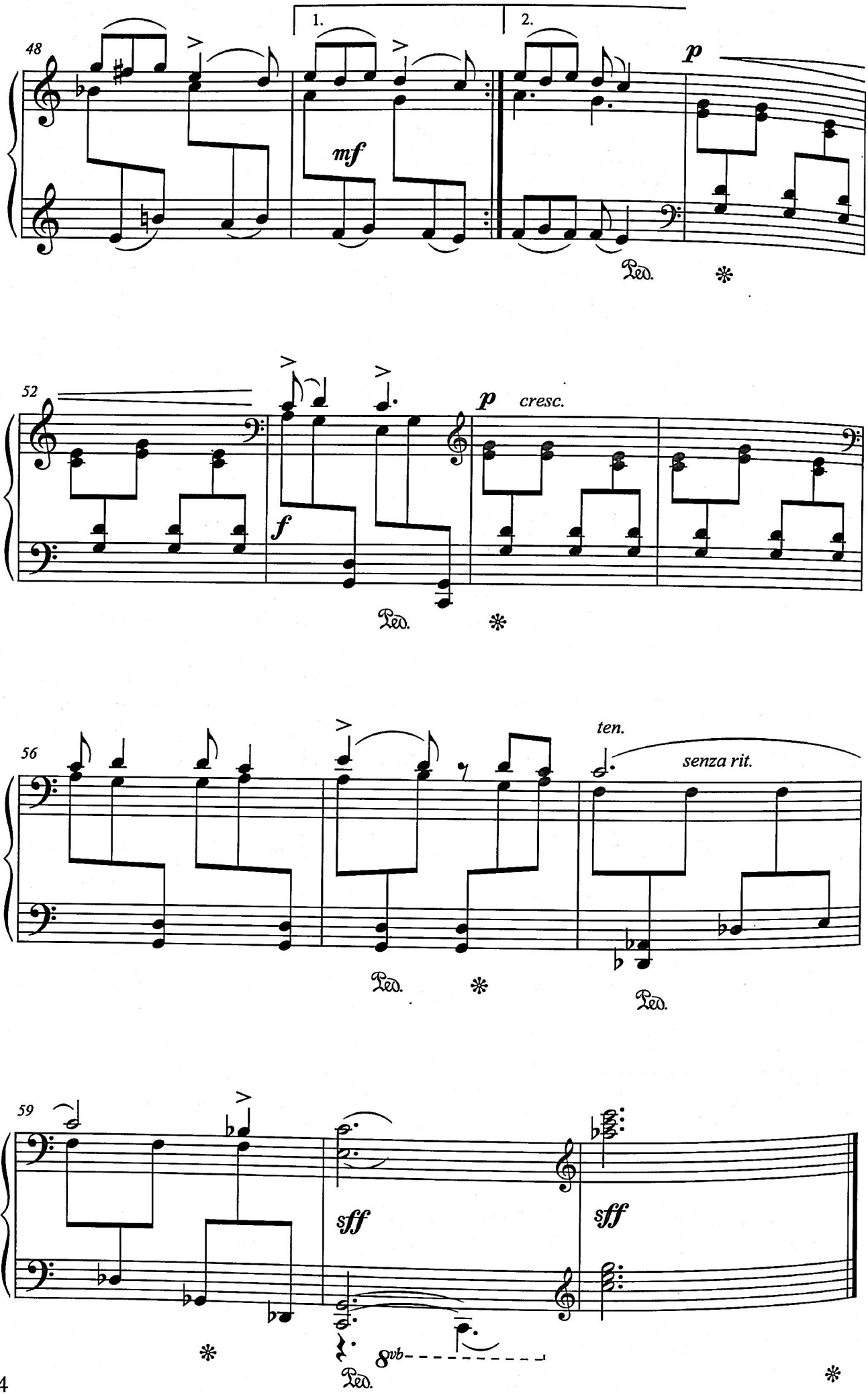
Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
Г. САРАДЖЯН
G. SARAJYAN

Allegro giocoso



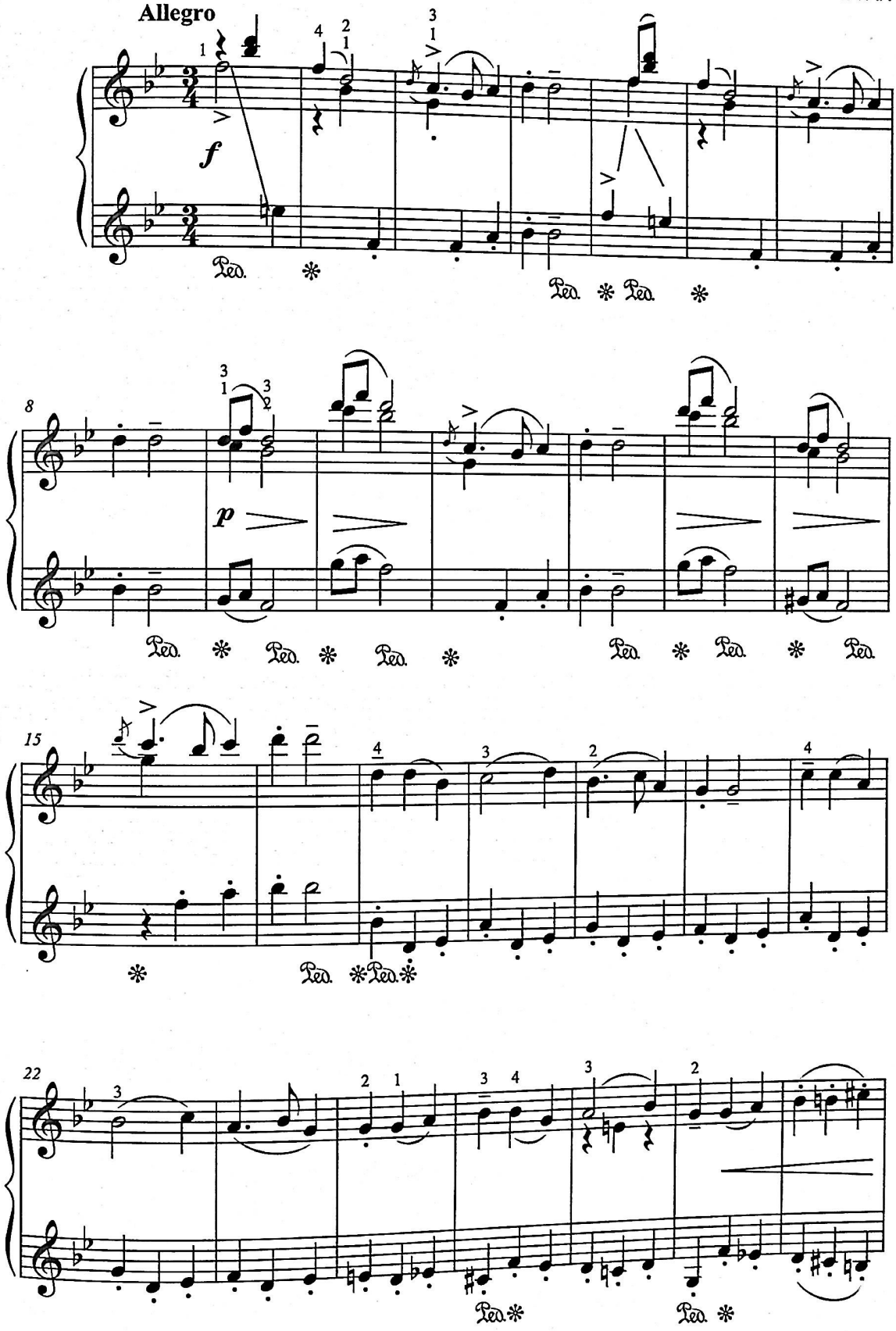

17
1.
2.
marcato la melodia
f
f
f(p)
Ped.
21
25
29


33
1. ten.
2. ten.
cresc.
sff
Ped.
37
1.
p
mp
mf
41
2.
p
f
f
Ped.
Ped.
45
2.
f
p
(mp)
Ped.


48
1.
2.
mf
p
Ped.
52
p
cresc.
f
Ped.
56
ten.
senza rit.
Ped.
Ped.
59
sff
sff
8vb
Ped.

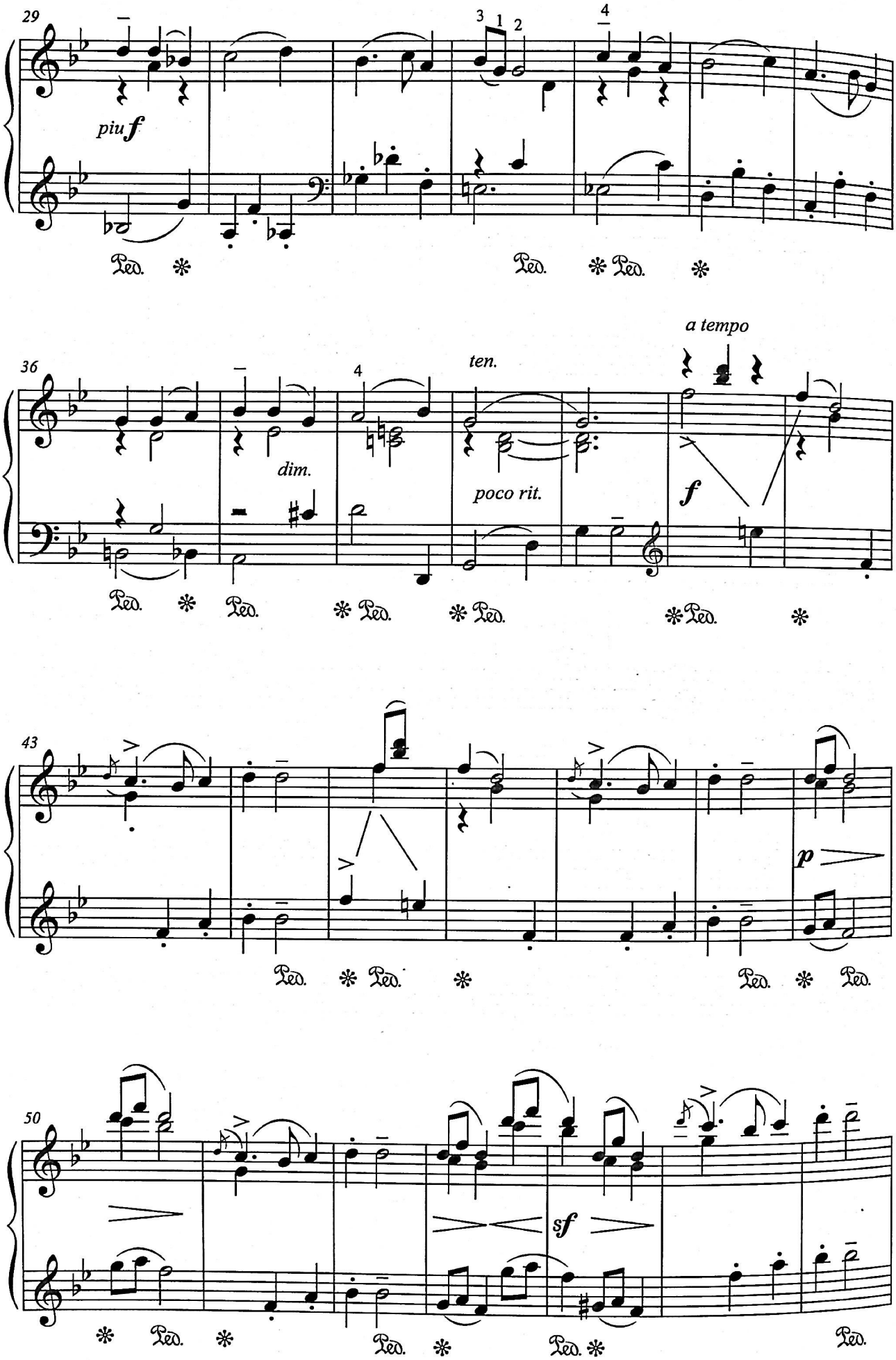
ՀՈՅ, ՆԱԶԱՆ
ОЙ, НАЗАН
hoy nazan *)

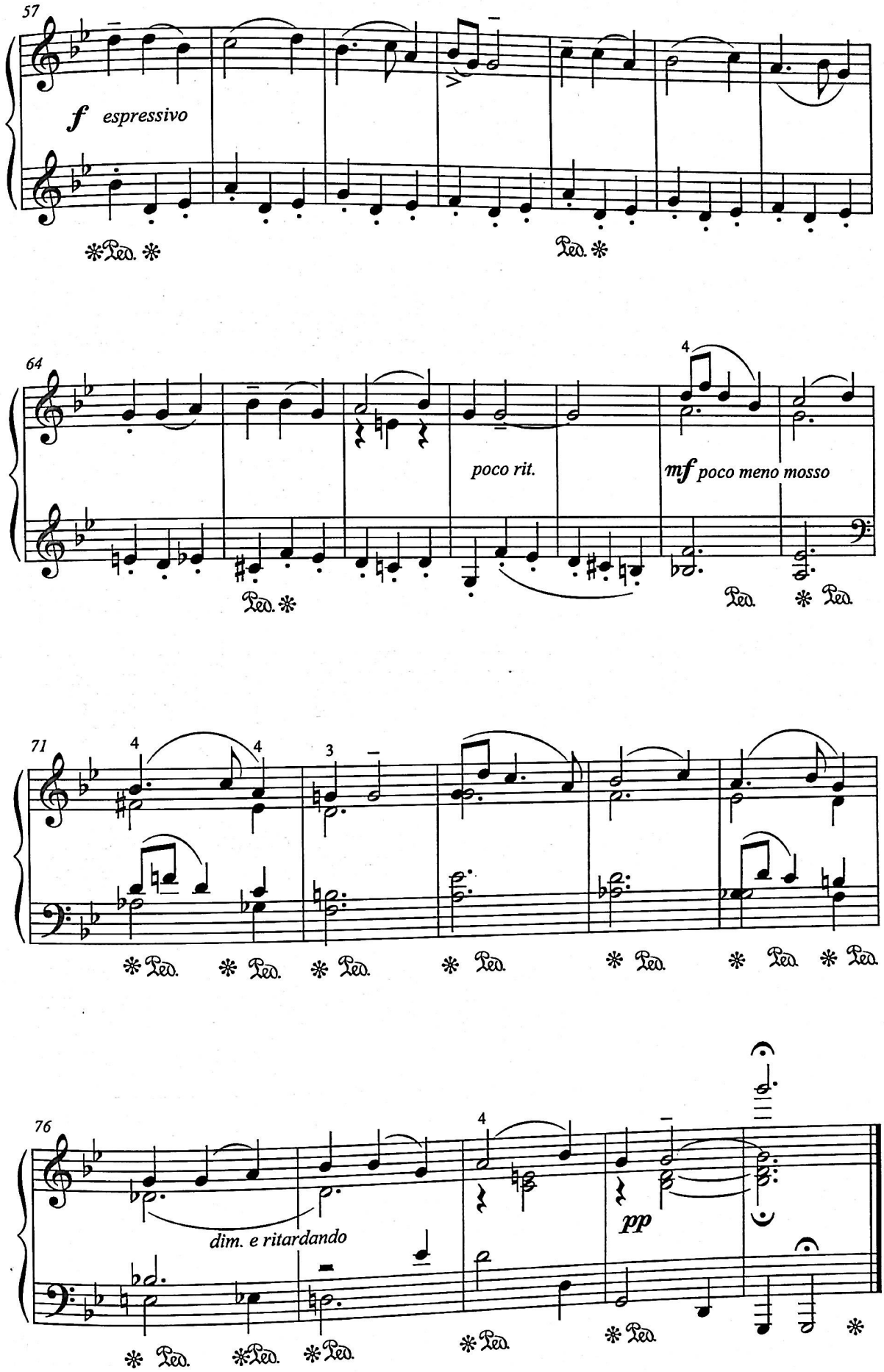
КОМИТАС - Г. САРАДЖЯН
KOMITAS - G. SARAJYAN



*) Տե՛ս վառադարձկությունը ըստ Վ.Հյուբշմանի էջ 213:

*) См. транскрипцию армянского языка по Г.Хюбшману стр. 213.


29
piu f
3 1 2
4
Ped.
36
dim.
4
ten.
poco rit.
a tempo
f
43
p
50
sf

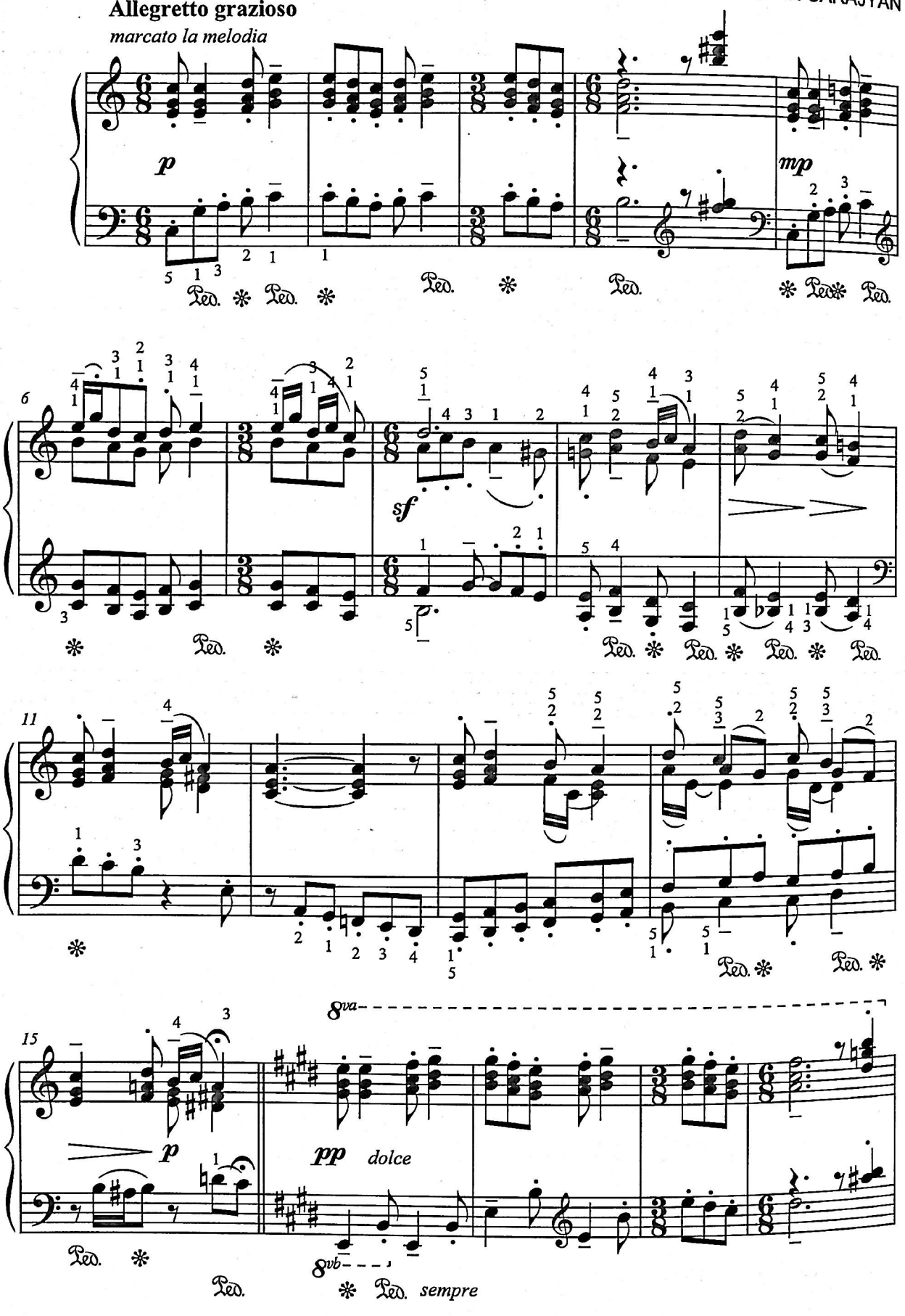

57
f espressivo
Ped. * Ped. *
64
poco rit.
mf poco meno mosso
Ped. * Ped. * Ped.
71
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
76
dim. e ritardando
pp
* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

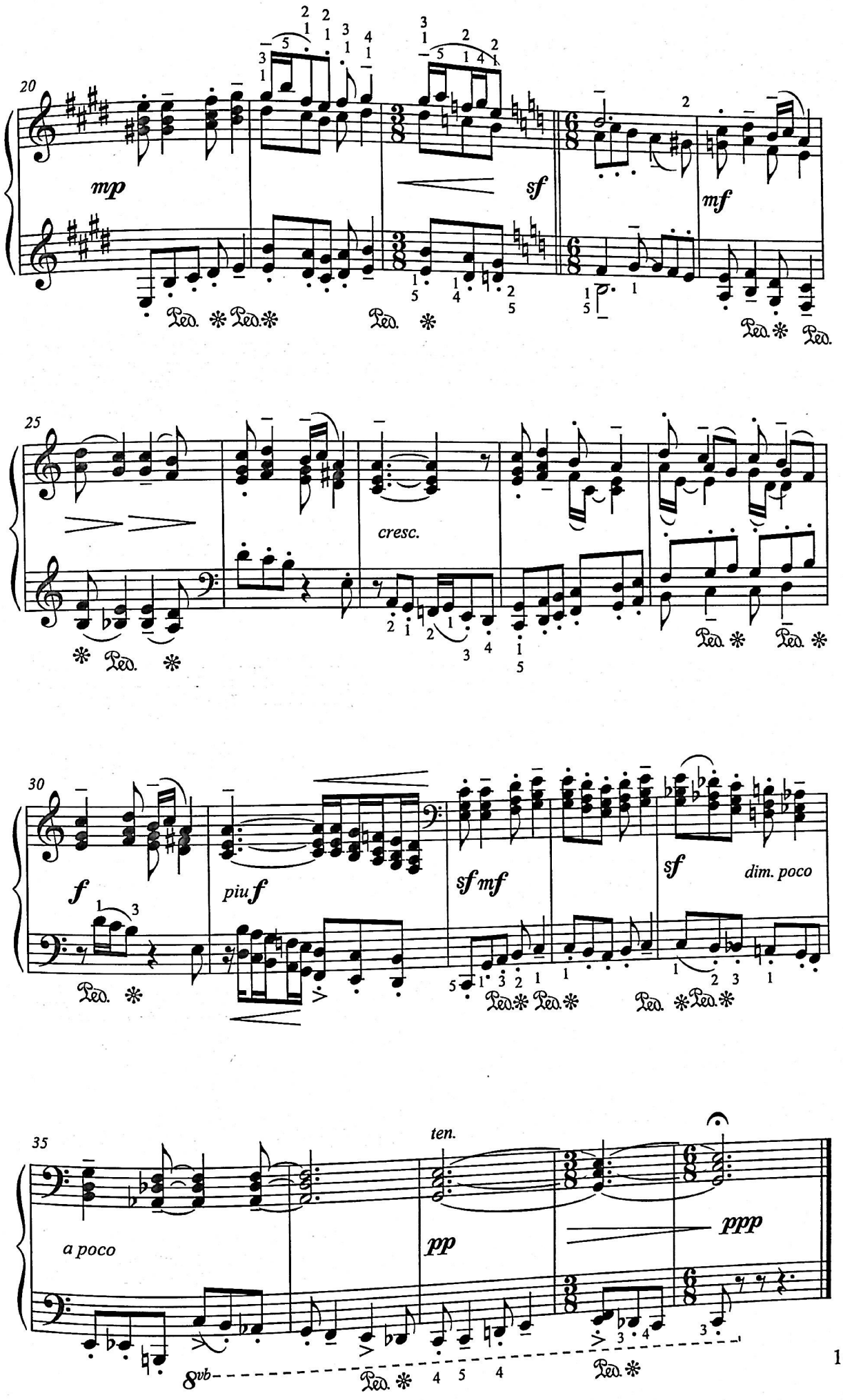
ԵՐԿԻՆՔՆ ԱՄՊԵԼ Ա
НЕБО ТУЧИ СКРЫЛИ
erkink'n ampel a

КОМИТАС - Г. САРАДЖЯН
KOMITAS - G. SARAJYAN

Allegretto grazioso

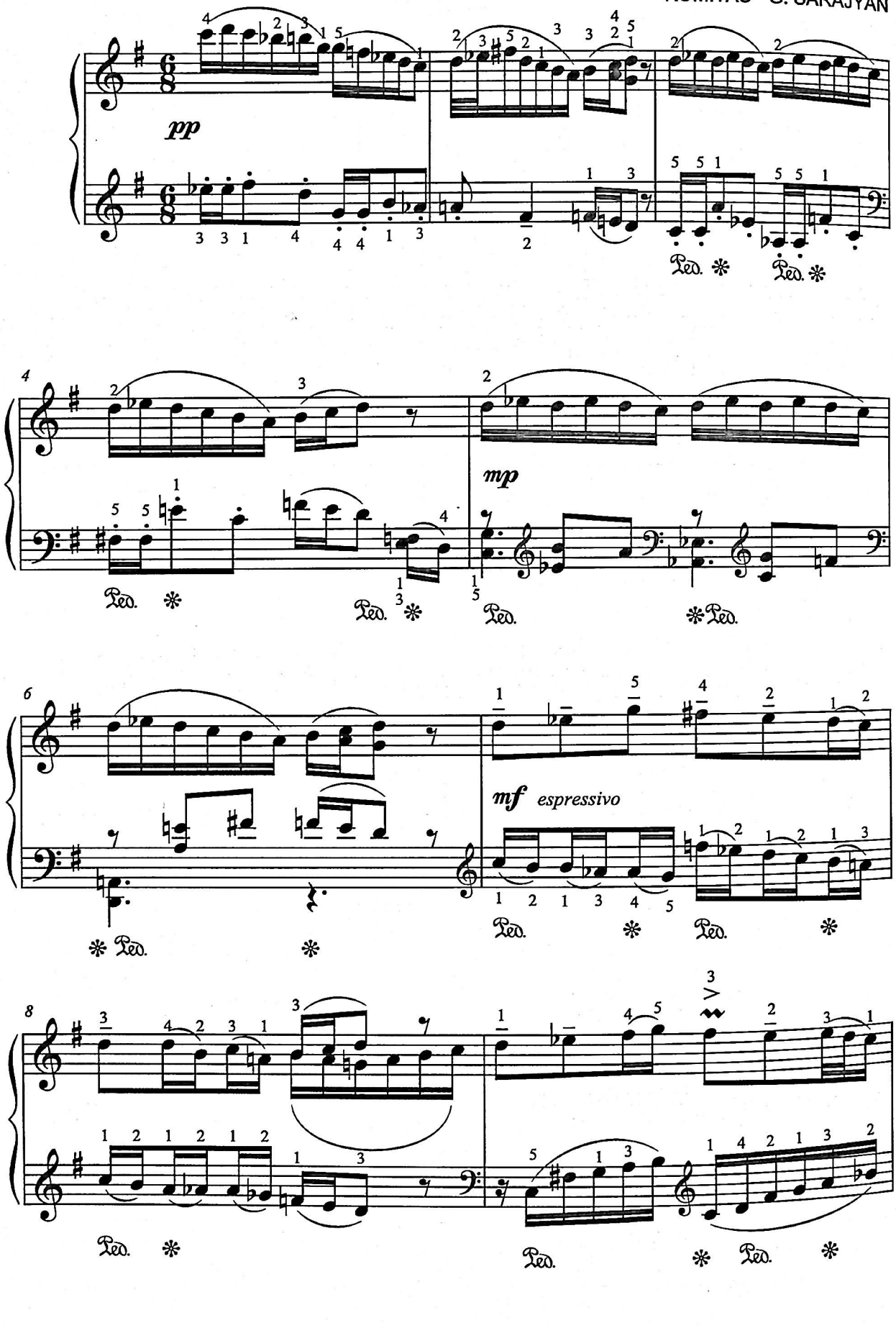
marcato la melodia

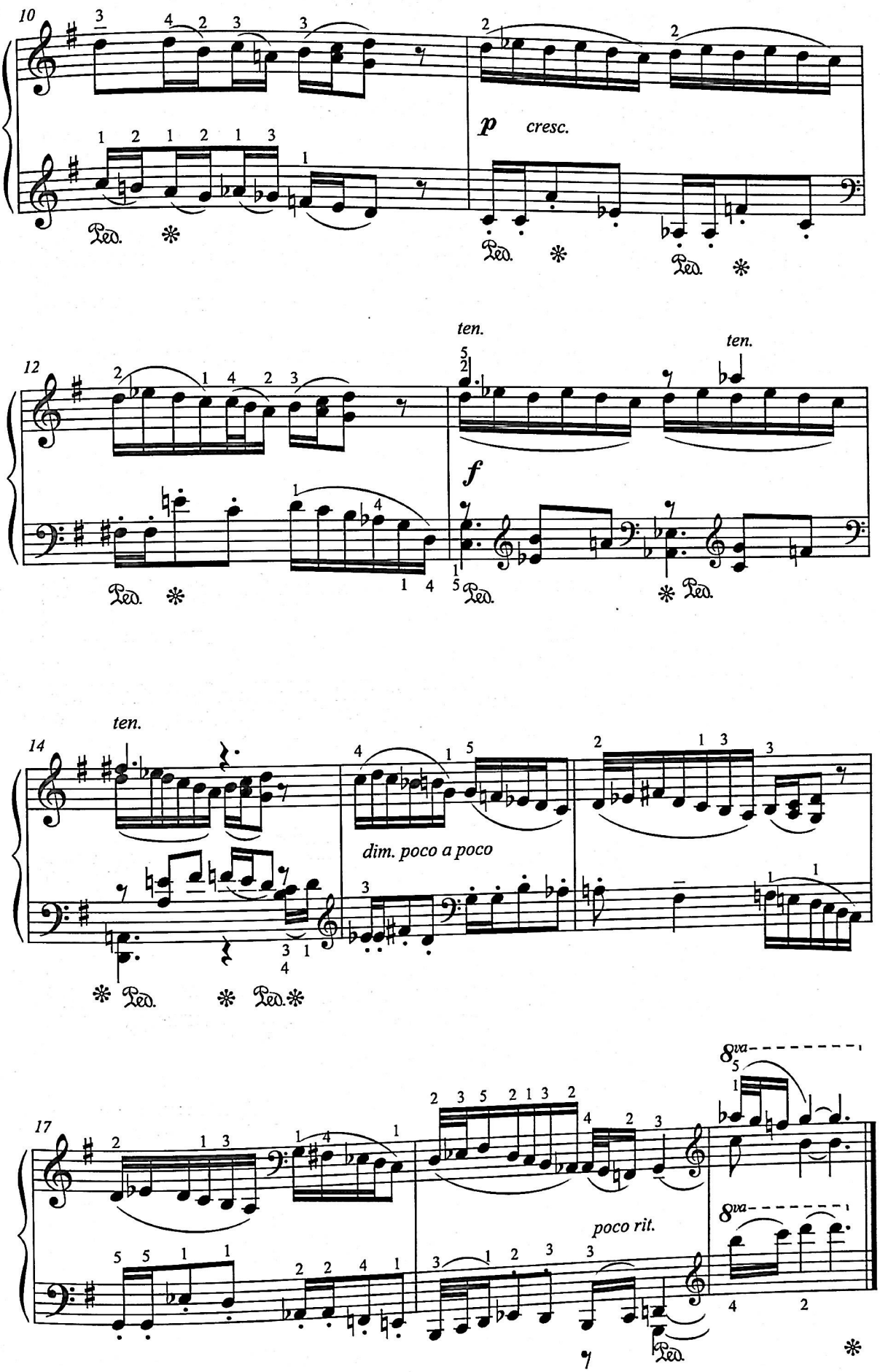



20
mp
sf
mf
25
cresc.
30
f
piu f
sf mf
sf
dim. poco
35
ten.
a poco
pp
ppp
8vb

ՉԵՄ, ՉԵՄ, ՉԵՄ ԿՐՆԱ ԽԱՂԱ
НЕТ, НЕТ, ПЛЯСАТЬ НЕТ МОЧИ
čem čem čem krna xaǯa

ԿՈՄԻՏԱՍ - Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
КОМИТАС - Г. САРАДЖЯН
KOMITAS - G. SARAJYAN




10
p
cresc.
12
ten.
ten.
f
14
ten.
dim. poco a poco
17
8va
poco rit.

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՊԱՐ
АРМЯНСКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ
ARMENIAN NATIONAL DANCE

ՖԱՏԵՆ ԿԻՏԱՄ ДАМ ТЕБЕ ФАТУ faten kitam

ԿՈՄԻՏԱՍ - Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
КОМИТАС - Г. САРАДЖЯН
KOMITAS - G. SARAJYAN

Allegretto grazioso

cantabile

mp

pp

sempre staccato e leggiero

5

Ped. *

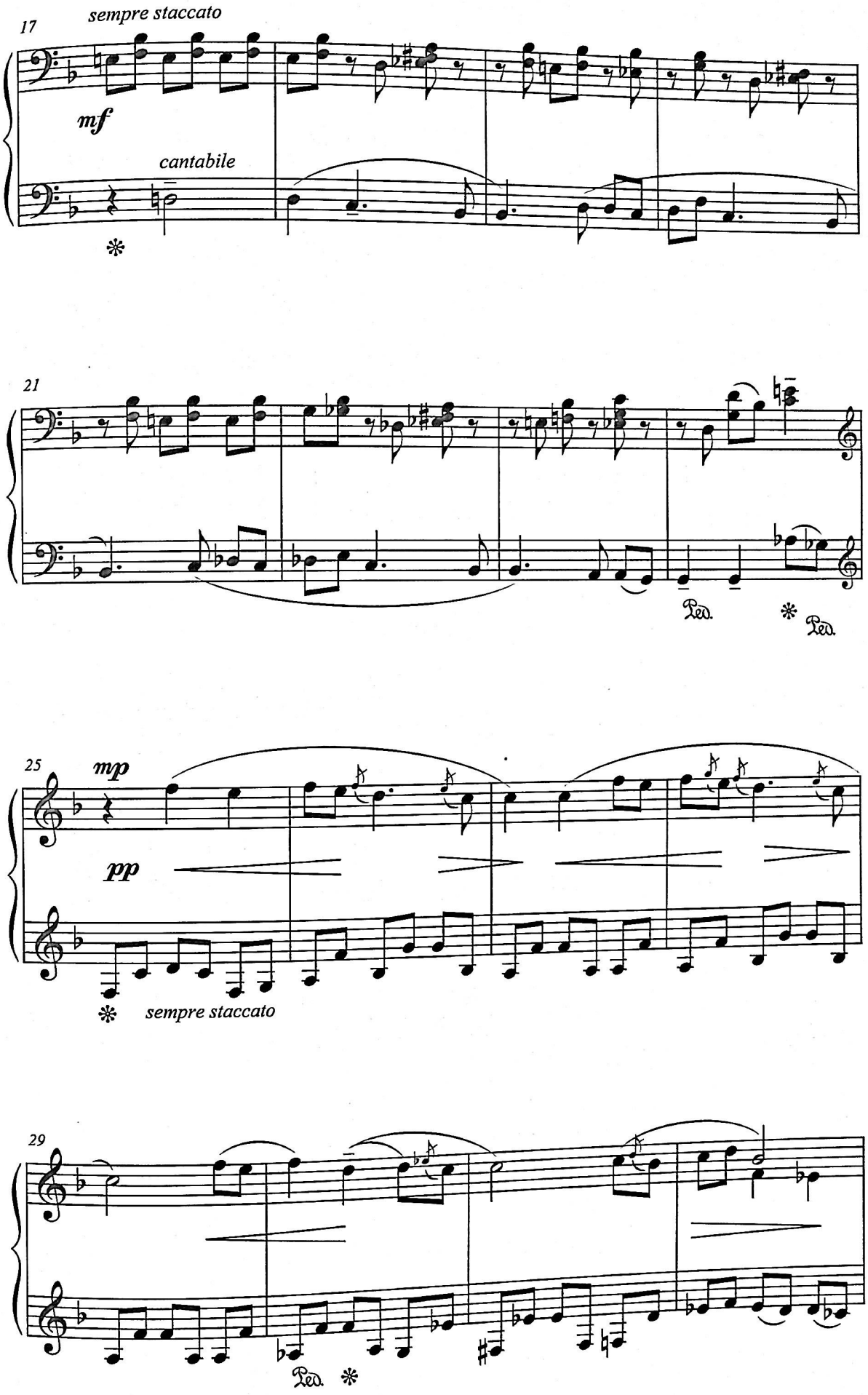
flebile

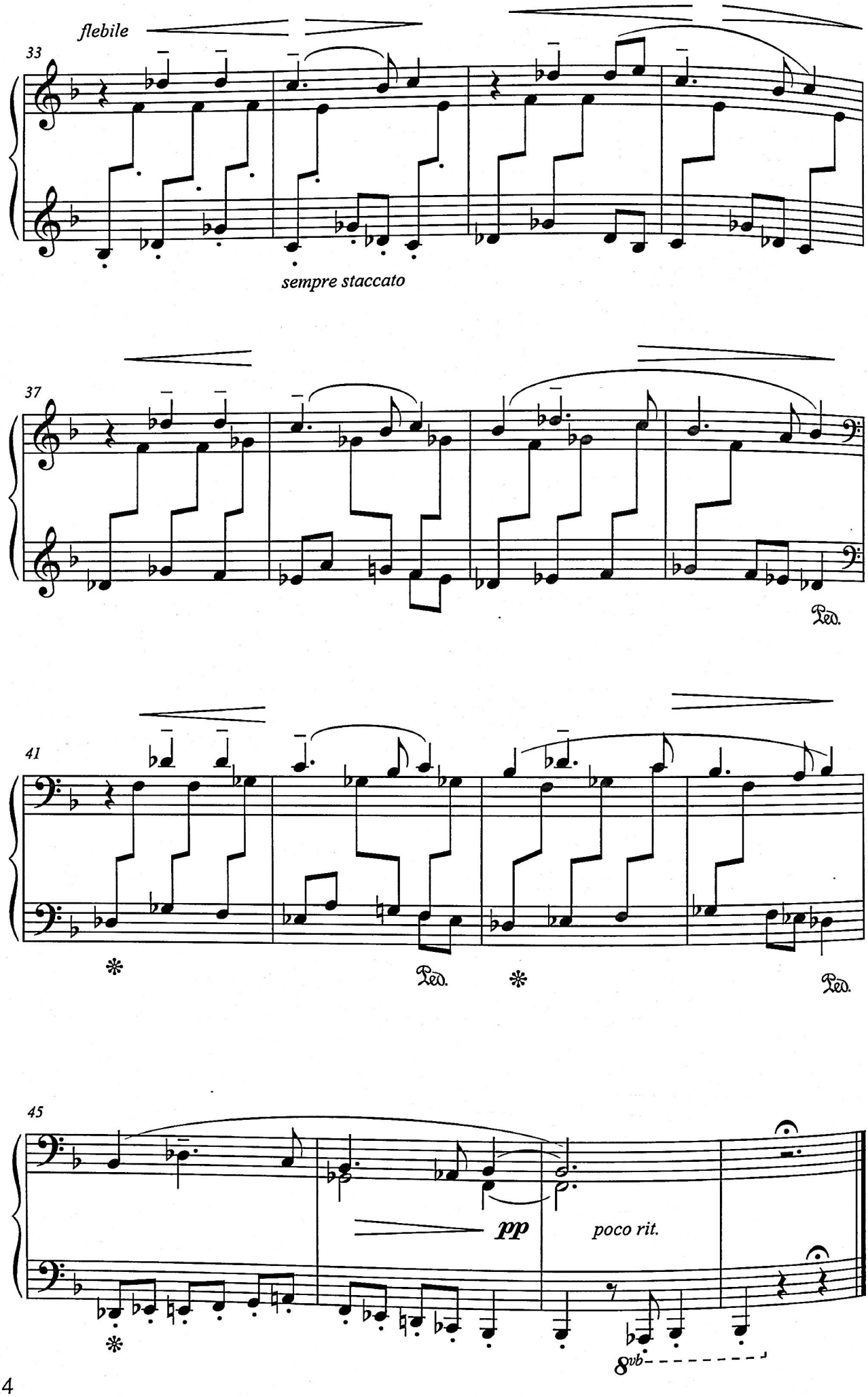
9

sempre staccato

13

Ped.

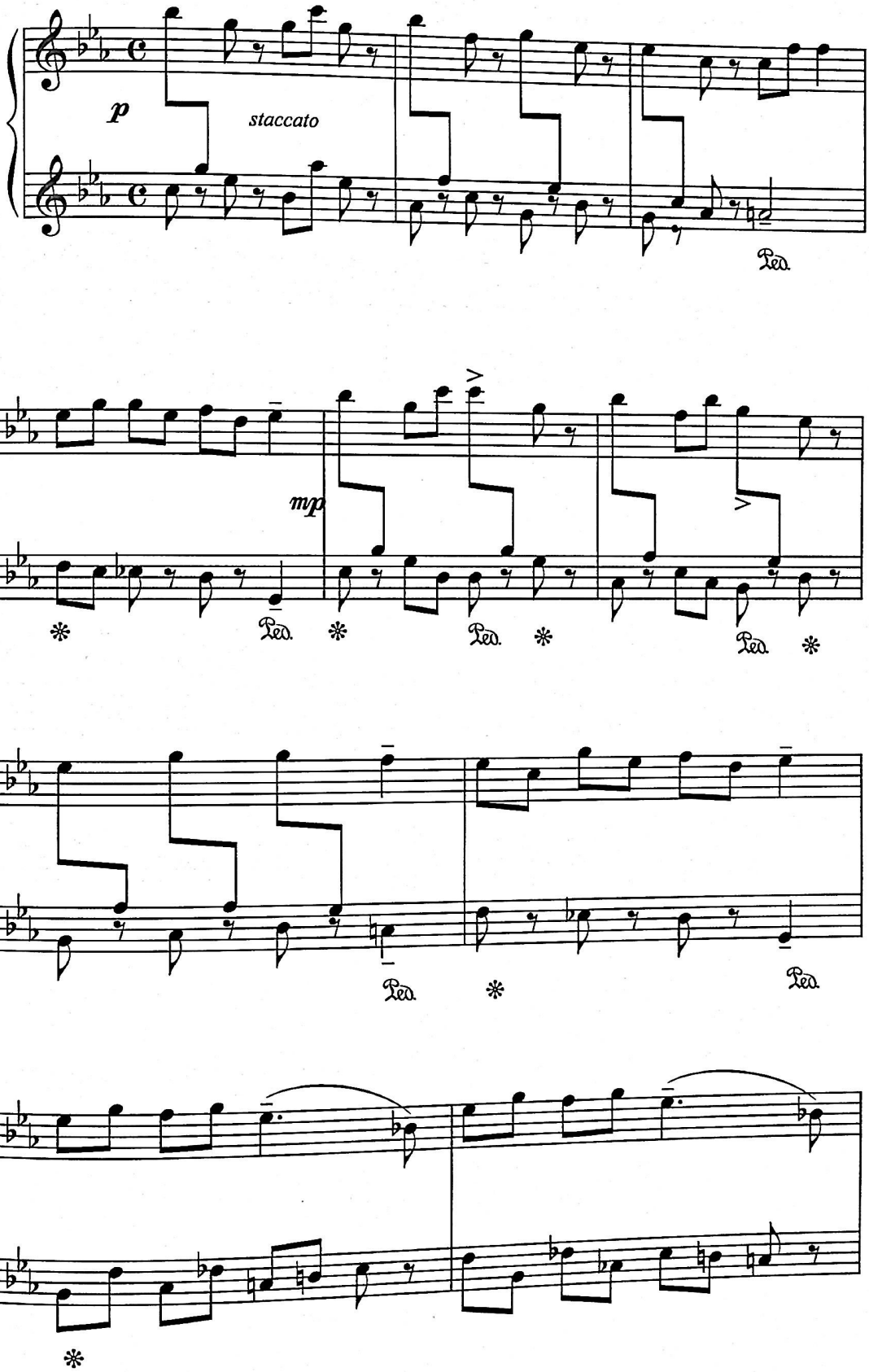

17
sempre staccato
mf
cantabile
21
Ped.
Ped.
25
mp
pp
sempre staccato
29
Ped.

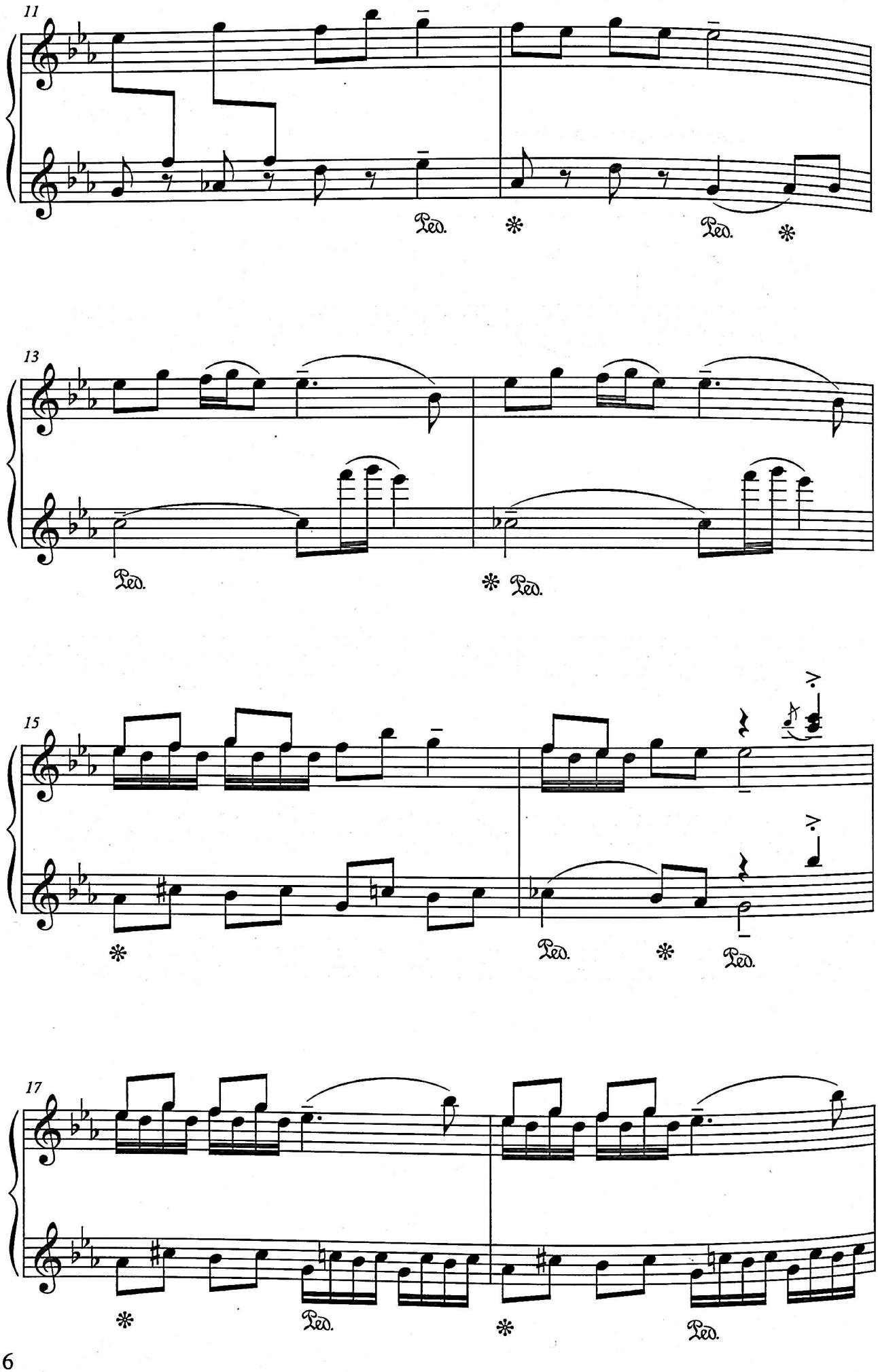

flebile
33
sempre staccato
37
Ped.
41
Ped.
Ped.
45
pp
poco rit.
8vb

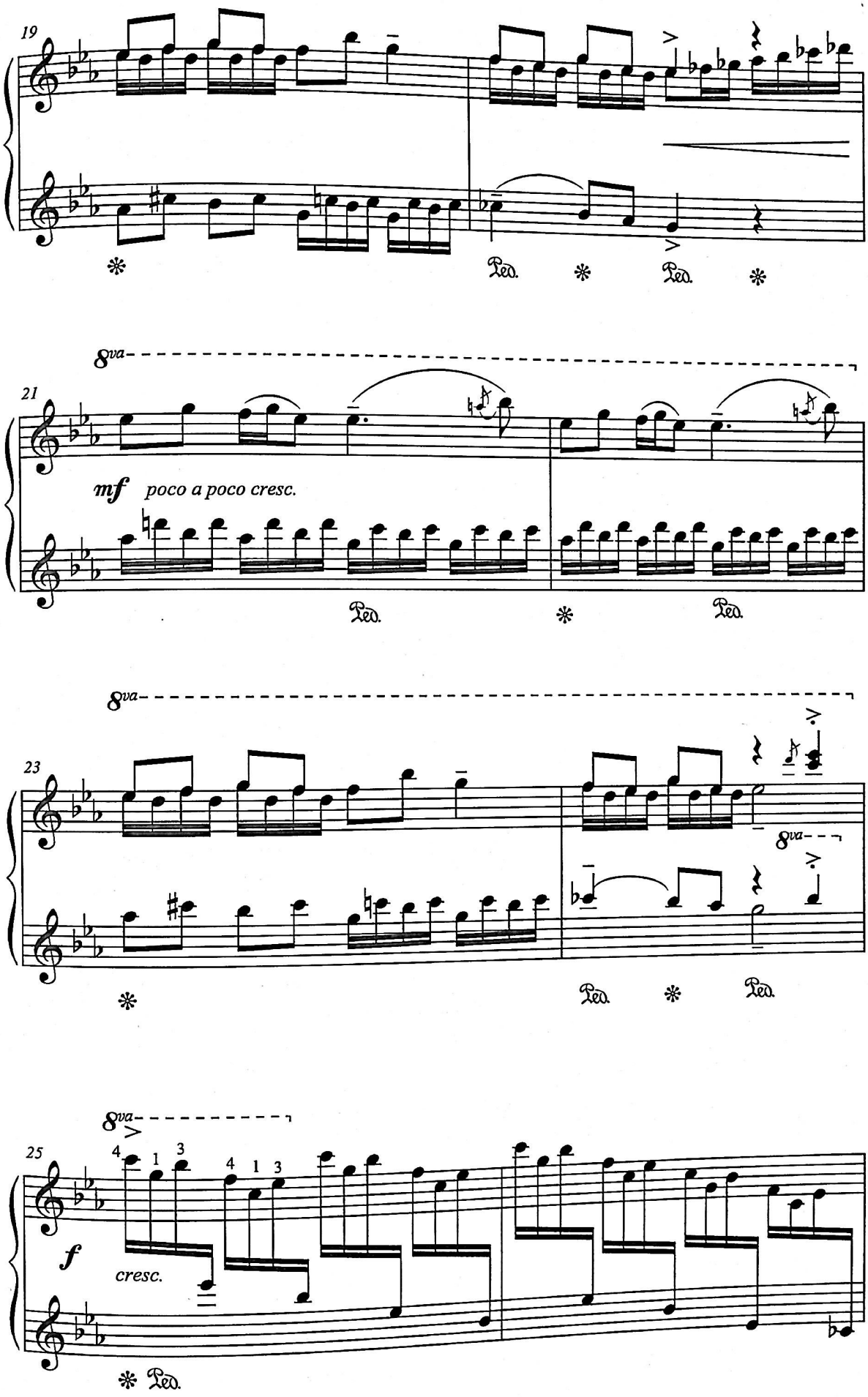
ԿԱՔԱՎԻԿ
КУРОПАТКА
kak'avik

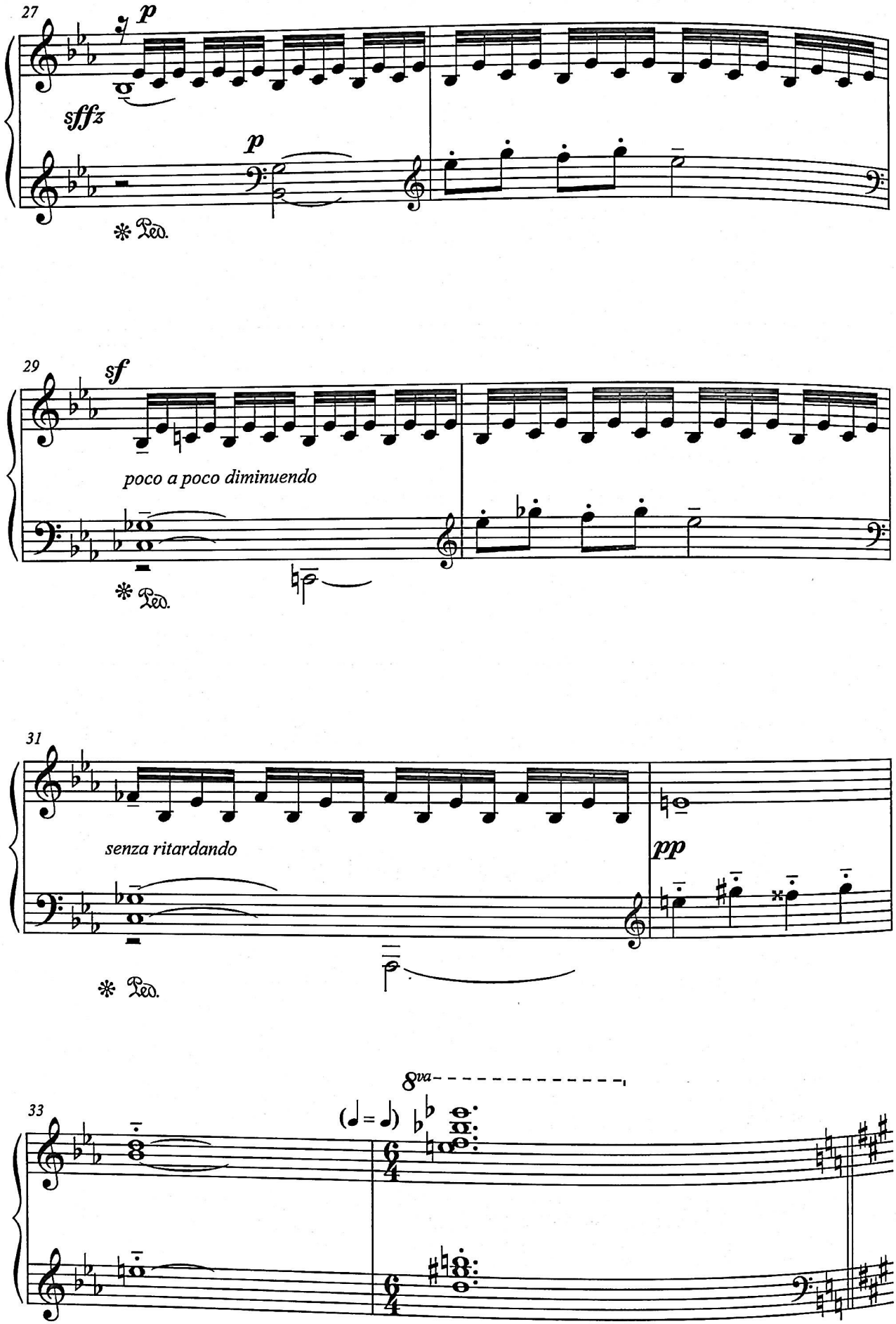
ԿՈՄԻՏԱՍ - Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
КОМИТАС - Г. САРАДЖЯН
KOMITAS - G. SARAJYAN

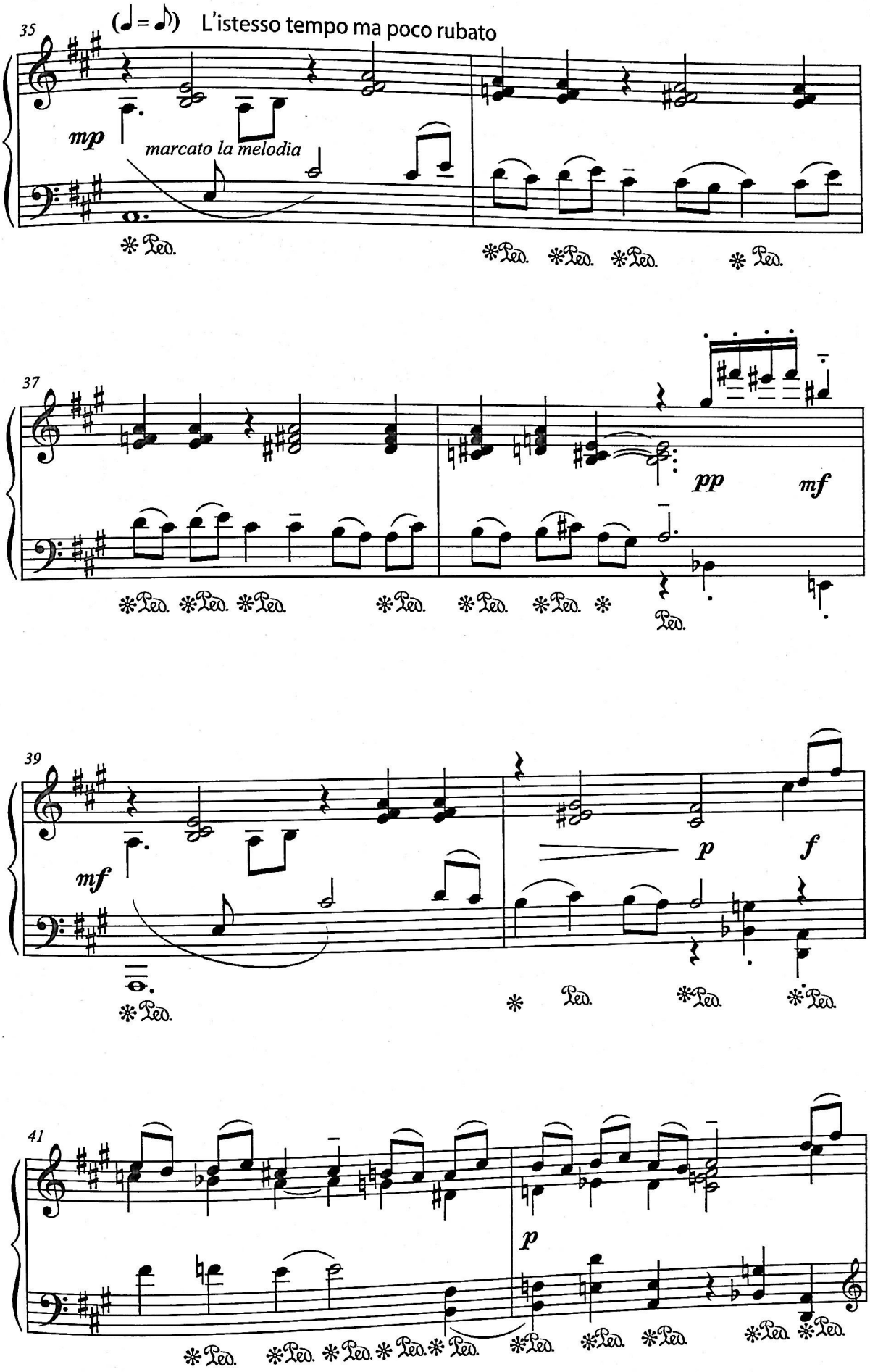
Allegretto giocoso e distinto

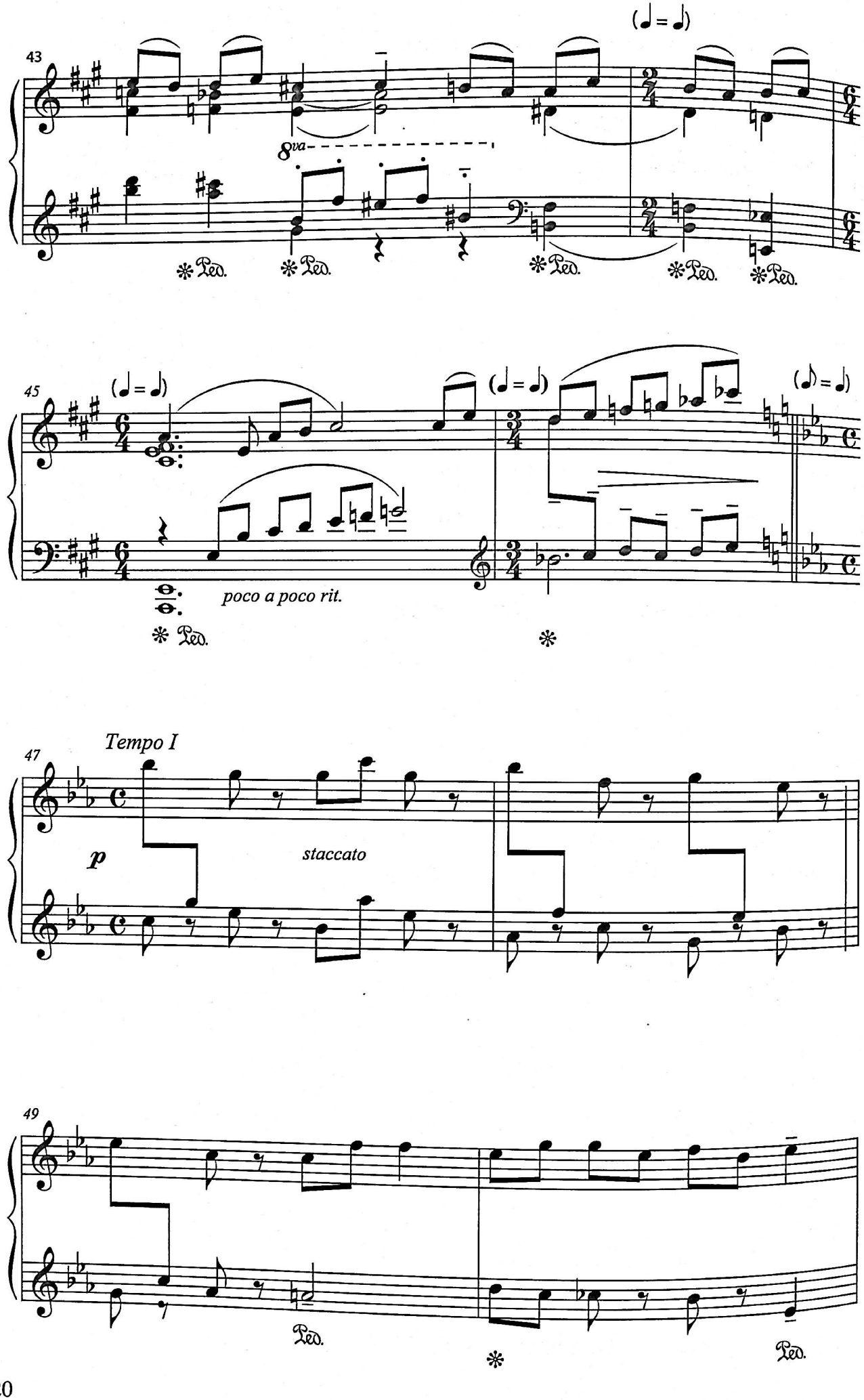


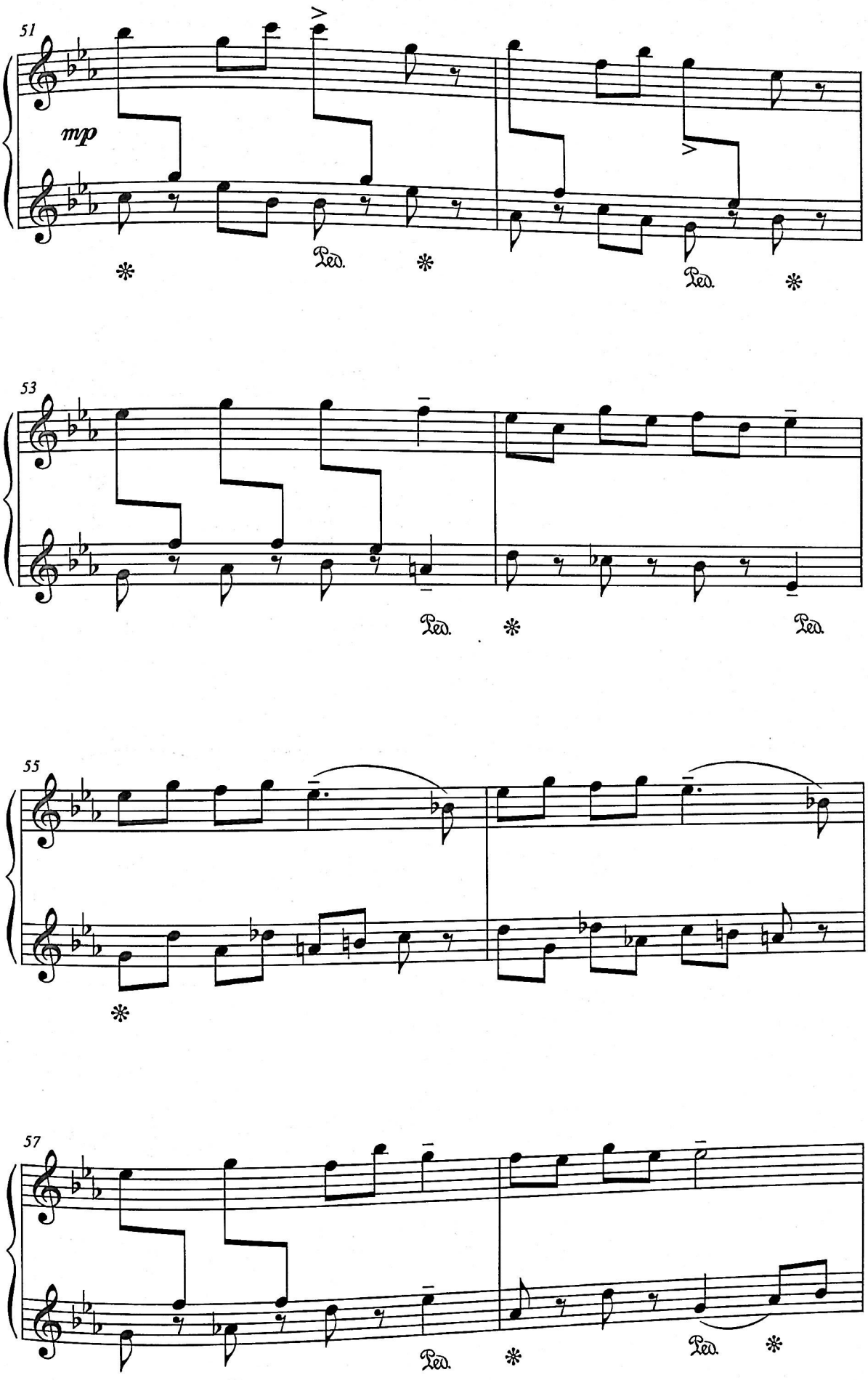

11
Ped.
Ped.
13
Ped.
Ped.
15
Ped.
Ped.
17
Ped.
Ped.

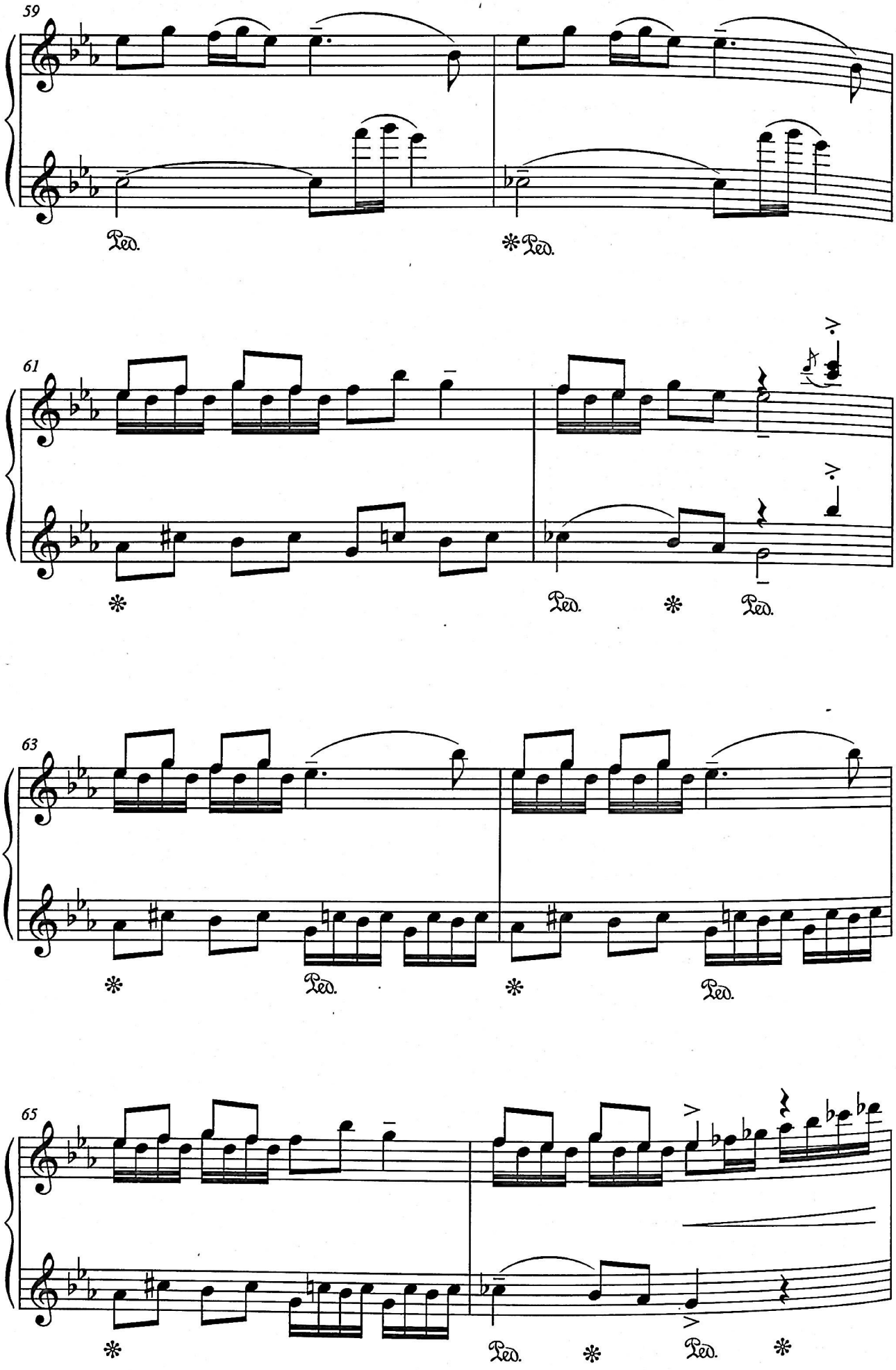

19
Ped.
Ped.
8va
21
mf poco a poco cresc.
Ped.
Ped.
8va
23
8va
Ped.
Ped.
8va
25
4 1 3 4 1 3
f cresc.
Ped.

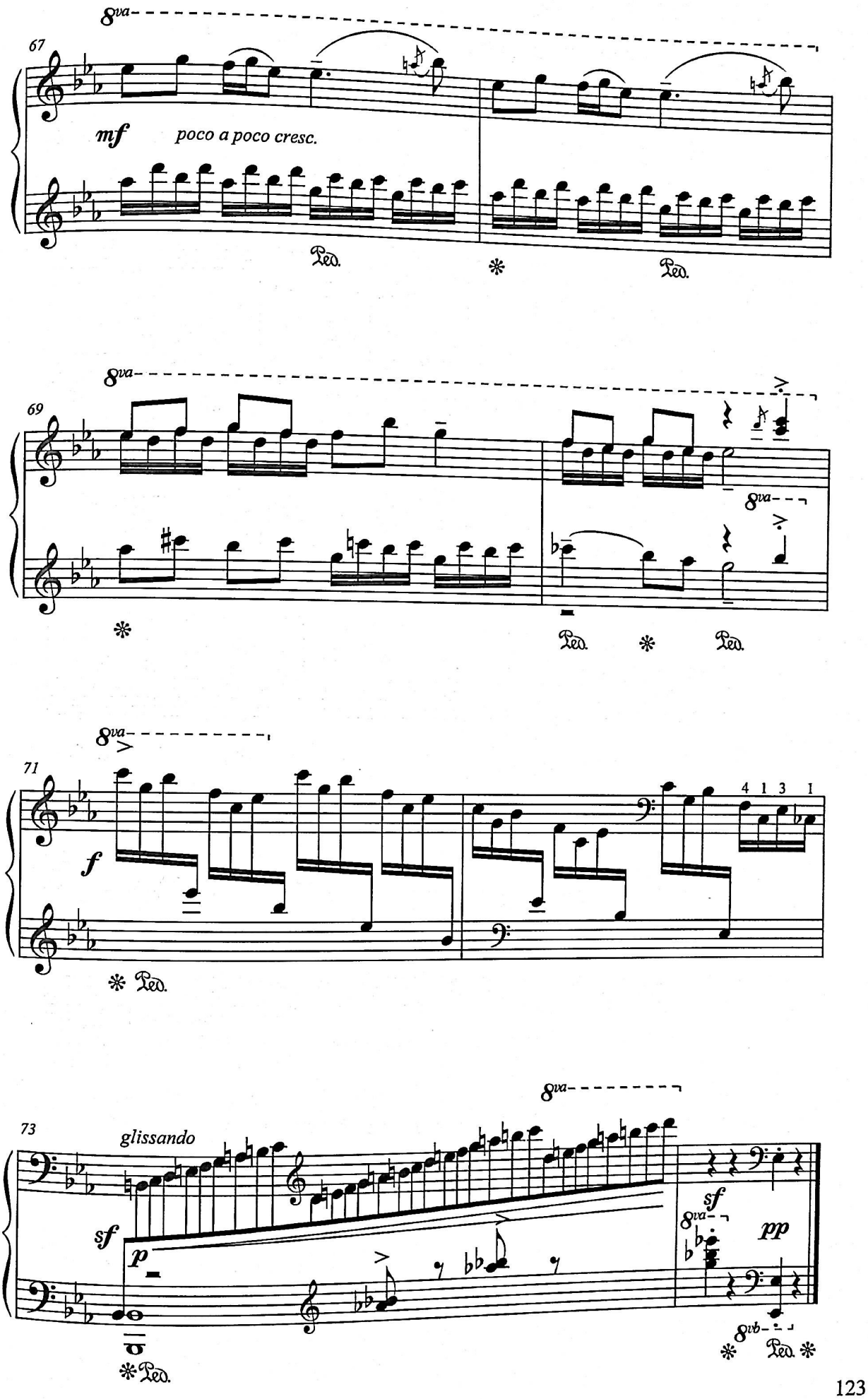

27
p
sffz
p
Ped.
29
sf
poco a poco diminuendo
Ped.
31
senza ritardando
pp
Ped.
8va
33
(♩= ♩)


35
(♩= ♪) L'istesso tempo ma poco rubato
mp
marcato la melodia
37
pp
mf
39
mf
p
f
41
p


43
(♩ = ♩)
8va
Ped.
45
(♩ = ♩)
(♩ = ♩)
(♪ = ♩)
poco a poco rit.
Tempo I
47
p
staccato
49
Ped.

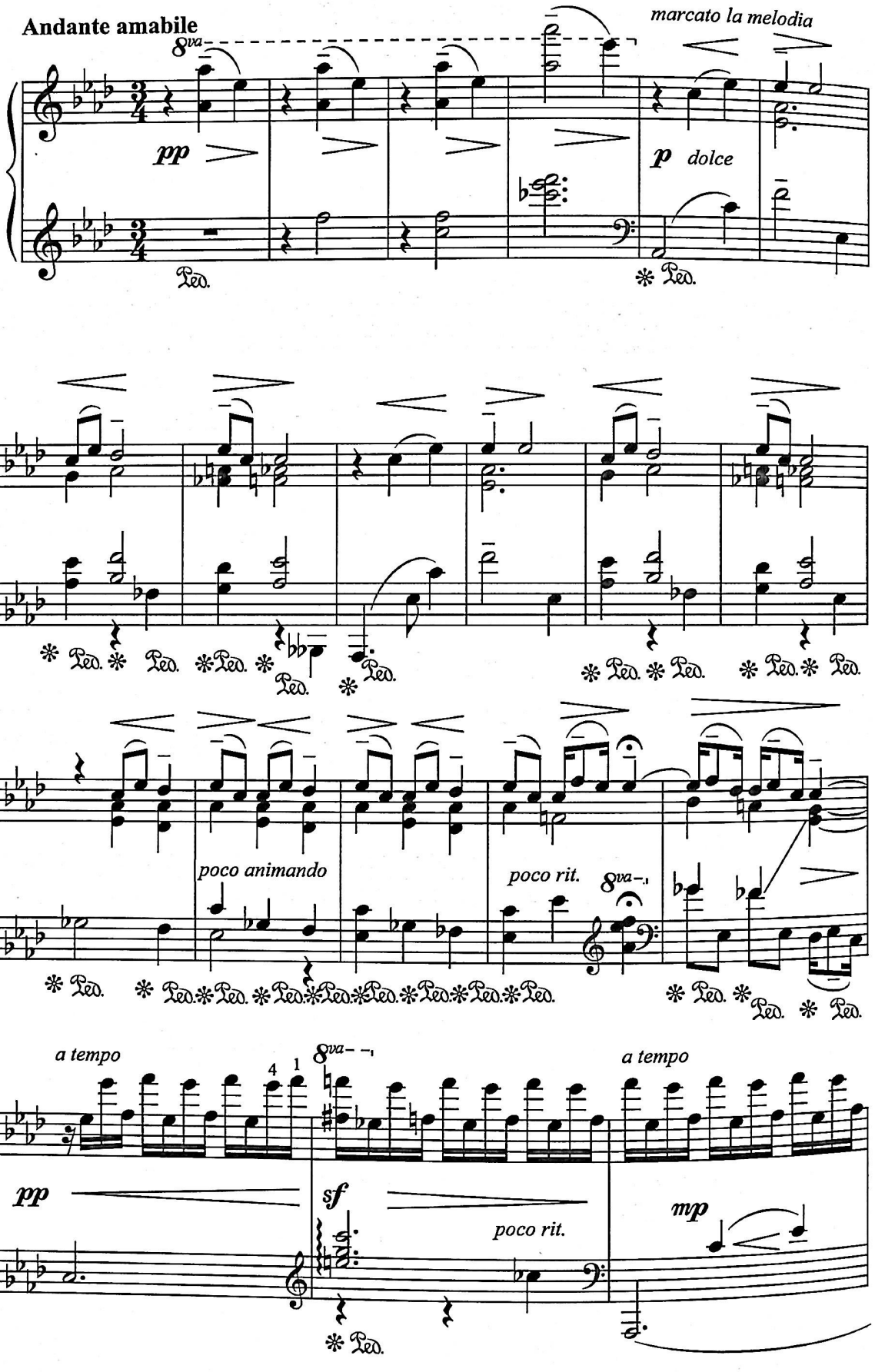

51
mp
Ped.
Ped.
53
Ped.
Ped.
55
57
Ped.
Ped.

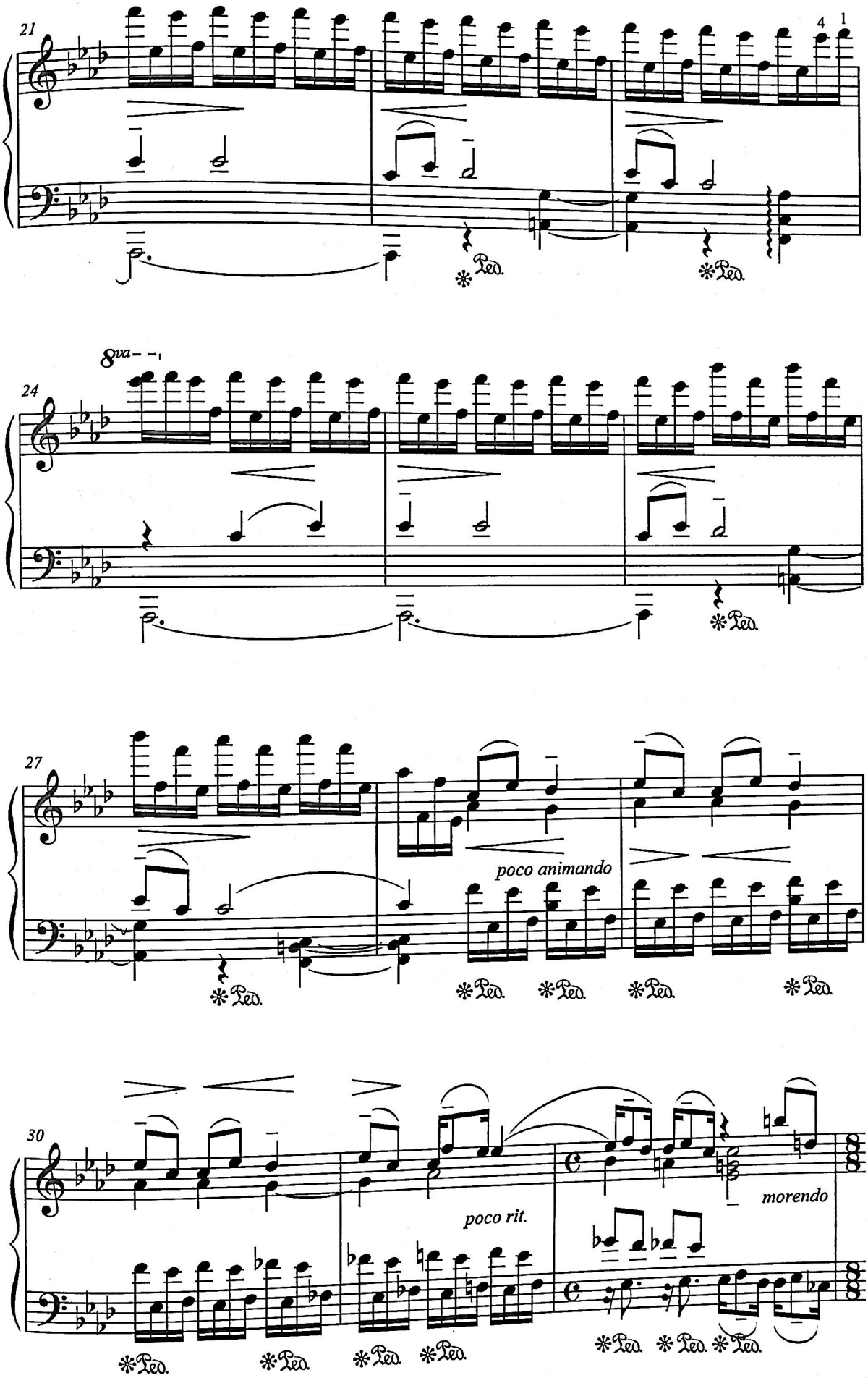

59
Ped.
*Ped.
61
*
Ped.
*
Ped.
63
*
Ped.
*
Ped.
65
*
Ped.
*
Ped.
*

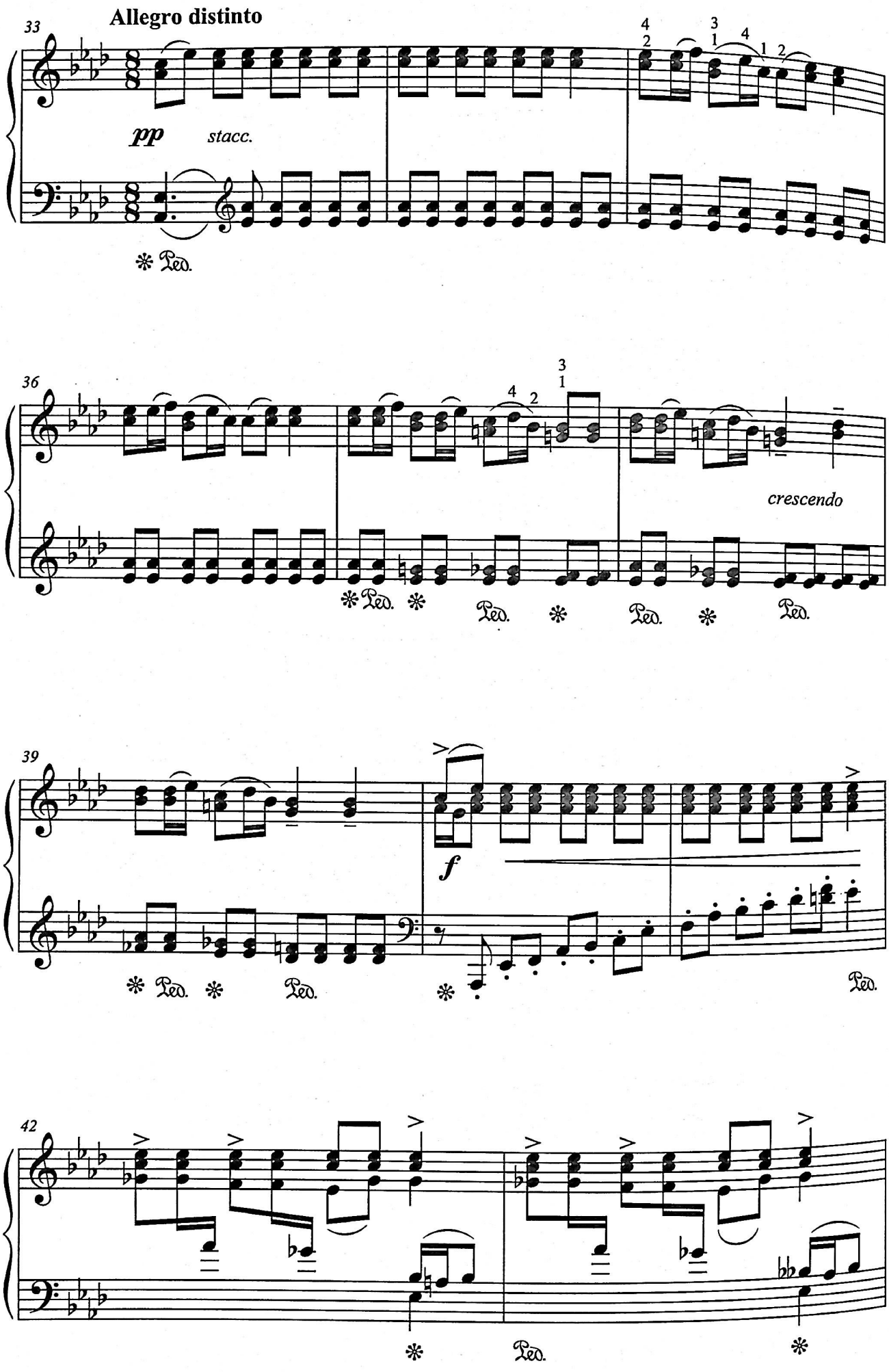

8va
67
mf
poco a poco cresc.
Ped.
*
Ped.
8va
69
8va
Ped.
*
Ped.
8va
71
f
4 1 3 1
* Ped.
8va
73
glissando
sf
p
sf
8va
pp
8vb
* Ped.
* Ped. *

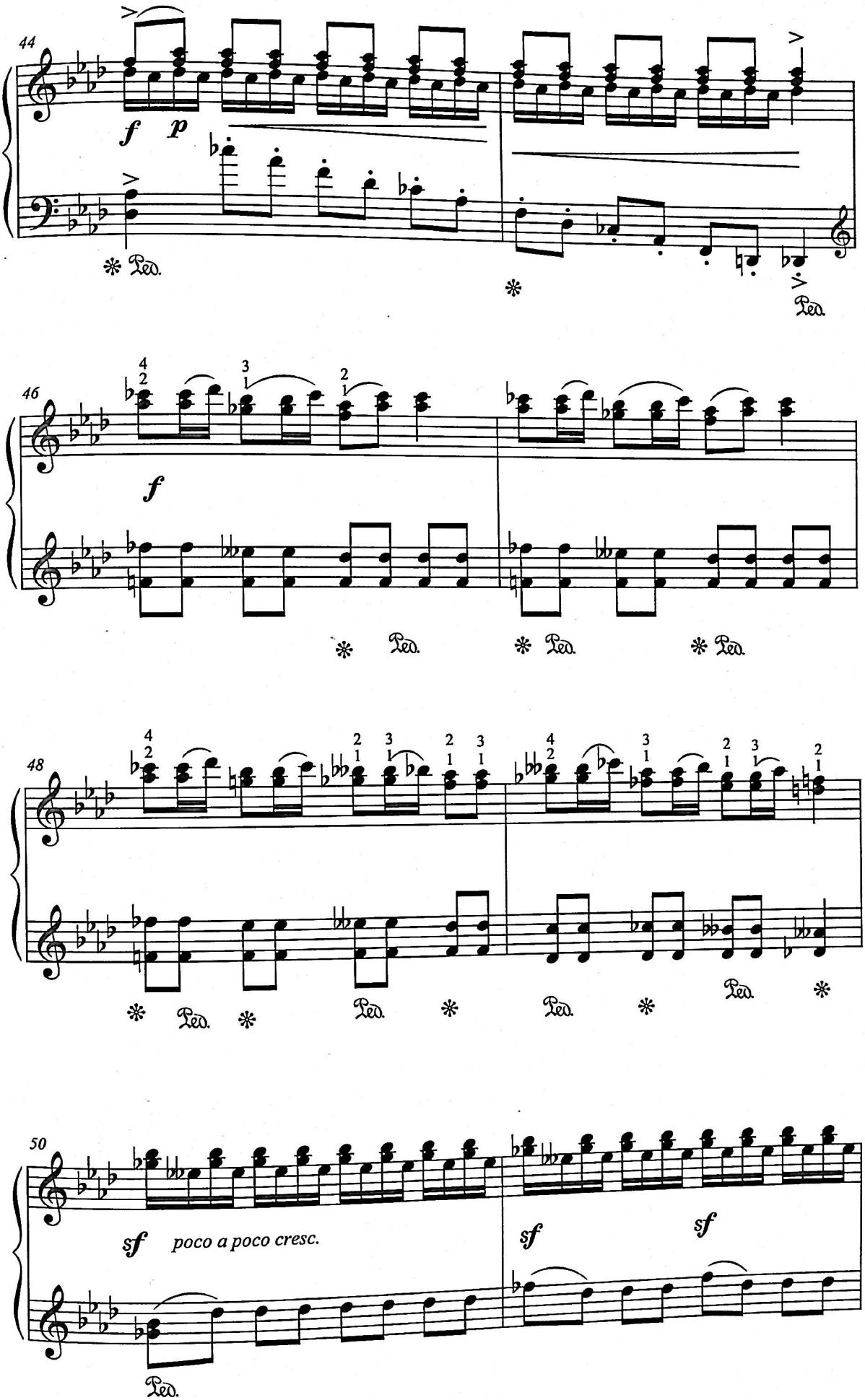
ԿՈՒԺՆ ԱՌԱ և ԳՆԱ, ԳՆԱ
КУЖН АРА и ГНА, ГНА
I TOOK THE JUG & GO, GO

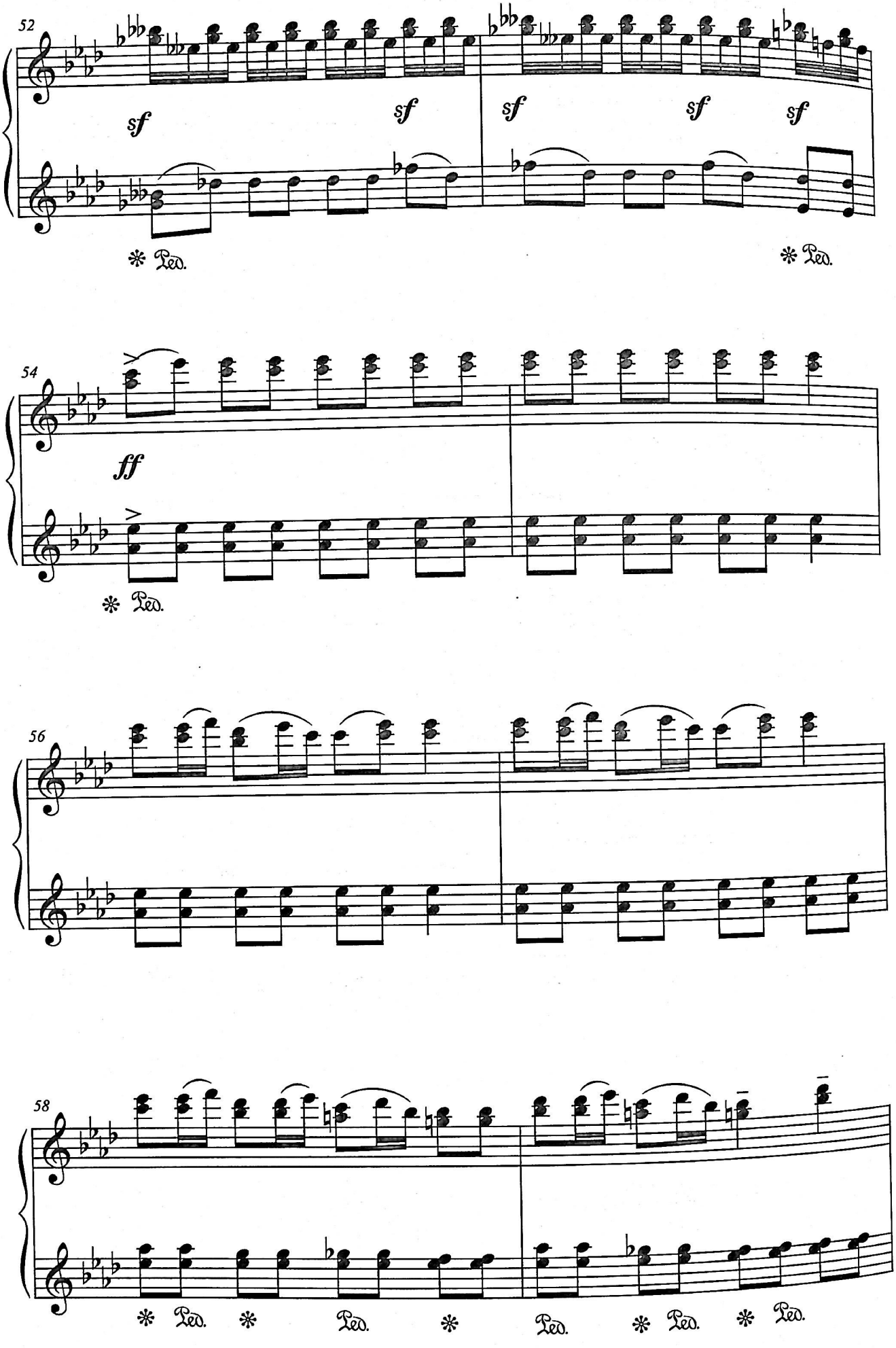
ԿՈՄԻՏԱՍ - Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
КОМИТАС - Г. САРАДЖЯН
KOMITAS - G. SARAJYAN

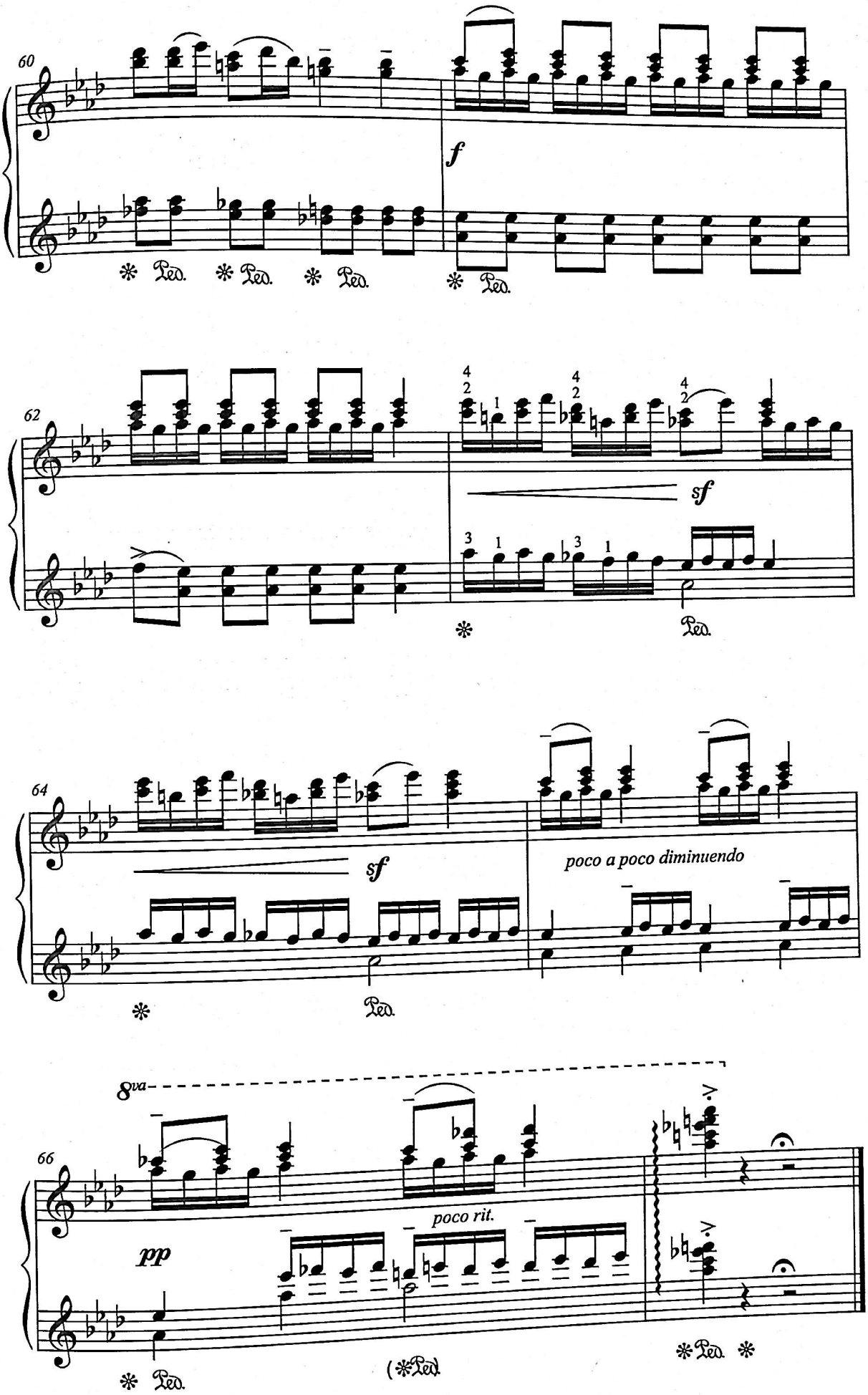



21
4 1
Ped.
Ped.
8va
24
Ped.
27
poco animando
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
30
poco rit.
morendo
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


Allegro distinto
33
pp
stacc.
Ped.
36
crescendo
39
f
42


44
f
p
Ped.
46
f
48
50
sf
poco a poco cresc.
sf
sf

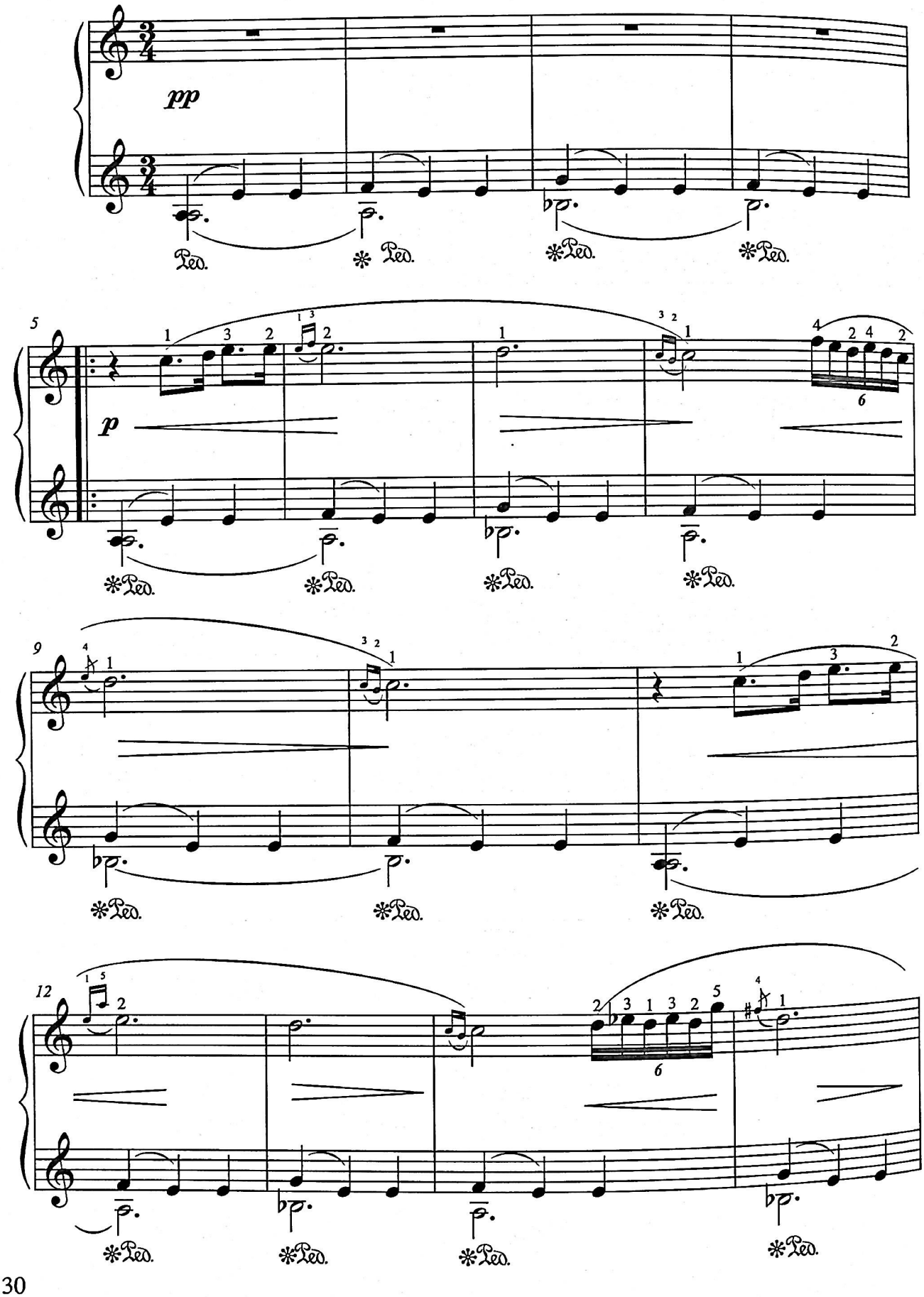

52
sf
sf
sf
sf
sf
Ped.
Ped.
54
ff
Ped.
56
58
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

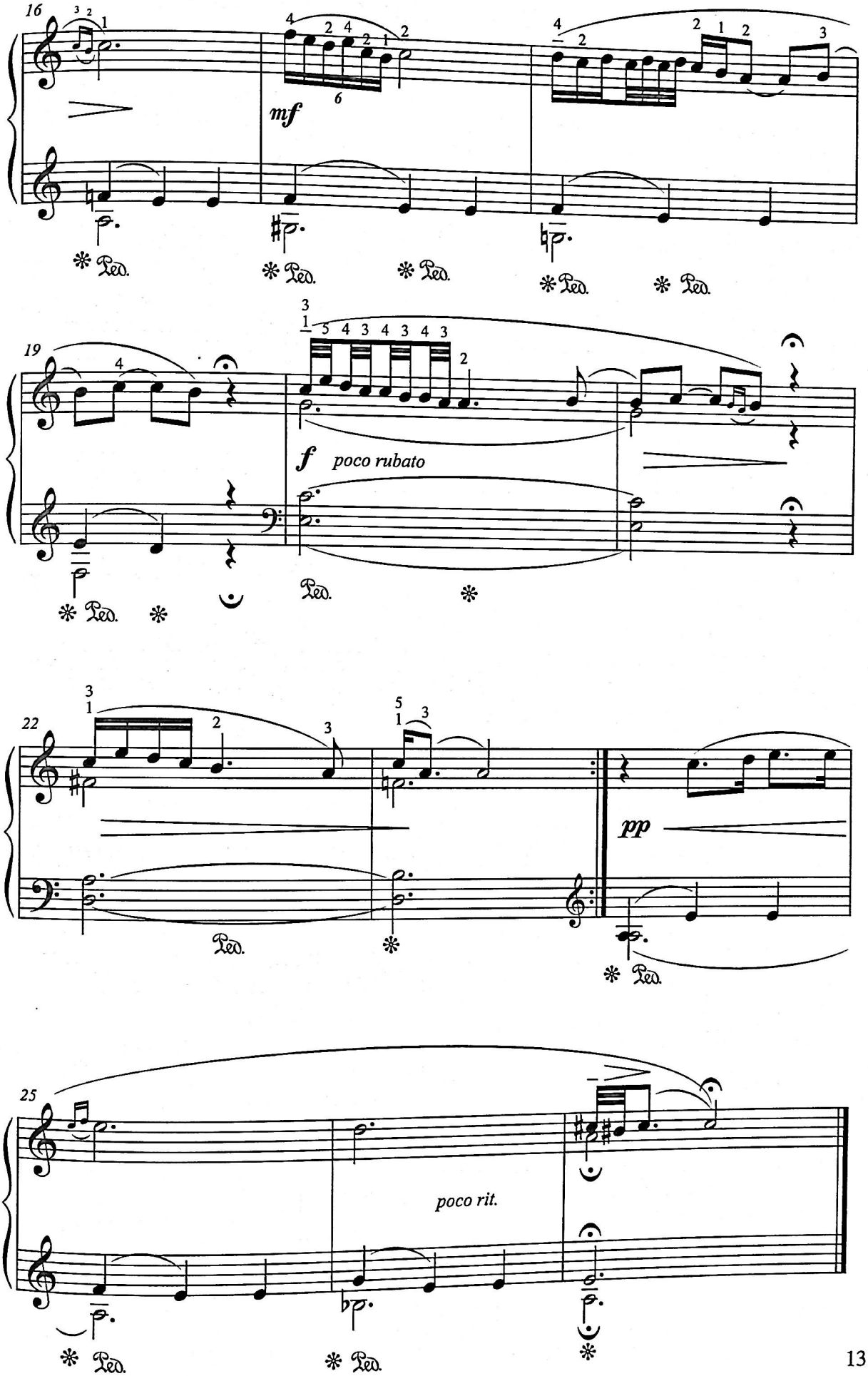

60
f
Ped.
62
sf
64
sf
poco a poco diminuendo
8va
66
pp
poco rit.

ՕՐՈՐՈՑԱՅԻՆ
КОЛЫБЕЛЬНАЯ
LULLABY

ԿՈՄԻՏԱՍ - Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
КОМИТАС - Г. САРАДЖЯН
KOMITAS - G. SARAJYAN

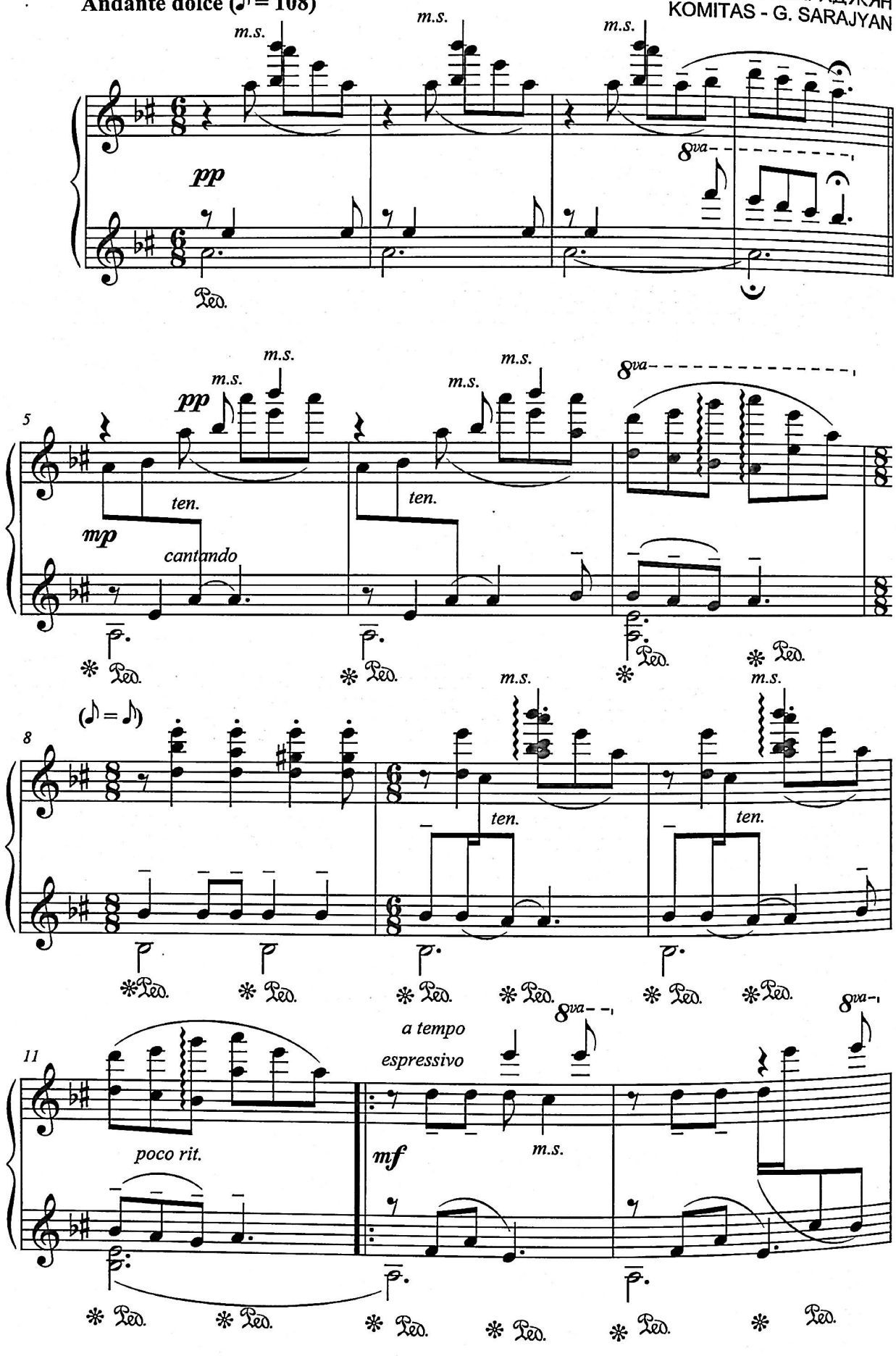
Mesto improvisato

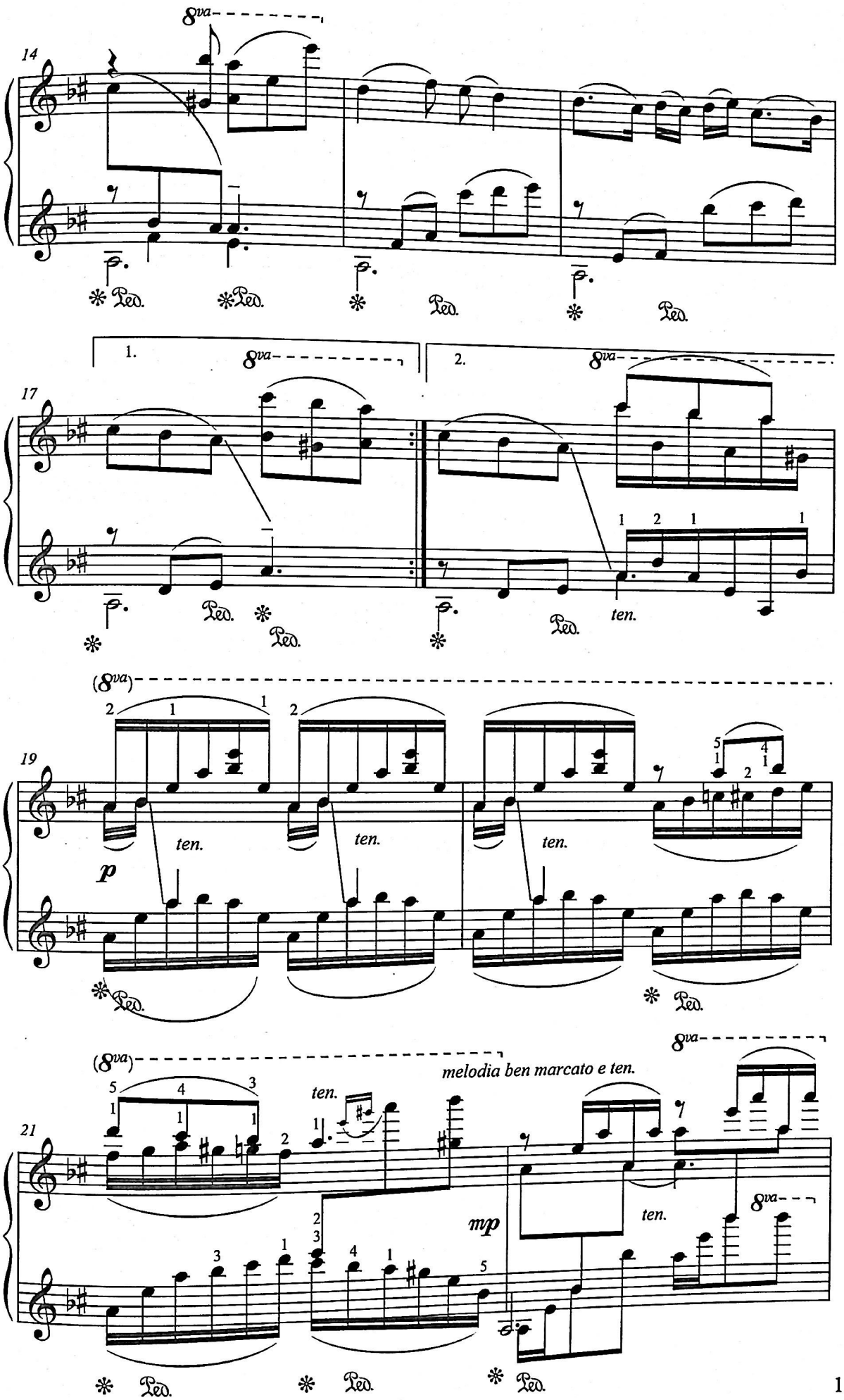


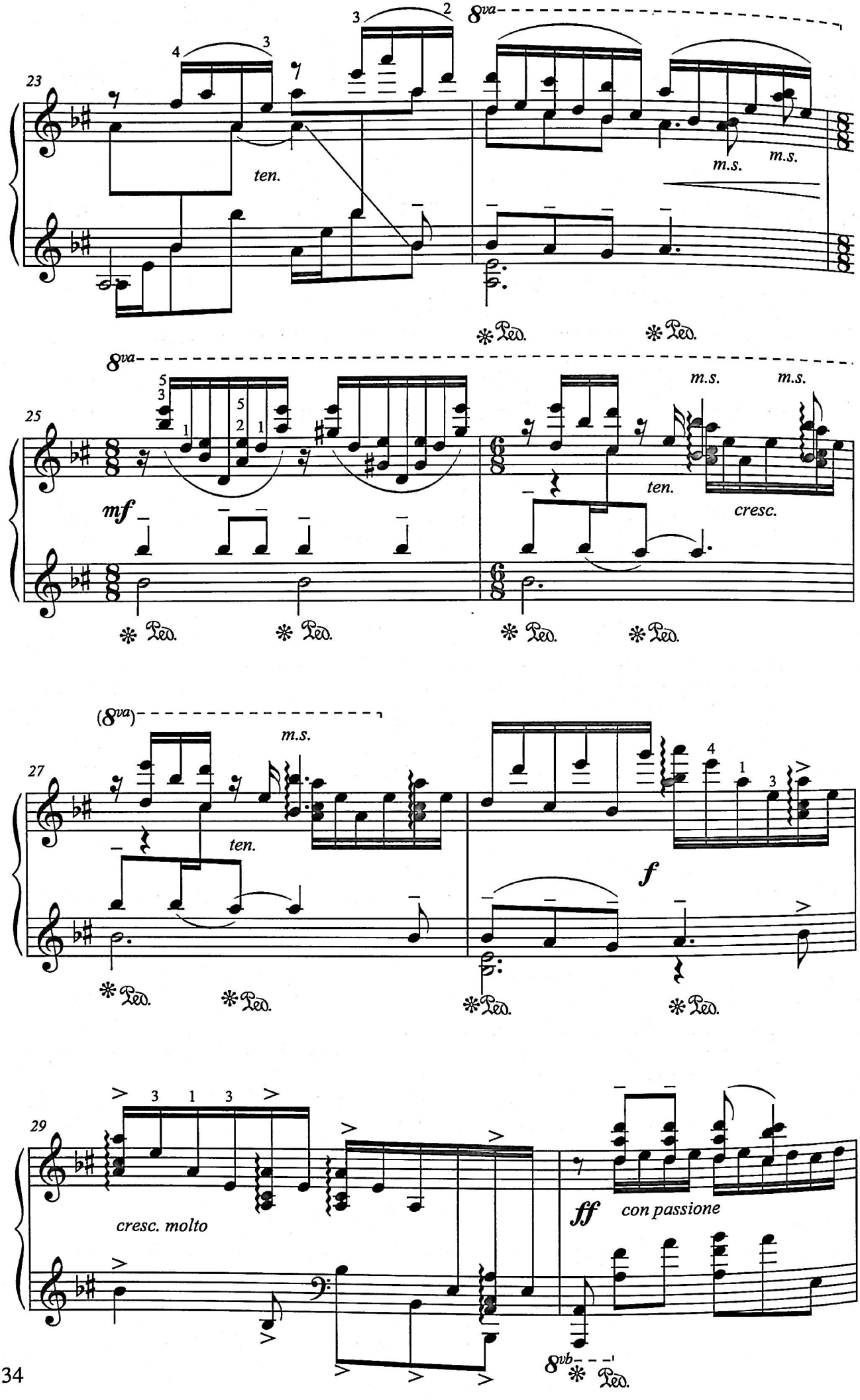

16
mf
19
f poco rubato
22
pp
25
poco rit.

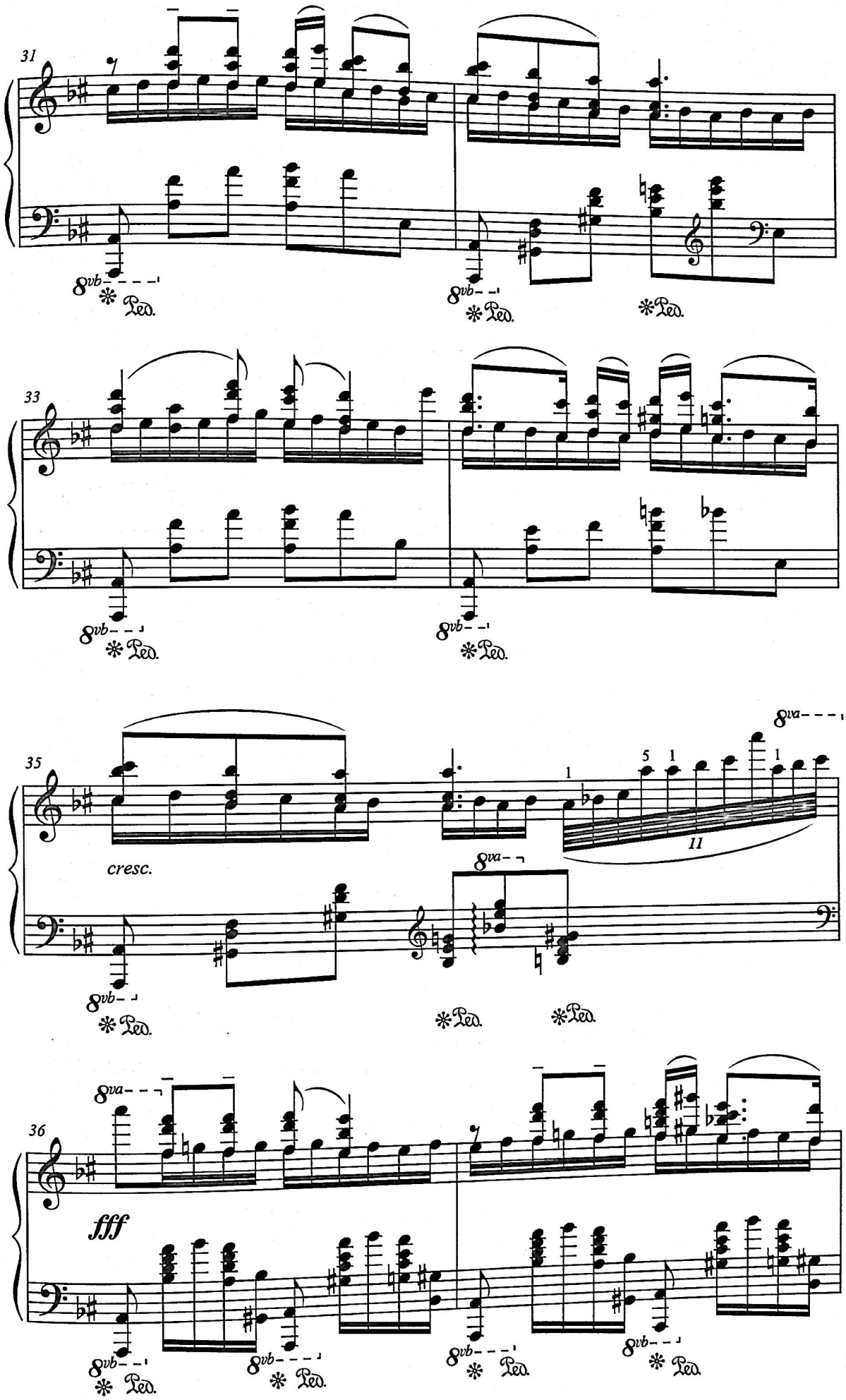
ՔԵԼԵՐ ՑՈՒԵՐ
ХОДИЛ СВЕРКАЯ
k'eler c'o̲ler

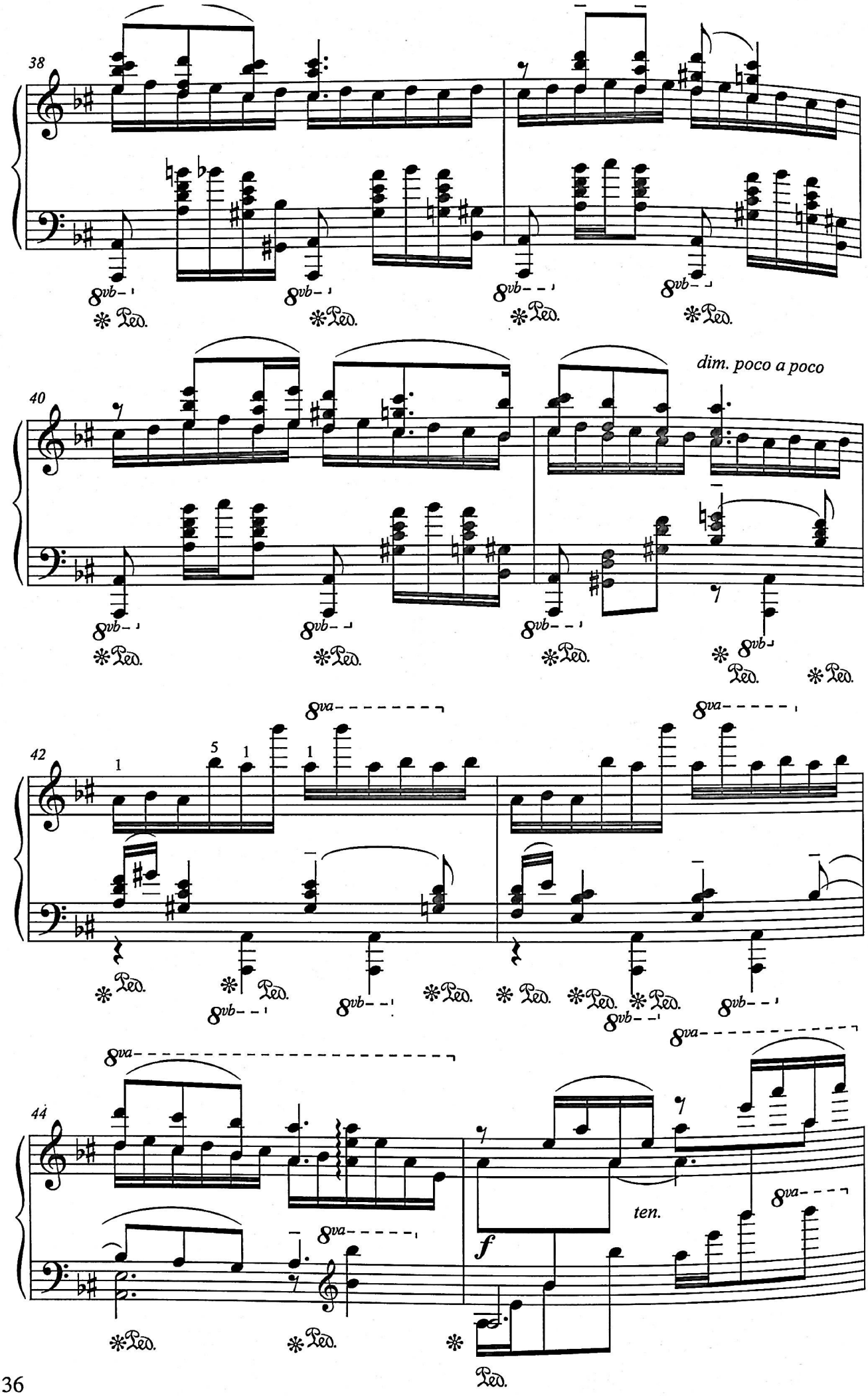
КОМИТАС - Г. САРАДЖЯН
KOMITAS - G. SARAJYAN

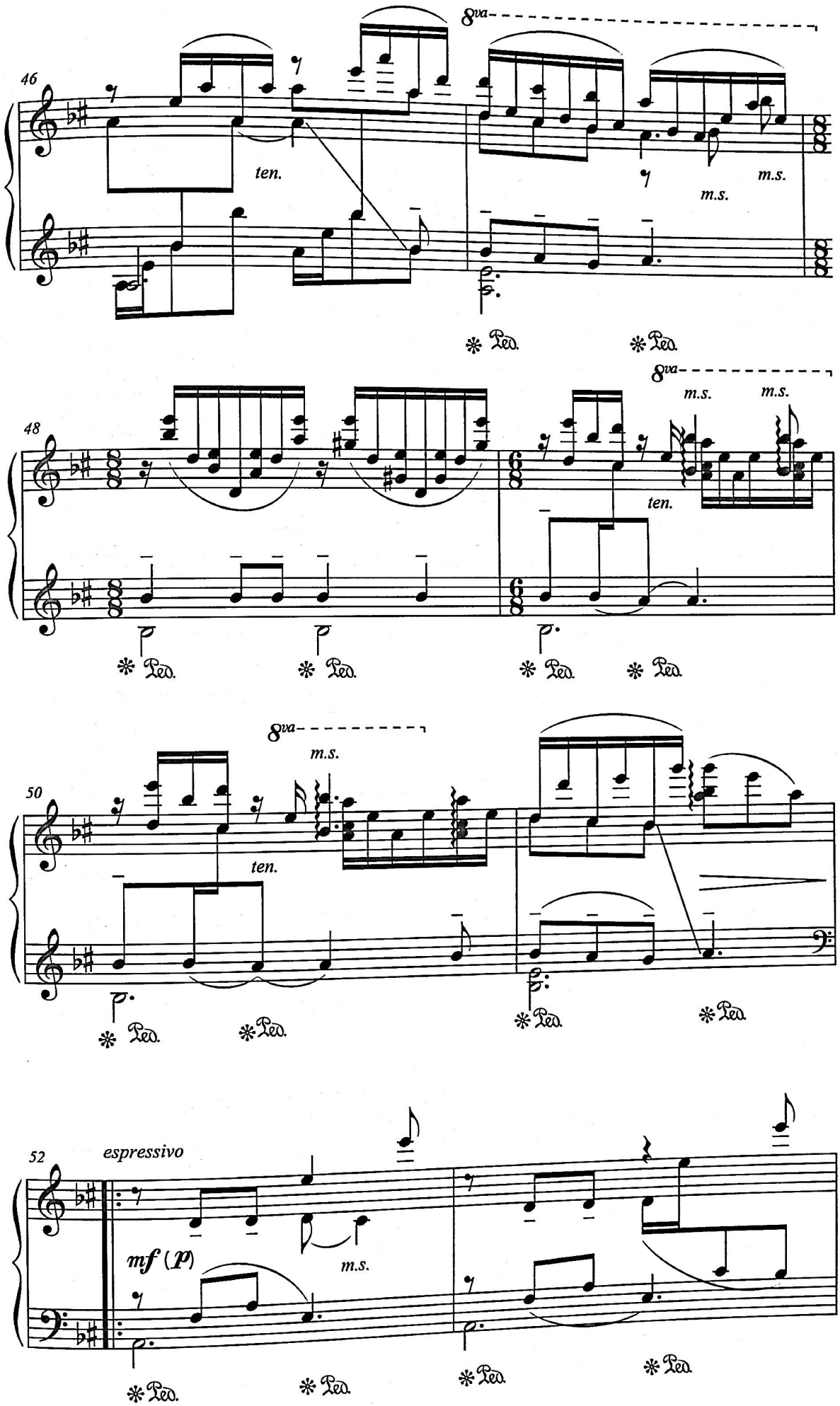


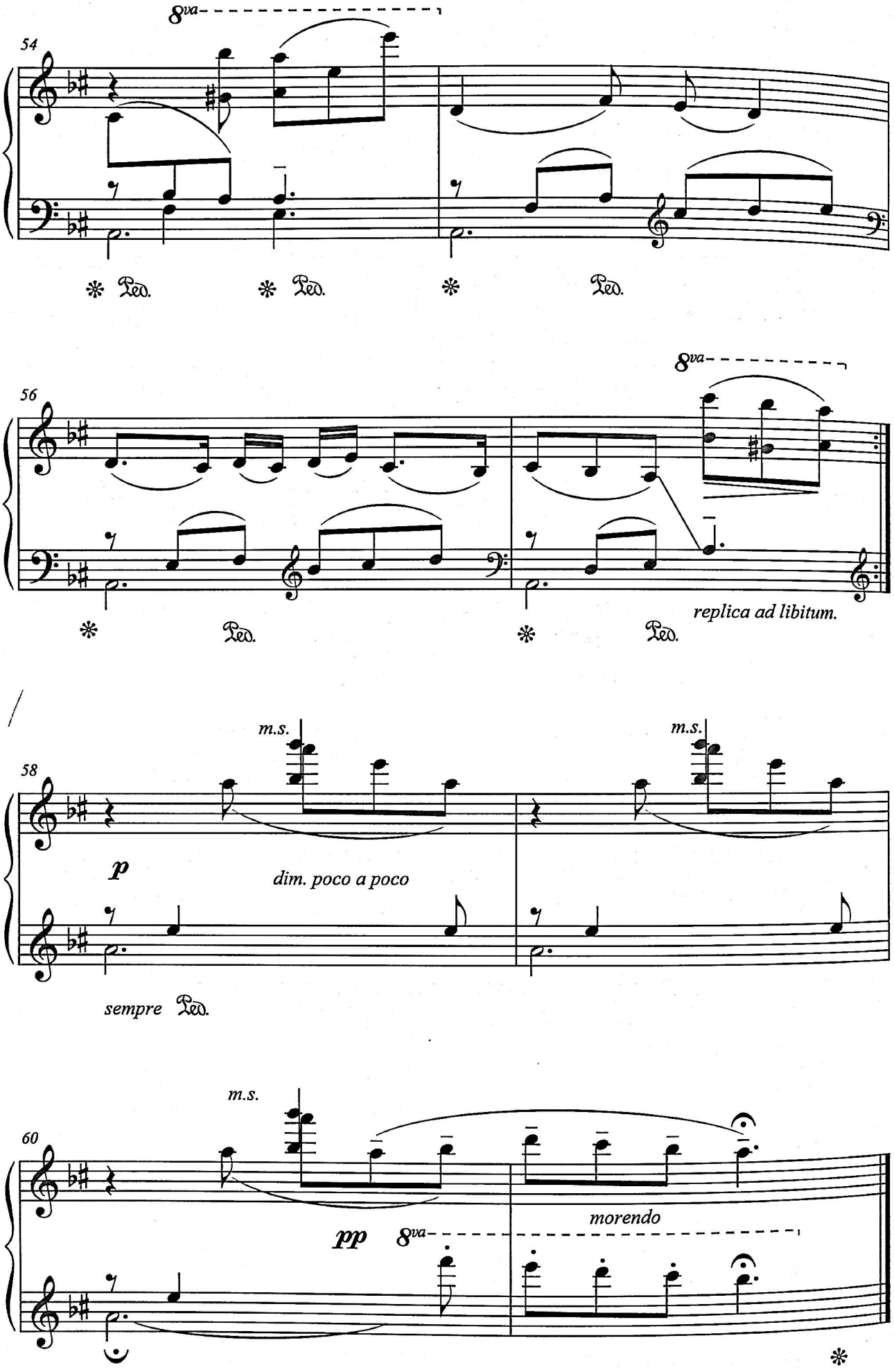

14
8va
Ped.
17
1.
2.
8va
ten.
19
(8va)
p
ten.
21
melodia ben marcato e ten.
mp


23
8va
ten.
m.s.
m.s.
Ped.
Ped.
25
8va
mf
m.s.
m.s.
ten.
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
27
(8va)
m.s.
ten.
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
29
cresc. molto
ff
con passione
8vb
Ped.


31
8vb
Ped.
33
35
cresc.
8va
11
36
fff

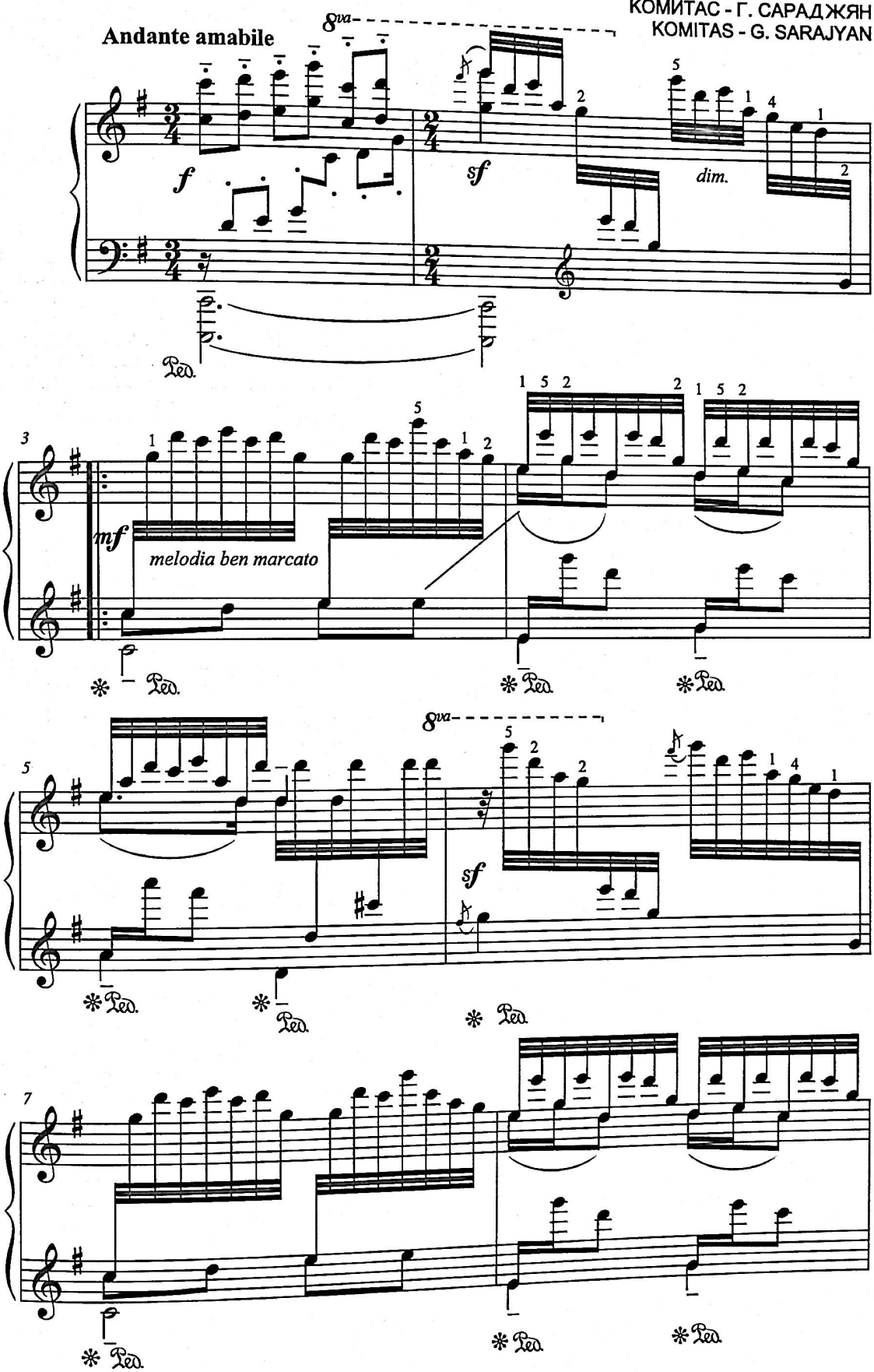

38
40
dim. poco a poco
42
44
ten.
f

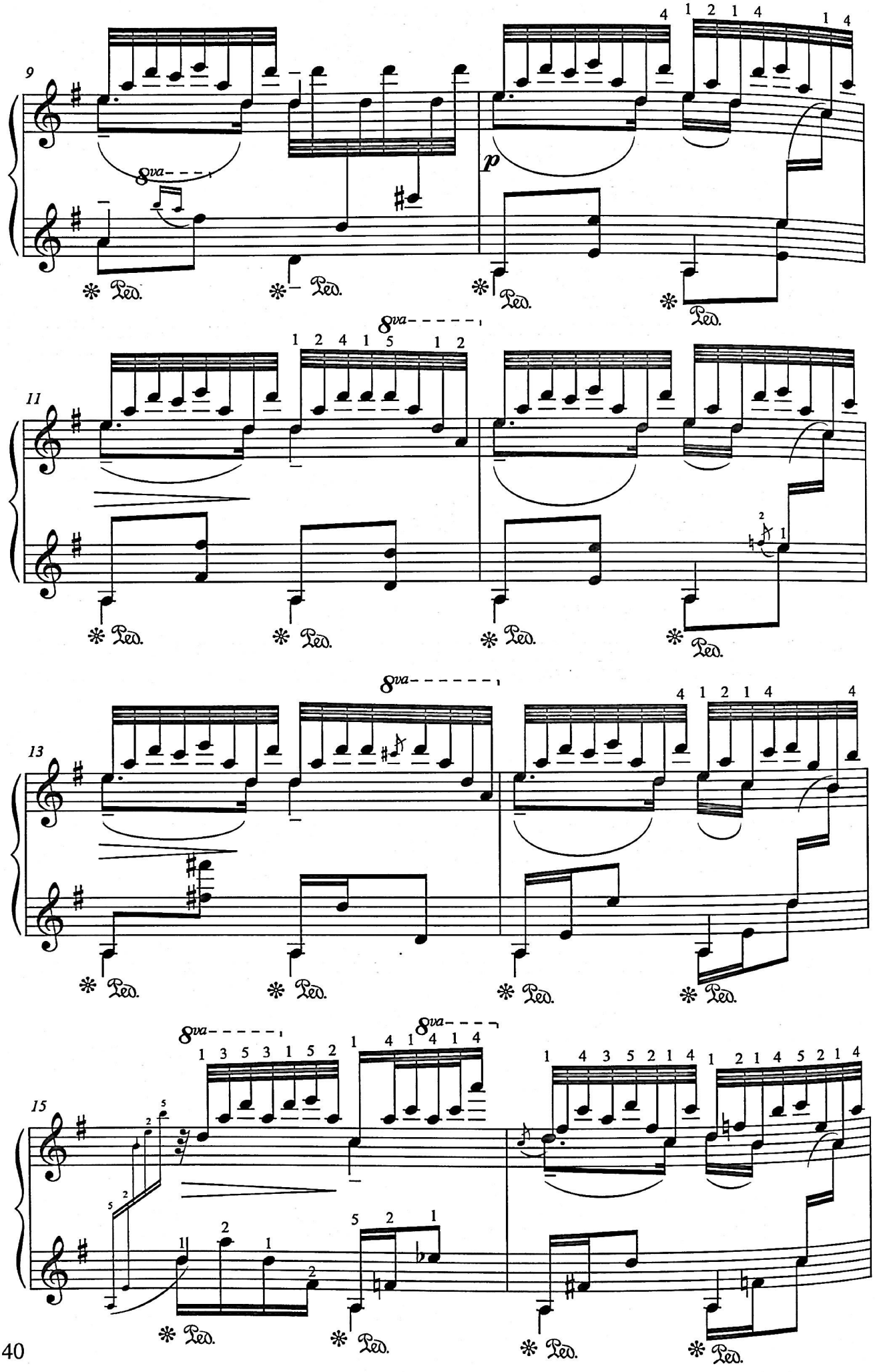

46
8va
ten.
m.s.
m.s.
Ped.
Ped.
48
8va
m.s.
m.s.
ten.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
50
8va
m.s.
ten.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
52
espressivo
mf (p)
m.s.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

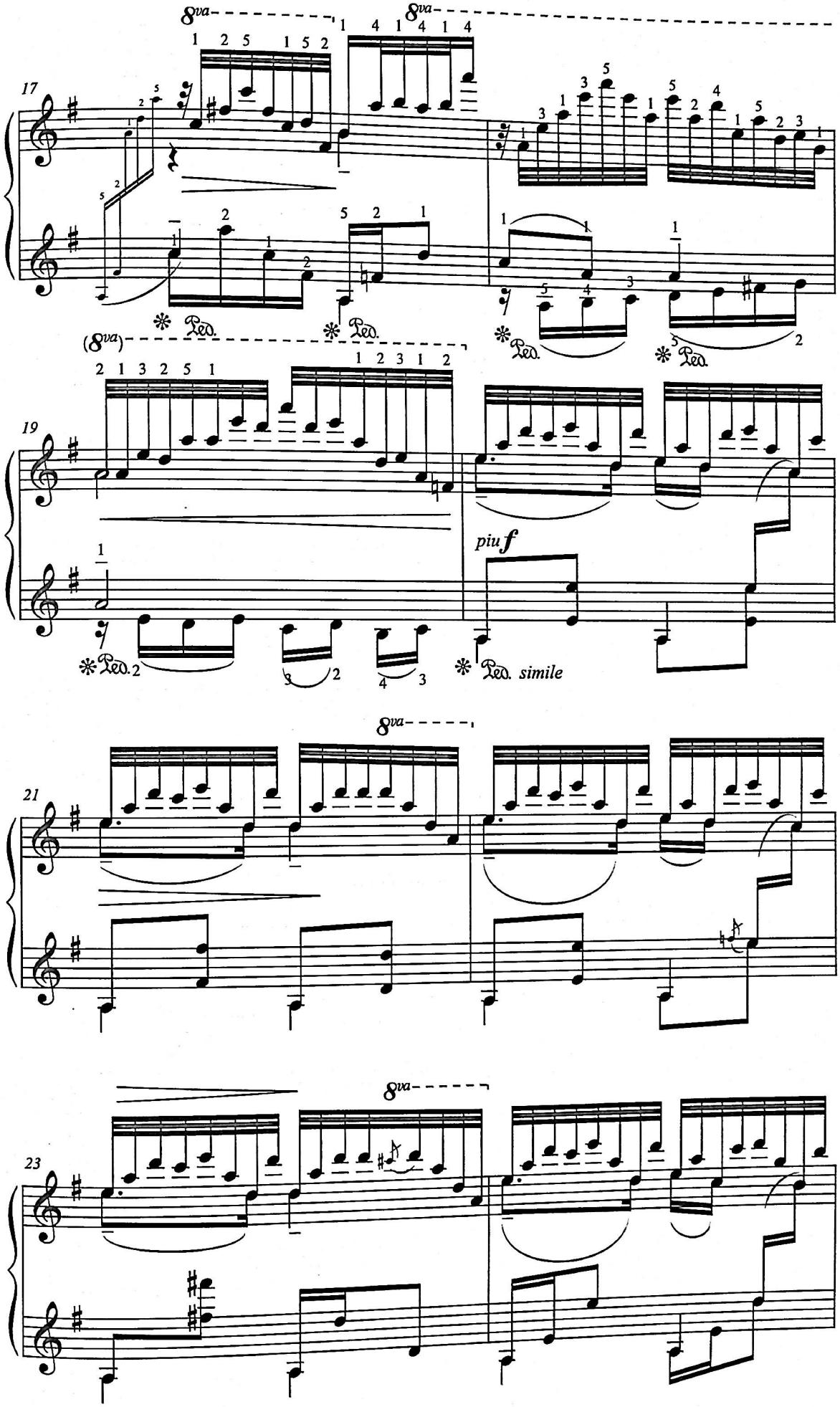

8va
54
Ped.
Ped.
Ped.
8va
56
Ped.
Ped.
replica ad libitum.
58
m.s.
m.s.
p
dim. poco a poco
sempre Ped.
60
m.s.
pp
8va
morendo

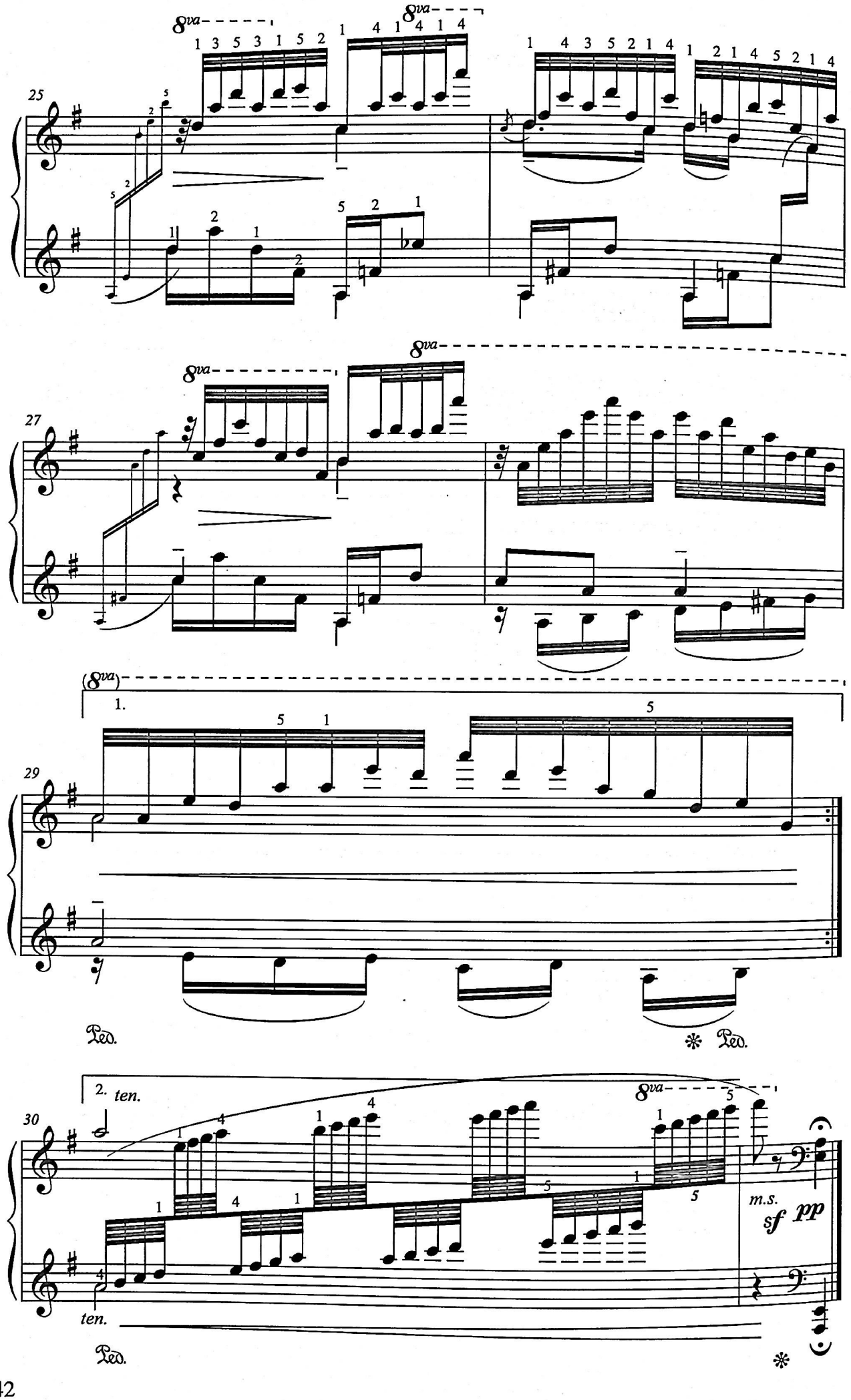
ՔԵԼԵ - ՔԵԼԵ
ШЕСТВУЙ, ШЕСТВУЙ
K'ele - K'ele

ԿՈՄԻՏԱՍ - Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
КОМИТАС - Г. САРАДЖЯН
KOMITAS - G. SARAJYAN




9
8va
p
Ped.
11
8va
13
8va
15
8va

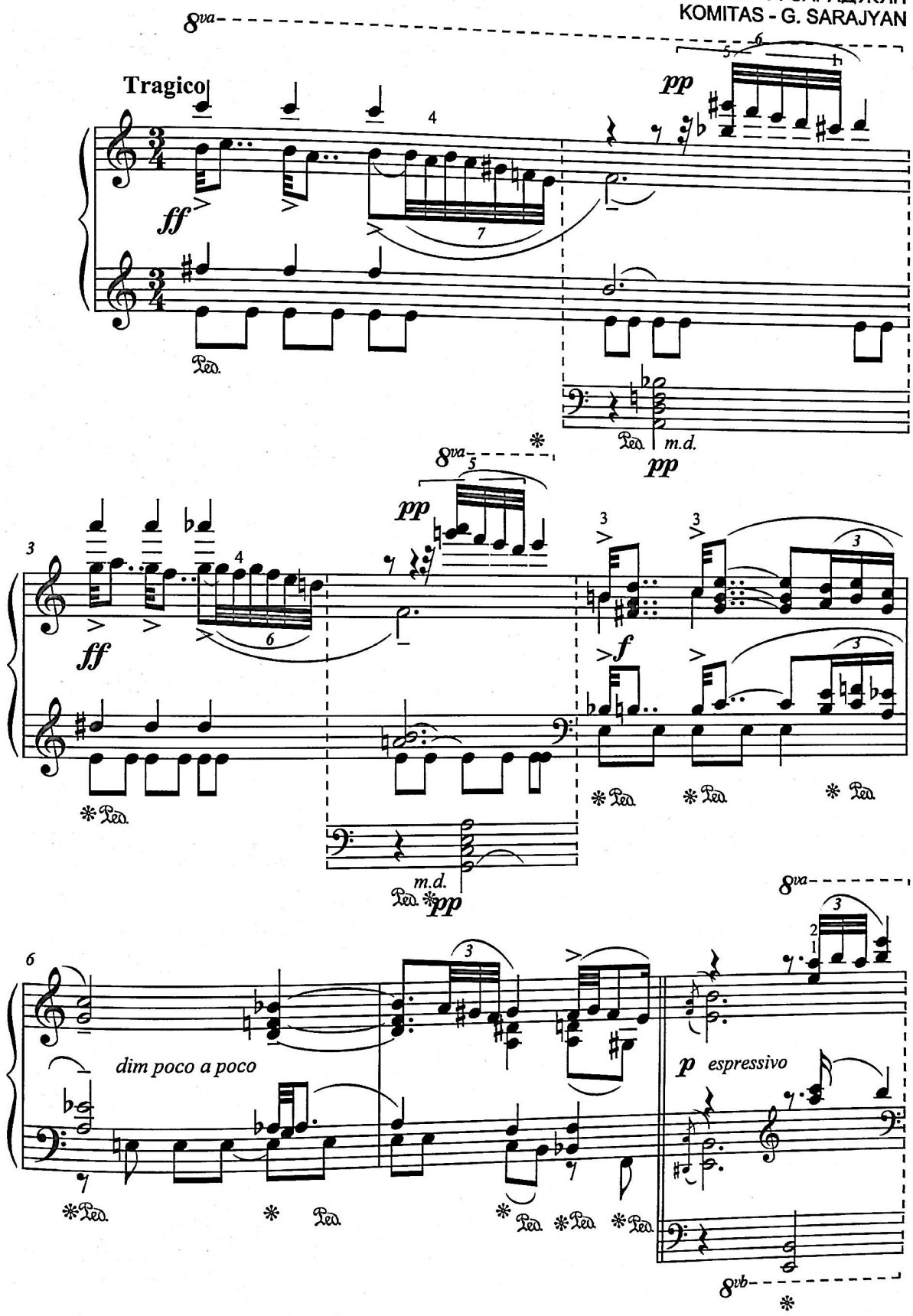

8va
8va
17
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
(8va)
19
piu f
Ped.
Ped. simile
8va
21
8va
23

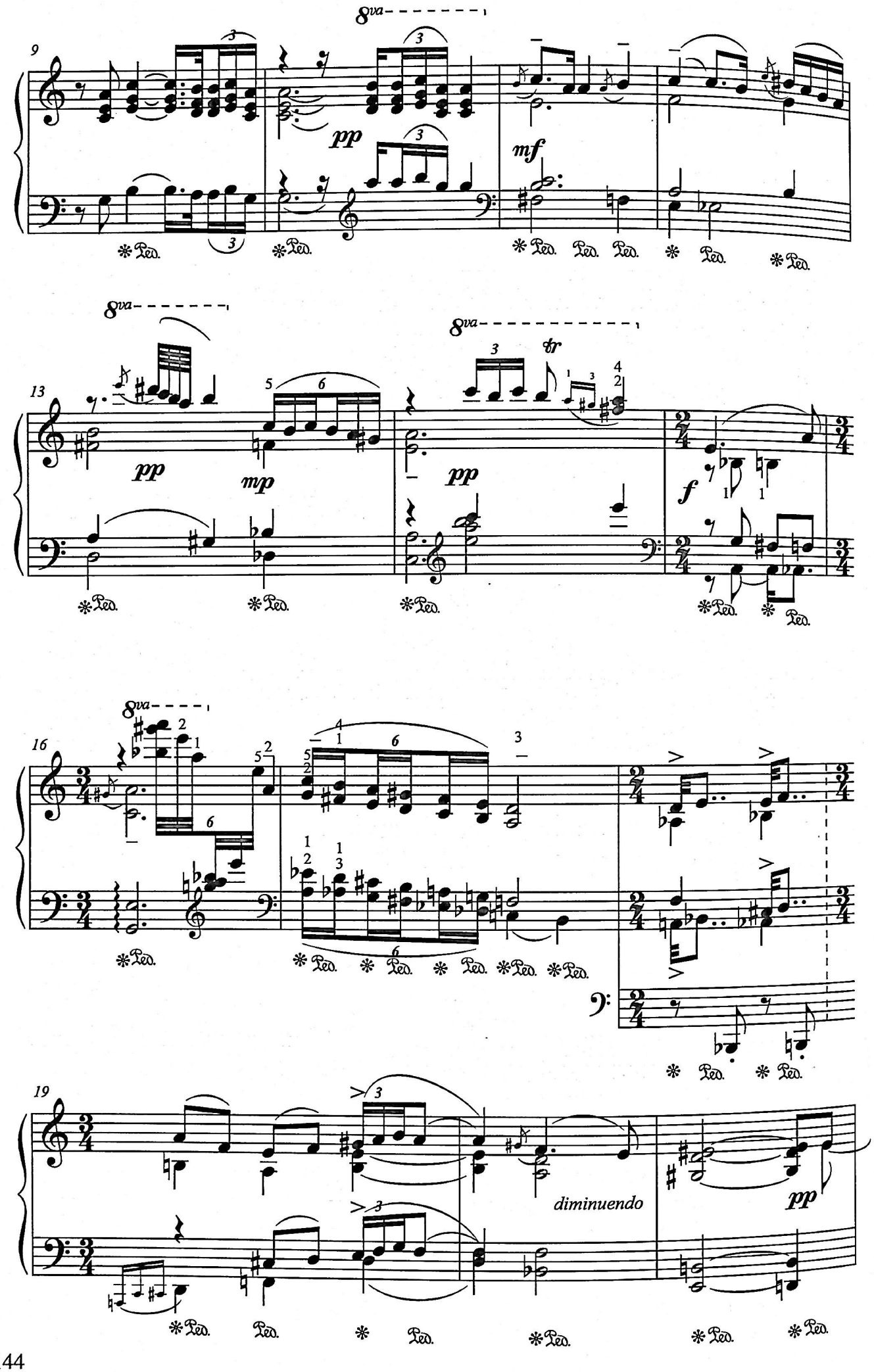

25
8va
27
8va
29
(8va)
1.
Ped.
2. ten.
30
8va
m.s.
sf pp
ten.
Ped.

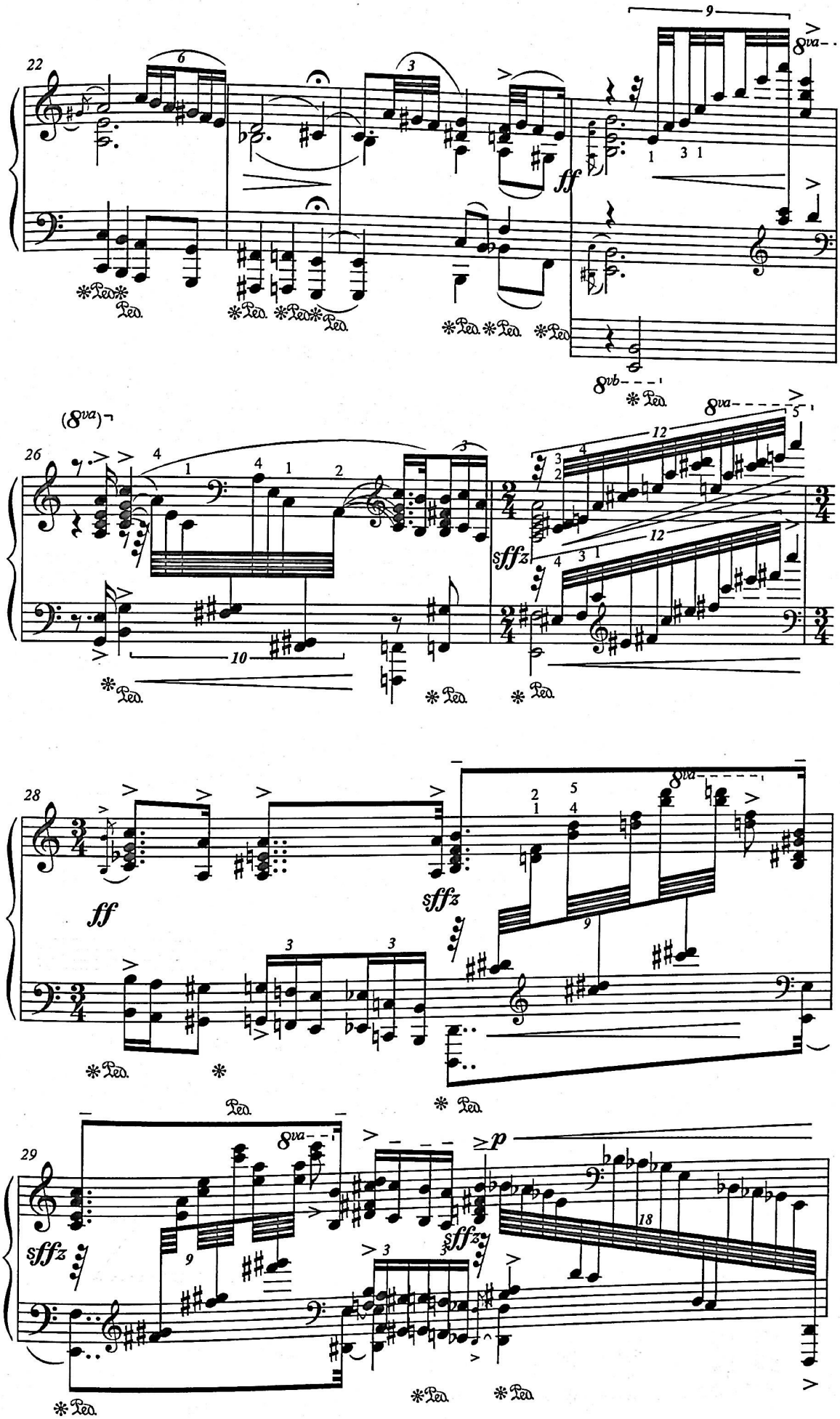
Տղայիս՝ Սերգեյիմ
Сыну моему Сергею
To my son, Sergey

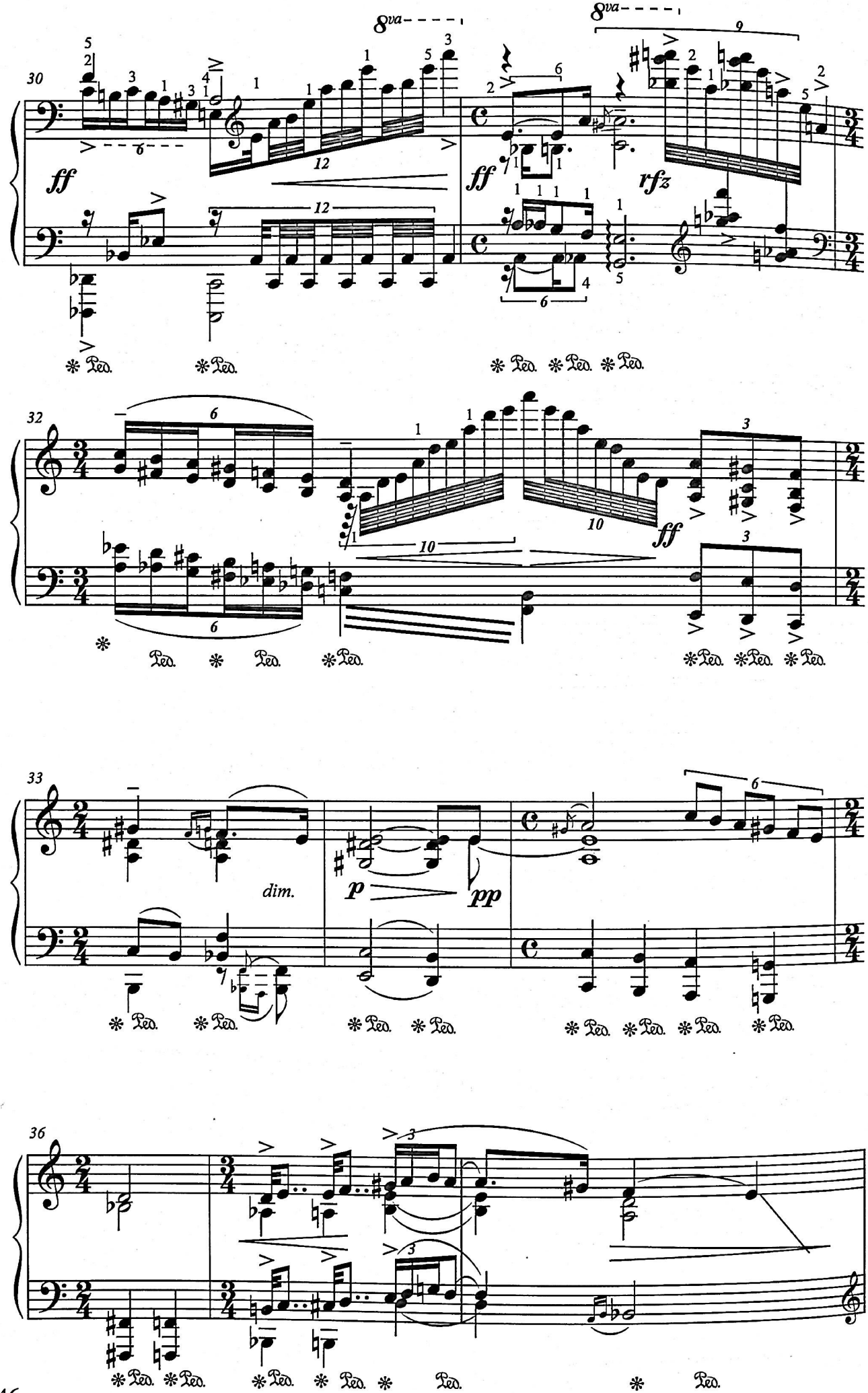
ԿՈՒՆԿ
КРУНК
kr̲unk

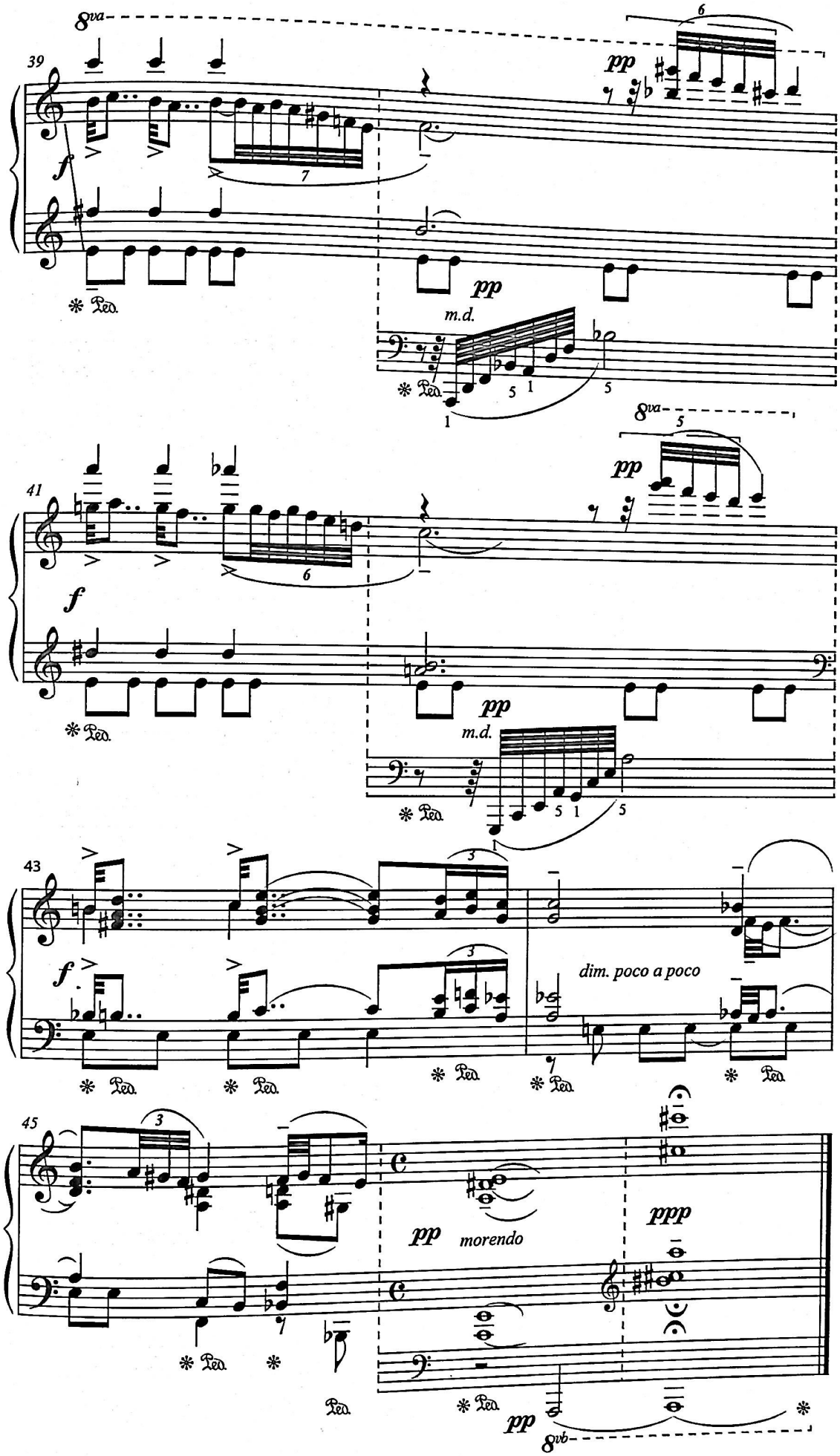
ԿՈՄԻՏԱՍ - Գ. ՍԱՐԱՋՅԱՆ
КОМИТАС - Г. САРАДЖЯН
KOMITAS - G. SARAJYAN




9
8va
pp
mf
13
8va
pp
mp
8va
tr
pp
f
16
8va
19
diminuendo
pp

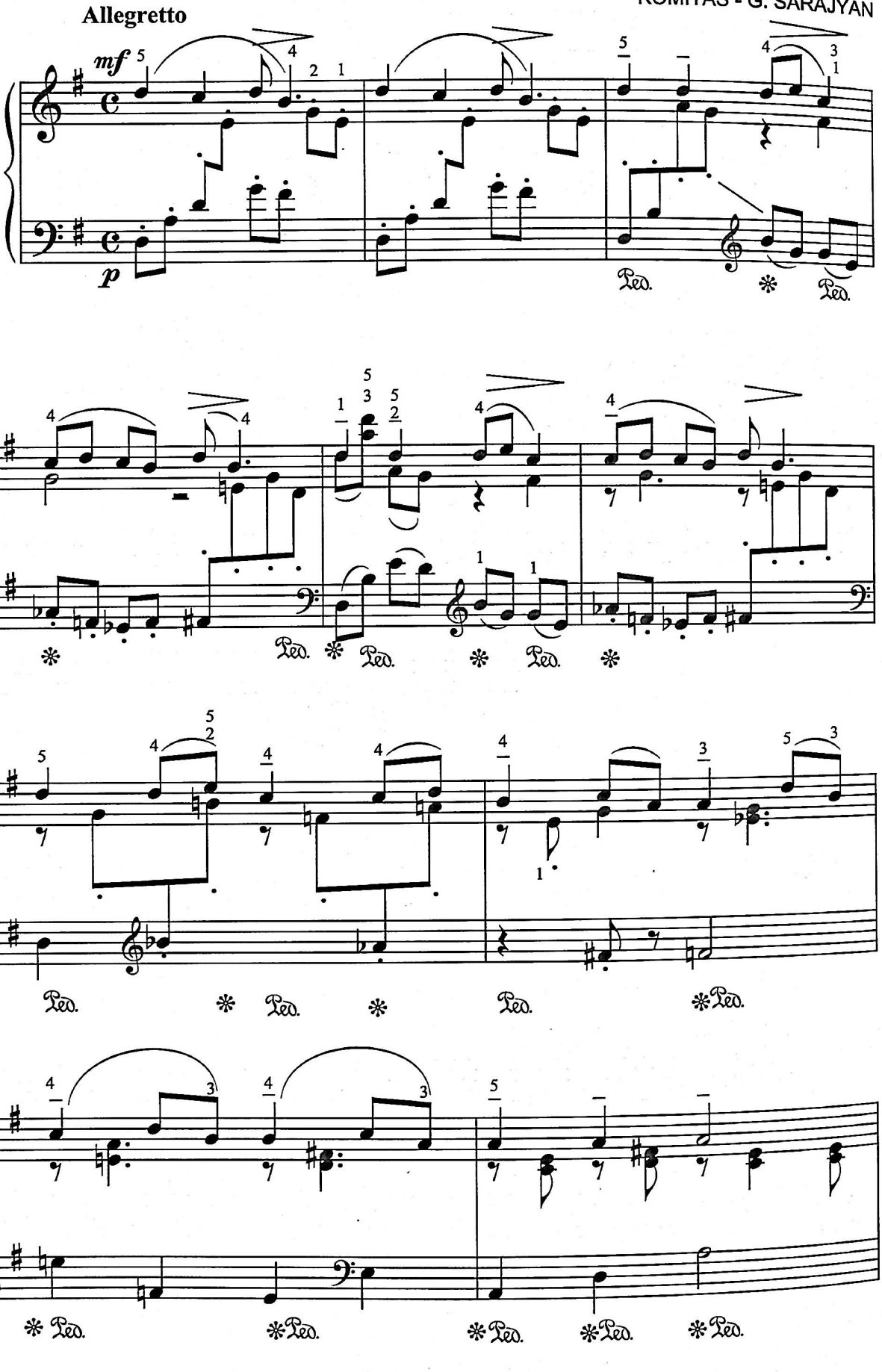

22
ff
8va
8vb
(8va)
26
sffz
10
12
28
ff
sffz
29
sffz
p
18
Ped.

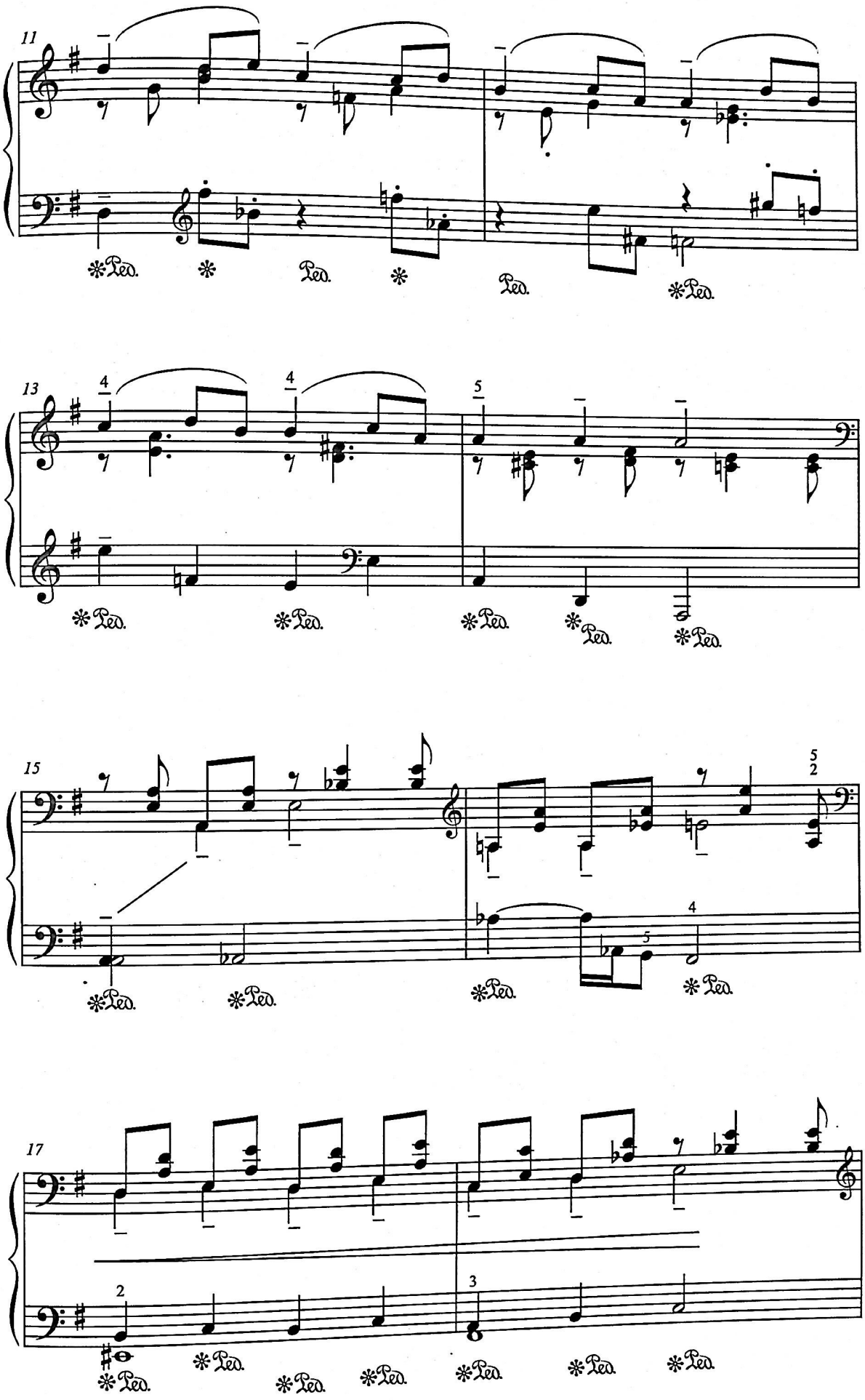

30
8va
8va
ff
ff
rfz
32
ff
33
dim.
p
pp
36
Ped.

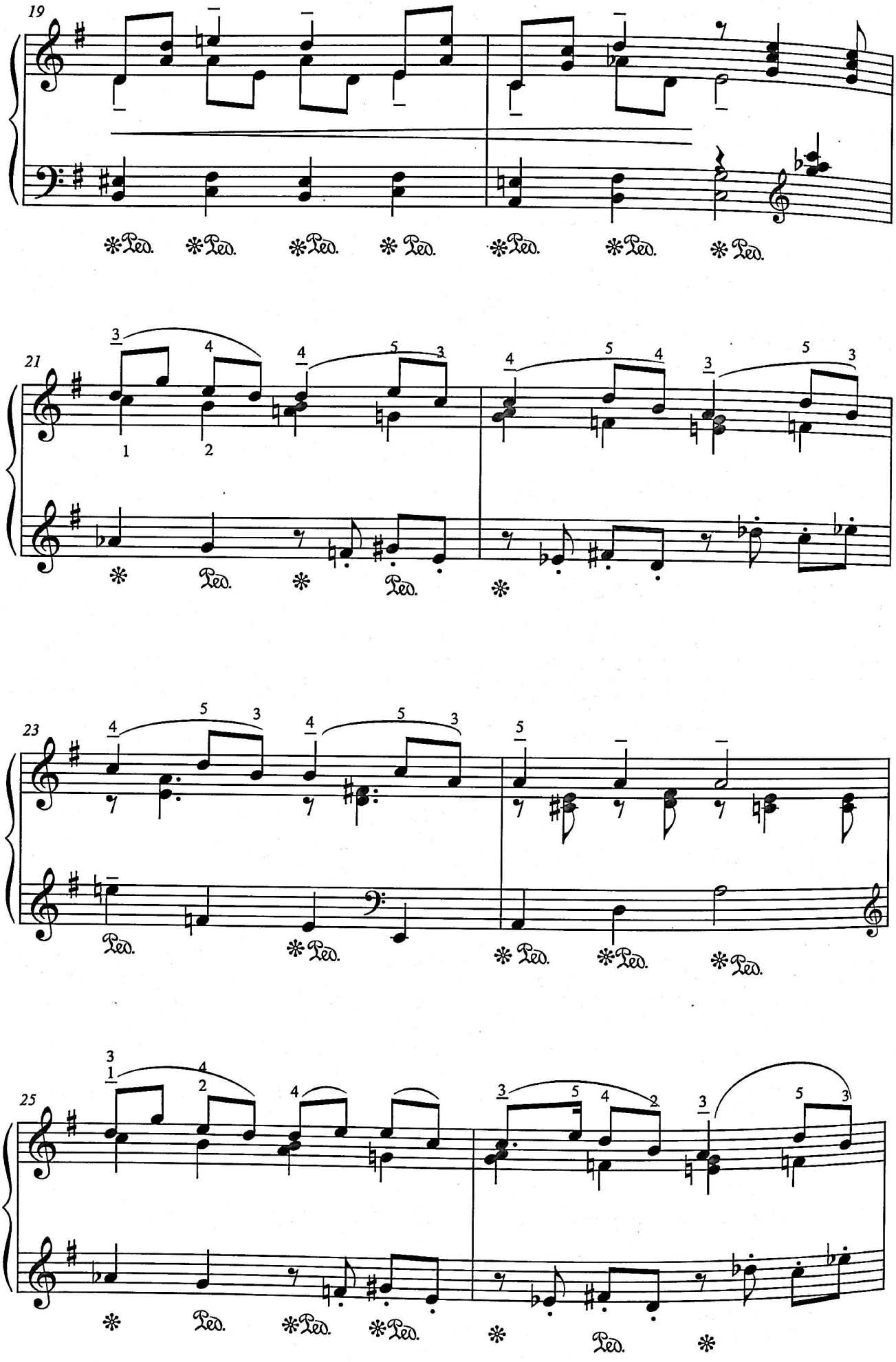

8va
39
f
pp
m.d.
8va
41
f
pp
m.d.
43
f
dim. poco a poco
45
pp
morendo
ppp
pp
8vb

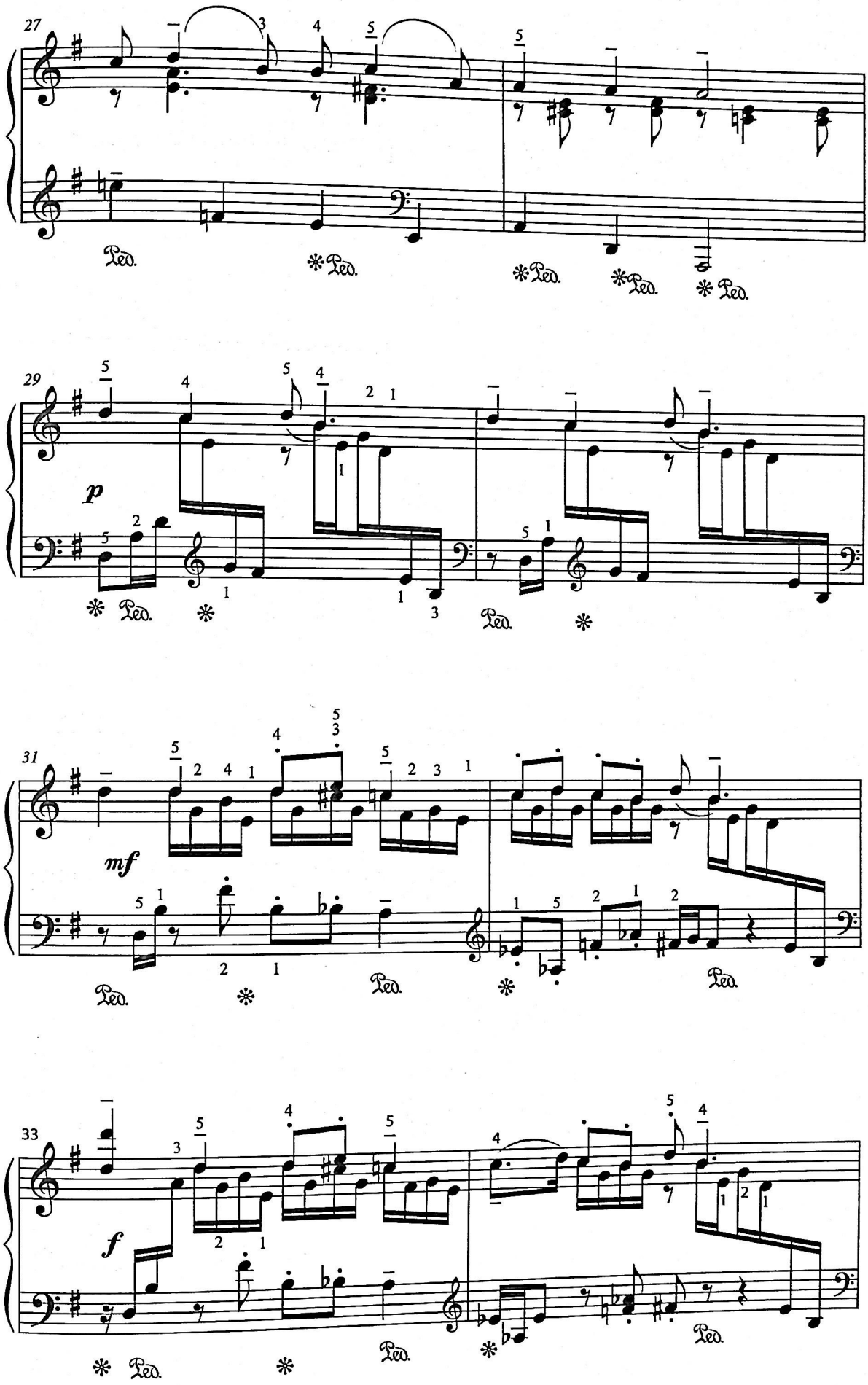
ՀԱԲՐԲԱՆ
АБРБАН
habrban

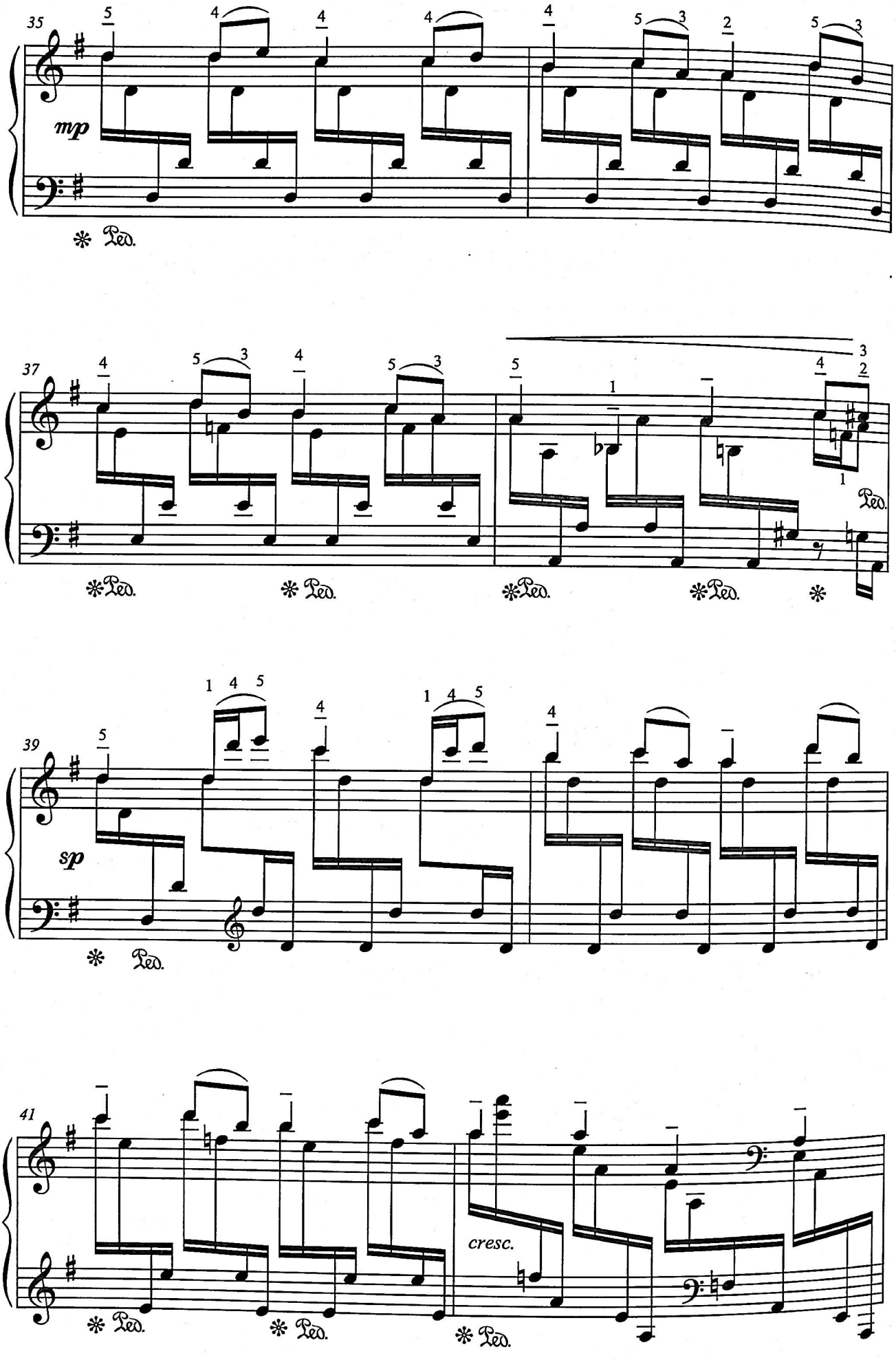
КОМИТАС - Г. САРАДЖЯН
KOMITAS - G. SARAJYAN

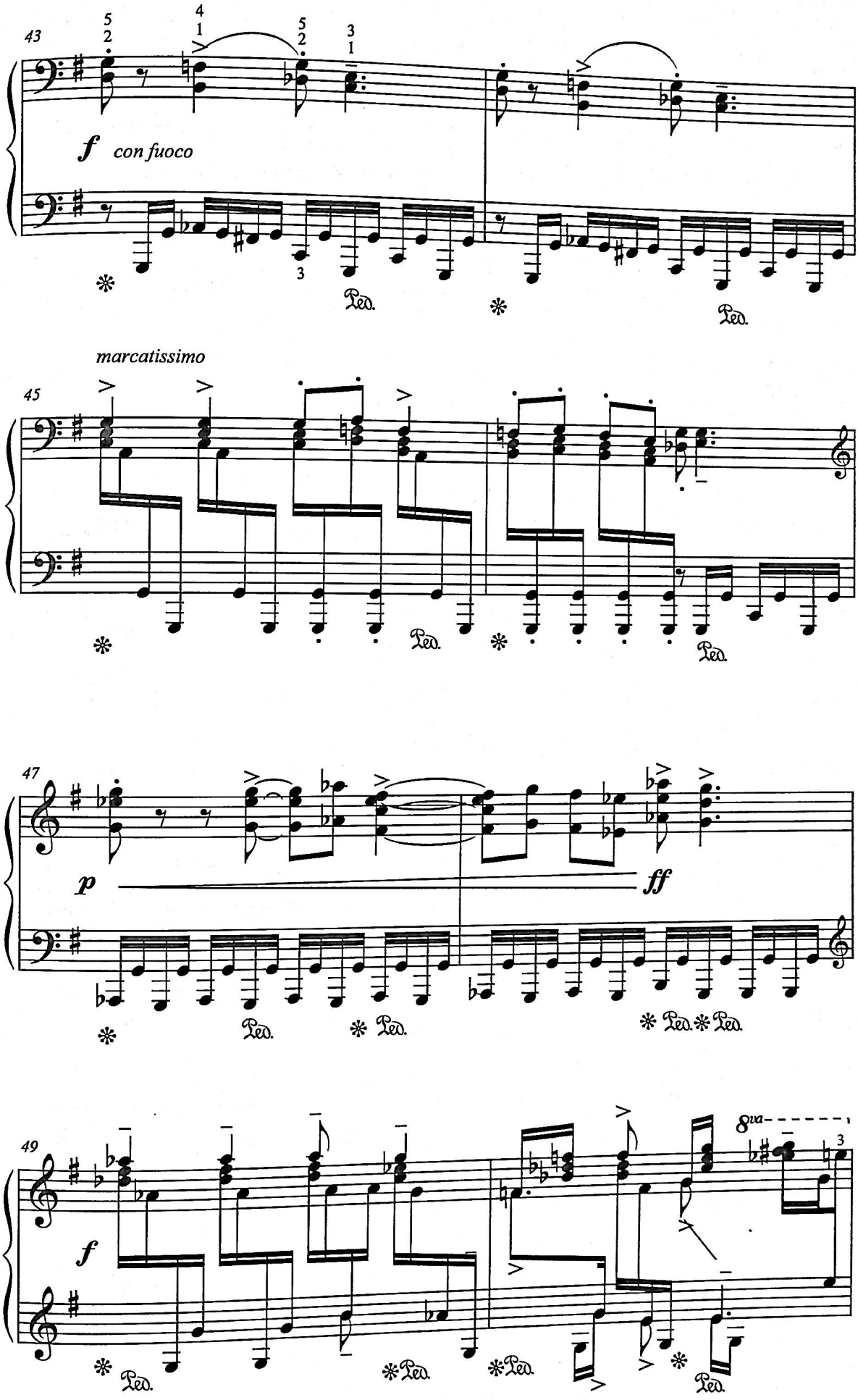


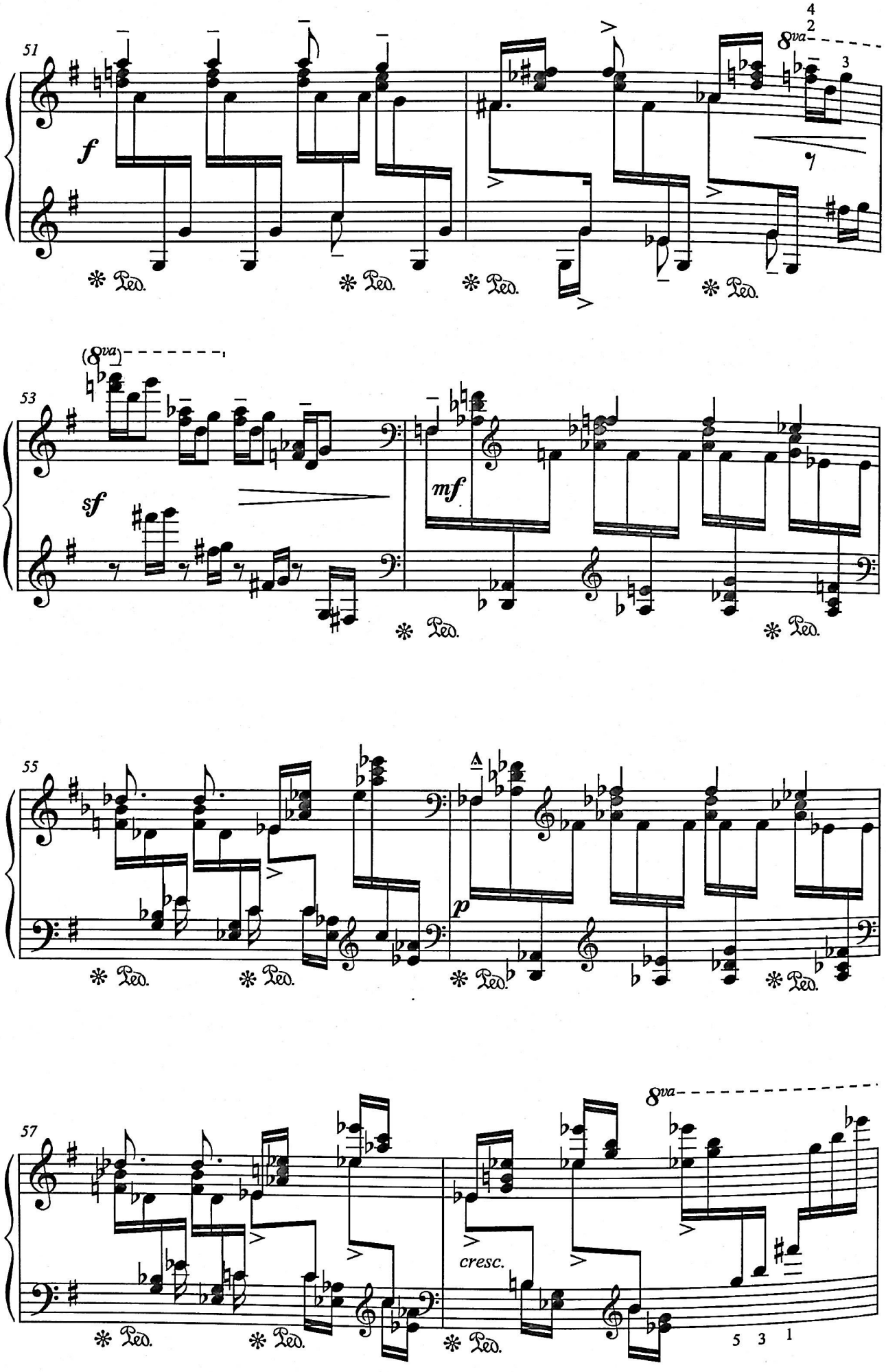

11
13
15
17
Ped.

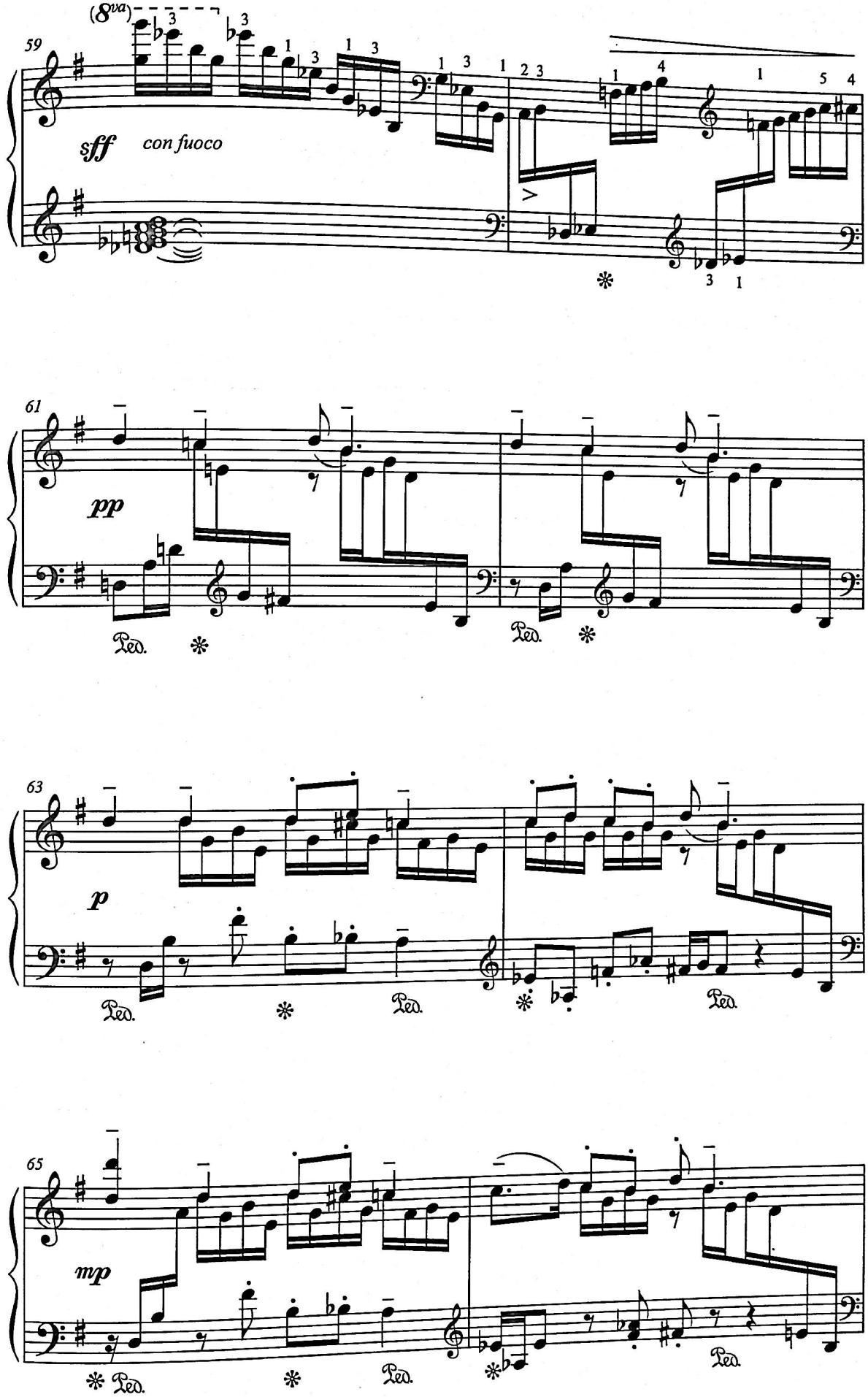

19
21
23
25
Ped.

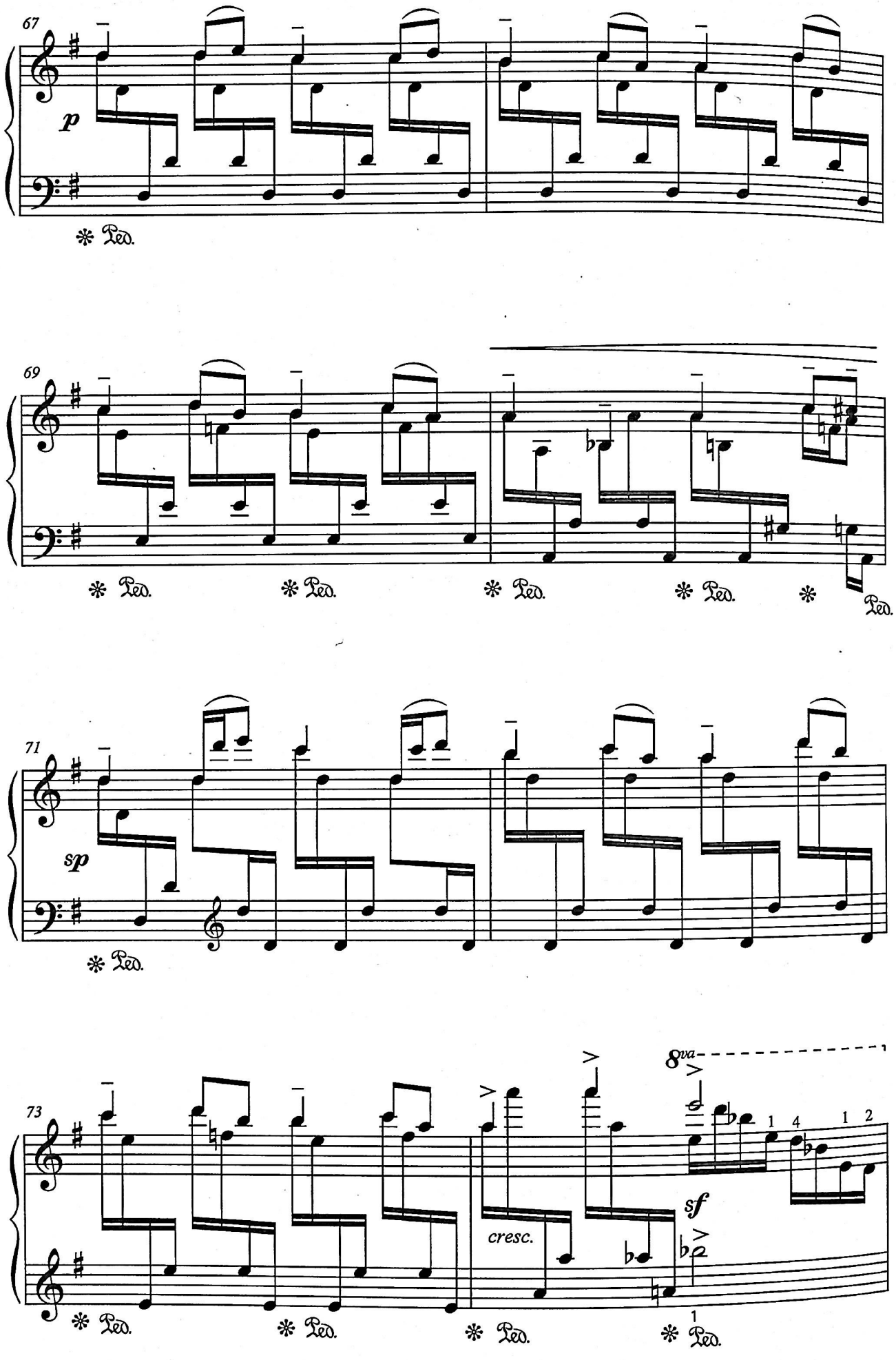

27
Ped.
29
p
31
mf
33
f

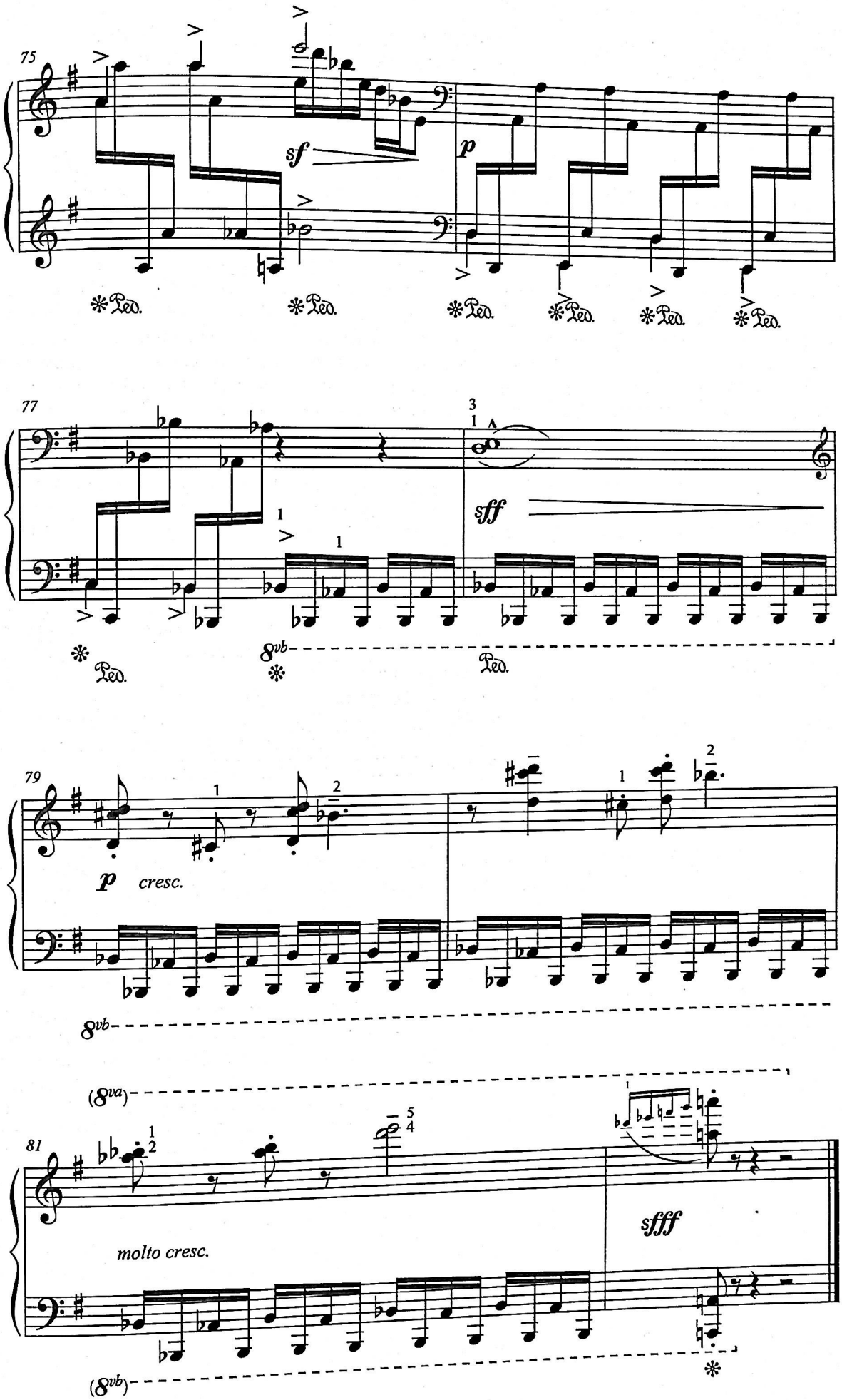

35
mp
Ped.
37
Ped.
39
sp
41
cresc.


43
f con fuoco
Ped.
marcatissimo
45
47
p
ff
49
f
8va


51
f
8va
4
2
3
Ped.
(8va)
53
sf
mf
55
p
57
cresc.
5 3 1


(8va)
59
sff
con fuoco
61
pp
Ped.
63
p
Ped.
65
mp
Ped.


67
p
Ped.
69
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
71
sp
Ped.
73
8va
1 4
1 2
sf
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


75
sf
p
Ped.
77
sff
8vb
79
p
cresc.
(8va)
81
molto cresc.
sfff
(8vb)

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՎԵՐԼՈՒԾԱԿԱՆ ԵՎ ՄԵԹՈԴԱԿԱՆ ԴԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ժողովածուի առաջին պիեսը՝ «**Ժողովրդական եղանակ**»ը, սրեղծվել է ժողովրդական «Թիլոյ աղջիկ» (1. N196) երգի հիման վրա:

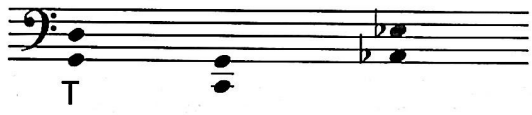
Գ.Վ.Սարաջյանը ամբողջովին պահպանել է երգի և՛ ռիթմամեղեդային գիծը, և՛ նրա փոփոխական մեերը: Պիեսի ծայրասփիճան լակոնիկ ֆակտուրան երեք շերտ է պարունակում՝ մասնավորապես մեղեդին, միջին ձայնում նրա կոնտրապունկտը և տարբեր հնչունային բարձրությունների երկու դամը՝միջին ձայներից մեկում, պիեսի սկզբում և վերջում պահվում է *g*-ը՝ ամբողջ պիեսի սկզբնական տոնիկական հիմքը և նրա ընթացքում մի քանի անգամ փոփոխվող կվինտային հենակետը , որը նշում է առանձնակի տոնիկայի դիրքերի փոփոխումը: Փոփոխական տոնիկական հենակետերը հայկական երաժշտության համար ավանդական նշանակություն ունեն: Տվյալ դեպքում երաժշտական ամբողջ գործընթացը հիմնվում է լադային երեք կետի վրա.

Լադային սկզբնական հնչյունաշարի տեսլականում, կառուցվածքի առանձնահատկություններից ելնելով, որը կարող է դասվել էոլական լադի ալտերացիայի փոփոխությունների կողքին: Այդ հենակետերն արտացոլում են կվինտայի երկու հենակետի փոխհարաբերություն, որոնք ընդգրկված են հիմնական լադային ձայնաշարում և մյուսը, 2-րդ աստիճանի ալտերացված ճշգրտում ներկայացնող նրան դեպի տոնիկա վառ ձգողականություն հաղորդող (վարընթաց փռուգիական սեկունդան նույնքան լարված է՝ վարընթաց լուծվելիս դեպի տոնիկա, քան եվրոպական դասական վերընթաց ձգտող տոնը): Այդ իջեցված (փռուգիական) 2-րդ աստիճանը մեղեդիում հանդիպող միակ ալտերացրած բարձրացրած 3-րդ աստիճանն սրեղծում է իսկական մեծացրած սեկունդայի տպավորություն բնորոշ հայկական երաժշտությունը, որը որպես կանոն ծնվում է հաջորդականությունների ալտերացիայի ճշտգրումների

ПРИМЕЧАНИЯ МЕТОДИЧЕСКИЕ И АНАЛИТИЧЕСКИЕ КОММЕНТАРИИ

Первая пьеса сборника - **"Народный напев"**- сочинена на основе народной песни "Тилой ахчик" («Թիլոյ աղջիկ», "Девушка-неряха", 1.N196). Георгий Сараджян полностью сохранил и ритмомелодическую графику песни, и ее метрическую переменность. Крайне лаконичная фактура пьесы содержит три пласта – собственно мелодию, контрапункт к ней в среднем голосе и два разновысоких дама - в одном из средних голосов в начале и в конце пьесы выдерживается бурдон *g* – исходная тоническая основа всей пьесы, и меняющаяся несколько раз на протяжении всей пьесы опора на квинту, отмечающую изменение позиций локальных тоник. Смещаемые тонические опоры для армянской музыки - явление традиционное. В данном случае, весь музыкальный процесс опирается на три ладовые точки:

N1



В проекции - на исходный ладовый звукоряд, который по особенностям структуры может быть причислен к эолийскому ладу с рядом альтерационных изменений. Эти опоры высвечивают две опорные точки квинтового соотношения, входящие в основной ладовый звукоряд и одну, представляющую собой альтерационную коррекцию второй ступени, придающей ей яркое тяготение к тонике (нисходящая фригийская секунда не менее напряжена при нисходящем разрешении в тонику, чем классический европейский восходящий вводный тон). Эта же вторая фригийская ступень в сочетании с единственной, встречающейся в мелодии, альтерацией повышенной третьей ступени, создает эффект увеличенной секунды, присущей армянской музыке, рождающейся, как правило, в ре-

NOTES METHODICAL AND ANALYTICAL COMMENTS

The first play of the collection «**A folk melody**" is composed on the basis of national songs t'ilǫy aǯǰik*) («Թիլոյ աղջիկ», "Ankempt girl", 1.N196). G.Sarajyan completely has saved both the rhythmic melodic diagram of songs and its metric variability. Extremely laconic facture of the play contains three layers - actually melody, counterpoint to her on the average vote and two «dam» of a different height - in one of average votes at the beginning and at the end of the play is maintained burdon *g* - initial tonic basis of all plays, and varying during the play some times support on quint marking change of positions a local tonic. Movable tonic support for the Armenian music the traditional is a phenomenon. In this case all musical process bases on three modal points:

In a projection on initial modal scale, which on features of structure can be ranked to Eolithic harmony with a number of alternative changes, this support highlights two basic points of quint parity included in basic and one, representing alternative correction of the second step giving to her bright gravitation to a tonic (descending the second is not less intense at the descending sanction in a tonic, than classical European ascending introduction tone). The same lowered second step in a combination with unique meeting in a melody alteration in the pitch of notes of the raised third step creates effect of the Armenian augmented second as a rule is born as a result of corrections**).

---

*) See the transcription by H.Hubshman on page 213.

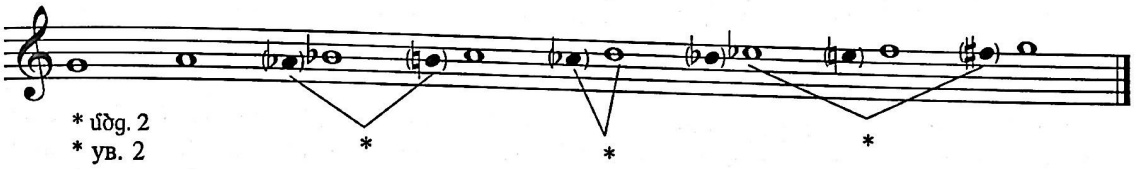
արդյունքում:

Ալտերացիայի փոփոխությունների առանձնահատկություններով լադային հնչյունաշարը հետևյալ տեսքն ունի.*)

зультате последовательных альтерационных коррекций.

Ладовый звукоряд с особенностями альтерационных изменений имеет следующий вид*):

N2



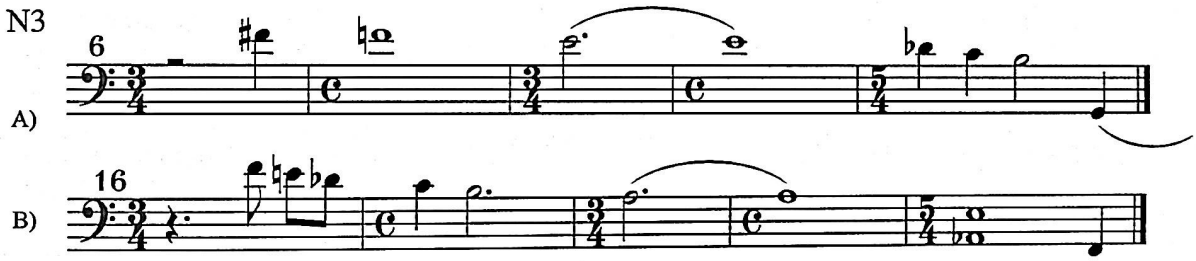
* մծց. 2
* ув. 2
* augmented second

Սա ներքին 2-րդ-3-րդ, 4-րդ-5-րդ և 6-րդ -7-րդ աստիճանների ճշգրտումներով էոլական լադն է, ինչպես պիեսի մեղեդու ինտոնացիոն ոլորտ տանող մեծացրած սեկունդաների կազմավորում, այնպես էլ հարմոնիաների ֆակտուրային համադրումներում: Առանձնապես հետաքրքրական է տարբեր կրկնվող վարընթաց մեղեդային ինտոնացիան, որպես կոնտրապունկտ երկու տարբեր թեմայի հատվածների նկատմամբ.

Это эолийский лад с признаком внутренней коррекции II–III , IV–V и VI-VII ступеней, ведущих к образованию увеличенных секунд в сфере интонаций пьесы как в мелодии, так и в гармонических фактурных комплексах. Особенно интересен проведенный дважды нисходящий мелодический голос, контрапунктирующий двум различным фрагментам темы:

It is an Aeolian mode with an attribute of internal correction II–III , IV–V and VI-VII steps leading to foundation of augmented seconds in sphere of intonations the plays as in a melody and in harmonic facture complexes. It was especially interesting carried out twice descending melodic voice, connected with two various fragments of a theme:

N3



Այսպիսով, կատարողը պետք է տարբերի երկու վերին շերտը տեմբրների հնչյունարտաբերման տարբեր միջոցներով, իսկ հենակետային կվինտաները պետք է դինամիկ ընդգծվեն այնքան, որպեսզի իրականացվի երկարատև մարման տպավորությունը:

Այս ցածր կվինտաների օբերտոնային շարքերի համակարգերը պետք է արտացոլեն վերին շերտերը, նաև միաժամանակ հայկական դամի դեր կատարեն, ինչը և ենթադրում էր հեղինակը այս երկը սրեղծելիս:

«Տոկկատինան», ժողովածուի երկրորդ պիեսը, իր կոմպոզիցիոն կառուցվածքի հատկանիշներով շատ ինքնատիպ է: Առաջին հերթին դաշնամուրային տոկկատային ֆակտուրայում առանցքային ձայներն են համարվում ժողովրդական երկու երգ:

Առաջինը՝ «Հով, հով, հովն ընկավ» (1. N10), և երկրորդը՝ «Կայնել ես, կանչում էլ չես» (1. N37): Երգի շարադրանքը էքսպո-

Таким образом, исполнитель должен дифференцировать два верхних пласта с помощью разнотембровых приемов звукоизвлечения, а опорные квинты должны быть динамически выделены настолько, чтобы реализовался эффект длительного угасания.

Обертоновые комплексы этих низких квинт должны подсвечивать верхние пласты, а заодно служить аналогом дама в армянской музыке, что, собственно, и подразумевалось автором при создании данного произведения.

"Токкатина", вторая пьеса сборника, весьма оригинальна по своим композиционным особенностям. В динамичной фортепианно–токкатной фактуре стержневыми голосами являются две народные песни.

Первая – "Ов, ов, овн ынкав" («Հով, հով, հովն ընկավ», "Повеяло

Thus the executor should differentiate two top layers with the help of receptions of the music derivation, and basic quintets, should be dynamically selected so, that the effect of long fading would be realized.

Overtone complexes of these low quintets should highlight the top layers, and at the same time serve analogue Armenian "dam", that, actually and was meant by the author at creation of the given product.

«Toccattina», the second play of the collection is rather original on the composite features. First in a rather dynamical piano - toccata facture rod votes are two national songs.

The first one is hǫv, hǫv hǫvn ənkav («Հով, հով հովն ընկավ», "It has got cool", 1.N10) and second - kaynel es, kančǫum ēl čes («Կայնել ես, կանչում էլ չես», "You are standing and aren't

*)Այստեղ և հետագայում հիմնական հնչյունաշարը ընդգծված են ամբողջ նոտաներով, իսկ ալտերացրածները մանր՝ փակագծերում

*)Тут и далее основной звукоряд выделен белыми нотами, а альтерации - более мелкими в скобках.

**) Here and further the main scale is marked with white notes, and the alteration are marked with small ones and in brackets.

զիցիային և ռեպրիզային բաժիններում կառուցված են միասնական փոկկապային ֆակտուրայով: Երգերի մեղեդիներն անընդհատ փոխարինում են միմյանց, որի ժամանակ նրանց միավորում է միատիպ ֆակտուրան՝ ընդունակ ճկուն անցնելու վեց մաս մետրից (6/8), որում շարադրում է առաջին երգի մեղեդին, սահուն անցնելու յոթ մասի (7/8)՝ երկրորդի երգային առանցքային հիմքին: Նույնը տեղի է ունենում վերադարձի անցումների ժամանակ՝ պարբերաբար կրկնվող երկրորդ մեղեդուց առաջինին անցնելիս:

Իսկ ինքը՝ ֆակտուրան, շատ ճկուն հաջորդական, բայց հաճախակի լադային կազմավորումների փոփոխման ժամանակ հենվում է օստինատ կրկնվող փոնին՝ *g*-ին՝ որը նույնպես կարելի է հետևել հայկական ժողովրդական երաժշտության յուրահատուկ ավանդույթներից մեկին, այն է՝ փվյալ դեպքում փոկկապային գաղափարով ռեպետիտիվությամբ իրականացվող դամի վերակառուցման գաղափարը:

Միջին բաժինը ֆոլկլորային հիմք չունեցող հեղինակային ինքնատիպ կառուցվածք է: Սակայն, նրանում օգտագործված է արևելյան մեդիտացիոն իմպրովիզացիայի սկզբունքը, որը սկիզբ է առնում ասիական ռագաների և մակոմների մշակույթներից: Միջնադարի Հայաստանի երաժշտական արվեստում իմպրովիզացիան լայն տարածում ուներ և ներկայացված էր աշուղների ստեղծագործություններում, և անվարան այդ ավանդույթն էլ հենց ընկած է ստեղծագործության միջին բաժնի հիմքում:

Բնորոշիչ հանգամանք է այն, որ օստինատային կրկնողությունը պահպանվել է և միջին բաժնում ձևի լայն դասավորության ակկորդի տարածական ֆակտուրայում դամի ինքնատիպ ավանդույթի կիրառումով: Նշենք, որ միջին մասը գրվել է յոթ մաս մետրում, որի անհամաչափությունը կապում է ֆակտուրայի բաբախումները ձևում ծայրի բաժինները միմյանց:

Էքսպոզիցիայի և ռեպրիզայի բաժինները հորինված են ինքնատիպ համաչափ լադում երկու մեծացրած սեկունդայով՝ յուրաքանչյուր տետրախորդում՝ մեկական:

Տետրախորդներն էլ ունեն հստակ ինտերվալային սիմետրիա.

прохладой") и вторая – "Кайнел эс, канчум эл чес" ("Ты стоишь и не зовешь"(«Կայնել ես, կանչում էլ չես», "Ты стоишь и не зовешь", 1.NN10,37). Изложение обеих песен на протяжении экспозиционного и репризного разделов построено на едином токкатном фактурном приеме. Мелодии песен все время чередуются, при этом их объединяет однотипная фактура, способствующая пластичным переходам от шестидольного метра (6/8), в котором проводится мелодия первой песни, к семидольному (7/8) – метрической основе второго песенного стержня. Тоже самое происходит и в возвратных переходах – от второй мелодии к первой.

Сама же фактура, при очень пластичных, но частых сменах ладовой организации, опирается на остинатно повторный тон *g*, что тоже можно считать следованием одной из наиболее специфических традиций в армянской народной музыке, а именно – реконструкции идеи дама, осуществленной, в данном случае, приемом токкатной репетитивности.

Средний раздел является оригинальной авторской структурой, не имеющей фольклорного источника. Однако в нем применен принцип восточной импровизационной медитативности, восходящей к азиатской культуре раг и макомов. Искусство музыкальной импровизации в средневековой Армении было широко представлено творчеством ашугов и, без сомнения, эта традиция легла в основу среднего раздела.

Характерно, что прием остинатной повторности сохранился и в среднем разделе формы в виде разложенного в фактуре широкого аккорда – своеобразном преломлении традиции дама. Отметим, что средний раздел сочинен в семидольном метре, ассиметрия которого связывает пульсацию фактуры с крайними разделами формы.

Экспозиционный и репризный разделы сочинены в пределах оригинального симметричного лада с двумя увеличенными секундами – по одной в каждом тетрахорде.

Сами тетрахорды имеют строгую интервальную симметрию:

calling", 1. N37) The statement of both songs during exposition and reprise sections is constructed on a united facture reception. The melodies of songs replace all time each other, thus they are united by the same facture promoting transitions from 6/8 meter in the melody of the first songs, to 7/8 meter is metric basis second of a core which is spent. The same thing occurs and in returnable transitions - from the second melody to first.

The facture itself is very plastic but often change replacements of modal organization bases on repeated tone *g*- that *"dam"* that has been carried out in this case by reception is possible to consider following one of the most specific traditions in the Armenian folk music, namely - reconstruction of dam's idea.

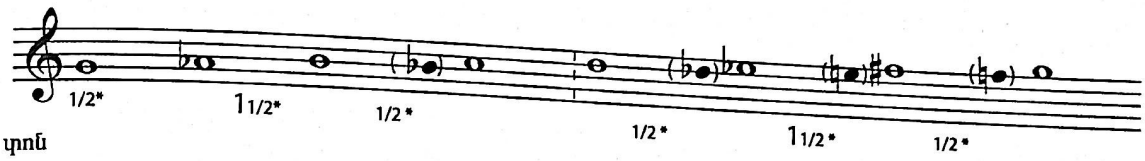
The average section is original author's structure not having of a folklore source. However in it the principle by east improvising meditatively is applied, ascending to the Asian culture of rage and makom. The art of musical improvisation in medieval Armenia was widely submitted by ashoughs' art and, undoubtedly, this tradition is light in a basis of the average unit.

It is characteristic, that the reception of repetition was kept and on the average section of the form as the wide chord, spread out in the facture, - original refraction of tradition "Dam". Let's note that the average section is composed in septempartite meter, skewness which connects a pulsation of the facture with extreme sections of the form.

Exposition and reprising sections are composed within the limits of original symmetric harmony with two augmented seconds - on one in everyone tetrachord.

The tetrachords have strict interval symmetry:

N4



* կրոն
* тон
* tone

Մասնակի ալտերացիաներից բացի պիեսում առկա է 7-րդ աստիճանի կրոհում.

Кроме единичных альтераций в пьесе есть прецедент расщепления VII ступени:

Except individual alteration in the play there exist the application of splitting VII steps:

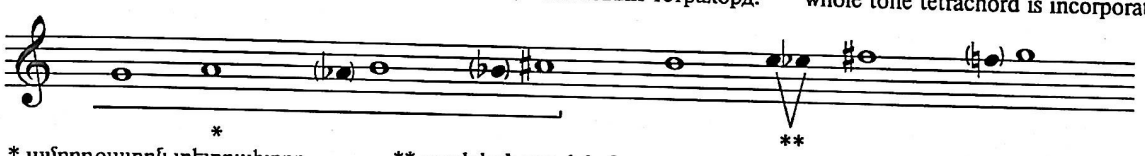
N5

Միջին մասը հորինված է այլ լադային հնչյունաշարում, որի հիմքը կազմում է ամբողջտոնային տետրաքորդը.

Средний раздел сочинен в ином ладовом звукоряде, в основе которого заложен целотоновый тетрахорд:

The average section is composed in other modal scale, on the basis of which whole tone tetrachord is incorporated:

N6



* ամբողջատոն տետրաքորդ
* целотоновый тетрахорд
* whole tone tetrachord

** կրոհված աստիճան
** расщепленная ступень
** split step

Եթե հաշվի առնենք, որ վերևի տետրաքորդն ունի երկրորդ աստիճանի կրոհում, ապա նրա ինտոնացիոն կառուցվածքը մոտ է լադի սիմետրիկ ձևի տետրաքորդ ծայրի բաժինների:

Այս պիեսում կատարողի համար անչափ կարևոր է թեմատիկ նյութի տեմբրի սահմանափակումը և տոկկատային ռեպետիտիվությունը: Դրա հետ մեկտեղ պետք է սրեղծել հակադրություն ռեպետիտիվությամբ երկու մոդելների միջև *g* օպինատային կրկնվող տոնի ֆակտուրային խաչաձև կատարումը բոլորովին այլ բնույթ ունի համեմատած տարբեր ռեգիստրներում տարաբաշխված ֆակտուրային ռեպետիտիվությամբ լայն դասավորված ակկորդային ուղղահայացը:

Կարևոր է նաև վեց մասը և յոթ մասի մետրերի հատվածների սահուն անցումը. ֆակտուրային նմանության պահպանման ժամանակ անհրաժեշտ է համապատասխան շեշտավորման օգնությամբ ընդգծել այս կամ այն մետրական հիմքը:

Եվ գլխավորը՝ մեղեդային գիծը պետք է գերակայի ֆակտուրային բոլոր տարատեսակներին, որոնք պետք է նրա շրջապատում լինեն, օժանդակեն նրա ցայտունությանը:

«Օրորոցային» պիեսում մեղեդային հիմք է ծառայել Կոմիտասի «Աղջի, մերդ մեռել ա» երգը (2. N39) :

Այս պիեսն իր կերպարային բովանդակությամբ անսովոր օրորոցային է,

Если учесть, что верхний тетрахорд имеет расщепление второго звука, то его интонационная структура близка симметричному тетрахорду лада крайних разделов формы.

Для исполнителя в этой пьесе очень важно темброво разграничить тематический материал и токкатную репетитивность. При этом следует создать контраст между двумя моделями репетитивности: фактурное обыгрывание остинатно повторяемого тона *g* имеет совершенно иную природу в сравнении с распыленной в разных регистрах фактурной репетитивностью разложенной аккордовой вертикали.

Не менее важной является задача пластичных переходов от фрагмента с шестидольным к фрагменту с семидольным метром – при сохранении фактурного сходства необходимо с помощью соответствующих акцентуаций подчеркнуть сущность той или иной метрической основы.

И главное – мелодическая линия должна господствовать над всеми различными фактурными линиями, которые должны ее обрамлять, способствовать ее рельефности.

В пьесе **"Колыбельная"** композитор взял за мелодическую осно-

If to consider, that the top tetrachord has splitting the second sound, its intonation structure is close to symmetric tertachord of extreme sections of the form.

For the executor in this play it is very important to differentiate a thematic material and toccata coach. Thus it is necessary to create contrast between two models of coach: facture of repeated tone *g* has completely other nature in comparison with sprayed in the different registers facture coach spread out chord verticals.

Not less important is the task plastic of transitions from fragments with submultiples and septempartite meters - at preservation of facture similarity it is necessary with the help appropriate accentuation to emphasize essence of this or that metric basis.

And the main thing is that the melodic line should dominate above all various facture lines which should set it in a frame, promote its relief.

In the play **"Lullaby"** the composer has taken for the melodic basis a song aǯi, merəd merˈel a («Աղջի, մերդ մեռել ա», "Maiden, your mother has died", 2N39)

This play on figurative plot represents not usual lullaby, addressed to the falling asleep child, play of the

արդեն քնող մանկիկին, իսկ լուսավոր տխրությամբ ներծծված պիեսում դա արտահայտվում է մեղեդիում և նույնիսկ կոմպոզիտորական նշավորումներում *«espressivo»*ն, հաջորդվելով *«dolce»* և *«poco sostenuto»* ցուցումներով:

Անհրաժեշտ է նշել, որ պիեսի ամբողջ դինամիկան չի գերազանցում ***mp***, որը զուգորդվելով *«espressivo»*-ին տարօրինակ է հնչում: Սակայն կոմպոզիտորի նախանշած պայմանները մատնացույց են անում հատուկ ձևի ներքին էքսպրեսիայի, որի լարվածությունը հասնում է ոչ այնքան հնչյունային դինամիկայի շնորհիվ, որքան հատուկ հնչյունարտաբերման միջոցով, երաժշտական տրամաբանության արտահայտչամիջոցներով՝ ամբողջական համակարգեր ներառող շեշտավորումներում, մոտիվային և ֆրազավորման լիգաներով, միկրոմասշտաբային *crescendo* և *diminuendo,* ճշգրիտ պեդալավորմամբ, վերջապես տուշեի տարբեր հնարներով տեմբրային գունավորումների կապարումների տիրապետմամբ:

Մտածված տեսանելի է և թեմատիզմի փոխադարձ զուգակցումներում ռեգիստրային դիրքերից և ֆակտուրային համակարգերի՝ թեմատիկ մեղեդին «հյուսված» է տարակենտրոնացված դաշնամուրի տարբեր ռեգիստրներում հնչող հարմոնիկ ուղղահայացների հաջորդականությամբ:

Հարմոնիկ հենարանների ինքնին հաջորդականությունը որակապես շատ դանդաղ է փոփոխվում և ոչ թե ֆունկցիոնալ սուր ձգողականության սկզբունքի, ստեղծվող հաջորդական դինամիկ լարվածության և լիցքաթափման էֆեկտի, այլ իրենցից ներկայացնում են միմյանց մեղմ հարմոնիկ գույների փոփոխված երանգաշար, որն էլ երաժշտական հյուսվածքը մոտեցնում է երաժշտական սոնոր երևույթին: Որոշակի իմաստով սա լադային հարմոնիաների նուրբ լսողության արդյունք է բխող մեղեդու լադահնչտոնացիայի առանձնահատկություններից:

Պիեսի լադային հիմքը էոլական լադն է, կազմված բարձրացրած 4-րդ աստիճանի, 3-րդ աստիճանի հետ մեծացրած սեկունդա քայլով.

ву песню "Ахчи, мерыд мерел а" («Աղջի, մերդ մեռել ա», "Девица, умерла матушка твоя", 2.N39).

Эта пьеса по своей образной содержательности представляет собой не обычную колыбельную, адресованную засыпающему ребенку, а пьесу, полную просветленной печали – она содержится в самой мелодии и даже в композиторских ремарках *"espressivo"*, чередующихся с указаниями *"dolce"* и *"poco sostenuto"*.

Следует отметить, что общая динамика пьесы не превышает нюанса ***mp***, что в сочетании с *espressivo* выглядит достаточно парадоксально. Однако поставленные композитором рамки указывают на особую форму внутренней экспрессии, напряжения, достигаемого не столько способом усиления звуковой динамики, сколько особым звукоизвлечением, а также выразительными средствами музыкальной логики, включающей в себя целый комплекс приемов – акцентуаций, мотивных и фразеологических лиг, микромасштабных *crescendo* и *diminuendo,* точной педализации, наконец, владение игрой тембровых красок, достигаемых различными приемами туше.

Продуманность композиции прослеживается и во взаимном сопряжении регистровых позиций тематизма и фактурного комплекса – тематическая мелодия "вплетена" в рассредоточенную в разных регистрах звучания фортепиано последовательность гармонических вертикалей.

Сама последовательность гармонических опор качественно меняется очень медленно и не по принципу острых функциональных тяготений, создающих эффект последовательных динамических напряжений и разрядок, а представляет собой ряд сменяемых друг друга мягких гармонических красок, приближающих музыкальную ткань к сонорности. В определенном смысле, это результат тонкого слышания ладовых гармоний, проистекающих из особенностей ладоинтонационной природы мелодии.

Ладовая основа пьесы - эолийский лад с повышенной IV ступенью, образующей с III ход на увеличенную секунду:

complete clarified grief contains in the melody and even in composing remarks *"espressivo"* alternating with the instructions *"dolce"* and *"poco sostenuto"*.

It is necessary to note, that general dynamics of the play does not exceed nuance mp, that in a combination with *"espressivo"* looks paradoxical enough. However frameworks, put by the composer, specify the special form internal expression, a pressure achievable not there is a lot of by way of amplification of sound dynamics how much special acoustic radiation, and as by expressive means of musical logic including the whole complex of receptions - accentuation, motive and phrase logical leagues, micro scale crescendo and diminuendo, exact pedaling, at last possession of game of paints achievable by various receptions of touch.

The reasonableness of a composition is traced and in mutual interface of register positions of themes and facture complex - thematic melody "interweave" in dispersed in the different registers of sounding of a piano a sequence of harmonious verticals.

Sequence of harmonic support qualitatively varies very slowly and not by a principle of sharp functional gravitations creating effect of consecutive dynamic pressure and discharges, and represent a number of each other soft harmonious paints, replaced each other, approaching a musical fabric to the musical sonorous phenomenon. In the certain sense it results thin hearing of modal harmonies coming from features of modal intonation of a nature of a melody.

Modal basis of the play is the Aeolian mode with raised IV step forming with III course for the augmented second:

N7

Ամենահետաքրքրական հեղհություններից պետք է համարել փոփոխական կոնիկայի կենտրոնը. ամբողջ պիեսի լադային միասնության դեպքում առաջին և վերջին բաժինները հենվում են ***Fis*** ***(T_1)*** կոնիկային, իսկ միջինը ***E*** ***(T_2)*** կոնիկային: Դրա հետ մեկտեղ լադային հնչյունաշարում հիմնական ելակետը համարվում է ***e***-կոնը՝ հիմքը էոլական չետրախորդի բարձրացրած 4-րդ աստիճանով:

Հնարավոր է նաև այլ բացատրություն՝ եթե ելակետային լադային կառուցվածքը հենվում է ***Fis*** կոնին, ապա առաջին չետրախորդը, որը բոլոր դեպքերում հիմնականն է ցանկացած լադային համակարգում, ներկայացնում է իրենից սիմետրիկ կառուցվածք. երկու փոքր սեկունդաներով սկզբում և վերջում կենտրոնում մեծացրած սեկունդան ներփակող:

Մեկ այլ կարևոր հանգամանք է ալտերացիայի կարգավորման փաստը, ուղղորդված միայն դեպի վերև՝ բացառությամբ 4-րդ աստիճանի, որը 2-րդի հետ կազմում է մեծացրած սեկունդա: Հատկապես այսպիսի կարգավորումը հանգեցնում է զգացումային պայծառ էֆեկտի երաժշտական ամբողջ գործընթացում:

Այսպիսով, այս պիեսի կատարողը մեկնաբանման պլան կազմելիս պարտավոր է հաշվի առնել դրա կերպարային և դրամատուրգիական ուղղվածության յուրահատկությունները:

Դա պարզ խնդիր չէ, անշուշտ, անհրաժեշտ է պահպանել օրորոցայինների ավանդական հատկանիշները՝ փվյալ դեպքում այն հատուկ վերաբերմունք է պահանջում սիմետրիկ մետրական բաբախումների նկատմամբ (5/8), որում չափավոր օրորող երկմասնությունը փոխված է երկու տարաչափ ռիթմաֆիգուրաներով տակտում 3/8 + 2/8, և դրա հետ մեկտեղ, երաժշտական հոսքին հաղորդել ննջող ոգու, հրաժեշտի պաթոսով արտահայտված պիեսի ողբերգական ինտոնացիաներով:

«Հովվերգական» հակիրճ և նուրբ պիեսը շատ պարզ ֆակտուրային կազմավորումների դեպքում էլ ունի զարմանալի վառ հարմոնիկ շերտ: Ժողովրդական «Շուշոն ելավ պարտեզ գնաց» (2. N103) երգը հագեցած է ենթաձայնային մոտիվներով և սակավահունչ, բայց շատ

Одним из наиболее интересных наблюдений можно считать переменность позиций тонического центра – при ладовом единстве всей пьесы первый и последний разделы опираются на тонику ***Fis*** ***(T_1)***, а средний - на тонику ***E*** ***(T_2)***. При этом, основной отправной точкой в ладовом звукоряде является тон ***e*** – основа эолийского тетрахорда с высокой IV ступенью.

Возможно и иное толкование – если исходная ладовая структура опирается на тон ***Fis***, то первый тетрахорд, всегда основной в любой ладовой системе, представляет собой симметричное построение с двумя малыми секундами в начале и конце, обрамляющими увеличенную секунду в центре.

Еще одним важным обстоятельством является факт альтерационных коррекций, направленных только вверх за исключением IV ступени, образующей со II увеличенную секунду. Именно такая коррекция ведет к эффекту эмоционального просветления всего музыкального процесса.

Таким образом, исполнитель этой пьесы при выстраивании плана интерпретации должен учитывать особенности образного ряда и драматургическую направленность. Эта задача непроста – необходимо сохранить традиционную атрибутику колыбельной – в данном случае, это требует особого отношения к ассиметричной метрической пульсации (5/8), в которой мерная убаюкивающая двудольность заменена на две разновеликие ритмофигуры в такте (3/8 + 2/8) и, вместе с тем, придать музыкальному потоку пафос прощания с усопшей душой, выражаемый в скорбных интонациях пьесы.

Лаконичная и изящная пьеса **"Пастораль"** при очень ясной фактурной организации обладает удивительно ярким гармоническим пластом. Народная песня "Шушон елав" («Շուշան ելավ», "Шушо выш-

One of the most interesting supervision can be considered the centre position change - at modal unity of the play first and last the sections lean on a tonic ***Fis*** ***(T_1)***, and average on a tonic ***E*** ***(T_2)***. Thus the basic starting point in modal music line is the tone ***e*** - basis on Aeolian tetrachord with high IV step.

Probably and other interpretation - if initial mode structure leans on ***Fis*** tone that is first tetrachord, always basic, that ts, any modal system represents symmetric construction with two small seconds at the beginning and at the end of framing the augmented second at the centre.

One more important circumstance is the fact of alternative corrections directed only upwards except for IV step forming with II augmented second. Such correction conducts to effect of an emotional enlightenment of all musical process.

Thus, executors of this play when forming the plan of interpretation should take into account features of a figurative number and its dramaturgic orientation. This task is uneasy - it is necessary to save traditional attributes of lullaby - in this case it requires the special attitude to dissymmetric pulsation, (5/8) in which measured lullaby is replaced on two rhythmic figures in a step 3/8 + 2/8, and, at the same time gives to a musical flow pathos of farewell with the deceased soul expressed in mournful intonations of the play.

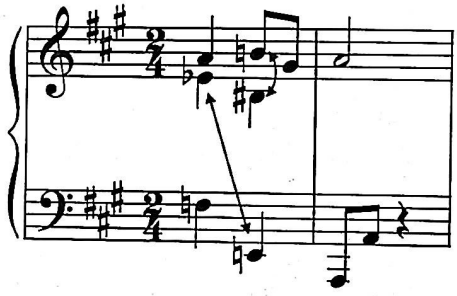
The laconic and graceful play **"Pastoral"** at very clear facture organization has surprisingly bright harmonious layer. The national song šǫušǫn elav, partez gnac' («Շուշոն ելավ, պարտեզ գնաց», "Shusho hast left, she went to the garden, 2 N103) is sated with motives and small sounds, but very spicy chords, not functional character, and sonorous self-sufficient. Elementary diatonicism is connected with dissonance by verticals very colourfully painting simple melody

դյուրին, ոչ ֆունկցիոնալ բնույթի, այլ սոնորային ինքնաբավ ակկորդներով: Դիատոնիկան միակցված է մեղեդու անթաքույց արտահայտչականությունը գունազարդող շատ արտահայտիչ սուր դիսոնանտ ուղղահայացներով:

Գ.Սարաջյանը փվյալ պիեսում շատ նուրբ և հստակ է օգտվում հարմոնիաներից՝ երաժշտական ընթացքի անչափ սահուն հոսող ֆոնի վրա անսպասելի հայտնվող հարմոնիկ ուղղահայացների դիսոնանսությունը ներկայանում են որպես հրճվանքի զգացողության ճողփյուններ:

Օրինակ, 11՝-րդ տակտում, բացարձակ մոդալային դիատոնիկայով շրջապատված միանգամից հայտնվում է լադի երկու տրոհված աստիճանների սուր հարմոնիկ լարվածությունը.

N8



A-իոնական լադի հնչյունաշարում՝ տրոհված են 2-րդ և 5-րդ աստիճանները. լադում 2-րդ և բարձրացրած 2-րդի համադրումը ստեղծում են մեծացրած սեկունդայի ներկայության զգացողություն 1-ին աստիճանի և բարձրացրած 2-րդ, իսկ իջեցնելով 5-րդը՝ իոնական լադի լոկրիական կվինտայի վերադրման էֆեկտի.

В ладовом звукоряде *A*-ионийском расщеплены II и V ступени: сочетание II и II высокой в ладу создают ощущение присутствия увеличенной секунды между первой ступенью и второй высокой, а понижение пятой – это эффект наслоения на ионийский лад локрийской квинты:

There are split II and V steps in modal melody line of A Ionic, a combination of II and II high in the mode creates a sensation of presence of the augmented second between the first step and second high, and the downturn by fifth is an effect of stratification on Aeolian mode of Locrian mode:

N9

Պիեսի երաժշտական նյութի վրա լադային այդ համակարգի արտացոլքային երևույթներից է խրոմատիզացիայի բարձր որակը, երաժշտության գործընթացում շատ պարզորոշ զգացվող դիատոնայնության դեպքում: Նկատենք, որ 2-րդ և 5-րդ աստիճաններն ունեն կրկնակի ալտերացիա, իսկ ալտերացիայի գերակշռող թիվը, նախորդ պիեսի տարբերությամբ, ուղղված է աստիճան-

Одним из феноменов этой ладовой системы в проекции на музыкальный материал пьесы является высокий уровень хроматизации при очень ясном ощущении диатоничности в музыкальном процессе. Заметим, что II и V ступени имеют двойную альтерацию, а подавляющее число альтераций, в отличие от предыдущей пьесы, направлено на

One of the phenomena of this modal system in a projection to a musical material of the play is the high level of Chromatics, at very clear sensation of Diatonicism in musical process. Let's notice, that II and V steps have double alteration, and the overwhelming alterative number compared with the previous play, is directed to the downturn of steps. Most likely, the

ների իջեցմանը: Ամենայն հավանականությամբ կոմպոզիտորը պիեսների միջև ստեղծել է կերպարային հակադրություններ: Կատարողականության առումով այս պիեսը բարդ չէ, սակայն մեծ ուշադրություն է պահանջում թեմատիկայի և նրա նվագակցության շերտի փարբերակմանը: Նվագակցության, այսինքն ֆակտուրահարմոնիկ շերտում նույնպես պարունակում են կերպարային սկզբունքային փարրեր, մեղեդին լուսարձակող գունագեղ ակկորդներում պարունակում է լադային հարմոնիաների արտահայտչականություն, որը կազմավորվում է լադաինտոնացիայի օրինաչափություններից, որոնք կոմպոզիցիայի փարրերի համար միասնական հիմք են ծառայում:

«Երգ առանց խոսք»ի պիեսը փվյալ ժողովածուում միակ ստեղծագործությունն է, որ Գ.Վ.Սարաջյանն իր հեղինակային թեմայով է ստեղծել: Պիեսի յուրօրինակությունն այն է, որ հեղինակային թեման հնչում է ինչպես բուն ժաղովրդական երգ, սակայն իր ոճն ունի: Առաջին հերթին այն ֆոլկլորի ոճական առանձնահատկությունների վկայությունն է խորը ներթափանցելու իմաստային և զգացումային բնության ներաճումն է ազգային երաժշտության էության մեջ:

Անվանումն իսկ մափնացույց է անում պիեսի ժանրային սկիզբը, որով կոմպոզիտորը վարպետորեն ուղղորդել է դաշնամուրային գործիքային ինքնափիպությունը:

Ժողովածուում առկա են ևս երկու պիես, սակայն դրանք հորինված են ֆոլկլորային իրական նյութի վրա, իսկ այս պիեսը հեղինակային ստեղծագործության օրինակ է:

Պիեսի բնորոշ հափկանիշը խրոմափիկ երաժշտական հյուսվածքի բարձր մակարդակն է. հիմնականում դա վերաբերում է նվագակցությանը: Մեղեդու դիափոնիկ շարադրանքը զուգորդվելով երաժշտական խրոմափիկ շերտերի երկրորդական պլանի հետ, ընկալվում է հափկապես ցցուն, շնորհիվ դիափոնիկայի և խրոմափիկայի հակադրման:

Մի քանի պիեսի դիպարկումից հետո, կարելի է հաստպափել, որ դիափոնիկայի և խրոմափիկայի փունկցիոնալ նման փեղաբաշխումը կոմպոզիտորի ոճական գծերից է՝ այս սկզբունքը այս կամ այլ կերպ առկա է և նախորդ պիեսներում, ուրեմն, կարելի է նաև ենթադրել, որ ժողովածուի մյուս պիեսներում էլ առկա է:

Ֆակտուրայում կենպրոնացած հարմոնիան մեծամասամբ փարբեր ռեգիսպր-

понижение ступеней. Скорее всего, композитор создавал условия для образного контраста между пьесами. Исполнительски эта пьеса несложна, но требует большого внимания к процессу дифференциации тематизма и пласта его сопровождения. В сопровождении, то есть в фактурно-гармоническом пласте, тоже содержатся элементы образного начала – в красках аккордов, подсвечивающих мелос, содержатся выразительность ладовых гармоний, проистекающих из закономерностей ладоинтонационной основы, единой для всех элементов композиции.

"Песня без слов" в данном сборнике является одним из произведений, сочиненных на тему самого Георгия Сараджяна. Оригинальность пьесы в том, что авторская тема звучит как истинно народная песня, хотя и является стилизацией. В первую очередь, это свидетельство глубокого проникновения в стилистические особенности фольклора, мысленного и эмоционального врастания в природу национального музыкального мышления. Само название "Песня без слов" указывает на жанровое начало пьесы, которое композитор искусно выразил через инструментальную специфику фортепиано.

В сборнике есть еще две пьесы с названием "Песня без слов", однако они основаны на реальном фольклорном материале, эта же пьеса является образцом оригинального авторского произведения.

Характерной особенностью пьесы является высокий уровень хроматизации музыкальной ткани – в основном, это касается линий сопровождения. Диатонический склад мелодии, сочетаясь с хроматикой музыкальных пластов второго плана, воспринимается особенно рельефно именно благодаря этому контрастному сопоставлению диатоники и хроматики.

Рассмотрев ряд пьес, можно утверждать, что такое функциональное распределение диатоники и хроматики является одной из черт стилистики композитора – этот принцип в той или иной степени присутствует и в предыдущих пье-

composer created conditions for figurative contrast between the plays. Performing of this play is simple, but requires the large attention to differentiation process and layer of its support. The support, that is, in facture harmonic layer, contains elements of a figurative beginning - in paints of chords highlighting the melos, contain expressiveness of modal harmonies, coming from laws of modal intonation basis serving uniform basis for elements of a composition.

"A song without words" is unique composition in the given collection composed on G.Sarajyan's theme. The originality of the play is that an author's theme sounds as the national song is true, though it is a pure styling. First of all, this certificate of deep penetration in stylistic features of folklore is mental and emotional increasing in a nature of national musical thinking. The Name "A song without words" specifies a genre beginning of the play, under which the composer skillfully has moved tool specificity of a piano.

There are two similar plays with the name "A song without words" in the collection, however they are based on a real folklore material, the same play is a sample of original author's product. Characteristics of the play are the high level Chromatics of a musical fabric - basically it concerns the lines of support. Diatonic warehouse of a melody being combined with achromatized musical layers of the second plan is perceived especially boldly due to this contrast comparison of Diatonicism and Chromatics.

Having considered a line of the plays it is possible to assert, that such functional distributions of Diatonicism and Chromatics are one of features of stylistics of the composer - this principle to some extent is present and at the previous plays, and it is possible to assume, and he will be present at other plays of the collection.

The harmony, dispersed in the facture, in most cases represents stratification of sounds in the different registers of sounding of a grand piano, that from the performing point of view it is an intermediate reception between a melody and harmony - in a number of cases when the sound becomes the

ներում դաշնամուրի հնչյունների վերադրումն է, որը կատարողի տեսանկյունից միջանկյալ հնար է համարվում մեղեդու և հարմոնիայի միջև՝ որոշ դեպքերում վերադրված հնչյունը մոտիվի սկիզբ է դառնում, իսկ տարբեր ռեգիստրներում դասավորված հնչյուններն իրենք ունեն տեմբրային տարբեր երանգներ և երաժշտական բազմերանգության այդ էֆեկտը կատարողը կարող է ուժեղացնել, ընդգծելով դրանք տուշեի յուրահատուկ հնարով:

Պիեսի լադային հիմքը անչափ յուրօրինակ է՝ ***A-dur*** ծայրաստիճան խրոմատիզավորված է և ունի երկու տրոհված աստիճան՝ 3-րդը, փոփոխական մաժորամինորային և 6-րդը 3 աստիճանի հետ կազմում է մեծացրած սեկունդայի որոշակի կոմբինացիա.

сах. Можно предположить, что он будет присутствовать и в других пьесах сборника.

Рассредоточенная в фактуре гармония в большинстве случаев представляет собой наслоение звуков в разных регистрах рояля, что с точки зрения исполнительства является промежуточным приемом между мелодией и гармонией – в ряде случаев наслоившийся звук становится началом мотива, да и сами по себе звуки, расположенные в разных регистрах, имеют разные тембровые краски, и эффект этого музыкального разноцветия исполнитель может усилить особыми приемами туше.

Ладовая основа пьесы весьма оригинальна – ***A-dur*** предельно хроматизирован и имеет две расщепленные ступени: III – признак мажоро–минорной переменности и VI, образующую в определенной комбинации с III ступенью увеличенную секунду:

beginning of motive, and themselves sounds are located in the different registers have different timbre paint, the effect of this musical colorness the executor can strengthen by the special receptions of tushe.

Modal basis of the play is rather original - ***A-dur*** is extreme achromatized and has two split steps –III is attribute major, minor transforming and the VI forming in the certain combination with III step augmented second:

N10

* տրոհված աստիճաններ
* расщепленные ступени
* split steps

Լադային հնչյունաշարի աստիճանների ալտերացիոն փոփոխություններում առկա է բարձրացնելու ձգտումը, որն նկատելի է և լադահարմոնիկ կառուցվածքների ձգողական համակարգերում ևս:

Կատարողին արհրաժեշտ է ուշադրությամբ լսել հարմոնիկ համակարգի փոխհարաբերությունը մեղեդային գծի տեսլականում և մեկնաբանության պլանը երեթարկել մեղեդուն յուրահատուկ երանգներ հաղորդող հարմոնիկ ինտոնացիոն առանձնահատկությունները:

«**Պար**» ժանրային պիեսի հիմքում ընկած է հայկական ժողովրդական «Թ-ազա մածուն եմ մերել» երգը (2. N 47):

Այս պիեսը, չնայած արագ տեմպին՝ *Allegro ma non troppo* (♩=126) համենայն դեպս պահանջում է երանգի հստակ հարմոնիկ լուսաբանում: Այն կապված է մեղեդու և ֆակտուրայի համապեղ միաձուլման հնարների հետ՝ մեղեդին ֆակտուրայի շարժման բնական բաղադրիչն է, որը բոլոր դեպքերում կրկնակում է մե-

Тенденция к повышению в альтерационных изменениях ступеней ладового звукоряда очевидна, что ощущается и в системе тяготений в ладогармонических структурах.

Исполнителю необходимо внимательно прослушать соотношения гармонического комплекса в проекции на мелодическую линию и подчинить план интерпретации особенностям гармонических красок, придающих мелодии определенное интонационное своеобразие.

В основу жанровой пьесы **"Танец"** заложена армянская народная песня "Таза мацун эм мерел" («Թ-ազա մածուն եմ մերել», "Свежий мацун заквасила я", 2.N47). Эта пьеса, несмотря на быстрый темп – *Allegro ma non troppo* (♩=126) – все же требует четкого высвечивания каждой гармоничекой краски. Это связано с феноменом сращивания мелодии с приемами фактуры – мелодия яв-

The tendency to increase in alternative changes of modal melody line steps is obvious, that is felt and in system of gravitations in modal harmonious structures.

It is necessary for the executor closely to hear parities of harmonious complexes in a projection on melodic line and to subordinate the plan of interpretation to features of harmonious paints of a giving melody in the certain intonational originality.

In a basis of the genre play **"Dance"** the Armenian national song " is in the Armenian folk song t'aza maçoun em merel («Թ-ազա մածուն եմ մերել» "I have winnowed fresh matsoun", 2.N47)

This play, despite of fast rate - *Allegro ma non troppo* (♩=126) nevertheless requires to highlight each harmonious paint. It is connected to a phenomenon of merging of a melody with receptions of the facture - melody is a component of all facture movement, which in

ղեղային գծի գրաֆիկան և եթե նույնիսկ շերտավորվում է երկձայնի, կամ հարմոնիկ հնարի, պահպանում է տեսքը կամ վերափոխվում է վարիացիայի տակտերի հստակ և անընդհատ ընդգծող եռամաս բաբախումով: Պիեսի ֆակտուրային շերտում գտնված ինտոնացիոն հնարներից է նրանում վարընթաց սեկունդայի ինտոնացիայի ներմուծումը, երբեմն նույնիսկ երկու զուգահեռ եռահնչյան (13-14 տակտեր), կամ էլ երկու տերցիայի (29 - 30 տակտեր), կամ նույնիսկ երկու տրիտոնի (27-րդ տակտ), վարընթաց շարժմամբ: Հաճախ հակակշիռ են ծառայում երկու վերընթաց կվինտաները (15-16 տակտեր):

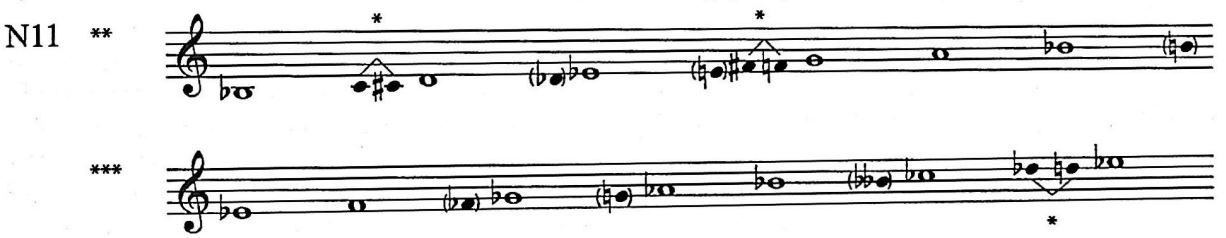
Միջին բաժնում կտրուկ փոխվում է տոնայնության դիրքը *B*-իոնականից *es*-էոլականի: Լադի գունային փոփոխությունները՝ մաժորայինից մինորայինի ուղեկցվում է դեռևս և հնչյունի բարձրության դիրքի փոփոխմամբ՝ կվարտա վեր.

ляется органичной составляющей всего фактурного движения, которое в большинстве случаев дублирует графику мелодической линии, и даже если расслаивается на двухголосие или гармонический прием, сохраняет ее рельеф или варьирует его в пределах четкой и непрерывной трехдольной пульсации. Одной из интонационных находок в фактурном пласте является встраивание в него интонации нисходящей секунды, иногда даже в виде параллельного нисходящего движения двух трехзвучий (13-14 такты), двух терций (29 – 30 такты) или двух тритонов (27 такт). Противовесом иногда служат две восходящие квинты (15 –16 такты).

В среднем разделе резко меняется тональная позиция с *B*- ионийского на *es*-эолийский. Смена краски лада - с мажорной на минорную - сопровождается еще и сменой звуковысотных позиций – на кварту вверх:

most cases duplicates to the diagram of melodic line, and even if is stratified two part texture harmonious reception, it saves its relief or varies it within the limits of precise and continuous pulsation. One of intonation finds in an facture layer is the embedding in him(it) of intonation of descending second, sometimes even as parallel descending movement two three part voice (13 - 14 steps) or two part voice (29 - 30 steps) or even two quintet (27 steps). The counterbalance sometimes is served by two ascending quintets (15 - 16 steps).

On the average section a voice-frequency position with *B* Ionic *es* Aellian sharply varies. The change of a modal paint - with major on minor is accompanied also by change high music positions - on quintet upwards:



* տրոհված աստիճաններ
* расщепленные ступени
* split steps

** 1-3-րդ բաժինների լադային հիմքը
** Ладовая основа I-III разделов
** modal basis of I-III passuss

*** միջին բաժնի լադային հիմքը
*** Ладовая основа среднего раздела
*** modal bases of average pass.

2-րդ և 5-րդ աստիճանների տրոհումը կատարվում է ֆակտուրայի ոլորտում՝ ձևի ծայրի բաժիններում: Նույնը վերաբերում է և 7-րդ աստիճանի տրոհմանը միջին բաժնի լադահարմոնիկ կառուցվածքներում, միայն այլ լադում: Պիեսի ծայրի բաժինների լադը կարելի է բնութագրել որպես իոնական տետրախորդի զուգակցումը սիմետրիկ կառույցի տետրախորդի հետ՝ 1/2 T, 1 T, 1/2 T: Կից սահմաններում կազմավորվում է մեծացրած սեկունդա: Միջին մասը գրված է էոլական *es* լադում տրոհված 7-րդ աստիճանով:

Պիեսի մեծ մասը կատարվում է *p* և *pp* դինամիկայով, որը հնարավորություն է ընձեռում ֆունկցիոնալ տեմբրադինամիկ բաժանման հնար կիրառելու տարբեր շերտերում:

Օրինակ՝ 1-ին բաժնի ավարտին փափուկ, մեղմ, շարժուն հարմոնիաների ֆոնի վրա *sforzando*-ի օգնությամբ,

Расщепление II и V ступеней происходит в сфере фактуры – в крайних разделах формы. Тоже самое относится и к расщеплению VII ступени в ладогармонических структурах среднего раздела только в ином ладу. Лад крайних разделов пьесы можно охарактеризовать как сопряжение ионийского тетрахорда с тетрахордом симметричного строения – 1/2т, 1 т, 1/2т. На стыке образуется увеличенная секунда. Средний раздел сочинен в эолийском ладу *es* с расщепленной VII ступенью.

Большая часть пьесы исполняется на *p* и *pp*. Это позволяет применить прием тембро-динамического разделения функционально различных пластов.

Например, в конце первого раздела

The splitting II and V steps occur in sphere of the facture - in extreme sections of the form. The same thing concerns to splitting VII step in modal harmonious structures of the average section, only in other mode. Modal extreme sections of the play are possible to characterize as interface of Aeolian tetrachord with a tetrachord of a symmetric structure - 1/2T, 1T, 1/2T. On a joint the augmented second is formed. The average section is composed in Aeolian mode es with split VII step.

The most part of the play is executed on nuances *p* and *pp*. It allows applying reception of timbre dynamic divisions of functionally various layers. For example at the end of the first units on a background of quiet soft mobile harmonies with the help "*sforzando*"

արտացոլվում է շարունակական *burdon*, որը համապատասխանում է հայկական ավանդական դամին: Միջին բաժինը զարգացման նյութն է՝ նրանում թեմատիկ նյութը բացակայում է, սակայն ելակետային եռամաս ռիթմակազմավորման զարգացման ռիթմի առկայությունը՝ զարդանախշը յուրիլյացիաներ և ռիթմիկ վարիացիայությունը մշակում է նախնական օստինատային մոդելը: *Ostinato*-ի էֆեկտը պահպանվում է նույնիսկ այնտեղ, որտեղ ֆակտուրայի կրկնվող շարժումը դադարում է այդպիսին լինել՝ այն օգտագործված է միկրովարիացիայությունը բնական ռիթմաֆորմուլայի ելակետային սկզբունքը՝ օստինատայնության ելակետային ռիթմաֆորմուլան՝ , այս գործընթացում ելակետային ռիթմամոդուսին վերադարձը կարևոր հանգամանք է: Մասսամբ նմանակմամբ դա հիշեցնում է հարվածային գործիքների կովկասյան ավանդական կափարումը՝ որքան էլ ռիթմը բարդանա, ելակետային ռիթմաբջիջը մշտապես լսվում է: Դրանով էլ այն որոշակի լուծվում է պիեսի կերպարի էության մեջ. կովկասյան պարայնության ֆոլկլորային նմուշներում հաճախ ենք հանդիպում ռիթմիկ նման դրվագների:

Որոշակի իմաստով այս պիեսը բնական երաժշտական պատկեր է, որն էլ միջնավորված թատերայնությունը պետք է անպայման հաշվի առնել պիեսի մեկնաբանման պլանավորման գործընթացում:

Գ.Սարաջյանի «**Կապրիչչո**» անվանած ժողովածուի յոթերորդ պիեսը եռամաս կոմպոզիցիա է, որի թեման ժողովրդական «Ծանր թևխաղ» երգն է (1. N 17բ):

Կապրիչչոյի ստեղծման ավանդույթը գալիս է Վերածննդի շրջանից: Անվանումն առաջացել է իտալերեն *«capriccio»* բառից, որը թարգմանաբար նշանակում է կամակոր, քմահաճ: Այլ կերպ ասած պիեսը կոմպոզիտորի ցանկությամբ կառուցվել է ազատ ձևով: Ավելի ուշ՝ 19-րդ դարում կոմպոզիտորների համար կապրիչչոյի թեմատիկ նյութ են ծառայել ժողովրդական երգերի մեղեդիները, կամ էլ ֆոլկլորափիլ ոճի թեմաներ:

Բոլոր դեպքերում կերպարային շարքը պետք է մոտ լիներ ծաղրին, հումորին, քմահաճ բառի իմաստին կատակին համահունչ տրամադրությունն արդարացնող:

Գ.Վ.Սարաջյանի պիեսում հնարավորից ավելի է իրականացվել հատկապես կերպարայնության այդ մոդելը՝ շքեղ, հնգամաս ֆակտուրայում, հայկական

на фоне негромких мягких подвижных гармоний с помощью *sforzando* высвечивается продолжительный бурдон – аналог традиционного дама. Средний раздел представляет собой материал развития - в нем нет тематического материала, однако присутствует признак ритмического развития исходной трехдольной ритмоорганизации: орнаментальные юбиляции и ритмическое варьирование разрабатывает исходную модель остинатности. Эффект *ostinato* сохраняется даже там, где движение фактуры перестает быть повторным – применен оригинальный принцип микроварьирования исходной ритмоформулы -, в этом процессе важнейшим фактором является возврат к исходному ритмомодусу. Отчасти, это ассоциативно напоминает кавказскую традицию игры на ударных инструментах: как бы не усложнялся ритм – исходная ритмоячейка всегда прослушивается. К тому же, это точно вписывается в образный характер пьесы – в фольклорных образцах кавказской танцевальности часто встречаются такие ритмические эпизоды.

В определенном смысле эта пьеса представляет собой оригинальную музыкальную сценку, и этот признак опосредованной театрализации обязательно должен быть учтен в процессе выстраивания плана интерпретации пьесы.

Седьмая пьеса сборника, названная Г.В.Сараджяном **"Каприччио"**, представляет собой трехчастную композицию, мелодией которой является тема народного медленного танца ("Цанр тевхах", «Ծանր թևխաղ»,1.N17б).

Традиция сочинения Каприччио восходит ко временам Ренессанса. Название произошло от итальянского слова *"capriccio"*, что означает – каприз, прихоть. Иными словами, пьеса строилась в свободной форме по желанию композитора. Несколько позже – в XIX веке – в качестве тематического материала для каприччио композиторами использовались мелодии народных песен или темы, стилизованные в манере фольклора.

Но во всех случаях, образный

is burdon highlighted- analogue of traditional Armenian "*Dam*". The average section represents a material of development - there is no thematic material, however there is an attribute of rhythmic development initial of rhythmic organization ornamental jubilation and the rhythmic variation develops initial mode. The effect "*ostinato*" is saved even there. Where the movement of the facture ceases to be repeated - the original principle of a micro variation initial rhythmic formula is applied, in this process the major factor is the return to initial rhythmic mode. Partly it is associative reminds the Caucasian tradition of game on shock tools - rhythm - initial rhythmic cell as though did not become complicated is always listened. Besides it is precisely entered in figurative character of the play - in folklore samples Caucasian dancing often there are such rhythmic episodes.

In the certain sense this play represents original musical stage, and this attribute should be necessarily taken into account in the process of the play interpretation plan..

The seventh play of the collection named **"Capriccio"** by G.Sarajyan presents a three-private composition, which theme is the national song çanr t'evxað («Ծանր թևխաղ» "Heavy armdance" "Dancing type", 1,N176)

The tradition of the composition *"Capriccio"* ascends to times Renaissance. The name has taken place from the Italian word "*capriccio*", that means - a whim, whim. Differently play was under construction in the free form at the request of the composer. A little bit later - in 19 century - as a thematic material for Capriccio the composers used melodies of national songs or themes styled in a folklore manner.

But in all cases a figurative line should be close to ironical, playful moods justifying sense of a word a whim.

In G.Sarajyan's play, as it is impossible, this model of figurativeness is in graceful facture, very close to national asymmetric meters, often meeting in the Armenian folklore and spiritual music better was realized, besides a melody of the national songs are audible of rural festival. The

ֆոլկլորում և հոգևոր երաժշտության մեջ հաճախ հանդիպող շատ հարազատ ազգային ասիմետրիկ մետրերի, որոնցում ժողովրդական մեղեդիներին զուգահեռ, լսվում է գյուղական փոնախմբությունների արձագանքը:

Ասիմետրիկ բաբախումների և բավական անսովոր *«Allegro graccioso»* տեմպի համադրումն ինքնին երաժշտական ընթացքի որոշ թվացյալ անհարթություններ է սրեղծում: Արագ տեմպն ընդհանրապես դժվար է կապել գրավչության էֆեկտի հետ և դրանում էլ նկատելի է հեղինակի սրամտությունը: Այն է, պիեսում առկա են ֆունկցիոնալ երեք շերտ՝ մեղեդային, մոտորային, աշխույժ, որոշ դեպքերում փոխակերպվելով փոկկպտայնության (միջին բաժնում) և ենթաձայնային, որում նկատելի են մոտիվային կարճ ռեպլիկների ուրվագծեր կոմպոզիտորի զավեշտական մեկնաբանություններն ունեցող գործողության մեջ (տե՛ս էջ՝ 31, 32 հատվածները շրջանակներում են):

Այսպիսով, միացյալ ֆակտուրայի դեպքում՝ տասնվեցերորդականների անընդհատ շարժմամբ, որոնց ֆոնի վրա ռիթմական մասշտաբով և ռիթմական որոշ անորոշությամբ (հնգամասության պատճառով) առաջանում են երգային մեղեդու դրվագներ, իսկ դրանցից դուրս, փոխկապակցված գծերի, արդեն երրորդ մասշտաբային ընթացքում հնչում են ենթաձայնային մոտիվային ռեպլիկներ:

Միջին բաժնում մեղեդին ընդհանրապես շարժվում է երկու անգամ փարդղունակ՝ առավելապես քառորդներով, անփոփոխ մանր ֆակտուրայում, իսկ մոտիվային ռեպլիկների փեղը գրավում են բասի առանձին նոտաներ, ճիչերի նմանվող կերպարային մեկնաբանմամբ (տե՛ս էջ 33, 34՝ հատվածները շրջանակներում են):

Ռեպրիզայի բաժնում կրկին վերադառնում է ռեպլիկների հաջորդականությանը, հատկապես այդ շերտը պիեսի վերջում փոխակերպվում է միմյանց հաջորդող սեկունդաներով ու տերցիաներով սպակկատոների սերիայի, դաշնամուրի վերընթաց հնչյուններին անհայտացող *«diminuendo»* նյուանսով: Ըստ էության նշանակում է, որ պիեսի փվյալ գիծը առանցքային է և նրան հենվում են մնացած երկուսը:

Մեղեդու դիատոնիկ կառույցը սրվերվում է խրոմատիկ ֆակտուրայի շարժուն գծի բարձր մակարդակով: Ծայրի և միջին բաժինների լադային կառուցվածքները տարբեր են. էքսպոզիցիայի և ռեպրիզ-

ряд должен был быть близок ироническим, шутливым настроениям, оправдывающим смысл слова "каприз".

В пьесе Георгия Сараджяна как нельзя лучше реализовалась именно эта модель образности – в грациозной пятидольной фактуре, очень близкой национальным ассиметричным метрам, часто встречающимся в армянском фольклоре и духовной музыке, помимо мелодии народной песни слышны отголоски деревенского празднества. Само сочетание ассиметричной пульсации и довольно необычного темпа *Allegro graccioso,* рождает ощущение некоторой угловатости музыкального ряда. Быстрый темп вообще трудно связать с эффектом грациозности и в этом видится авторское остроумие. А именно – в пьесе три функционально различных пласта: мелодический, моторно-подвижный, иногда переходящий в токкатность (в среднем разделе) и подголосочный, в котором видны очертания кратких мотивных реплик, явно принадлежащих к насмешливым авторским комментариям по поводу происходящего действа (см. стр. 31, 32 - фрагменты в рамках).

Таким образом, при единой фактуре – непрерывном движении шестнадцатыми, на фоне которых в ином ритмическом масштабе и с некоторой ритмической неопределенностью (из–за пятидольности) возникают фрагменты песенной мелодии, а за пределами этих взаимосвязанных линий, уже в третьей масштабной разрядке, звучат подголосочные мотивные реплики.

В среднем разделе мелодия вообще движется вдвое шире – преимущественно четвертями, при неизменной измельченности фактуры, а место мотивных реплик заняли отдельные басовые ноты, в образном толковании подобные вскрикиванию (см. стр. 33, 34 - фрагменты в рамках).

В репризном разделе вновь возвращается последовательность реплик, причем именно этот пласт в конце пьесы преображается в серию чередующихся стаккатных секунд и терций, восходящих к звуковым вы-

combination of pulsation and rather unusual rate *"Allegro graccioso"* gives rise to sensation by some musical line. The fast rate in general is difficult for connecting with effect of grace and in it the author's wit sees. Namely, there are three functionally various layers in the play: melodic, mote mobile - sometimes passing to toccata (on the average section) and middle voice - in which the outlines of brief motive retorts are visible, obviously belonging to the author's comments concerning occurring action (see 31, 32 pages the fragments in frameworks).

Thus at the uniform facture continuous movement by sixteenth, on which background in other rhythmic scale and with some rhythmic uncertainty (from - for the fifth time) there are fragments of song melody, and outside these, interconnected lines, already in the third scale sound of motive retort.

On the average section the melody in general goes twice more widely - mainly by quarters, at constant forth of the facture, and the place of retorts was borrowed by the separate bass notes, in figurative interpretation similar screaming (see 33, 34 the fragments in frameworks).

յի լադային հիմքը՝ երկու տետրախորդից բաղկացած բնական լադն է. համաչափ հետևյալ սկզբունքով 1/2 տոն, 1 1տոն, 1/2տոն, և անհամաչափ՝ 1/2 տոն, 1/2տոն, 11/2 տոն: Տետրախորդները շղթայված են մեծացրած սեկունդայով.

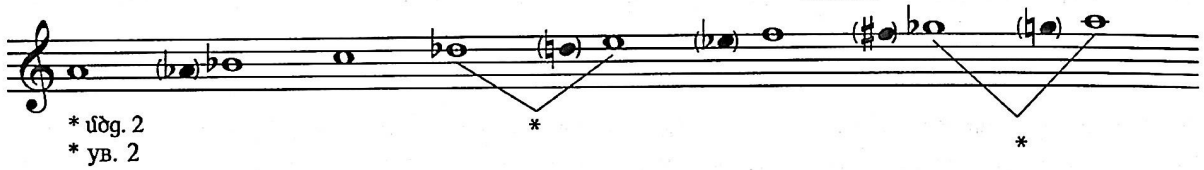
сотам фортепиано на нюансе исчезающего к концу пьесы *diminuendo*. Это, в сущности, означает, что данная линия пьесы стержневая и на ней держатся остальные две.

Диатонический склад мелодии оттеняется высоким уровнем хроматизации подвижной линии фактуры. Ладовая структура крайних разделов и среднего различны: ладовая основа экспозиции и репризы – это оригинальный лад из двух тетрахордов: симметричного, выстроенного по принципу 1/2 т.- 1т.- 1/2т. и ассиметричного - 1/2 т.- 1/2 т.- 11/2т. Тетрахорды сцеплены увеличенной секундой:

In reprising section a sequence of retorts again comes back, and this layer at the end of the play changes in a series of alternating seconds ascending to sound heights of a piano on nuance disappearing to the end of the play "diminuendo". It, in effect means, that the given line of the play rod and on her others keep two.

The diatonic warehouse of a melody is shaded by a high level of Chromatics in facture mobile line. Modal structure of extreme sections and average are various: modal basis of an exposition and reprise is original mode from two tetrachords: symmetric, built on a principle 1/2t.-1t. - 1/2t and asymmetric: 1/2t. - 1/2t. - 11/2t. The tetrachords are linked by the augmented second:

N14



* մծց. 2
* ув. 2
* augmented second

Լադային այսպիսի կառուցվածքը շատ անսովոր է և հատկապես շնորհիվ՝ 4-րդ և 5-րդ աստիճանների միջև մեծացրած սեկունդաների դասավորության, տետրախորդների միացման և ձգտող տոնի և վերևի տոնիկայի միջև, որը կտրուկ շեղում է 7-րդ աստիճանի ձգողականությունը՝ նրա հեռացումը տոնիկայից մեկ և կես տոնով վերաուղղորդում է 7-րդ աստիճանի լուծումը 6-րդ, որը ծայրահեղ անսովոր է:

Միջին բաժինը կառուցված է լադային այլ կառույցով՝ սիմետրիայի նշանն ունի վերևի տետրախորդը՝ 1/2 տոն, 11/2 տոն, 1/2 տոն, իսկ ներքևինը մոտ է դորիականին, սակայն բարձրացրած 4-րդ աստիճանով՝ 1տոն, 1/2տոն, 11/2 տոն:

Այս լադում 3-րդ և 4-րդ; 6-րդ և 7-րդ աստիճանների միջև երկու մեծացրած սեկունդաներ են.

Такое ладовое строение весьма необычно, и в особенности, благодаря расположению увеличенных секунд – между IV и V ступенями – на стыке тетрахордов и между вводным тоном и верхней тоникой, что резко искажает направление тяготения VII ступени – ее отдаленность от тоники на полтора тона перенаправляет разрешение VII ступени в VI, что крайне необычно.

Средний раздел построен на иной ладовой структуре – признак симметрии имеет верхний тетрахорд 1/2т. - 11/2т.- 1/2т.; а нижний близок дорийскому , но с повышенной IV ступенью: 1т.- 1/2т.- 11/2 т. В этом ладу две увеличенные секунды между III и IV; и VI и VII ступенями:

Such modal structure is rather unusual, and in particular it is unusual due to an arrangement of the augmented seconds - between IV and V steps - a joint tetrachord and between introduction tone and top tonic, that sharply deforms a direction of gravitation VII step – its remoteness from tonics on one and half tone the sanction VI step in VI one, that is extremely unusual.

The average section is constructed on other modal structure - attribute of symmetry has a top tetrachord 1/2t.- 11/2t.- 1/2t.; and bottom is close dorian mode, but with raised IV steps: 1t.- 1/2t. - 11/2t. There are two augmented seconds between III and IV; and VI and VII steps in it:

N15

Լադային կառույցների արմատական տարբերությունն ակնառու է, սակայն առկա է երկու լադի շատ հետաքրքրական հատկանիշ՝ կողմնորոշող պիեսի հնչյունաշարը, իսկ ավելի ճիշտ ծայրերի և միջին բաժինների հնչյունային ոլոր-

Радикальное различие в ладовых структурах очевидно, но есть очень интересная особенность обеих ладов, определяющая и звуковой ряд пьесы, а точнее разницу звуковых сфер крайних разделов и среднего:

The radical distinction in modal structures is obvious, but there is a very interesting feature both modes, determining also sound line of the play, to be exact the difference of sound spheres of extreme sections and

փի տարբերությունը՝ առաջին լադային հնչյունաշարն ունի միտում աստիճանների ալտերացիայի ակնառու ձգտումը և լադային ձգողականության ամբողջական համակարգի (բացի 4-րդ և 6-րդ աստիճաններից), այն դեպքում, երբ լադային երկրորդ հնչյունաշարում այդ միացումը առավելապես ուղղված է դեպի վեր: Լադային կառուցվածքի այդ հակադրությամբ էլ կողմնորոշվում է պիեսի բաժինների ակուստիկ ոլորտի հակադրումը երաժշտական ամբողջ գործընթացի միատեսակ ֆակտուրայի պայմաններում:

Կատարողը մեկնաբանության ժամանակ պետք է ընդգծի երաժշտական ընթացքի այս առանձնահատկությունը, իսկ պիեսը սովորելիս շատ հստակ լսի բոլոր ֆակտուրաների միկրոկառուցվածքները, նպատակադրվելով առավել կարևոր ձգողականությունները ընդգծել մոտիվային կոմպլեքսներում:

Այսքան շարժուն և հագեցած ֆակտուրայի դեպքում այնքան էլ պարզ չէ, բայց անհրաժեշտ է:

Այս ժողովածուում զետեղված 2-րդ **«Երգ առանց խոսքի»** պիեսի մեղեդիում արտացոլված է «Ոտներս ցրտում գնաց» (1. N4) երգը: Նրանում առկա է նախորդ պիեսի հետ որոշակի ֆակտուրային նմանություն՝ եռաշերտ ֆակտուրա որտեղ մեղեդին «միահյուսված է» գեղեցիկ «ցայտկլկլտացող» տարբեր բարձրությունների ռեգիստրների հարմոնիկ հյուսվածքում, իսկ բասի գիծը ֆակտուրային հաղորդում է ֆունկցիոնալ որոշակիություն, հավաքելով իր օբերտոնային կոմպլեքսում սահուն փոփոխվող հարմոնիաների առկայծումը:

«Կապրիչչո»ի հետ տեմպային տարբերությունը փայլուն հակադրման էֆեկտ է ստեղծում, սակայն երաժշտական շարադրանքի սկզբունքի հետ ոճական ընդհանրությունը թույլ է տալիս ենթադրել, որ երկու պիեսն էլ ինքնատիպ երկու կերպարային հակադիր պիես դիպտիխ են ստեղծում, հեղինակած ոճական ազգակցությամբ: Նշանակում է, որ դրանք կարելի է կատարել համատեղ և նման համադրությամբ. դրանցից յուրաքանչյուրը խորհրդանշական հստակ իմաստ ձեռք կբերի, արտահայտված՝ կերպարային միասնությամբ, տեմպային հակադրությամբ:

«Երգ առանց խոսքի» պիեսում, ինչպես և «Կապրիչչո»ում ծայրի և միջին բաժիններն ունեն լադային տարբեր հիմքեր: Էքսպոզիցիայի և ռեպրիզայի լադային համակարգը հետևյալն է.

первый ладовый звукоряд имеет явную тенденцию к альтерационным понижениям ступеней и всей системы ладовых тяготений (кроме IV и VI ступеней), в то время, как во втором ладовом звукоряде эта тенденция преимущественно направлена вверх. Этим контрастом ладовых структур и определяется контраст акустических сфер разделов пьесы при условии однотипности фактуры всего музыкального процесса.

Это свойство музыкального ряда должно быть подчеркнуто исполнителем в процессе исполнения, а при разучивании пьесы следует очень точно прослушать все фактурные микроструктуры с целью подчеркивания наиболее важных тяготений в мотивных комплексах. При столь подвижной и насыщенной фактуре это очень не просто, но необходимо.

В мелодии второй в этом сборнике **"Песни без слов"** запечатлена народная песня "Вотнерс цртум гнац" («Ոտներս ցրտում գնաց», "Мои ноги отморозились", 1.N4). В ней есть определенное фактурное сходство с предыдущей пьесой – трехслойная фактура, в которой мелодия "вплетена" в изящно "распыленную" в разновысоких регистрах гармоническую ткань, а линия баса придает фактуре функциональную определенность, собирая в свой обертоновый комплекс мерцание плавно меняющихся гармоний.

Темповое различие с "Каприччио" создает эффект яркого контраста, но стилистическая общность, связанная с принципом музыкального изложения, позволяет предположить, что обе пьесы представляют собой своеобразный диптих двух образно контрастных пьес, сочиненных, тем не менее, в стилистическом родстве. Это значит, что их можно исполнять совместно и в таком сочетании каждая из них приобретает особый символический смысл, проявленный в сопоставлении – образное единство в темповом контрасте.

В "Песне без слов" также, как и в "Каприччио" средний и крайние разделы имеют различную ладовую основу: ладовая система экспозиции и репризы следующая:

average: first modal melody line has the obvious tendency to alternative steps and all system of modal gravitations (except for IV and VI steps), while in second modal melody line this tendency is mainly directed upwards. This contrast of modal structures also defines contrast of acoustic spheres of sections of the play under condition of uniformity of the facture of all musical process.

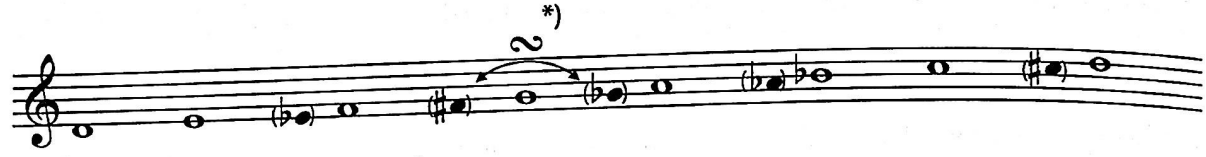
This property of a musical line should be underlined by the executor during the performance, and at learning the play it is necessary very precisely to hear all facture microstructures with the purpose of underlining of the most important gravitations in motive complexes. At the so mobile and sated facture it is very not simple, but it is necessary.

In the second melody of this collection **"A songs without words"** the national song is embodied ǫtners c'rtǫum gnac' («Ոտներս ցրտում գնաց», "My feet are caught cold" 1, N4). There is a certain facture similarity to the previous play – three layered facture in which melody in gracefully "sprayed" in different-height registers the harmonic fabric, and the line of a bass gives to the facture functional definiteness, collecting in overtone complex blinking of smoothly varying harmonies.

The temp distinction with "Capriccio" creates an effect of bright contrast, but stylistic generality connected with a principle of a musical statement allow to assume, that both plays represent original diptych, two figuratively contrast plays composed, that less, in stylistic relationship. It means that they can be executed in common and in such combination each of them will get the special symbolical sense shown in comparison - figurative unity in temp contrast.

In "A song without words " as well as in "Capriccio" extreme sections and average has various modal basis: modal system of an exposition and reprise:

N16

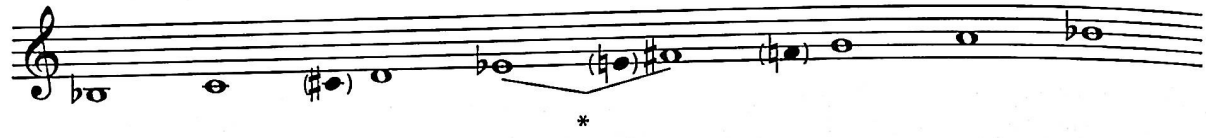


Միջին բաժնի լադային համակարգը.

Ладовая система среднего раздела:

Modal system of the average unit:

N17



* մծց. 2
* ув. 2
* augmented second

Լադային հնչյունաշարերից առաջինը էոլական լադն է առավելապես իջեցված ալտերացիայի մի շարք ճշգրտումներով, իսկ երկրորդը կազմված է իոնական տետրախորդից և սիմետրիկ տետրախորդից՝ 1/2 տոն; 1 տոն; 1/2 տոն, որում պարզորոշ զգացվում է աստիճանների ալտերացիաների բարձրացման միացում: Նկատենք, որ ժամանակին երկրորդ լադային հնչյունաշարում սիմետրիկության նշանը հստակ համընկնում է «Capricco»-ի ծայրի բաժինների լադի վերևի տետրախորդի հետ: Սա էլ պիեսների ընդհանրության ևս մեկ հաստատումն է, այս անգամ բացարձակ հստակ, քանի որ լադային կառույցների տարրերի նմանությունը պետք է վերագրել անհերքելի ընդհանրացումների թվին:

Տասնվեցերորդականներով ֆակտուրան անփոփոխ հագեցվածության դեպքում, որը նշանակում է երաժշտական գործընթացի մետրառիթմիկայի անընդհատ ընթացք, պիեսի միջին բաժնում արտացոլվում է ֆակտուրային նոր հնարը, որը հետագայում վերաճում է կերպարի մեղեդու կոնտրապունկտի, այն է՝ 33-րդ տակտում դաշնակահարի ձեռքերի խաչաձևում, պիեսի ակուստիկայում ստեղծելով հնչյունային դաշտի սահմանագծման էֆեկտ, որի կենտրոնում կամ նրանից կամաց-կամաց «դուրս ցայտելով» տեղադրված են և՛ պիեսի մեղեդային գիծը, և՛ նրա ֆակտուրային շրջափակումը: Պիեսի ավարտին այս հնարը կերպափոխվում է դաշնամուրի հկադիր ռեգիստրներում զետեղված մոտիվային ռեպլիկի (տե՛ս էջ 41 հատվածները շրջանակներում են), ամփոփելով երաժշտական մտքի շարադրանքի գործընթացը, որից հետո կոդան, եզրափակում է կառույցը:

Первый из ладовых звукорядов - эолийский лад с рядом преимущественно понижающих альтерационных коррекций, а второй состоит из ионийского тетрахорда и симметричного тетрахорда: 1/2т.-1т.-1/2т., в котором явно ощущается тенденция к повышениям в альтерациях ступеней. Заметим, что во втором ладовом звукоряде признак симметричности в точности совпадает с верхним тетрахордом лада крайних разделов "Каприччио". Это еще одно доказательство общности пьес, на этот раз абсолютно точное, поскольку сходство элементов ладовых структур следует отнести к числу неопровержимых обобщений.

При неизменности насыщения фактуры шестнадцатыми длительностями, что означает метроритмическое постоянство течения музыкального процесса, в среднем разделе пьесы проявляется новый фактурный прием, который в дальнейшем перерастает в образный контрапункт мелодии, а именно — в 33-м такте левая рука пианиста "перебрасывается" через правую, создавая в акустике пьесы эффект фиксации границ звукового поля внутри которого или чуть-чуть из него "выплескиваясь" размещены и мелодическая линия пьесы, и ее фактурные обрамления. В конце же пьесы этот прием преобразился в разбросанную в контрастных регистрах фортепиано мотивную реплику (см. стр. 41 - фрагменты в рамках), резюмирующую процесс изложения музыкальной мысли, вслед за кото-

The first modal melody line of Aeolian mode with a line mainly descending alternative corrections, and second consists of Ionian tetrachord and symmetric tetrachord -1/2t.-1t.-1/2t; in which the tendency to increases in alternative steps is obviously felt. Let's notice, that in time second modal melody line the attribute of symmetry in accuracy coincides with top mode tetrachord of extreme sections "Capriccio". It is necessary to attribute this one more proof of a generality of the plays, this time absolutely exact, as similarity of elements modal structures to number formal, that is incontestable generalizations.

At an invariance of saturation of the facture by sixteenth duration, that means metro rhythmic constancy of current of musical process, on the average section of the play the new facture reception is shown which further develops in figurative contrapuntal of a melody, namely - in 33rd step the left hand of the pianist "is thrown" through right, creating in acoustics of the play effect of fixing of borders of a sound field inside which or hardly — hardly getting of it melodic line and facture frame are placed. At the end of the play this reception has changed in scattered in the contrast registers of a piano motive retort (see page 41 the fragments in frameworks), summarizing process of a statement of a musical idea, after which is spent of a code finishing construction.

This, hidden in the facture the element of figurativeness of the play is

*) Այստեղ և ամենուր՝ էնհարմոնիկ հավասարության նշան

*) Тут и везде — знак энгармонического равенства

*)The symbols of enharmonious equation are here and everywhere.

Պիեսի ֆակտուրայի ընդերքում թաքնված կերպարային այս փարրը շատ կարևոր է: Իրականում այն դրամատուրգիական կամար է երաժշտական գործընթացի ներսից սահուն հոսքով դուրս եկող մի նոր կերպարի:

Նախորդ և այս պիեսներում օգտագործված է ֆակտուրան, որում հարմոնիկ հյուսվածքն իրենից ներկայացնում է տեսացուցական փարողականության փարրեր բարձրության հնչյուններ, որոնք ասպիճանաբար վերադրվում են ակկորդային երանգավորման մեջ ունկնդրի ընկալման հնչյունների հաճրագումարի ըստ կափարման փեմպին համապատասխան: Իրականում ունկնդրի գիփակցության մեջ այդ գործընթացը հանդիսանում է լսողական իներցիայի ինքնափիպ ձև, որում համակցված են հարմոնիայի զգացողությունը ընթացողականության հետ: Այս սկզբունքն ինքնին նորույթ չէ, սակայն համեմված դիսոնանսփության նրբին հնարներում, որը հափուկ է կոմպոզիփորի ոճին, ի հայտ է գալիս բազմաքանակ օբերփոնների թրթիռով հիանալու երևույթը, որոնք ծնում են ապակենփրոնացող հնչյուններ դաշնամուրի բոլոր ռեգիսփրներում:

Տվյալ դեպքում և նման հնարներում Գ.Սարաջյանի մյուս պիեսներում, անչափ կարևոր կափարողին նրբորեն լսել ֆակտուրային այս շերփը, քանի որ հափկապես այն սփեղծագործության կերպարային փրամադրության ուղեկիցն է:

«Էքսպրոմփ» պիեսը կառուցված է շատ փարածված, սիրված ու գեղեցիկ «Շողեր ջան» (1. N16) երգի մեղեդու հիմքի վրա: Երգի բովանդակային ընթացքը կապված է ֆոլկլորում առկա լուսավոր քնարականության, կապված կամ ժողովրդական ծեսերի կամ կենցաղային նկարագրողականության թեմայի հետ:

Գ.Սարաջյանի պիեսների արժեքը, ընդհանրապես, այդ փրամադրությունների փասփացի փոխանցումն է պիես, որն ըստ էության, փոխարինում է երգի փեքսփին:

Տվյալ պիեսում էքսպոզիցիայի և ռեպրիզայի բաժինները նմանափիպ ֆակտուրաներ ունեն և ֆակտուրային սկզբունքի հիմքում ճախարակի նմանակման գաղափարն է՝ բրդից թել պափրասփման հարմարանքին: Այսփեղից էլ ֆակտուրային շերփում ծագում է մեղեդուն ուղեկցող օսփինապային ռեպեփիփիվայնությունը, սփեղծելով ճախարակով մանելիս երգելու պափրանք:

Շատ ժողովուրդների գիփակցության մեջ ճախարակը մարմնավորում է կենցաղային հանգսփություն, մեխանիկական

рой проводится кода, завершающая построение.

Этот, сокрытый в недрах фактуры, элемент образности пьесы очень важен. В сущности, он является драматургической аркой, неким новым образом пробивающимся сквозь плавное течение музыкального процесса.

И в предыдущей, и в этой пьесе применен фактурный прием, в котором гармонический комплекс представляет собой "мерцающие" в стереоскопической объемности разновысокие звуки, складывающиеся в аккордовую краску постепенно, а в восприятии слушателя этот процесс звукового суммирования происходит в мышлении в соответствии с темпом проигрывания. В сущности, этот процесс в сознании слушателя является своеобразной формой слуховой инерции, в которой совмещены ощущение гармонии с процессуальностью. Сам по себе принцип не нов, но в тонких приемах пряной диссонантности, присущей стилю композитора, возникает феномен любования мерцанием множества обертонов, рождаемых рассредоточенными во всех регистрах фортепиано звуками.

В данном случае, и в подобных приемах в других пьесах Г. Сараджяна, исполнителю очень важно до тонкостей прослушать этот фактурный пласт, поскольку именно он является проводником образного настроя произведения.

Пьеса **"Экспромт"** построена на мелодии очень популярной красивой народной песни "Шогер джан" («Շողեր ջան»1.N16). Содержательный ряд песни связан со светлой лирикой, присутствующей в фольклоре, связанной либо с народными обрядами, либо с темой бытовой описательности.

Одним из достоинств пьес Георгия Сараджяна является факт перенесения этого настроения в пьесу, что, в сущности, замещает песенный текст.

В данной пьесе экспозиционный и репризный разделы фактурно одинаковы и в основе фактурного принципа заложена идея подражания прялке – приспособлению, предназначенному для изготовления пряжи. Отсюда и остинатная репе-

very important. In effect, it is a dramatic arch, certain new image making the way through smooth current of musical process.

Both in previous and in this play the facture reception is applied, in which the harmonious complexes represent "flickering" in three-dimensional dimensions of different-height sounds developing in an chord paint gradually, and in perception of the student this process of sound summation occurs in thinking according to rate of playing. In effect, this process in consciousness of the student is the original form of acoustical inertia, in which sensation of harmony with processing are combined. The principle itself is not new, but in thin receptions spicy dissonance of inherent style of the composer there is a phenomenon of love blinking of set overtone, born dispersed in all musical registers of a piano by sounds.

In this case and in similar receptions in other plays written by G.Sarajyan, it is very important to the executor up to subtleties to hear this facture layer, as he is a conductor of figurative performing.

The **"Impromptu"** play is constructed on a melody of a very popular and beautiful national songs šǫǯer ǰan («Շողեր ջան»). A substantial songs line is connected to light lyrics, lyrics present in folklore connected or with national layers, or with a theme of household depiction.

One of the advantages of Georgi Sarajyan's plays is the fact of transforming this mood in the play that, in effect, replaces the song text.

In the given play exposition and reprising sections are impressively identical and in a basis of a facture principle the idea of imitation - adaptation intended for manufacturing a yarn is incorporated. From here the obstinate repetition in a facture layer of support of a melody comes, creating an effect of singing.

In consciousness of many people it personifies household calmness, simple mechanical job often accompanied with soft lyrical singing. This figurative phenomenon is realized in the play "Impromptu".

At extreme sections of the play there are two facture layers: between a melody

թեթև աշխատանք, հաճախ ուղեկցվելով նուրբ քնարական երգեցողությամբ: Հատկապես կերպարային այս երևույթն է իրականացվել «Էքսպրոմտ»ում:

Պիեսի ծայրերի բաժիններում առկա են ֆակտուրային երկու շերտ ևս. մեղեդու և մոտորային օստինատոյի միջև, ութերորդական փևողություններով տեղաբաշխված է ռիթմահարմոնիկ կոմպլեքսը, «արտացոլող» հարմոնիաների միապաղաղ փափանումների գործառնությունը, ռեպետիտիվայնության հնարներում միաձուլվել են կարճ ենթաձայնային ձայնակցումները, որոնք բասի գծի հետ ֆունկցիոնալ կապված չեն ավելի շուտ, կողքից դիտողի ռեպլիկների են նման՝ պիեսի սակավախոս երկրորդ գործող անձի, ժամանակ առ ժամանակ ցածր ձայնով ձայնակցելով առաջնորդող ձայնին, նաև՝ ճախարակին:

Պիեսի լադային կառուցվածքի հիմքում՝ ***in B*** իոնական լադն է՝ ալտերացիաների հետ միասին, որոնցից մեկը բազային է, կապված տրոհված 7-րդ աստիճանի դուալիզմի հետ.

титивность в фактурном пласте сопровождения мелодии, создающая эффект пения под прялку.

В сознании многих народов прялка олицетворяет бытовое спокойствие, несложную механическую работу, часто сопровождаемую мягким лирическим пением. Именно этот образный феномен реализован в пьесе "Экспромт".

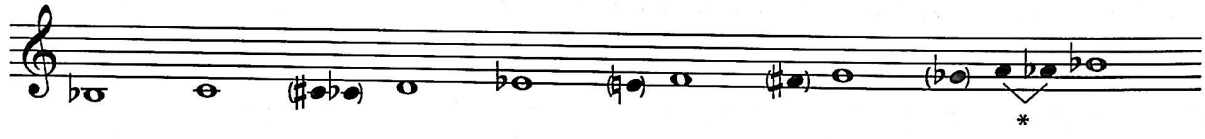
В крайних разделах пьесы присутствуют еще два фактурных пласта: между мелодией и моторным остинато восьмыми длительностями расположен ритмо–гармонический комплекс, "подсвечивающий" в процессуальности "маятниковые" колебания гармоний, а в линии баса в приемы репетитивности вплетены краткие подголосочные попевки, функционально с линией баса не связанные, а скорее представляющие собой реплики стороннего наблюдателя – немногословного второго персонажа пьесы, время от времени "подпевающего" низким голосом и ведущему голосу, и самой прялке.

В основе ладовой структуры пьесы – ионийский лад ***B*** с рядом альтераций, одна из которых базовая, связанная с дуализмом VII ступени, которая расщеплена:

and motor obstinate by eighth length is located the rhythmic harmonious complex "highlighting" in processing the fluctuation of harmonies, and in a line of a bass in receptions of repetition are included short resounding singing, that is functional with a line of a bass not connected, and faster representing retorts of the observer - laconic second character of the play from time to time "echoing" by a low vote and a conducting vote.

In a basis of mode play structure the Ionic ***in B*** with a number of alternation one of which base, is connected with the dualism VII steps which are split:

N18



** տրոհված աստիճան
** расщепленная ступень
** split step

Զգողականության համակարգում պարզ երևում է հավասարակշռությունը՝ բարձրացրած և իջեցրած աստիճանների թիվը մոտավորապես հավասար է, իսկ մեծացրած սեկունդան բացակայում է, որը վկայում է երգի ծագման վաղեմությունը՝ մինչև միջնադար այն հայ երաժշտության մեջ փաստորեն չի հանդիպել:

Պիեսի «Էքսպրոմտ» անվանումը կապված է միջին բաժնի հետ, որտեղ ֆոլկլորային նյութը բացակայում է՝ այս բաժինը յուրօրինակ էպիզոդ է, հեղինակած բոլորովին այլ գրելաձևով, քան ծայրի բաժինները: Այս էպիզոդը հիմնային կառույց ունի, ավելի շուտ հիշեցնում է եկեղեցում հավաքված ժողովրդին, որին համախմբողը զանգերի ղողանջն է, մեղմ, կարծես

В системе тяготений наглядно видно равновесие – число повышенных и пониженных ступеней примерно равно, а увеличенная секунда отсутствует. Отсутствие увеличенной секунды - свидетельство древности песенного материала – до средневековья она в армянской музыке практически не встречалась.

Название пьесы "Экспромт" связано со средним разделом, в котором фольклорного материала нет – этот раздел представляет собой оригинальный эпизод, сочиненный в совершенно иной манере, чем крайние разделы. Этот эпизод гимнического склада скорее всего

In system of gravitations the balance - number of the augmented and lowered steps approximately equally is evidently visible, and the augmented second is absent. The absence of the augmented second is the certificate of an antiquity of singing material - up to a middle ages it wasn't practically met in the Armenian music.

The name of the "Impromptu" play is connected to average section, in which the folklore material does not exist - this section represents an original episode composed in completely other manner, than extreme sections. This episode of hymn warehouse, most likely reminds a picture of the people to a temple by an

հեռվում հնչող, սակայն լիովին համարժեք կերպարային ընկալմանը: Դրանում էլ կայանում է պիեսի դրամատուրգիան՝ այն երկու տարբեր կերպարի պատկեր է, հակադիր և՛ հնչյունային, և՛ կերպարային արտացոլմամբ: Կենցաղային հանգիստ պատկերը հակադրվում է զանգվածային կերպարային գործողությանը, որը նկարագրված չէ իր նատուրալիստական զծերով, այլ ավելի շուտ խորհրդանշական ակնարկ է. հիմնային մեղմ մեղեդի, զուգորդված զանգերի ղողանջներով շատ ճշգրիտ զուգակցվում է լսողի մտքում որպես եկեղեցի տանող ճանապարհ, որպես ընթացող մարդկանց թափոր:

Այդ հակադրությանն օժանդակում է ոչ միայն ֆակտուրային և իմաստային հակադրությունը: Էպիզոդի լադատոնայնական կտրուկ փոփոխությունն ունկնդրին տեղափոխում է կերպարային այլ ոլորտ, որտեղ որոշակի միայնակ գործող անձի կերպարը փոխվում է պատկերացված զանգվածային տեսարանով: Այս էպիզոդն սրեղծագործված է ծայրաստիճան խրոմատիզացված ***in es*** փռուգիական լադում, 2-րդ աստիճանի պրոհմամբ (պրոհումն ինքը մատնացույց է անում փռուգիական 2-րդ աստիճանի երանգը, դորիական տետրախորդի առկայությունը).

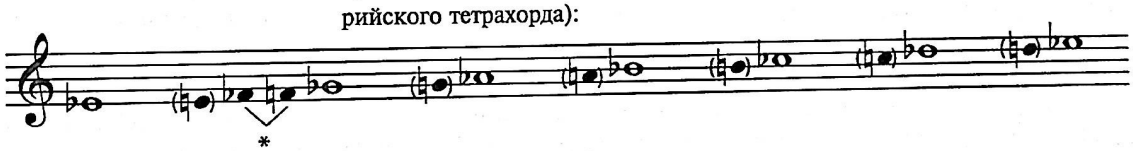
напоминает картину схода людей к храму, призывом к которому служит эффект колокольного перезвона, негромкого, как бы в отдалении, но вполне однозначного с точки зрения образных ассоциаций. В этом и заключается драматургия пьесы – это две образно разные картины, контрастные и в звуковом воплощении, и в образном – картина спокойного быта сопоставлена с образным массовым действом, которое описано не натуралистично, а скорее с символическим намеком: негромкая гимническая мелодия в сочетании с колокольным перезвоном очень точно ассоциируется в мышлении слушателя как дорога к Храму, заполненная вереницей идущих к нему людей.

Этому контрасту способствует не только фактурный и смысловой контраст. Резкая смена ладотональной позиции эпизода переносит слушателя в иную образную сферу, где облик конкретного единичного персонажа меняется на мыслимую массовую сцену. Этот эпизод сочинен в предельно хроматизированном фригийском ладу *es*_с расщепленной II ступенью (точнее само расщепление указывает на присутствие наряду с краской фригийской II ступени, дорийского тетрахорда):

appeal to which the effect bell ringing, quiet, as though in a distance, but quite unequivocal serves from the point of view of figurative associations. Also consists in it dramatic art of the play are two figuratively different pictures, contrast both in a sound embodiment and in figurative - the picture of a quiet life is compared to figurative mass action, which is not described naturally, and faster by symbolical hint: the quiet hymn melody in a combination with bell ringing very precisely associates in thinking of the student as a road to a Temple filled by a chain of the people, going to it.

This contrast promotes not only facture and semantic contrast. The sharp change of a modal position of an episode transfers the student in other figurative sphere, where the shape of the concrete individual character varies on a conceivable crowd scene. This episode is composed in limiting achromatized Phrygian mode ***in es*** with split II step (more precisely splitting specifies presence alongside with a paint of Phrygian II steps, Dorian tetrachord):

N19



** պրոհված աստիճան
** расщепленная ступень
** split step

Լադային զվյալ հնչյունաշարում ձգողականության բարձրացման միացումը ակնհայտորեն երևում է ալտերացիայի ճշգրտումներում, որն անկասկած կապված է կերպարային ընթացքի հետ, հատկապես «զանգերի ղողանջների» շնորհիվ բազմահունչ ակկորդային ուղղահայացների իրենց ակուստիկ ինքնաբավությամբ ունեն դեպի վեր ձգողականության նախնական, ի դեպ չլուծված ձգողականությամբ, լսողի գիտակցության մեջ պահպանվող, որպես հոգևոր բարձունքի ձգտում:

Կատարողական տեսանկյունից այս պիեսը շատ ավելի բարդ է բոլոր նախորդներից, որովհետև այն մտահղացման մակարդակի դրամատուրգիական ընթացք

В данном ладовом звукоряде явно намечена тенденция к повышению тяготений в альтерационных коррекциях, что несомненно связано с образным рядом, а именно – "колокольные перезвоны", благодаря многозвучным аккордовым вертикалям в своей акустической самодостаточности, имеют признак тяготения вверх, причем тяготения неразрешенного, сохраняющегося в сознании слушателя как устремление к духовной высоте.

Исполнительски эта пьеса гораздо сложнее всех предшествующих, так как она имеет драматургический ряд концептуального уровня, зак-

In the given modal melody line the tendency to increase of gravitations in alternative corrections is obviously planned, that is undoubtedly connected to a figurative line, namely - "The bell ringing" associated due to multisonorous chords to verticals in the acoustic self-sufficiency have an attribute of gravitation upwards, and gravitation non-authorized, student, saving in consciousness, as gravitation to the spiritual height.

As for performing, this play is much more complex than all previous, as it has a dramaturgic of a conceptual level made in two polar pictures of national life.

ունի, եզրափակված ժողովրդական կենցաղի երկու բևեռային հակադրությամբ:

Ժողովածուում երկրորդ «**Պար**»-ի հիմքում ընկած է ժողովրդական «Շուշիկի» (8. N5) պարային մեղեդին: Շատ պարզ մի մեղեդի հայկական ավանդական ռիթմային բանաձևով՝

երաժշտականորեն գունազարդված օրնամենտալ վարիացիոնայնությամբ: Սրտաբիկ ռիթմային կրկնություններով լրացված ռիթմաֆակտուրայով, տարատեսակ մելիզմներով և բավական նրբաճաշակ լադային հարմոնիայով:

Մելիզմատիկան բարդացրած է մինչև երեք հնչյունային ֆորշլագների հասցրած, որոնք որոշակիորեն խախտում են տակտի ուժեղ մասերի բաբախումների հստակությունը, իսկ տրելների և ակկորդների հետ համատեղ *arpegiato*-ն երաժշտական ընթացքին տալիս է ռիթմի ճկունության որոշակի հատկություն, մոտավոր մետրականություն, շատ հիշեցնող ժողովրդական կատարողականությունը: Դրան օժանդակում է և ենթաձայնային մոտիվների առատությունը, որոնք հարմոնիկ զուգորդմամբ համեմված կազմում են երաժշտական ընթացքի տարածացուցական ծավալը: Հարմոնիկ գեղեցկության հնարներից է մեղեդու ուղղորդումը տարատեսակ զուգահեռ ակկորդներով, որն ուժեղացնում է խոր մեղեդային գծի ազդեցությունը:

Գ. Սարաջյանն այս պիեսում կրկին կիրառել է իր սիրելի հնարը՝ մեղեդու դիատոնիկ շարադրանքը սրվերվում է նվագակցության գծի տոտալ խրոմատիզմով: Այս հնարը դիատոնիկ փոխլրացնող խրոմատիկայով կարելի է համարել Գ. Սարաջյանի կոմպոզիտորական տեխնիկայի կարևորագույն սկզբունքներից մեկը:

In es էոլական լադը, որում ընթանում է մեղեդին, հարմոնիկ համակարգի ոլորտում ենթարկվում է ալտերացիայի ճշգրտումների.

люченный в сопостовлении двух полярных картин народного бытия.

В основу второго сборника **Танца** положена народная танцевальная мелодия "Шушики" («Շուշիկի»). Очень незатейливая мелодия с традиционной армянской ритмоформулой

музыкально разукрашена приемами орнаментальной вариационности. Статичность ритмических повторов компенсирована комплементарностью ритмофактуры, разнообразной мелизматикой и весьма изысканной ладовой гармонией.

Мелизматика усложнена до уровня трехзвучных форшлагов, которые в определенном смысле нарушают точность пульсаций сильных тактовых долей, а вкупе с трелями и аккордовыми *arpedgiato* течению музыкального процесса придается качество некоторой ритмической пластичности, метрической приблизительности, очень напоминающей форму народного музицирования. Этому способствует и обилие подголосочных мотивов, которые в сочетании с гармонической пряностью образуют стереоскопическую объемность музыкального потока. Одним из приемов гармонической красочности является ведение мелодии различными параллельными аккордами, что усиливает эффект объемности мелодической линии.

В этой пьесе Г.Сараджян вновь применил излюбленный прием – диатонический склад мелодии оттеняется тотальной хроматичностью линий сопровождения. Этот прием компенсации диатоники хроматикой можно считать одним из важнейших принципов композиторской техники Г.Сараджяна.

Эолийский лад ***es***, в котором проводится мелодия, подвергается альтерационным коррекциям в сфере гармонического комплекса:

In a basis of the second collection of Dance the national dancing melody Շušiki («Շուշիկի» "Shushik") is fixed. A very simple melody with traditional Armenian rhythmic formula

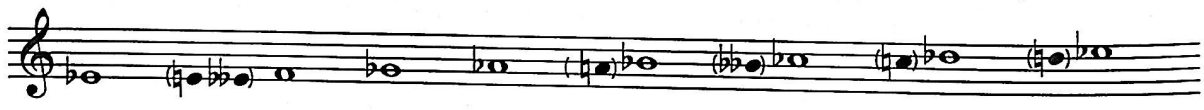
it is musically decorated by receptions of ornamental variations. The static character of rhythmic repetitions is compensated by complimenting rhythmic formula, various melisma and rather refined modal harmony.

The melisma is complicated up to a level of three-sonorous grace-note which in the certain sense break accuracy of pulsations of strong clock shares, and in the compartment with trills and chord *arpedgiato* to current of musical process is given quality of some rhythmic plasticity, metric approximations very much reminding the form of national music. This is promoted also by an abundance of resounding motives, which in a combination with harmonious spice form three-dimensional dimensions of a musical flow. One of receptions of harmonious beauty is the conducting a melody by various parallel chords, that strengthens effect of dimensions of melodic line.

In this play Georgi Sarajyan has again applied to the favorite reception - diatonic warehouse of the melody is shaded by total chromatics support line. It is possible to consider this reception of indemnification as one of major principles of Georgi Sarajyan's composing techniques.

The Aeolian mode ***in es*** in which the melody is spent, is exposed by alternative corrections in the sphere of harmonious complex:

N20



Այս դեպքում ակնհայտ է բարձրացրած և իջեցրած աստիճանների օրինակելի հավասարությունը: Կատարողական խնդիրն այն է, որպեսզի տեմբրայինը բաժանվեն մեղեդու և ֆակտուրային հնարների, ընդ որում կատարողի ընտրած հնչունի որակը մեղեդային գծում ամբողջ պիեսի ընթացքում պետք է պահպանի, այն դեպքում, երբ ֆակտուրային լրացումը պետք է ներկայացվի գեղեցիկ հնչողության բազմազանությամբ:

Ժողովածուի 11-րդ **«Երգ առանց խոսքի»** պիեսում իրականացվել է «Օտար երկիր» (1. N 207) երգի գործիքային տարբերակը, ազգային ֆոլկլորի ամենահայտնի և ամենապոետիկներից մեկը:

Մեղեդու նրբագեղությունը թելադրել է կոմպոզիտորին և այն ներկայացնելու համապատասխան ձևում՝ արտահայտչականության ամենագործուն միջոցը ընտրել է հարմոնիան, որի նուրբ երանգայնությունը իրականանում է ֆակտուրային հնարների միջոցով: Այդ ֆակտուրահարմոնիկ շերտի հատուկ գիծը հարմոնիայի աստիճանաբար վերադրումն է մեկը մյուսին և դրան հասնում է ոչ միայն պեդալավորմամբ, այլ նաև ֆակտուրաների գրաֆիկայով՝ հարմոնիան գրեթե միշտ փոփոխվում է արդեն իսկ ֆակտուրայի միկրոբջիջներում, որն էլ նրան հոսունության բնույթ է հաղորդում, շարժուն բիֆունկցիոնալություն, երկիմաստություն: Հարմոնիկ այդ ճկունությունը սնվում է նաև ենթաձայնային կարճ մոտիվային կոնտրապունկտից, երբեմն հայտնվող ուղղահայց համահնչյուններից:

Լադային՝ ***Ges*** միքսոլիդական հնչյունաշարն այնքան էլ խրոմատիզացված չէ, ինչպես նախորդներից որոշները, որը բացատրվում է մեղեդում ավելորդ զարդարանքներ չպահանջող բնական գեղեցկությամբ.

В данном случае, очевидно примерное равенство между числом повышенных и пониженных ступеней. Исполнительская задача состоит в том, чтобы темброво разделить мелос и фактурные приемы, причем мелодическая линия должна сохранять на протяжении всей пьесы избранное исполнителем качество звука, в то время, как фактурную комплементарность следует представить в предельном звукокрасочном разнообразии.

В одиннадцатой пьесе сборника - **"Песня без слов"** - воплощена инструментальная версия песни "Отар еркир" («Օտար երկիր», "Чужая страна", 1.N207), одной из самых известных и поэтичных в национальном фольклоре.

Изысканность самой мелодии продиктовала композитору и соответствующую форму ее представления — самым действенным средством выразительности он избрал гармонию, тонкая красочность которой реализуется через подвижность фактурных приемов. Особой чертой этого фактурно-гармонического пласта является постепенное наслаивание одной гармонии на другую и достигается это не только педализацией, но и самой графикой фактур: гармония почти всегда меняется уже внутри фактурной микроячейки, что придает ей характер текучести, подвижной бифункциональности, двусмысленности. Эта гармоническая пластика подпитывается еще и подголосочностью кратких мотивных контрапунктов и возникающих иногда вертикальных созвучий.

Ладовый звукоряд — ***Ges***-миксолидийский — не столь хроматизирован, как некоторые предыдущие, что объясняется природной красотой самой мелодии, не требующей излишнего украшательства:

In this case it is obviously provisional equality between number of the augmented and lowered steps. The performing task is to divide the melos and facture receptions, and the melodic line should save during the play the quality, elected by the executor, of a sound, while facture complementing is necessary to present in limiting melodic line variety.

In the eleventh play of the collection **"A song without words"** is embodied the tool version songs otar erkir («Օտար երկիր», "The foreign country", 1.N207), one of most known and poetic national folklore.

The refinement of the melody has dictated to the composer and appropriate form of its representation - most effective means of expressiveness he has selected harmony, which thin beauty is realized through mobility of facture receptions. The special feature of this facture harmonious layer is gradual layering of one harmony on the following and it is reached not only pedantry, but also itself graphic factures: the harmony almost always varies already inside an facture microcell, that gives to her character of fluidity, mobile refunctioning, ambiguity. This harmonious plastic is performed also in reproducing of brief motive counterpoint and, arising sometimes vertical accords.

The modal melody line is ***Ges*** Mixolydian - not so achromatized, as some previous, that is explained by natural beauty of the melody which is not requiring excessive decoration:

N21

Բոլոր ալտերացիաները բարձրանալու ձգտում ունեն՝որ մատնացույց է անում երաժշտական նյութի դեպի վեր ընդհանուր ձգողականությանը:

Все альтерации имеют тенденцию к повышению, что указывает на общую устремленность тяготений музыкального материала вверх.

All alterations tend to increase - that specifies on general gravitations of a musical material upwards.

Thus at execution of this play, it is

Այսպիսով, այս պիեսի կատարման ընթացքում անհրաժեշտ է հեռևել մեղեդու և հարմոնիայի հնչյունային համաձայնությանը, որոնք փվյալ պիեսում զուգորդվում են դրամատրիկ և կերպարային միասնությամբ:

Հաջորդ՝ «Տոկկատ» պիեսը, որի մեղեդային հիմքում ընկած է ժողովրդական «Երկինքն ամպել ա» երգը (2. N16), ժողովածուի ամենածավալուն և դինամիկ ստեղծագործությունն է, իսկ կոմպոզիցիոն առումով՝ ամենաբարդը:

Էքսպոզիցիա և ռեպրիզա բաժինները, կառուցված միևնույն երգային նյութի հիման վրա, նկատելի տարբերվում են: Ֆակտուրային տոկկատությունը հագեցած է հարմոնիկ բազմահնչողությամբ, որը կատարողից պահանջում է ակկորդային տեխնիկայի բարձրագույն տիրապետում: Վեցամաս՝ մետրական (6/8), երբեմն փոխվում է եռամասի՝ (3/8), սակայն մետրառիթմի ամենավառ կատարումը վեց ութերորդը, վեց փասնվեցերորդականով փոխելն է, որն էլ մետրական բաբախումների փոխադրումն է մասշտաբային այլ հարթություն՝ նախնականից երկու անգամ ավելի մանր: Մետրական փոփոխության գործընթացը հասցված է մինչև 18/16 մետրական նշանակության, որում էլ հորինվել է միջին էպիզոդը:

Ռեպրիզային բաժինը, երաժշտական իներցիայի օրենքների համաձայն արդեն չէր կարող վերադառնալ 6/8 և այդ պատճառով էլ անցնում է 6/16 մետրում: Պիեսի այսքան բարդ մետրառիթմիկան բացատրվում է նրանով, որ պիեսի դինամիկան հակված է տեմպային արագացման և հենց սկզբից մինչև վերջ արագացնելու դինամիկ էքսպրեսիայով: Վերընթաց գծով էքսպրեսիայի նման շարժումը պիեսը դասվում է դաշնամուրային արվեստի բարդ նմուշների շարքին:

Դրանով հանդերձ ինքը երաժշտական տեքստը, չնայած բարդ ֆակտուրային, անչափ հարմար է սրեղնաշարին՝ ձեռքերի դիրքի տեսակետից, տեքստի առավելագույն բարդությունը փոխհատուցվում է դաշնակահարի ձեռքերի դիրքի հարմարությամբ:

Շատ բարդ է և պիեսի լադային կառուցվածքը՝ ծայրի էպիզոդները կառուցված են երկու վերադրված լադերի համադրմամբ.

Таким образом, при исполнении этой пьесы необходимо соблюсти звуковое согласие между мелосом и гармонией – они в данной пьесе сочетаются в драматургическом и образном единстве.

Следующая пьеса – **"Токката"**, в мелодической основе которой народная песня "Еркинкн ампел а" («Երկինքն ամպել ա», "Небо тучи скрыли", 2.N16) самое развернутое и динамичное произведение сборника и композиционно самое сложное.

Экспозиционный и репризный разделы, построенные на одном и том же песенном материале, имеют существенные различия. Фактурная токкатность насыщена гармоническим многозвучием, что требует от исполнителя высокой степени владения аккордовой техникой. Метрическая шестидольность (6/8) иногда меняется на трехдольность - (3/8), но наиболее яркой игрой метроритма является замена шести восьмых на шесть шестнадцатых, что является переводом метрической пульсации на другой уровень масштабности – вдвое мельче, чем исходная. Процесс метрических замен доведен до метрического обозначения 18/16, в котором сочинен средний эпизод.

Репризный раздел по законам музыкальной инерции, уже не мог быть возвращен в метр 6/8 и поэтому проводится в метре 6/16. Столь сложная метроритмика пьесы объясняется тем, что динамика пьесы предрасположена к темповому ускорению и накоплению динамической экспрессии с самого начала и до конца. Это движение по линии восходящей экспрессии переводит пьесу в разряд архитрудных образцов пианизма.

Вместе с тем, сам текст, несмотря на высокий уровень фактурной сложности, весьма удобен с точки зрения позиционного расположения рук на клавиатуре – максимальная сложность текста компенсирована позиционным удобством для рук пианиста.

Очень сложна и ладовая структура пьесы: крайние эпизоды построены на сочетании двух наслаивающихся друг на друга ладов:

necessary to observe the sound consent between melos and harmony - they in the given play are combined in the dramaturgic and figurative unity.

The last play is **"Toccata"**, in the melodic bases to which bases a national song erkink'n ampel a («Երկինքն ամպել ա» "The Sky was covered by clouds", 2. N16), the most developed and dynamical product of the collection and is most complex composite.

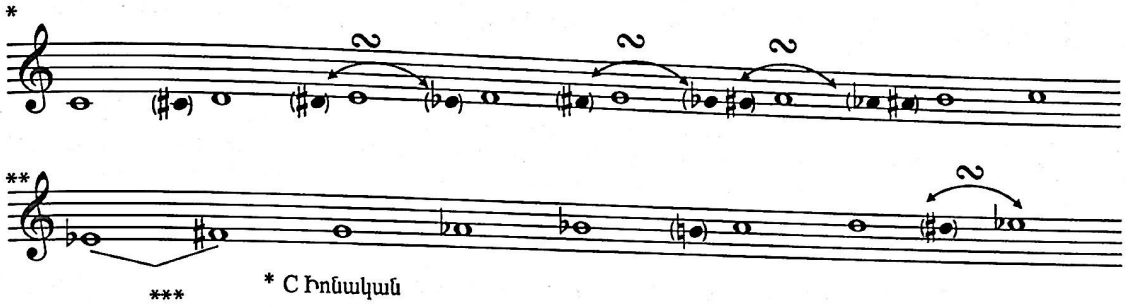
The exposition and reprising sections, constructed on the same song material, have the essential distinctions. The facture toccata is sated by harmonious polyphony that requires from the executor of a high degree of possession of chord technique. Metric sixth time note (6/8) sometimes varies on tetrachord (3/8), but the brightest game of metric rhythm is the replacement six eighth on six sixteenth, that is translation of a metric pulsation on other level - twice more finely, than initial. The process of metric replacements is lead up to a metric designation 18/16, in which the average episode is composed.

The reprising section, under the laws of musical inertia could not be returned in meter any more 6/8 and consequently he is spent in meter 6/16. Such a difficult meter rhythm of the play is expalained so that the play dynamics is located to acceleration and accumulation of dynamic expressiveness from the very beginning and up to the end. This movement on a line ascending expression translates the play in the category of pianist's samples.

At the same time text, despite of a high level of facture complexity is rather convenient from the point of view of an item arrangement of hands on the keyboard - maximal complexity of the text is compensated by item convenience to hands of the pianist.

The structure of the play is very complex: the extreme episodes are constructed on accompaniment of two modes layered against each other:

N22



* C Իոնական
** օրիգինալ լադը in es 1-ին և 2-րդ աստիճանների միջև մնց. 2
*** մնց. 2

* Ионийский in C
** оригинальный лад in es с ув.2 между I и II ступенями
*** ув.2

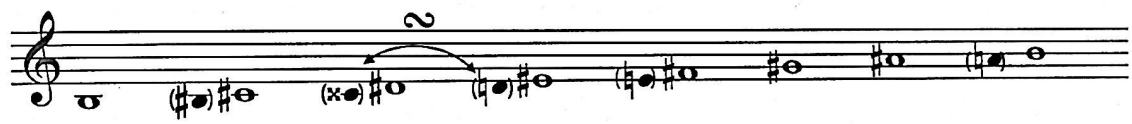
* Ionic in c
** original mode in es with the augmented second between I and II steps
*** augmented second

Միջին բաժինը գրված է խիստ խրոմատիզացված ***H-dur*** բարձրացրած 4-րդ աստիճանով.

Средний раздел сочинен в сильно хроматизированном ***H–dur*** с повышенной IV ступенью:

The average section is composed in strongly achromatized ***H-dur*** with augmented IV steps:

N23



Հաճախակի հանդիպող էնհարմոնիկ հավասարությունները կապված են պիեսի փեքսփի ձգողականության համակարգի հետ: Ինտերմեդիային երկու համակցող կառույցները՝1-ին և 2-րդ և 2-րդ և 3-րդ՝բաժինների միջև գրված են միջնորդ տոնայնություններում, 1-ին դեպքում ***es-moll***, իսկ 2-րդում՝ ***c-moll***: Ռեպրիզայի բաժինն ընդլայնված է, որը նույնպես վկայում է պեմպի արագացմանը՝ պիեսի ավարտին կատարել ավելի արագ պեմպով, քան՝ սկզբում: Տոկկատը՝ ժանրի հազվադեպ հանդիպող նմուշներից է և դա արտահայտվում է ոչ միայն գործողության արագացման էֆեկտիվությամբ՝ միևնույն մեղեդին, անփոփոխ փոողությունների դեպքում, ռեպրիզայի բաժնում ներկայացված է երկու անգամ ավելի կարճ մետրական բախումներով, քան էքսպոզիցիայում:

Հատկապես պիեսի այս առանձնահատկությունն էլ պետք է կողմնորոշիչ լինի կատարման համար:

Ալեքսանդր Սպենդիարյանի «**Հրապուրել են ինձ քո սև աչերը**» ("Очарован твоею красою") հայտնի romանսի գործիքային տարբերակն է ընկած պիեսի հիմքում, որում հիմնովին մշակված է մեղեդուն ուղեկցող ֆակտուրային հյուսվածքը և մի շարք դեպքերում դա

Часто встречающиеся энгармонические равенства связаны с системой тяготений в тексте пьесы. Два стыковочных интермедийных построения – между 1 и 2 разделами и между 2 и 3 - сочинены в тональностях–посредниках: в первом случае ***es–moll***, а во втором – ***c–moll***. Раздел репризы расширен, что тоже свидетельствует о темповом ускорении – пьеса в завершении должна исполняться в более быстром темпе, чем в начале. Токката представляет собой довольно редкий образец жанра и это выражено не только в эффекте ускорения процесса – одна и та же мелодия, при факторе неизменности длительностей, в репризном разделе представлена в метрических пульсациях вдвое более коротких, чем в экспозиции.

Именно эта особенность пьесы должна стать ориентиром для ее исполнения.

Пьеса, в основе которой лежит известный романс Александра Спендиаряна **"Очарован твоею красою"**, представляет собой его инструментальную версию, в которой достаточно серьезно переработана фак-

En harmonious equality, which are often met, is connected to the system of gravitations in the text of the play. Two intermediate construction - between I and II sections and between II and III are composed in the tonics - intermediaries: in the first cases ***es-moll***, and in second – ***c-moll***. The section of a reprise is extended, that the play too testifies about temped acceleration - besides the pieces will be executed in faster rate, than in the beginning. The toccata represents a rather rare sample of a genre and it is expressed not only in effect of acceleration of process – the same melody, at the factor of an invariance of duration, in the reprising section is submitted in metric pulsations twice shorter, than in an exposition.

This feature of the play should become the orienteer for its performance.

The play in a basis which Alexander Spendiarjana's known romance **"I am fascinated by your beauty"** ("Очарован твоею красою", "Ocharovan tvoei krasoyu") represents its instrument version in which the impressive outline accompanying a melody is seriously enough advanced and in some cases it promoted the introduction in vocal

նպաստել է վոկալին հաղորդել դաշնամուրային յուրահատկություն: Մեղեդին հարմոնիկ կառուցվածքի խորությունը և գործիքային շարժունության լիցքով կերպափոխել է ոչ միայն ռոմանսի մեղեդին, այլև ընդարձակել է պիեսի տարածականության չափանիշները՝ մեղեդին հնչում է գործիքային, և հարստացել է լադահարմոնիկ բազմազան գույներով հայկական երաժշտական ավանդույթների ակունքներին անդրադառնալով սղուգաբանորեն:

Պիեսի լադային կառուցվածքը ***d*** էոլական լադն է, երաժշտական զարգացման ընթացքում ենթարկվելով հանգեցնող էնհարմոնիզմին նշանակալից ալտերացիային շրկումների, որի բնությունը լադային ձգողականության համակարգն է.

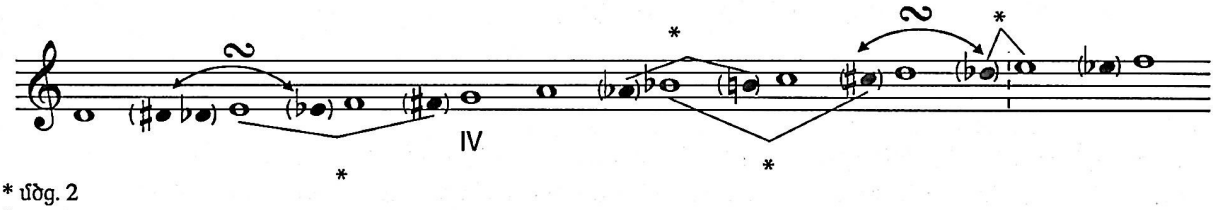
Музыкальная канва, сопутствующая мелодии и в ряде случаев это способствовало привнесению в вокальный характер тематизма пианистической специфики. Наполнение мелоса объемностью гармонических структур и энергией инструментальной подвижности преобразило не только мелодию романса, но и расширило музыкальные пространственные параметры пьесы – мелодия зазвучала инструментально и обогатилась множеством ладогармонических красок, этимологически восходящих к истокам армянской музыкальной традиции.

Ладовая структура пьесы представляет собой эолийский лад ***d*** в процессе музыкального развития подвергающийся существенным альтерационным коррекциям, приводящим к энгармонизму, природа которого – в системе ладовых тяготений:

character thematic pianist specificity. Filling the melos dimensions of harmonious structures and energy of instrument mobility has changed not only a melody of a romance, but also has expanded musical spatial parameters of the play – the melody has begun to sound instrumentally, and was enriched with set mode harmonious paints which are etymologically going back to sources of the Armenian musical tradition.

The modal structure of the play represents Aeolian mode – ***d***, during musical development exposed essential to alternative corrections, and leading the enharmony, which nature – in system of modal gravitations:

N24



* մծց. 2
* ув. 2
* augmented second

Բերված օրինակում պարզորոշ երևում է էնհարմոնիկ ալտերացիայի երկու դեպք (∾) և առաջացած մեծացրած սեկունդայի ալտերացիոն շրկումների արդյունքը չորս (!) դեպք: Լադային այս կառուցվածքը հնարավորություն է ընձեռում գործնականում ուղղորդել լադի յուրաքանչյուր աստիճանի ձգողականություն, բացառությամբ չորրորդ աստիճանի, որն առաջին բաժնի ավարտում և ռեպրիզայի բաժնից առաջ, լոկալ տոնիկա է դառնում: Իսկ հիմնական տոնիկան ***d*** երաժշտական նյութերում քողարկված է և ի հայտ է գալիս ոչ թե պիեսի սկզբում, այլ միայն առաջին ֆրազի միջնամասում: Եզրափակիչ կադանսում ***d*** տոնիկան նույնպես քողարկված է վերջին երեք, միմյանց վերադրված ակկորդներով: Կերպարին հատուկ բանաստեղծականություն են հաղորդում պիեսի նախաբանն ու կոդան՝ այս երկու բացարձակ միանման կառուցվածքները ձևում կատարում են ֆունկցիոնալ բոլորովին հակադիր խնդիրներ: Կատարողականության տեսանկյունից՝

В приведенном примере наглядно видны два случая энгармонических альтераций (∾) и четыре (!) образовавшиеся в результате альтерационных коррекций увеличенные секунды. Эта ладовая структура предоставляет возможность перенаправленности тяготений практически каждой ступени лада за исключением четвертой, которая в завершении первого раздела и перед разделом репризы становится локальной тоникой. Основная же тоника - ***d*** - в музыкальной процессуальности завуалирована и проявляется не в самом начале пьесы, а лишь в середине первой музыкальной фразы. В заключительном кадансе тоника ***d*** тоже скрыта за пряностью трех последних, наслоенных друг на друга аккордов. Особую поэтичность образу придают вступление к мелодии и кода – эти два абсолютно одинаковых построения в форме испол-

In the example resulted by us two cases of inharmonious alterations(∾) and four (!) formed as a result of alternative corrections the augmented seconds are evidently visible. This modal structure gives opportunity of leading gravitations practically to each mode's step, except for the fourth which in end of the first section and before section of a reprise, becomes local tonic. The basic of tonic - ***d*** in musical processing is veiled and shown not right at the beginning of the play, and only in the middle of the first musical phrase. In final cadence tonic ***d*** too it is hidden behind spice of three last chords layered against each other. Special poetry to an image give the introduction to a melody and a code – these absolutely identical two constructions in the form of execute functionally absolutely opposite problems. From the point of view of performing – the pianist should give to the first fragment character of the

դաշնակահարը պետք է առաջին դրվագին հաղորդի նախաբանի բնույթ կանխորոշող թեման, իսկ կոդային՝ ավարտվածության էֆեկտ: Բացարձակ միանման դինամիկ բնութագիր ունեցող երկու դրվագի դեպքում էլ այս խնդիրը հեշտ չէ: Անհրաժեշտ է գեղարվեստական այս հակադրությունը իրականացնել նուրբ, զուտ կատարողական միջոցներով՝ տեմբրների խաղ երաժշտական հյուսվածքի կազմակերպման և տեմպային տեղաշարժումներով միկրոկառուցվածքային մասշտաբներում:

Հատուկ ուշադրություն պետք է դարձվի հարմոնիկ համակարգին և ենթաձայնային մոտիվներին ուղեկցող թեմային: Այս պիեսն ամբողջության մեջ հարմոնիայի ընտիր միջոցներով զարդարված քնարական երգայնության օրինակ է

Ա.Սպենդիարյանի՝ **«Քո սիրո մասին, ես հաճախ եմ երազում»** ("О любви твоей, друг мой, я часто мечтаю") ռոմանսի թեման է դարձել դաշնամուրային համանուն պիեսի մեղեդային հիմքը:

Նրանում պարզորոշ երեք գիծ է նշված՝ առաջին հերթին թեման՝ մեղեդին, շարժուն բասը, և դրանց միջև տեղադրված հարմոնիկ շերտը, պիեսին որոշակի մոտորային՝ ոչ թե տեմպային, այլ ֆակտուրային շարժունություն հաղորդող: Նման ֆակտուրաները դասվում են օռնամենտալային տեսակին, ոչ միայն թեմայի կեցության համար հարմոնիկ միջավայր ստեղծող, այլև մեղեդին սնուցող շարժման ներուժով: Ֆակտուրայում առաջանում են հարմոնիկ կառուցվածքների միկրոմոտիվային շրջագայում, որը կերպարային շարքի ծավալային տպավորության խաբկանք է ստեղծում:

Այս պիեսի լադային կառուցվածքը նախորդներից մեկ ապրիճանով բարդ է՝ այն ոչ միայն ներկայացնում է երկու հնչյունաշարի բիլադային շերտավորում, այլև, դրա հետ միասին շերտավորված լադերի դիրքերի հարաբերությունը ամենահեռավորն է՝ հնչյունաշարերի տոնիկաները լադային մեկը մյուսի նկատմամբ գտնվում են բոլոր ինտերվալներից ամենադիսոնանսի տրիտոնի հեռավորության վրա.

няют функционально совершенно противоположные задачи. С точки зрения исполнительской, пианист должен придать первому фрагменту характер вступления, предваряющего тематизм, а коде – эффект завершения. При совершенно одинаковых динамических характеристиках обоих фрагментов, эта задача непроста. Необходимо осуществить этот художественный контраст тонкими чисто исполнительскими средствами – игрой тембров и темповыми сдвигами в масштабах микроструктурной организации музыкальной ткани.

Особое внимание следует уделить гармоническому комплексу и подголосочным мотивам, сопровождающим тему. В целом же, эта пьеса представляет собой образец лирической кантилены, украшенной изысканными приемами гармонии.

Тема романса А.А.Спендиаряна **"О любви твоей, друг мой, я часто мечтаю"** стала мелодической основой фортепианной пьесы с аналогичным названием.

В ней явно намечены три линии: собственно тема – мелодия, подвижный бас и, размещенный между ними, гармонический пласт, придающий пьесе определенную моторную подвижность – не темповую, а фактурную. Подобные фактуры относятся к числу орнаментальных, не только создающих гармоническую среду обитания тематизма, но и подпитывающих мелодию энергией движения. В самой фактуре возникают микромотивные опевания гармонических структур, что создает впечатление стереоскопической объемности образного ряда.

Ладовая структура этой пьесы на порядок сложнее предыдущих – она не только представляет собой биладовое наслоение двух звукорядов, но, к тому же, соотношение позиций наслоенных ладов предельно далекое – тоники ладовых звукорядов относительно друг-друга находятся на расстоянии тритона – самого диссонантного интервала из всех:

introduction anticipating thematism, and a code – effect of end. At absolutely identical dynamic characteristics of both fragments, this problem is uneasy. It is necessary to carry out this art contrast thin cleanly performing means – game of timbres and tempo shifts in scales of the microstructural organization of a musical fabric.

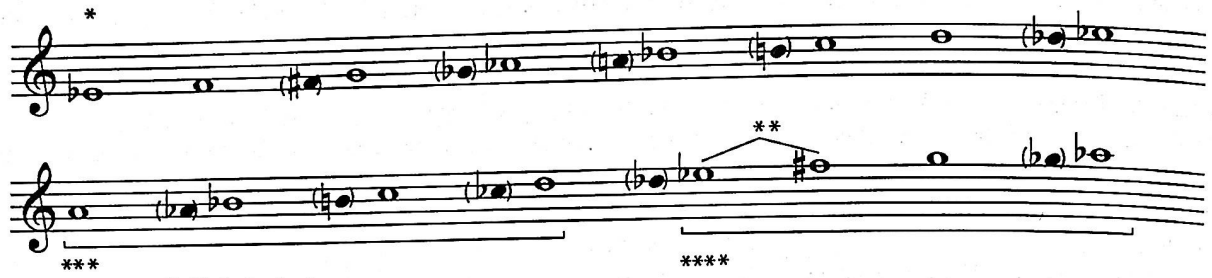
The special attention should be given a harmonious complex and to the motives accompanying a theme. As a whole this play represents the sample lyrical cantalina, the decorated refined receptions of harmony.

Theme of a romance is scarlet by A.A.Spendaryan **"I often dream of your love, my friend"** ("О любви твоей, друг мой, я часто мечтаю", "O lyubvi tvoei, drug moi, ya chasto mechtal") became a melodic basis of the piano play with the similar name.

There are three lines – actually a theme – a melody, a mobile bass, and, placed between them, the harmonious layer giving to the play certain motor mobility – not tempo, but impressive are obviously planned. Similar factures concern to number ornamental, not only creating a harmonious inhabitancy of thematism, but also giving melody the energy of movement. In the facture arise of micro motive singing of harmonious structures that makes impression of stereoscopic dimensions figurative of some.

The modal structure of this play on the order is more complex previous does not only represent bimodal stratification of two scale, but, besides, a parity of positions layered modes extremely far – tonics of modal scale is rather the friend - the friend are on distance of a triton – most dissonance interval from all:

N25



* *Es* Իոնական
** մծց. 2
*** փռուգիական չետրախորդ
**** ներքևի զույգ նոտաների մեծացրած սեկունդայով չետրախորդ

* *Es* ионийский
** ув.2
*** фригийский тетрахорд
**** тетрахорд с ув.2 в нижней паре нот

* ***Ionic in Es***
** augmented second
*** Phrygian tetrachord
**** tetrachord with augmented second

Բայց անսովորը լադային այս կառուցվածքում իրենք՝ հիմնական աստիճանների ալտերացիայի շրկումներն են. 1-ին լադում ձգողականությունը ձգտում է դեպի վեր բարձրանալու հակում ունի (բացառությամբ 7- րդ և 3- րդ աստիճանների), իսկ 2-րդում՝ պարզորոշ զգացվում է ձգողականություն իջնելու հակումը (բացառությամբ 2-րդ աստիճանի):

Լադերից երկրորդը տերմինաբանորեն դասակարգելը դժվար է, առավել ևս, որ այս պիեսում ալտերացիաները խրոմատիկ չեն, իսկ ինտոնացիաներում դիատոնիկ են: Դա նշանակում է, որ լադային հիմքն անընդհատ փոփոխվում է, որով էլ հասնում է պոլիլադայնության կոմպոզիցիայի միկրոկառուցվածքների բջիջներում էֆեկտ է: Հարմոնիկ տեսակետից, լեզուն հակառակը՝ գունեղ դիսոնանտ է և խրոմատիկ: Ինտոնացիայի կատարման համադրությամբ բոլորովին անսովոր դիատոնիկայի և խրոմատիկայի չափավոր կարգավորող ակուստիկ ձուլվածք է ստեղծվում:

Այս երևույթը մեկ անգամ չէ արդեն, որ հանդիպում է պիեսները վերլուծելիս և համոզված կարող ենք հաստատել, որ կոմպոզիտորական մտածողության փվյալ հատկանիշը միանշանակ ներկայացնում է դաշնամուրային կատարողականության համար շատ ինքնատիպ ստեղծագործական ոճ, որտեղ յուրաքանչյուր հնչյունի օբերտոնային կառույց ստեղծում է ընդարձակ, ակուստիկ առումով ինքնատիպ և միայն այս գործիքին յուրահատուկ, փարածացուցական հնչո-

Но самым необычным в этой ладовой структуре являются сами альтерационные коррекции основных ступеней: в первом ладу тенденция тяготений устремлена вверх – к повышению (за исключением VII и III ступеней), а во втором – явно ощущается тенденция к понижению (за исключением II ступени).

Классифицировать второй из ладов терминологически сложно, тем более, что альтерации в этой пьесе не хроматические, а в интонационных зернах диатоничны. Это означает, что ладовая основа все время меняется, чем достигается эффект полиладовости в микроструктурных ячейках композиции. Гармонический язык напротив – красочно диссонантен и хроматичен. В сочетании же с игрой интонаций создается весьма необычный акустический сплав, балансирующий на грани диатоники и хроматики.

Этот феномен уже не раз встречался в разборе пьес и можно с уверенностью утверждать, что данное свойство композиторского мышления однозначно представляет собой черту творческого стиля, причем очень специфическую – эти приемы хороши только для фортепианного исполнительства, где сложение обертоновых "надстроек" над каждым звуком создает объемное, стереоскопическое звучание, акусти-

But the most unusual in this modal structure is the alternative corrections of the basic steps: in the first mode the tendency of gravitations is directed upwards – to increase (except for VII and III steps), and in the second – is obviously felt the tendency to downturn (except for II steps).

To classify second of mode is terminologically complex, as alterations in this play are not chromatic, and in intonation grains are diatonic. It means that the modal basis all time varies, than the effect half modality in microstructural cells of a composition is reached. Harmonious, language opposite is colorful dissonance and chromatized. In a combination to game of intonations rather unusual acoustic alloy balancing on the verge of diatonics and chromatics is created.

This phenomenon more than once met in analysis of plays and it is possible to approve with confidence, that the given property composing thinking unequivocally represents feature of creative style, and very specific – these receptions are good only for piano performing where addition oberton superstructures above each sound creates volumetric, three-dimensional sounding, acoustically original and inherent only to the given instrument.

The executor at learning this play should make a start from this feature of the piano facture and extremely closely

դություն:

Այս պիեսը սովորելիս կատարողը պետք է ելակետ ունենա դաշնամուրային ֆակտուրայի հատկապես նշված առանձնահատկությունից և ծայրաստիճան ուշադիր լսի ամենը, կոմպոզիցիայի ամենամանր միկրոկառույցները, մեղեդային գիծը և նրա գտնվելու ոլորտը բաժանելով դուշեի միջոցով:

«Ջիվանիի թեմայով» պիեսը (ինչպես և ժողովածուում նրան հաջորդողը) պարաֆրազի ձևում դասական օրինակ է՝ որում որպես սկզբնական նյութ, կոմպոզիտորի ձևամտածողությանն ու տեխնիկային հարմարեցված մեկ այլ կոմպոզիտորի թեմա է:

Գ.Սարաջյանը, պիեսին հաղորդել է այդ թեմայով շարժուն, վառ զգացումներ առկայծող ժողովրդական դրոնախմբության պարայնության բնույթ: Մեղեդու զուգահեռ կվարտաներով ընթացքը 2 դուդուկի հնչյունների պատրանք է ստեղծում, կրակոտ, ոչ այնքան «մաքուր» կատարելով թեման, ինչպես դա կատարվում է չբեմականացված բնական ֆոլկլորում, այսինքն իսկական գյուղական դրոնախմբության ժամանակ: Զուգահեռ շարժման կվարտաները միշտ ստեղծում են ակուստիկ երևույթ դրոների կազմող օբերտոնային հնչյունաշարի լարված զարկերի: Մեղեդային գծի սուր հնչողությունն ստեղծում է ժողովրդական գործիքների հնչողության դպավորություն:

Ուղեկցող ձայների և ֆակտուրայի ռիթմը բնորոշ է ժողովրդական հարվածային գործիքներին՝ այստեղ հանդիպում են ժողովրդական ռիթմերից փոխառած և՛ սինկոպաներ, և՛ ռիթմական վարիացիայությունը՝ նորից ֆոլկլորին բնորոշ հատկանիշ, և՛ նույնիսկ ռիթմիկ՝ երկու գծերի վերադրում արագաշարժ լրացնող և միայն ուժեղ մասերն ընդգծող: Այսպես, հաճախ ժողովրդական դրոնախմբությունների ժամանակ, հարվածային գործիքները համադրվում են որակապես միմյանց հետ՝ սրատիկ և ռիթմավարիացիոն որակով:

Գ.Սարաջյանի երկերի ֆակտուրայում, հաճախակի հանդիպող վարընթաց (խրոմատիկ կամ դիատոնիկ) մեղեդային կոնտրապունկտները, այս դեպքում չնայած որ ներկա են, բայց փոխհատուցվում են վերընթաց գծերով ֆակտուրայի խտությամբ (տե՛ս էջ 75՝ հատվածները շրջանակներում են):

чески своеобразное и присущее только данному инструменту.

Исполнитель при разучивании этой пьесы должен отталкиваться именно от этой особенности фортепианной фактуры и крайне внимательно вслушиваться во все, самые мелкие микроструктуры композиции, разделяя мелодическую линию и среду ее обитания приемлемыми приемами туше.

Пьеса **"На тему Дживани"** (как и следующая в сборнике) представляет собой классический образец формы парафраза – формы, в которой взятая за исходный материал чужая тема адаптирована к мышлению и технике композитора, ее (форму) создающего.

Тема ашуга Дживани обладает признаками яркой жанровой танцевальности, скорее всего обрядовой. Георгий Сараджян придал пьесе на эту тему характер подвижной танцевальности, искрящейся яркой эмоцией народного празднества. Ведение мелодии параллельными квартами представляется ассоциацией со звуками двух дудуков, задорно исполняющих тему не очень "чисто", как это бывает в натуральном не режиссированном фольклоре – то есть, на настоящем деревенском празднике. Кварты в параллельном движении всегда создают акустический феномен усиленных биений между обертоновыми звукорядами составляющих их тонов. Острое звучание мелодической линии ассоциативно связывается слушателем со звучаниями народного инструментария.

Ритмика сопровождающих голосов и фактур характерна для народных ударных инструментов – тут встречаются и синкопы, почерпнутые из народных ритмов; и ритмическая вариационность – тоже атрибут фольклора; и даже наслоение двух ритмических линий – подвижной, комплементарной и отмечающей только сильные доли. Так зачастую на народных празднествах ударные инструменты сочетаются именно в таком качестве – статичном и ритмовариационном.

Часто встречающиеся у Г. Сараджяна нисходящие (хроматические

listen attentively to everything, the finest microstructures of a composition, dividing a melodic line and environment of its dwelling by comprehensible receptions "touch".

The play **"On Givanni's theme"** (as well as following in the collection) represents the classical sample of the form a paraphrase – forms in which the another's theme taken for an initial material is adapted for thinking and techniques of the composer its creating.

The theme of ashough Jivanni possesses attributes bright genre of dancing, most likely ceremonial. Georgi Sarajyan has given to the play on this theme character mobile dancing, sparkle bright emotion of national festival. Conducting a melody by parallel quarts is represented association with sounds of two duduks, fervently executing a theme not so purely as it happens in natural not in dierecting folklore – that is on the present rural holiday. Quarts in parallel movement always create an acoustic phenomenon strengthened beating between oberton scale tones making them. Sharp sounding of a melodic line, is associative communicates the listener with soundings national instrument.

Rhythmics of accompanying voices and factures is characteristic for national percussion s – here there are also syncope, drawing from national rhythms, and rhythmic variation – too attribute of folklore, and even stratification of two rhythmic lines – mobile, complementary and marking only strong shares. So frequently on national festivals, percussion s are combined in such quality – static and rhythmic harmonious.. Often meeting in Sarajyan's descending (chromatic or diatonic) melodic counterpunch in the facture, in this case though are present, but are compensated by ascending lines (see page 75- the fragments are in the framework). Receptions "*ostinato*" are present and often applied, that too results from character quasi dancing rhythmic beating.

Modal the system is simple – ***C*** – Ionic with split III step giving to all music an attribute majoro – minor changeability. The same splitting is the reason of the hyperoctava organization

Ostinsto-ի միջոցները միշտ առկա են և հաճախ են օգտագործվում, որը նույնպես բխում է պարային *guasi*-ի ռիթմահարվածի բնույթից:

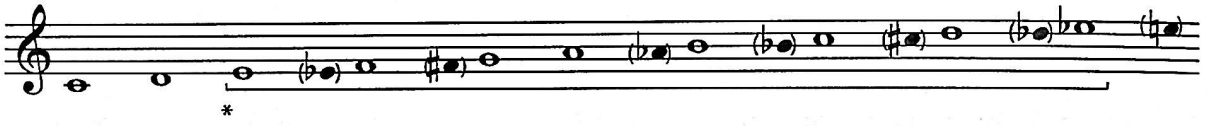
Լադային համակարգը պարզ է՝ *C* իոնական տրոհված 3-րդ աստիճանով, ամբողջ երաժշտությանը մաժորամինորային փոփոխականության նշաններ հաղորդելով: Այդ նույն տրոհումը լադի հիպերօկտավային կազմակերպման պատճառն է՝ 2-րդ օկտավի 3-րդ աստիճանը մինորային է, իսկ 1-ինում՝ մաժորային.

или диатонические) мелодические контрапункты в фактуре, в данном случае, хоть и присутствуют, но компенсируются восходящими линиями в фактурной вязи (см. стр. 75 - фрагменты в рамках). Присутствуют и часто применяются приемы *ostinato*, что тоже проистекает из характера *quasi*- танцевальной ритмоударности.

Ладовая система проста – *C*-ионийский с расщепленной III ступенью, придающей всей музыке признак мажоро–минорной переменности. Это же расщепление является причиной гипероктавной организации лада – III ступень во второй октаве минорная, а в первой – мажорная.

mode – III step in the second octave minor, and in the first – major.

N26



* հիպերօկտավային տրոհում III աստիճանի
* гипероктавное расщепление III ступени
* hyperoctave split of the III step

Այս պիեսը պետք է կատարել շատ ինքնատիպ՝ մանրահատիկ հստակությամբ և շարժուն մեծ լարում են պահանջում, հատկապես *p* և *pp* նյուանսների ժամանակ միայն երկու դեպքում խաթարելով դինամիկ անսպասելի ճոճվյուններով: Տեխնիկական ամենախոշոր բարդությունը՝ տոկկատային փուշե պահանջող մելոդիկ կվարտաների կատարման ժամանակ է կայանում: Դրա հետ միասին կարևոր է առանձնացնել այդ գծի տեմբրերին հատուկ ֆոլկլորային հնչեղությունը:

«Շերամի թեմայով» պիեսը նույնպես պարաֆրազի ձևի օրինակ է: Սա նույնպես ֆոլկլորային պարային բնույթի պիես է, որի հիմքում ընկած է մեկ այլ աշուղի՝ Շերամի թեման: Այս կոմպոզիցիան առաջինի հակադիր պատկերն է, որը հնարավորություն է ստեղծում հաջորդաբար կատարելու՝ պարային և հակադիր են:

Տվյալ պիեսն *Andante* տեմպով ավելի հանդարտ է, վեհաշուք և ավելի շուտ աղերս ունի կանացի նազանքի հետ:

Մեղեդային պատկերը շատ ճկուն է և բնույթով մոտ է միկրոմոտիվային վարիացիաներին, որոնցում վարիացիայնվում են ոչ թե թեմաները, այլ նրանից առանձնացած մոտիվները, քանզի վարիացիայնության սկզբունքը կապված է

Исполнять эту пьесу нужно очень своеобразно: "бисерная" точность и подвижность требуют высокого напряжения, особенно на *p* и *pp* – нюансах, лишь дважды нарушаемых неожиданными всплесками динамики. Наибольшая техническая сложность – в исполнении мелодических кварт, требующих токкатного туше. При этом важно выделить в тембрах этой линии специфичность фольклорных интонаций.

Пьеса **"На тему Шерама"** - образец формы парафраза. Это тоже фольклорная танцевальная пьеса, в основе которой тема другого ашуга – Шерама. Эта композиция контрастна предшествующей, что дает право исполнять их циклически – они танцевальны и контрастны.

Данная пьеса, величавая, умеренная по темпу – *Andante* - скорее всего ассоциируется с женским грациозным танцем. Мелодический рисунок очень пластичен и по характеру близок микромотивным вариациям, в которых варьируется не тема, а отдельные вычлененные из нее мотивы, причем принцип варьирования связан с измельчением отдельных

To execute this play it is necessary very much, it is original – "beaded" accuracy and mobility demands a high pressure, especially on *p* and *pp* – nuances only twice broken by unexpected splashes in dynamics. The greatest technical complexity is in the execution of the melodic quarts demanding a toccata touch. Thus it is important to allocate specificity of folklore sonorities in timbres of this line.

The play **"On Sheram's theme"** is also the sample of the form of paraphrase. It is too the folklore dancing play in which basis a theme of another ashough Sheram. This composition is contrast the previous, that entitles to execute them cyclically – they are dancing and contrast.

The given play moderated on rate *Andante*, stately and most likely associates with female graceful dance.

Melodic figure is very plastic and on character is close to micro motive variations in which the theme varies not, and the separate motives isolated from it, and a principle of a variation is connected with crushing separate elements of motives, and with an

մոտիվների առանձին տարրերի կրոհմամբ, մանրացմամբ և տարաբնույթ մելիզմների առատությամբ: Համատեղ այդ միջոցները մեղեդին աստիճանաբար են կերպափոխում, բարդացնելով նրա ճկունությունը մինչև 64-րդական տևողությունների պասսաժների: Այս պիեսում հաճախ է օգտագործվում մեղեդին գեղեցիկ շրջափակումով ենթաձայնային իմիտացիայի տեխնիկան, երբեմն էլ փանող ձայնի երկու, երեք կամ չորս ձայնի պոլիֆոնիկ կառուցվածքի շերտավորմամբ:

Լադային հիմքը բավական բարդ է և խրոմատիկ. այն ***G*** միքսոլիդական լադ է 7-րդ աստիճանի կրոհմամբ: Այդ կրոհումը կոչված է դեպի տոնիկա ձգողականությունն ուժեղացնելուն, ինչը լադը տեղափոխում է ***G*** իոնական լադի կառուցվածք:

элементов мотивов и с обилием разнохарактерной мелизматики. Вкупе эти приемы преображают мелодию постепенно, усложняя ее пластику вплоть до пассажей 64-ми длительностями. В этой пьесе часто применяется техника подголосочных имитаций, красочно обрамляющих мелодию, а порой представляющих собой расслоение ведущего голоса в двух-, трех- или четырехголосное полифоническое построение.

Ладовая основа довольно сложна и хроматизирована: это миксолидийский лад ***G*** с расщеплением VII ступени. Это расщепление призвано усилить тяготение к тонике, что переводит лад в структуру ***G***-ионийского.

abundance various melisma. Together these receptions change a melody gradually, complicating its plastic down to passages 64th duration. In this play the techniques of resounding of the imitations colorfully frame a melody, and at times representing stratification of a leading voice in two, three or four-part polyphonic construction is often applied. The modal basis is complex enough and chromatized: it is a Mixolydian mode ***G*** with splitting VII steps. This splitting is called to strengthen gravitation to tonic that translates modes in structure ***G*** – Ionic.

N27

* 7-րդ տրոհված աստիճան
* расщепленная VII ступень
* split VII step

Պիեսում խրոմատիկ ալտերացիաները հաճախ օգտագործված են մեղեդու առանձին հնչյունների շրջավորման միջոցով: Դա հիշեցնում է յուբիլյացիայի տեխնիկան, որ հաճախ են հանդիպում ինչպես աշուղների երգերում, այնպես էլ հայկական տաղերգության մեջ: Կատարողն անպայման պետք է հաշվի առնի փվյալ ստեղծագործության գլխավոր հատկանիշը՝ մեղեդու երգայնությունը և կատարման ժամանակ *legato* միջոցներով մեղեդային գծին հաղորդի համապատասխան երգայնություն:

Երկրորդ, ոչ պակաս կարևոր խնդիրն է մեղեդու ճկունությունը համադրելը կոնտրապունկտի հնարների, ինչպես նաև համեմված հարմոնիաների շերտով ի հայտ եկող որպես քողարկված և բացահայտ ձայնապարարության ֆակտուրային հյուսվածքում:

Պիեսի պասսաժայնությունը կատարողից պահանջում է ոչ միայն մանր տեխնիկայի յուրաքանչյուր հնարի բարձր կատարողականություն, այլև շատ նուրբ պեդալավորում, հավասարաչափ փոխհարաբերություններում պիեսի կոմպոզիցիոն տրամաբանությունը պահվող, տարբեր հնչեղության ֆակտուրայի տարրերի համապատասխան:

Հաջորդ պիեսի հիմքում ընկած է Սայաթ Նովայի **«Քանի վուր ջան իմ»** երգի մեղեդին, որը դասվում է քնարաէ-

Хроматические альтерации чаще всего в пьесе использованы в приемах опевания отдельных звуков мелодии. Это очень напоминает технику юбиляций, часто встречающихся как в песенном творчестве ашугов, так и в монодической традиции армянской псалмодии. Исполнитель должен обязательно учитывать главное свойство данного произведения – вокализацию мелоса и в процессе исполнения средствами приемов *legato* придать мелодической линии соответствующую певучесть.

Второй, не менее важной задачей является совмещение пластики мелодии с приемами контрапункта, а также с пластом пряных гармоний, возникающих в фактуре как результат скрытого и явного голосоведения.

Пассажистика пьесы требует от исполнителя не только мелкой технической выигранности каждого приема, но и очень тонкой педализации, задерживающей звучности разных элементов фактуры в пропорциональных соотношениях, соответствующих композиционной логике пьесы.

В основе следующей пьесы мелодия песни Саят-Новы "Кани

Chromatic alterations more often in the play are used in receptions of singing separate sounds of a melody. It very much reminds jubilation techniques, often meeting both in ashoughs' song creativity, and in monodic tradition of the Armenian psalmody. The executor should consider necessarily the main property of the given product – vocalization of the melos and during execution by means of receptions *legato* to give to a melodic line corresponding melodiousness.

Second, not less important problem is overlapping plastics of a melody with receptions of counterpoint, and as with a layer of the spicy harmonies arising in the facture as result of latent and obvious harmonization of themes in an impressive fabric.

The play passage demands from the executor not only fine technical wining of each reception, but also very thin pedaling, detaining sonority of different elements of the facture in the proportional parities corresponding composite logic of the play.

In a basis of the following play is the melody of Sayat Nova's song K'ani vour jan im (**"As long as I am alive"**, «Քանի վուր ջան իմ»). This song concerns to the number of lyric-epic and this genre

պիկական ժանրին և դրա հատկանիշը պահպանված է Գ.Սարաջյանի պիեսում: Երգի մեղեդին երկու անգամ է անցկացվում, որը է բնորոշում է ձևակազմավորումը: պիեսը երկմասանի է, սկսվում է նախաբանով, որն անցնում է ևս մեկ անգամ թեմատիկ անցումների միջև որպես կրկնակ: Դա ամբողջությամբ համընկնում է աշուղական երգի ժանրային առանձնահատկությունների հետ. երգիչն ինքն է քամանչայով, կամ ուդով նվագակցում իրեն, իսկ տների (քառյակների) միջև կրկնակ է նվագում, որը շատ հաճախ երգի գործիքային նախաբանն է:

Գ.Սարաջյանի «Քանի վուր ջան իմ» դաշնամուրային պիեսը ներկայացնում է երաժշտական ընկալման պատկերավոր, որի կոմպոզիցիայի առանձնահատկությունների միջոցով դաշնամուրի համար սրեղծած, անհրաժեշտ է հաղորդել հայ մեծագույն աշուղ Սայաթ Նովայի երգի ընթացքում կատարման պատկերը:

Գործիքային թատրոնին հատուկ պայմանականությունները, պիեսում լիարժեք իրագործված են. նույնիսկ քամանչայի տեմբրի անհնարին հաղորդումը, որ նվագում էր Սայաթ Նովան, դաշնամուրային կատարողական միջոցներով, նմանակման տպավորությունն անգամ գտնված է՝ նվագակցության ֆակտուրայում ժողովրդական գործիքների մեղիատիվ կատարման հնարներին, հնարավոր է ուդին, որը բոլորովին չի փոխում նվագակցության գծի կիրառական իմաստը: Իսկ մեղեդային գծին կատարողը կարող է հաղորդել երգչի ձայնի գեղեցկությունը, որն այնքան էլ հեշտ չէ, բայց հնարավոր է, պայմանով, եթե կատարողը տիրապետում է երաժշտական կոմպոզիցիայում տեմբրային տարբեր նշանակության տարբերակումների:

Այս պիեսը ավելի դիատոնիկ է, քան երկու ժողովածուներում զետեղվածները, որը թելադրված է Սայաթ Նովայի մեղեդու նկատմամբ ունեցած հոգատար վերաբերմունքով և դաշնամուրային պիեսի հեղինակի «թատերականացնելու» խնդրին.

вур джан им" («Քանի վուր ջան իմ», **"Жив я доколе"**). Эта песня относится к числу лирико-эпических и этот жанровый признак сохранен в пьесе Георгия Сараджяна. Мелодия песни проводится дважды, что и определяет формообразование – пьеса двухчастна, предваряется вступлением, которое проводится еще раз на стыке между тематическими проведениями в качестве отыгрыша. Это полностью совпадает с жанровыми особенностями ашугской песни – певец сам аккомпанирует себе на каманче или уде, а между куплетами исполняет отыгрыш (чаще всего, это инструментальное вступление к песне).

Фортепианная пьеса Г.Сараджяна "Жив я доколе" представляет собой перцептуальную музыкальную сценку, в процессе исполнения которой через особенности композиции, сочиненной для фортепиано, необходимо передать картину: великий армянский певец Саят-Нова на городской площади исполняет свою песню.

Условности, присущие инструментальному театру, в пьесе выдержаны полностью: даже невозможность ассоциативной передачи тембра каманчи, на которой играл Саят-Нова, исполнительскими ресурсами фортепиано тоже нашла свою аналогию – фактура сопровождения подобна приемам игры на плекторном народном инструменте, возможно уде, что ничуть не меняет прикладного смысла линии сопровождения. Мелодической же линии исполнитель может придать красочность певческого голоса, что не очень просто, но возможно, при условии, что пианист владеет приемами тембровой дифференциации разных по значимости линий музыкальной композиции.

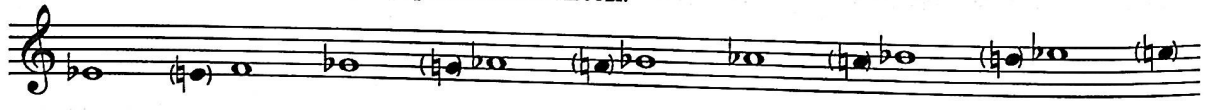
Эта пьеса более диатонична, чем большинство пьес в сборнике, что продиктовано принципом бережного отношения к мелодии Саят-Новы и "театрализованной" задачей автора фортепианной пьесы:

attribute is kept in Georgi Sarajyan's play. The melody of a song is spent twice, as defines paraphrasing – the play is two parted, is anticipated the introduction which is spent once again on a joint between thematic carrying out as a winning. It completely coincides with genre features ashoughs' songs – the singer himself accompanies itself on qamancha or udd, and between couplets plays winning, more often this instrument introduction is directed to a song.

The piano play by G.Sarajyan "As long as I am alive" represents a perceptual musical stage during the performance of which through (the peculiarities of the composition composed for a piano, it is necessary to transfer a picture of execution of the song great Armenian singer Sajat Nova that performs his song in the centre of the square.

The reserves inherent in instrument theatre in the play are sustained completely: even the impossibility of associative transfer of a timbre of qamancha on which played Sayat Nova's performing resources of a piano, also have found the analogy – the facture of support is similar to receptions of game on plectrum of the national instrument, udd is possible, that at all does not change applied sense of a line of support. The executor can give a melodic line beauty of a singing voice that is not so simple, but is possible; under condition of if the executor owns receptions of timbre of differentiations of different lines on the importance of a musical composition.

This play is more diatonic, than the majority in both collections that is dictated by a principle of the careful attitude to melody of Sayat Nova and the "dramatized" problem of the author piano:



Էոլական *es* լադն շատ գեղեցիկ է, իսկ առկա ալտերացիայի բարձրացման ձգտումը վառ հնչողությունների հասնելու վկայությունն է՝ ձգողականության համակարգն ուղղված է դեպի վեր, որը գրեթե միշտ կապված է կերպարային պայծառ ոլորտի հետ: Ալտերացիոն ուղղումները առկա են միայն նվագակցության ֆակտուրայում, որը մեղեդու կարճաժամկետ շեղումների այլ լադային ոլորտների ժամանակ հաղորդում է լադափունկցիոնալ գեղեցկություն:

Պիեսն իր ընդհանուր դրամատուրգիային համապատասխանող փարրի տեմբրային տարբերակումների տեսանկյունից բարդ է, բայց ոչ տեխնիկապես:

Սայաթ Նովայի **«Քամանչա»** երգի թեմայով Գ.Սարաջյանի ստեղծած պիեսը դաշնամուրային ֆակտուրայի միջոցներով իրականացված աշուղի երգեցողության երաժշտության վերակառուցումն է: Երաժշտական հյուսվածքի բնորոշ առանձնահատկությունը ֆակտուրայի և ձևակազմավորման հնարների տրամաբանական ընթացքի փոխկապակցվածությունն է՝ նախաբանը և կրկնակը աշուղական երգի սկզբունքորեն նման նախաբանի պարտադիր բաղադրիչները (այս մասին արդեն վերը նշել ենք), սակայն փվյալ դեպքում ձևի այս դրվագներում Սայաթ Նովայի երգերի ժանրային բնույթին հարիր երկու կերպարային պատրանք՝ ֆակտուրայի վերևի ձայնում պարզորոշ լսվում են քամանչայի նվագի նմանակող ինտոնացիայի և ռիթմաֆակտուրային մոդուսներ, իսկ ներքևի ֆակտուրային ձևերում ժողովրդական հարվածային գործիքի՝ դափի կատարումը հիշեցնող օստինատային ռիթմեր: Դափ-ին նմանակող ռիթմաֆակտուրաները պահպանվում են այն բաժիններում, որտեղ երկու անգամ անց է կացվում երգի մեղեդին, իսկ այդ երկու անցումը բաժանող կրկնակը դառնում է պիեսի գագաթնակետը, շնորհիվ ֆակտուրային դաշտի ընդարձակման, ակկորդային շերտի և նրա մեջ երգի մեղեդու մոտիվի օկտավներով ներմուծում, լրացված հարվածային գործիքի ընդօրինակմամբ:

Հատկապես կերպարային փոփոխությունների միջոցով է վերստեղծվում երաժշտական գործընթացի պատկերը, ընկալման թափերականացված դաշնամուրային յուրահատուկ հնարներով, որն այս ստեղծագործությունը փոխադրում է լրացնող նշանակալի կերպարային խորհրդանշական առաջնակարգ շերտ:

Լադատոնային ոլորտը սահմանա-

Эолийский лад *es* сам по себе очень красочен, а тенденция альтерационных повышений есть свидетельство стремления к светлым звучностям: система тяготений устремлена вверх, что почти всегда связано со светлой образной сферой. Альтерационные коррекции присутствуют только в фактурах сопровождения, что придает мелодии особую ладофункциональную красочность кратковременных отклонений в иные ладовые сферы.

Пьеса сложна не технически, а в сферах применения разнотембровых дифференциаций, соответствующих общей драматургии пьесы.

Своеобразие пьесы **"Каманча"**, сочиненной Георгием Сараджяном на тему Саят–Новы - в реконструкции атмосферы музыкального действа пения ашуга, осуществленной средствами фортепианной фактуры. Характерной особенностью музыкальной ткани является взаимосвязь логики следования фактурных приемов и формообразования: вступление и отыгрыш, принципиально подобный вступлению, являются обязательными атрибутами строения ашугской песни (об этом упоминалось ранее), но в данном случае, в этих фрагментах формы присутствуют две образные ассоциации с жанровой природой песен Саят–Новы – в верхнем голосе фактуры явно прослушиваются интонации и ритмофактурные модусы, имитирующие игру на каманче, а в нижнем фактурном пласте – остинатные ритмы, подобные игре на народном ударном инструменте дапе. Ритмофактуры, имитирующие дап, сохраняются в разделах, где дважды проводится мелодия песен, а отыгрыш, разделяющий эти два проведения, становится кульминацией пьесы, благодаря расширению фактурного поля за счет уплотнения аккордового пласта и введения в него мотива мелодии песни октавами, заполненными фактурным приемом подражания ударному инструменту.

Именно через образные ассоциации воссоздается картина музыкального действа, перцептуально театрализованного средствами специфически фортепианными, что пе-

The Aeolian mode *es* in itself is very colorful, and the tendency of the alternative increases is the certificate of aspiration to light sonorities – system of gravitations is directed upwards, that is almost always connected with light figurative sphere. The alternative corrections are present only at factures of support that gives melodies special modal intonation beauty of short-term deviations in other modal sphere.

The play is complex not technically, and in foreshortenings of receptions of different timbre differentiations, corresponding the general dramatic art of the play.

Originality of the play Ḱamanča («Քամանչա» **"Qamancha"**) , composed by Georgi Sarajyan on Sayat Nova's theme is in reconstruction of an atmosphere of musical action of ashough singing, the carried out means of the piano facture. Prominent feature of a musical fabric is the interrelation of logic of following of impressive receptions both shaping: the introduction and the winning back, essentially similar to the introduction are obligatory attributes of a structure ashoughs' songs (об этом упоминалось ранее), but in this case at these fragments of the form there are two figurative associations with the genre nature of songs by Sayat Nova in the top voice of the facture intonations and rhythmic facture modus simulating game on qamancha, and in the bottom of impressive layer –rhythms similar to game on a national instrument *dap* percussion are obviously listened.

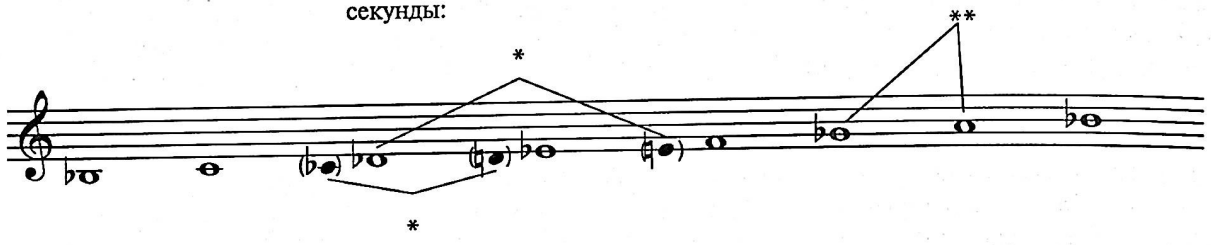
Rythmic facture simulating the *dap* is kept in sections where the melody of songs is twice spent, and the winning back dividing these two behaviors becomes the culmination of the play, owing to expansion of an impressive field due to introduction of chord tight layer and introduction in it of melody motive of a song the octaves filled to impressive receptions of imitation to a percussion.

Through figurative associations the picture of musical action, persuasive dramatized by means specifically piano is recreated, that translates this product in the category conceptually significant in which there is an attribute of symbolical figurative generalization.

The mode tonic sphere is limited

փակված է ելակետային ***b-moll*** լադահարմոնիկ, փոքր քանակի ինքնուրույն ալտերացիայի փոփոխություններով՝ ևս երկու մեծացրած սեկունդայով, բացի լադայինից.

N29



* մծց. 2
* ув. 2
* augmented second

** լադային մծց. 2
** ладовая ув. 2
** modal augmented second

Բացի բնորոշ մեծացրած սեկունդաներից, երկրորդ աստիճանի իջեցումը երաժշտությանը հաղորդում է փռուգիական լադի երանգային գունավորություն: Այս պիեսի կատարումը պահանջում է փուշեի հնարների նրբին փիրապետում, որոնք թույլ են տալիս տարբերակներ պիեսի դրամատուրգիայի տեսակետից կարևոր և տարարժեք երեք տարաբնույթ շերտ. երգի մեղեդուն անհրաժեշտ է հաղորդել երգչական ճկուն կատարողականություն, ժողովրդական գործիքով կատարման հատկանիշներ, քամանչայի նվագը կրկնակող գիծ, իսկ դափի ռիթմական նմանակումն իր տվյալներով պետք է շատ մոտեցվի կերպարային նախատիպի օրինակին: Իհարկե խոսքը նմանակման գեղարվեստական երկի տեմբրային մոտեցման պայմանական ձևի մասին է, սակայն գծերից յուրաքանչյուրի ֆակտուրային առանձնահատկություններ արդեն իսկ տպավորիչ են երկերում և պետք է ենթադրվեն, եթե կատարողը տեմբրայնությունը, դինամիկայով, ֆրազնությամբ կկարողանա անհատականացնել:

Հաջորդ 3 պիեսները՝ երկու **Վալսը** և **Հայկական պարը** կոմպոզիտորի սրտեղծագործություններն են, որոնցում բացակայում է թեմայի փոխառումը, իսկ երաժշտական ամբողջ նյութը բացառապես հեղինակային է:

Առաջին ***(Es-dur)*** **Վալսը** անսովոր

Кроме характерных увеличенных секунд, понижение второй ступени придает музыке привкус фригийской ладовой краски. Исполнение этой пьесы требует тонкого владения приемами туше, позволяющими дифференцировать три разнохарактерных пласта пьесы, драматургически важных и равноценных: мелодии песни необходимо придать пластику вокального исполнительства, линии, имитирующей игру на каманче – признак инструментальной игры на народном инструменте, а линия ритмического подражания дапу*) должна быть приближена по своим характеристикам своему образному прототипу. Конечно же, речь идет об условной форме тембрового приближения к имитируемым художественным объектам, однако фактурные особенности каждой из линий уже сами по себе ассоциативно близки им (объектам) и будут угадываться, если исполнитель темброво, динамически и фразеологически сумеет их персонифицировать.

Три следующие пьесы – два **"Вальса"** и **"Армянский танец"** - являются оригинальными сочинениями, в которых нет тематического заимствования, а весь музыкальный материал исключительно авторс-

Except for the characteristic augmented seconds, downturn of the second step gives to music smack of the Phrygian mode paints. Execution of this play demands thin possession of receptions of the touch, allowing to differentiate three various layers of the play, dramaturgic important and equivalent: it is necessary for melody of a song to give to plastic vocal performing, lines simulating game on qamancha – an attribute of instrument game on the national instrument, and the line of rhythmic imitation should be approached the *dap* under the characteristics to the figurative prototype. Certainly it is a question of the conditional form of timbre approach simulated art objects, however impressive features of each of lines already in itself is associative, are close to them and will be guessed, if the timbre executor, dynamically and will phraseologically manage them to personify.

Three following plays – two **"Waltzes"** and the **"Armenian dance"** are original compositions in which there is no thematic loan, and all musical material exclusively author's.

The first **Waltz** ***(Es–dur)*** is composed in rather unusual form – it has two themes, each of which is stated initial modal-harmonious in ***в- moll***, with a small number of local alternative changes due to which two more augmented seconds are born except modal ones:

*) Դափը՝ հայկական ժողովրդական հարվածային գործիք է (փաթուրիկի տարատեսակ)

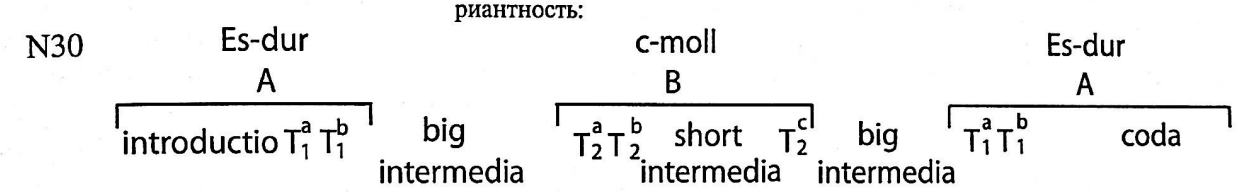
*) Дап - ударный армянский народный инструмент (разновидность бубна).

*) Dap is a percussion Armenian national instrument (variable scene of tambourine)

ոճում է սրեղծված. այն երկու թեմա ունի, որոնցից յուրաքանչյուրը այլ տարբերականներով է շարադրվում ձևի երեք բաժիններում: Այսինքն փվյալ դեպքում պարզ եռամաս ձևակազմավորումը զուգակցված է երկու թեմայով վարիացիոն ձևում, ինչը հնարավորություն է ընձեռում փվյալ ձևը դիտարկելու որպես սինթետիկ ժանր: Բերենք ձևի կազմավորման մանրամասն սխեման նրանցից յուրաքանչյուրը հարստացնելով, արտոնագրված ինդեքսով, մատնանշող տարբերակային կառուցվածքը.

Первый "Вальс" *(Es–dur)* сочинен в весьма необычной форме – он имеет две темы, каждая из которых излагается инвариантно в трех разделах формы. То есть, в данном случае, простая трехчастная форма совмещена с формой вариаций на две темы, что позволяет классифицировать формообразование как синтетическое. Приведем подробную схему организации формы, снабдив каждую из тем литерным индексом, указывающим на структурную инвариантность:

invariantly in three sections of the form. That is in this case the simple three-private form is combined with the form of variations on two themes that allows classifying the given form as synthetic. We shall result the detailed scheme of the organization of the form, having supplied each of themes the warranty index specifying structural invariance:



Սխեմայից երևում է, որ այս պարզ եռամաս ձևը ունի նաև կենտրոնաձիգ ձևակազմավորման նշան՝ ձևի նման դրվագները պիեսի ամբողջ մասշտաբներում սիմետրիկ են տեղադրված:

Կոմպոզիտորի նշած ***Es-dur*** տոնայնությունը շատ լայն է ներկայացված՝ լադի բոլոր աստիճաններն առանց բացառության զարգացման ընթացքում ենթարկվում են ալտերացիայի ուղղումների:

Սակայն, ինչպես արդեն նկատելի է, Գ.Սարաջյանի կոմպոզիցիոն տեխնոլոգիայի այս խրոմատիկան կրում է ներլադային գոյակցումների բնույթ և ընկալվում է որպես ելակետային լադի հարստացում մեծ թվով ուղեկցող լոկալ լադերով ավելի դիպուկ՝ նրանց ինտոնացիոն տարրերով, ավելի հաճախ դիատոնիկ բնույթի: Միջին բաժնի տեղափոխումը հարակից ***c-moll***-ի ոլորտ, լիարժեք համապատասխանում է փվյալ ձևի կառուցվածքի դասական կանոններին, սակայն պիեսի այս բաժինը, նույնպես հարստացված է հիմնական լադ ներմուծված այլ լադերի երանգներով: Այդ պատճառով այս բաժինը ***Es-dur-ի*** տեսանկյունից դիտարկվում է աստիճանների ընդլայնման ալտերացիայի փոփոխություններով.

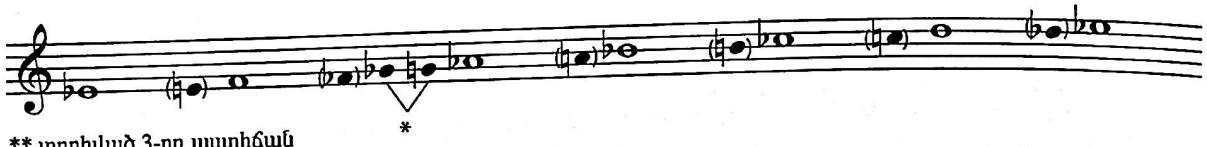
Из схемы следует, что эта простая трехчастная форма имеет еще и признак концентрического формообразования – подобные фрагменты формы в масштабах всей пьесы расположены симметрично.

Объявленная композитором тональность ***Es–dur*** трактована очень широко – все без исключения ступени лада в процессе развития подвергаются альтерационным коррекциям. Однако, как уже стало очевидным, эта хроматика в композиционной технологии Г.Сараджяна носит характер внутриладовых преобразований и воспринимается как интонационное обогащение исходного лада большим числом сопутствующих локальных ладов, а точнее – их интонационных элементов, чаще всего диатонического свойства. Смещение среднего раздела в сферу параллельного ***c–moll*** вполне соответствует классическим канонам построения данной формы, но и этот раздел пьесы обогащен привнесением в основной лад иных ладовых красок. Поэтому этот раздел можно рассматривать и с точки зрения основного ***Es–dur***, расширенного альтерационными изменениями ступеней:

From schemes follows that this simple three-private form has also concentric paraphrasing – similar fragments of the form in scales of the play are symmetrized an attribute.

Es-dur tonality declared by the composer is treated very widely – all without exception of a step mode during development are exposed by alternative corrections. However, as already became obvious, this chromatics in composite technology by Sarajyan is characterized in inner mode by transformations and is perceived as intonation enrichment of initial mode by greater number accompanying local modes, to be exact – their intonation elements, more often diatonic properties. Displacement of average section in sphere parallel ***c–moll***, quite satisfies to classical canons of construction of the given form, but also this section of the play is enriched including basically the mode of others modal paints. Therefore this section is to be considered from the point of view of core ***Es–dur***, expanded alternative changes of steps:

N31



** տրոհված 3-րդ աստիճան
** расщепленная III ступень
** split III step

Բնորոշ առանձնահատկություններից է 3-րդ աստիճանի տրոհումը, որը բնորոշում է ելակետային լադը որպես *Es* մաժոր-մինոր:

Ինտոնացիոն կառուցվածքի մեկ այլ բնորոշ հատկանիշ է կվինտային տոնի շրջապտումը *B* տոնիկայի՝ դիատոնիկ և խրոմատիկ տարատեսակ հնարներով.

Характерной особенностью является расщепление III ступени, которая определяет исходный лад как *Es* мажоро–минор.

Еще одной характерной чертой интонационного строя является применяемое опевание квинтового тона тоники *B* различными приемами диатоники и хроматики:

Prominent feature is splitting III steps which defines initial mode as *Es* major– a minor.

One more characteristic feature of intonation building is applied is singing quintet tone tonics *B* various receptions of diatonics and chromatics:

N32

Es-dur-ի և օժանդակ *c-moll*-ի տրիխորդների առաջին շերտավորումը ալտերացիայի ուղղումների արդյունքով դասավորվում է լոկրիական պենտախորդում հայկական երաժշտության հնագույն լադային հիմքերից մեկը.

Наслоение первых трихордов *Es-dur* и параллельного *c-moll* в результате дополнительных альтерационных коррекций складывается в армянский локрийский пентахорд - одну из древнейших ладовых основ армянской музыки:

Stratification of the first tetrachord *Es-dur* and parallel *c-moll* as a result of additional alternative corrections develops in Armenian Locrian tetrachord, one of the most ancient modal bases of the Armenian music.

N33

Շատ գեղեցիկ է առաջին թեման և ինքնատիպ՝ կոմպոզիցիայով. նրանում տարբերաչափերի փեղությունների չորս հարթություն է՝ քառորդ (♩), ութերորդական (♪), կրճատված ութերորդականներ տրիոլում (♫) և տասնվեցերորդական (♬). ռիթմաֆիգուրների ռիթմական կոմպլեմենտարայնության բարձր մակարդակը չնայած էական տարբերությանը՝ «միաձուլված» միասնական թեմատիկ կառույց է. գլխավոր ինտոնացիայի տարբերակվող գիծն է՝ ուժեղ մասի երկու ութերորդականի տրոհումով, որը ծնում է ուժեղ մասի տեղափոխումը փակվում 2-րդ քառորդը սինկոպայի պատրանք է ստեղծում: Դա մետրական դուալիզմի շատ ինքնատիպ էֆեկտ է՝ ուժեղ մասի զգացողությունը կարծես թե տեղափոխվում է համեմատաբար իրական շեշտադրման:

Երկրորդ թեման հակադիր է առաջինին, այն շատ մոտ է ֆոլկլորի նմուշներին և կերպարային սրվերում է առաջին թեմայի նրբությունը ժողովրդական ճկուն

Первая тема очень красива и композиционно оригинальна: в ней четыре уровня разновеликих длительностей – четверти (♩), восьмые (♪), укороченные восьмые в триолях (♫) и шестнадцатые (♬); высокий уровень ритмической комплементарности – ритмофигуры, несмотря на существенные различия, "сплавлены" в единое тематическое построение; отличительная черта заглавной интонации – дробление сильной доли на две восьмые, что рождает иллюзию синкопического смещения сильной доли на вторую четверть в такте. Это очень оригинальный эффект метрического дуализма – ощущение сильной доли как бы смещается относительно реальной акцентуации.

Вторая тема контрастна первой – она очень близка фольклорным образцам и образно оттеняет изыс-

The first theme is very beautiful and composite is original: There are four levels of different-height durations in it – quarters (♩), the eighth (♪), truncated the eighth in triplets (♫) and the sixteenth (♬), a high level rhythmic complementary – rhythmic figure, despite of essential distinctions "are alloyed" in uniform thematic construction; distinctive feature of header intonation – crushing of a strong share on two eighth, that gives rise to illusion of syncopic displacement of a strong share on the second quarter in a step. It is very original effect of metric dualism – the sensation of a strong share is as though displaced concerning real accentuation.

The second theme is contrasting the first – it is very close to folklore samples and figuratively shades refinement of the first theme of plastic national singing.

From the point of view of performing,

երգայնությանը:

Կատարողական տեսանկյունից, գլխավոր խնդիր է հանդիսանում թեմաների միջև եղած փայլուն հակադրության իրականացումը, ոչ այնքան դինամիկայի և տեմպային փոփոխությունների միջոցներով, որքան կատարման ոճի կտրուկ տարբերությամբ՝ 1-ին թեման պետք է ներկայացվի որպես մաքուր կոմպոզիտորական երևույթ, իսկ 2-րդը՝ այնպես, որ ունկնդիրը թեման ընդունի որպես ծանոթ և ժողովրդական սիրելի երգի գործիքային տարբերակ:

Այս ժողովածուի երկրորդ «Վալսը» որոշակի իմաստով շարունակում է նախորդ վալսի կերպարային շարքը, որը գրված է ժողովրդական երգի ոգով:

Առաջին թեման ունի մեղրական դուալիզմի հատկանիշ.

канность первой темы пластикой народной песенности.

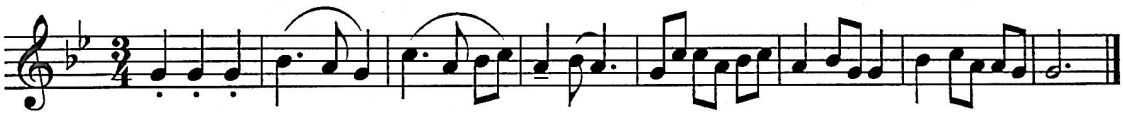
С точки зрения исполнительства, главной задачей является осуществление яркого контраста между темами, причем не столько средствами динамики и темповых изменений, сколько радикальным различием манеры исполнения – первая тема должна быть представлена как явление чисто композиторское, а вторая – так, чтобы слушатель воспринял тему как инструментальную версию знакомой и любимой народной песни.

Второй в этом сборнике **"Вальс"** в определенном смысле продолжает образный ряд "Вальса" предыдущего. Первая тема сочинена в духе фольклора, имеет признак метрического дуализма:

the main task is realization of bright contrast between themes, and it is not so much means of dynamics and tempo changes how many radical distinction of a manner of execution – the first theme should be presented as the phenomenon purely composing, and the second – so that the listener has apprehended a theme as the instrument version of a familiar and favorite national song.

The second **"Waltz"** in this collection in certain sense continues a figurative number of a "Waltz" previous: the first theme is composed in spirit of folklore. The first theme has an attribute of metric dualism:

N34



2-րդից մինչև 4-րդ տակտերում ասրիճանաբար բացահայտվում է թաքնված 6\8 չափը, քողարկված մետրական հաշվարկով մեղեդուն ուղեկցող գծում 3/4: 4-րդ տակտում նույնիսկ խմբավորումը համապատասխանում է 6/8-ին:

Պոլիմետրական գծային հատկանիշը բնորոշ է հայկական ֆոլկլորին, իսկ թեմայի ինտոնացիոն կառուցվածքը ներկայանում է հրաշալի ֆոլկլորային ոճում:

2-րդ թեման առաջինից տարբերվում է ***B-dur*** լադի խրոմատիզավորման բարձր մակարդակով, հեղինակի նախանշած զուգահեռ ***g-moll***:

Եթե ենթադրենք, որ Գ.Սարաջյանը ստեղծել է ցիկլային ստեղծագործություն, ապա հետևելով նախորդ պիեսի վերլուծության տրամաբանությանը, կարելի է հայտնաբերել 2 վալսերում կոմպոզիցիոն ընդհանրություններ, ի դեպ հիմնավորված տրամաբանական հակադրության սկզբունքով: 1-ին հերթին՝ նախորդ Վալսում ֆոլկլորային ոճով իրականացվել է միջին բաժինը, իսկ ներկա դեպքում ընդհակառակը՝ էքսպոզիցիայի և ռեպրիզայի. երկրորդ՝ կոմպոզիցիոն բնագրային թեման, առաջին Վալսին ի հակադրություն, գրավում է միջին բաժնում, որը դրա հետ միասին մեղեդային առումով զարգանում է բավական հիմնավոր:

Կոմպոզիցիոն ամբողջ գաղափարն իրականացված է նախորդ Վալսի համե-

Со 2-го по 4-й такт постепенно высвечивается скрытый метр 6/8, завуалированный метрическим отсчетом в линии сопровождения мелодии на три четверти. В 4-м и 5-м тактах даже группировка соответствует метру 6/8. Прием такой линейной полиметрии свойственен армянскому фольклору, а интонационный строй темы представляется искусной фольклорной стилизацией.

Вторая тема отличается от первой высоким уровнем хроматизации лада ***B–dur*** – параллельно объявленному автором ***g-moll***.

Если предположить, что Георгий Сараджян создавал циклическое произведение, то следуя логике разбора предыдущей пьесы, в двух "Вальсах" можно обнаружить черты композиционной общности, причем основанной на принципе противоположностей. Во-первых, в предыдущем "Вальсе" фольклорная стилизация осуществлена в среднем разделе, а в данном случае, напротив – в экспозиционном и репризном; во-вторых, композиционно оригинальная тема, в противоположность первому "Вальсу", расположена в среднем разделе, который,

With II on IV steps gradually is highlighted the latent meter 6/8 veiled by metric readout in a line of support of a melody on three quarters. In the fourth and fifith steps even the grouping corresponds to meter 6/8. And such linear polymeric it is peculiar to the Armenian folklore, and intonation build themes it is represented skilful folklore stylization.

The second theme differs from the first a high level of achromatizing mode ***B–dur*** – in parallel declared by the author ***g-moll***.

If to assume, that Georgi Sarajyan created cyclic product following logic of analysis of the both waltzes is possible to find out features of a composite generality and the contrast based on a principle. In the first, in the previous "Waltz" folklore stylization is carried out on the average section, and in this case opposite in exposition and reprising, in the second it is composite an original theme, as opposed to the first "Waltz", it is located on the average section which besides develops melodiously rather in details.

All composite idea is carried out in opposite receptions concerning previous "Waltz". But in integrity of the form this Waltz is three-parted, and

մպրությամբ հակադրման հնարով: Բայց ձևի ամբողջությամբ Վալսը եռամաս է և ձևակազմավորող օրենքներից ելնելով, պատկանում է այն նույն ձևին, որին և նախորդ պիեսը:

Հատուկ հետաքրքրություն է առաջացնում մեղեդու հարմոնիկ հագեցածության մեթոդը, որին Գ.Սարաջյանը հաճախ է անդրադարձել: Մասնավորապես՝ բացարձակ դիատոնիկ մեղեդին հարմոնիզացված է կամ նրա խրոմատիկ հնարներով, կամ պոլիլադային հարմոնիկ գույների առաջացող լոկալ այլ լադատոնայնական համակարգերում: Հատկապես արտահայտիչ են հարևան փոքր սեկունդաների հարմոնիկ ուղղահայացներում փոփոխվող հակադրությունների հնարները.

к тому же, развивается мелодически весьма обстоятельно.

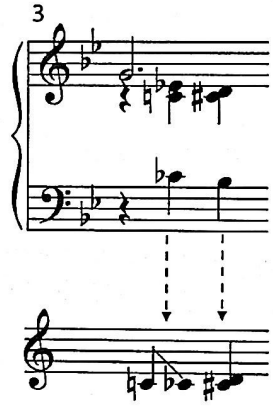
Вся композиционная идея осуществлена в противоположных приемах относительно предыдущего "Вальса". Но в целостности формы этот "Вальс" трехчастен, и с точки зрения формообразующих законов, принадлежит к той же форме, что и предыдущая пьеса.

Особый интерес вызывает метод гармонического насыщения мелодии, не раз применявшийся Г.Сараджяном. А именно – абсолютно диатоническая мелодия гармонизована либо приемами хроматики, либо полиладовыми гармоническими красками локально возникающих иных ладотональных систем. Особенно выразительны приемы сопоставления смещаемых в соседних гармонических вертикалях малых секунд:

from the point of view of form-building laws, belongs to the same form, as the previous play.

Special interest causes a method of harmonious saturation of a melody, not time applied by Sarajyan. Namely, it is absolute diatonic of a melody harmonized or chromatic receptions , or half modal harmonious paints locally arising others modal systems. Receptions of comparison of small seconds' movable in the next harmonious verticals are especially expressive:

N35



c-es փոքր վերցիան և ***b-cis*** հնչում են ինչպես թափառող մեծացրած սեկունդաների, հատկապես շնորհիվ երկու փոքր սեկունդաների դիրքային փեղափոխմամբ:

Յուրօրինակ են սինկոպաները ցածր հնչող պահված դամում (բուրդոն), որի ֆոնի վրա հնչում է վարընթաց խրոմատիկ քայլը հարմոնիայի սերիայում.

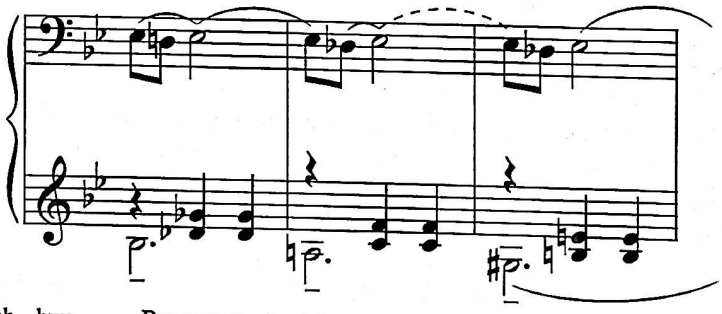
Малые терции ***c-es*** и ***b-cis*** звучат как "блуждающие" увеличенные секунды именно благодаря позиционному смещению двух малых секунд.

Очень оригинальны синкопы в задержанном низкозвучащем бурдоне, на фоне которого звучит нисходящий хроматический ход в серии гармоний:

Small thirds ***c-es*** and ***b-cis*** sound as "wandering" augmented seconds owing to item displacement of two small seconds.

Syncope in the arrested person is sounds in burdon on which background of the descending chromatic course in a series of harmonies sounds are very original:

N36



Տեսանելի էֆեկտ է ձեռքերի խաչաձևումը, փվյալ հնարում պարզորոշ շատ գրավիչ է համերգային կատարման ժամանակ:

Визуальный эффект перекрещивания рук, очевидный в данном приеме, очень привлекателен в условиях реального концерта.

The visual effect of cross line marking the hands, obviously in the given reception are very attractive in conditions of a real concert.

Լադային կառուցվածքը, որի հիմքում ընկած է ***g-moll***-ը (հեղինակի նշումով) իրականում հիպերօկտավային լադ է, օկտավային կառուցվածքի հաղթահարմամբ, հասնում է ավելի բարձր երկրորդ օկտավայում փոնիկայի իջեցման միջոցով.

Ладовая структура, в основе которой ***g–moll*** на самом деле представляет собой гипероктавный лад с преодолением октавной структуры, достигается понижением тоники в более высокой второй октаве:

The modal structure the basis of which is ***g–moll*** (under the instruction of the author), actually represents hyperoctava mode, with overcoming structures in the way of downturn tonics in higher second octave:

N37

** փրոհված 6-րդ աստիճան
** расщепленная VI ступень
** split VI step

Կատարողականության խորհուրդները նույնն են, որոնք վերաբերում են նախորդ պիեսին՝ ռճական հակադրությունների իրականացման համադրություններում:

Ենթադրությունն այն մասին, որ երկու Վալսն ու Հայկական պարը եռապտում է բավական նշանակալից հիմք ունի, մասնավորապես՝ լիարժեք փեսանելի մաքուր եռամաս վալսային շարժումը, որում քողարկված եռամասության մեջ զգացվում է թաքնված 6/8 մետրի ռիթմի բնական անցնելը բուն հայկական բնագրային վեցամաս մետրի՝ Հայկական պարի, դառնալով ինքնատիպ *guasi* ցիկլի գագաթակետը:

Պիեսը սրամտորեն պարի ժանրային ռճում է, դրան զուգահեռ նրա երաժշտական յուրահատկությունները ծայրաստիճան մոտեցված են ֆոլկլորին, այնքանով, որ թեմատիզմի ոչ մի արհեստականություն չի զգացվում: Ընդհակառակը, պարի մեղեդիները (երկուսն են) ճկուն են այնպիսի ռճական անկրկնելի մաքրությամբ, որում ամենաչնչին, մանրուքն անգամ անմիջապես իրեն զգացնել կտար: Հայկական բնորոշ ռիթմը իր հարվածային շեշտավորման տեղափոխությունը տակտի 2-րդ և 5-րդ մասեր, նախապատրաստված է նմանատիպ միջոցով ռիթմիկ հարվածով մասի տեղափոխման առաջինից երկրորդ Վալսում, իսկ 6/8 մետրական ռիթմն ինքը երկրորդ Վալսում գծային պոլիմետրիայում է, այժմ արդեն վերջնականապես ինքնահաստատված է երրորդ պիեսում:

Այսպիսով, երկու Վալսն էլ ոչ միայն նախորդել են Հայկական պարին, այլև այն նախապատրաստել են մետրապես և ինտոնացիոն: 2-րդ մեղեդին, պիեսի միջին բաժնում, երգային է, 1-ին բաժնի թեմայից ծնվող և ճեղքելով ամբողջ ձևը, բայց հեշտությամբ մերվում է փոկկատային կառուցվածքի մեջ: Երկրորդին հակադիր սուր դինամիկ

Исполнительские рекомендации те же, что и в предыдущей пьесе – осуществление стилистического контраста в музыкальном сопоставлении тем.

Предположение о том, что оба **"Вальса"** и **"Армянский танец"** представляют собой триптих имеет весьма существенное основание, а именно – вполне очевидное движение от чисто вальсовой трехдольности, через вкрапленную в трехдольность скрытую ритмику метра 6/8 естественно перешло в типично армянский шестидольный метр в оригинальном "Армянском танце", ставшем кульминацией этого своеобразного *guasi*-цикла.

Пьеса остроумно стилизована в жанре танца, при этом ее музыкальные особенности предельно приближены к фольклору настолько, что нет никакого ощущения искусственности тематизма. Напротив, мелодии танца (их две) пластичны в той неповторимой стилистической чистоте, в которой даже незначительное присутствие надуманности было бы сразу заметно. Характерный армянский ритм со смещением ударной акцентировки второй и пятой долей в такте подготовлен подобным же приемом ритмического смещения ударной доли с первой на вторую в первом "Вальсе", а сама метрическая основа 6/8 проявляясь во втором "Вальсе" в форме линейной полиметрии, теперь воцарилась в третьей пьесе окончательно.

Таким образом, оба "Вальса" не просто предшествовали "Армянскому танцу", но подготовили его метроритмически и интонационно.

Вторая мелодия в среднем разде-

Performing the same recommendations, to the previous play is the realization of stylistic contrast in musical comparison.

The assumption of that both of the **"Waltz"** and **"The Armenian dance"** represent a triptych has rather essential substantiation, namely – quite obvious movement from pure waltz tetrachord, through interspersed in tetrachord the latent rhythmics of meter 6/8 has naturally passed in typically Armenian six submultiple meter in original "The Armenian dance" become by the culmination of this original *guasi* cycle.

The play is witty stylized in a genre of dance, thus its musical features are extremely approached to folklore, so, that there is no sensation of artificiality of thematism. Opposite to a melody of dance (their two) are plastic in that unique stylistic cleanliness in which even insignificant presence of artificiality at once would be appreciable.

The characteristic Armenian rhythm with displacement shock of accenting of the second and fifth share in a step, is prepared by similar reception of rhythmic displacement of a shock share with the first on the second in the first Waltz, and the metric basis 6/8 being shown in the second Waltz in the form of linear poly meter, now was established in the third play finally.

Thus, both of "Waltz" not simply preceded "The Armenian dance", but prepared for it are meter rhythmic and intonation.

The second melody, on the average section of the play, cantilena though it is easily entered in toccata facture composed from the first section of a theme and penetrating the form. The

1-ին թեման և այդ իմաստով Հայկական պարի կոմպոզիցիոն կառուցվածքը նման է Վալսերից երկուսին էլ:

Պիեսի լադային կազմավորումը բավական օրգինալ է, այն 2 լադի գծային միակցումն է համապատասխան ձևի բաժիններին.

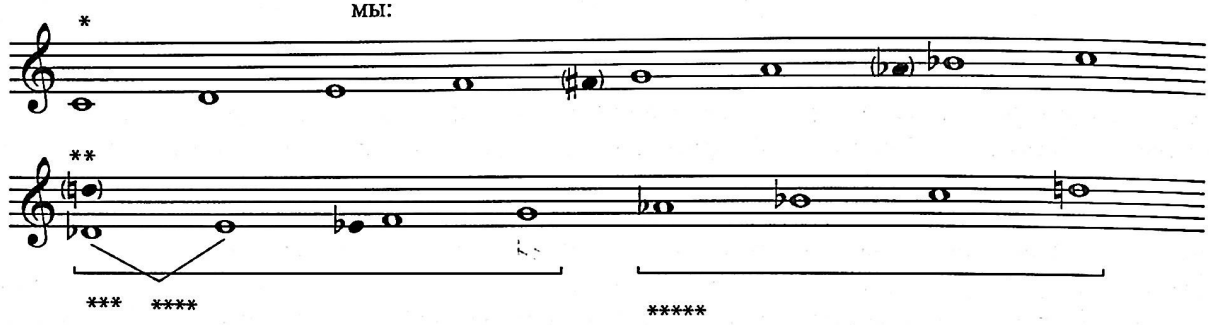
ле пьесы кантиленна, хотя и легко вписывается в токкатную фактуру, производную от материала первого раздела темы и пронизывающую всю форму. Остородинамичная первая тема контрастна второй и в этом смысле композиционное устройство "Армянского танца" схоже с обоими "Вальсами".

Ладовая организация пьесы весьма оригинальна: она представляет собой линейное сочленение двух ладов соответственно разделам формы:

dynamical first theme is contrast the second and in this sense the composite device of "The Armenian dance" is similar to both "Waltzes".

The modal organization of the play is rather original, it represents linear combination of two modes, according to the form sections:

N38



* Եզրային բաժին c-միքսոլիդիական
** միջին բաժին
*** մծց 2 փեփրախորդ
**** մծց 2
***** ամբողջափոն փեփրախորդ

* Крайние разделы – C миксолидийский
** Средний раздел
*** тетрахорд с ув.2
**** ув.2
***** целотоновый тетрахорд

* far passus C Mixolydian
** average passus
*** tetrachord with augmented second
**** augmented second
***** whole-tone tetrachord

Լադերից 2-րդը հիպեօկտավային է և կազմված է լադային համակարգերում հազվադեպ հանդիպող 2 փեփրախորդից. 1-ին զույգ հնչյունների միջև մեծացրած սեկունդայով և ամբողջ տոնային փեփրախորդից:

Ռեպրիզային բազմաթիվ կրկնություններն էլ փոխառնված են ֆոլկլորային պարայնությունից: 3 պիեսը դասավորելով ինքնատիպ եռապատման մեջ, կատարողը, հաշվի առնելով և լոկալ առանձնահատկությունները ցիկլային դրամատրությունը և բոլոր դեպքերում առաջին հերթին պետք է արտացոլվի մետրառիթմիկ մետամորֆոզիսի գիծը փոխակերպվող եվրոպական պարային

Второй из ладов гипероктавен и состоит из двух тетрахордов, крайне редко присутствующих в ладовых системах: тетрахорда с ув.2 между первой парой звуков и целотонового тетрахорда.

Многократные репризные повторы заимствованы из фольклорной танцевальности, что приближает стилизацию к формам народного творчества.

Выстраивая три пьесы в своеобразный триптих, исполнитель, учитывая локальные особенности и циклическую логику, которая могла бы объединить три произведения в

The second of modal hierocratic also consists of two tetrachords extremely seldom present in modal systems: a tetrachord with augmented 2 between the first pair sounds and a whole tone tetrachord.

Repeated the reprising repetitions are also borrowed from dancing folklore that approximates style to the forms of folklore.

Building three plays in an original triptych, the executor, considering and local features, and cycle logic that could have combined three plays of dramaturgic whole forming series, nevertheless should highlight first of all a

ժանրի՝ Վալսը բնորոշ հայկական վեցամաս պարի, որը կարող էր միավորել 3 երկերը մեկ կերպարային դրամատուրգիայում:

«Հոյ Նազան» (3. N151 (14)) պիեսը կառուցված է ժողովրդական համանուն, հայկական ֆոլկլորում ամենագեղեցիկ, արտակարգ քնարական երգի հիմքի վրա: Այն եռամաս է և որոշակիորեն արձագանքում է նախորդ 2 Վալսի հետ՝ և՛ ինտոնացիայի նմանությամբ, և՛ մեղեդային շարժման մոտ ռիթմաֆիգուրների (այդ թվում նաև ուժեղ մասի դրոհմամբ): Սակայն դրանք պետք չէ մեկնաբանել որպես մի քանի պիեսից շարքի շարունակություն, չնայած ցանկության դեպքում կատարողը կարող է այդ պիեսը հնչեցնել որպես նախորդ 3-ից բաղկացած շարքի վերջաբան: Այս երգի մեղեդու փոխակերպման գործիքային բազմաթիվ տարբերակներ գոյություն ունեն, սակայն փվյալ դեպքում կոմպոզիտորը գտել է նուրբ գեղեցիկ, դաշնամուրային ֆակտուրային յուրահատուկ մոդել այն շերտավորելով կտրտված նոտաները վերածելով կոնտրապունկտի, շատ հաճախ մեղմ և մեղեդին ցիրուցան չանող առանց ընդհատելու երաժշտական տարածքում կայծկլտացող հնչյուններով: Ֆակտուրային հակադրության առաջին երգային և սրակկատո կոնտրապունկտի միջև այս հնարը պահանջում է տարատեսակ հնչյունարտաբերման վրա հիմնված տեմբրային հնարների բազմերանգային նրբին կատարման տիրապետում:

Տվյալ պիեսի կատարման ժամանակ շատ կարևոր են պեդալավորման միջոցները և հարմոնիկ համակարգի արտացոլումը, ժամանակ առ ժամանակ ի հայտ եկող իրական ուղղահայացներում, սակայն հաճախ թաքնված ֆակտուրայի հյուսվածքում:

Պիեսում օգտագործված լադը՝ փոփոխական է, բայց և խրոմատիկ, այնպես, ինչպես և բոլոր պիեսներում, այստեղ ևս խրոմատիզավորումը այլ լադերի տարրերի ներգրավումներում լադային հիմնական համալիրում ի հայտ են գալիս էպիզոդիկ.

драматургически цельный образный ряд, все же должен в первую очередь высветить линию метроритмического метаморфозиса, преображающего европейский танцевальный жанр (вальс) в типично армянский шестидольный танец.

Пьеса **"Ой, Назан"** («Հոյ, Նազան»), построенная на мелодии одноименной народной песни (3. N151(14), одной из самых красивых в армянском фольклоре, чрезвычайно лирична. Она трехдольна и определенно перекликается с двумя "Вальсами" и сходством интонаций, и близостью ритмофигур в мелодическом движении (в том числе, и дробностью сильной доли). Однако эти аналогии не следует трактовать в качестве продолжения циклической организации ряда пьес, хотя при желании исполнитель мог бы использовать эту пьесу в конце цикла трех предыдущих в качестве послесловия. Есть множество версий инструментального воплощения мелодии этой песни, но в данном случае композитор нашел очень изящную модель в специфически фортепианной фактуре, наслоив ее на контрапункт из отрывистых нот, чаще всего негромких и обволакивающих мелодическую линию россыпью непрерывно мерцающих в огромном музыкальном пространстве звуков. Этот прием фактурного контраста между первой кантиленой и стаккатным контрапунктом требует тонкого владения приемами тембрового многоцветия, основанного на технике разнообразного звукоизвлечения.

Очень важны в исполнении данной пьесы приемы педализации и высвечивания гармонического комплекса, возникающего время от времени в реальных вертикалях, но чаще скрытых в фактурной ткани.

Лад, примененный в пьесе – переменный, но хроматизирован: также, как и почти во всех пьесах, хроматизация тут особая – вовлечение в основной ладовый комплекс элементов иных ладов, возникающих эпизодически:

line of metric rhythmic metamorphose, changing the European dancing genre – the "Waltz" in typically Armenian six multiple dance.

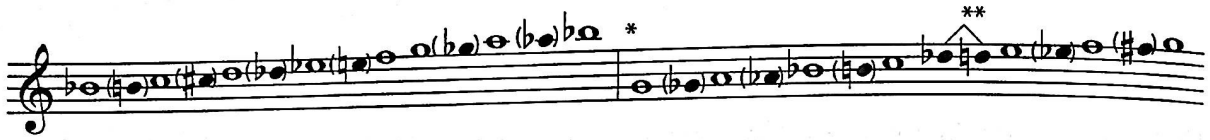
The piece hoy nazan («Հոյ Նազան» 3. N 151(14) **"Hoy nazan"**) is based on the same name song based on the folk song, one of the most beautiful ones in the Armenian folklore, extremely lyirc. It is triple and obviously take after the two waltzes from the previous cycle, both in outgoing intonation and the closeness of of the rythmic figure in melodic motion.(also with the dijunction of strong doll). However these analogues should be interpreted as a continuation of cycle organization of play series.Though,the executor could use this play at the end of a cycle of three previous as an epilogue. There is a set of versions of an instrument embodiment of a melody of this song, but in this case the composer has found very graceful model, specifically piano facture having layered it on counterpoint from abrupt notes, more often quiet and enveloping a melodic lines in bulk not interrupting sounds flickering in huge musical space.

This reception of impressive contrast between the first cantilena and staccato counterpoint demand thin possession of receptions of timbre multi colors based on techniques of various music extractions.

Receptions of pedaling, and highlighting the harmonious complex arising from time to time in real verticals, but more often hidden in an impressive fabric are very important in execution of the given play.

The mode, applied in the play is variable, but chromatized - as well as almost in all plays of achromatizing here special, involving basically modal complex of elements of others arising incidentally:

N39



* բաժնի ձևի եզրափակող լադի տրոհվող
* Лад завершающего раздела
* mode completing the form's passus

** տրոհված աստիճան
** расщепленная ступень
** split step

Հիմքում փոփոխվող ***B - dur - g - moll*** լադն է, սակայն ուղղումներով՝ ***g - moll*** տրոհված 5-րդ և բարձրացված 6-րդ աստիճաններով:

Այս պիեսը ժողովածուի ամենաքնարականներից է և կերպարային այդ քնարականության նվաճումը կատարողից պահանջում է մեղեդու երգային ճկունությունը համադրել սրակկատո կոնտրապունկտի շքեղության հետ:

Այս ժողովածուի պիեսներից շատերն ունեն երաժշտական նախապիպի հղման կերպարային բովանդակությամբ պայմանավորվելով հատկանիշներ: Այսպես, օրինակ, այն պիեսներում, որոնցում թեմային նյութը վերցված է աշուղների երգերից, Գ.Սարաջյանն ստեղծել է ոչ միայն այդ մեղեդիների գործիքային տարբերակներ, այլև դրանք թատերականացրել է, վերստեղծելով երգերի աշուղների երգելու լիարժեք պատկեր: Օգտագործելով դաշնամուրային կատարողական տեխնիկայի տարբեր միջոցներ, այնպես, ինչպես գործիքային նախաբանի և ինտերմեդիայի նմանակումը որպես աշուղական երգեցողության ուղեկից պարտադիր տարրալուսպատիվ են և ծառայում են որպես նմանակում իրադարձությունների երաժշտական վերակառուցուներում:

«Երկինքն ամպել ա» պիեսում՝ այլ ձևի են կերպարային տպավորությունները՝ երգի բովանդակության տխուր քնարականությունն արտացոլված է հարմոնիկ համակարգերի շարժունության և գեղեցկության միջոցով, որոնք հետևելով մեղեդիական գծի գրաֆիկային այն հարստացնում են սոնոր ճկունության հնչեղություններով՝ ակկորդայնությունը գրեթե ամենուր շարժիչն է մեղեդային գծին զուգահեռ կապված չէ փոխնգողականության երևույթի հետ՝ բոլոր ուղղահայացները համահնչյունները ինքնաբավ են իրենց հյութեղ հատկանիշներով և հատկապես երաժշտական այդ բազմերանգությունը մոտիվային նախապատրաստվածությամբ մեղեդուն հաղորդում է և՛ կերպարայնության բնույթ և երաժշտական տարածացուցականություն:

Հեռավոր տոնայնական ոլորտի գծա-

В основе переменный лад ***B–dur –g–moll,*** однако с коррекциями – ***g–moll*** с расщепленной V и повышенной VI ступенями.

Эта пьеса - одна из самых лирических в сборнике, и достижение этой лирической образности требует от исполнителя умения сочетать кантиленную пластику ведения мелодии с изяществом линии стаккатного контрапункта.

Целый ряд пьес этого сборника имеет признаки ассоциативной ссылки на образное содержание музыкального первоисточника. Так, например, в пьесах, в которых тематический материал заимствован из песен ашугов, Георгий Сараджян не только создал инструментальные версии этих мелодий, но и театрализовал их, воссоздав полноценную картину исполнения песни ашугом. Такие приемы формообразования, как имитация инструментальных вступлений и интермедий, являющихся обязательными элементами сопровождения ашугского пения, иллюстративны и служат средством ассоциативной аналогии в музыкальной реконструкции события.

В пьесе "Еркинкн ампел а" («Երկինքն ամպել ա», **"Небо тучи скрыли"**) иная форма образных ассоциаций – грустная лиричность содержания песни (1.N 257) передана через подвижность и красочность гармонических комплексов, которые, следуя графике мелодической линии, насыщают ее пластикой сонорных звучностей – аккордика, почти везде движущаяся параллельно мелодической линии, не связана с явлением взаимотяготений – все вертикальные созвучия самодостаточны по своим колористическим свойствам и именно это музыкальное многоцветие в совокупности с мотивной подголосочностью придает мелодии и характер образности, и музыкальную стереоскопичность.

In a basis variable mode ***B–dur – g–moll,*** however with corrections – ***g–moll*** with split V and raised VI steps.

This play is one of the most lyrical in the collection, and achievement of this lyrical figurativeness demands from the executor of skill to combine cantilena plastic of including a melody with grace of a line of staccato counterpoint.

A lot of plays of this collection have attributes of the associative reference to the figurative maintenance of the musical primary source. So, for example, in plays in which the thematic material is borrowed from songs by ashoughs, Georgi Sarajyan not only has created instrument versions of these melodies, but also dramatized them, having recreated a high-grade picture of singing of a song of ashoughs. These kinds of receptions of the forming like imitation of instrument introductions and the intermedia interludes are obligatory elements of support ashoughs' singing are illustrated and serve as a means of associative analogue in the musical reconstruction of the action.

In the play erkink'n ampel a («Երկինքն ամպել ա» **"Tthe sky has been clouded"**, 1. N257) is other form of figurative associations, sad lyricism of the maintenance of a song is transferred through mobility and beauty of harmonious complexes which, following the schedule of a melodic line sate it plastic sonorous sonorities chordic almost everywhere moving in parallel melodic line is not connected with the phenomenon of gravitation – all vertical chords are self-sufficient on the color properties and this musical multicolor in aggregate with motive resounding gives melodies and character of figurativeness, and musical stereoscopy.

Linear comparison of far voice tonality spheres in given sonorous techniques looks naturally enough as one-third comparison in the given play

յին բաղդատումը փվյալ սոնորային տեխնիկայում երևում է բացարձակ բնական, քանի որ միսփերցիային համադրումը փվյալ պիեսում հիմնական՝ ***C-dur*** և ***E-dur*** տոնայնություններ ներկայանում է որպես մաքուր սոնոր երևույթ:

Պիեսի միջին մասում էպիզոդը, որտեղ Կոմիտասի երգի մեղեդին անցնում է ***E-dur***-ում կարճ է, բայց ինքը մաժորային երկու լադի համադրումը մեծ փերցիա ինտերվալում սրեղծում է երաժշտական ձայնափվություն: Դա փեղի է ունենում այն բանի շնորհիվ, որ տոնիկական եռահնչյունների օրինակների համադրման դեպքում կազմավորվում է դիսոնանսային մեծացրած եռահնչյուն, որի ձգողականությունը անորոշ է՝ այն կարող է լուծվել բազմաթիվ այլ համահնչությունների մեջ: Այստեղից էլ և անհենարանությունը՝ այսինքն ոչնչով չսահմանափակված տարածականությունից.

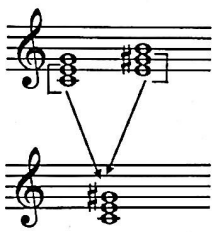
Линейное сопоставление далеких тональных сфер в данной сонорной технике выглядит совершенно естественно, поскольку однотерцовое сопоставление в данной пьесе основных тональностей ***C–dur*** и ***E–dur*** представляется явлением чисто сонорным.

Эпизод в середине пьесы, где мелодия комитасовской песни проводится в ***E–dur***, краток, но само сопоставление двух мажорных ладов в интервал большой терции создает ощущение огромного музыкального объема. Это происходит благодаря тому, что при сопоставлении тонических трезвучий образуется диссонантное увеличенное трезвучие, тяготение которого неопределенно – оно может быть разрешено во множество иных созвучий. Отсюда и ощущение безопорности – то есть ничем не ограниченного пространства:

of basic tonalities ***C–dur*** and ***E–dur*** is represented the phenomenon sonorous purely.

The episode in the middle of the play where the melody of Komitas songs is spent in ***E–dur***, that is short, but comparison of two major modes in an interval of the big third creates sensation of huge musical volume. It occurs owing to that by comparison of tonic triads is formed dissonance the augmented triad which gravitation is vaguely – it can be authorized in set of other chords. From here and sensation– that is nothing of the limited space:

N40

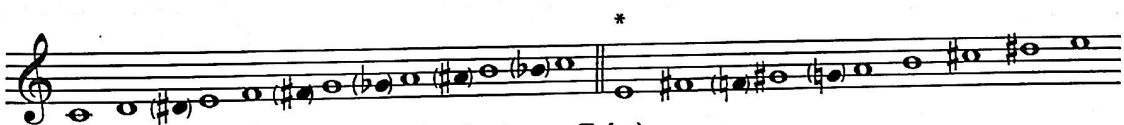


Պիեսը դիատոնիկ է և նշված ալտերացիայի փոփոխությունները հազվադեպ են հանդիպում, քան այլ պիեսներում: Սակայն հենց այդ պատճառով խրոմատիկ քայլերի արժեքը մեծ է հնչողությունում և շատ նշմարելի.

Пьеса диатонична и отмеченные альтерационные изменения встречаются реже, чем в иных пьесах. Однако именно поэтому ценность хроматических ходов велика и в звучаниях очень заметна:

The play is diatonic and, noted alternative changes meet less often, than in other plays. However for this reason value of chromatic steps is great and in soundings is very appreciable:

N41



* միջին դրվագի լադը ***(E-dur)***
* лад среднего эпизода ***(E-dur)***
* mode of an average episode ***(E-dur)***

Այս պիեսի կատարման ժամանակ անհրաժեշտ է կիրառել ակկորդային տեխնիկայի բոլոր տեսակները, այդ թվում և այնքան բարդ, ինչպես տարբեր ձայնատարությունները տարաբնույթ միջոցներով կատարելիս: Օրինակ, 6-րդ և 7-րդ տակտերում հարմոնիկ շերտի զուգահեռ շարժման (իսկ այդպիսի դեպքերը շատ են) առանց բացառության բոլոր ձայներն ունեն տարբեր շտրիխների հավաքածու հնչյունարտաբերման տարատեսակ միջոցների կիրառման համար՝ տարբեր համադրություններում՝ *staccato,*

При исполнении этой пьесы необходимо применять все виды аккордовой техники, в том числе, и столь сложные, как ведение разных голосов разными приемами игры. Например, в 6-м и 7-м тактах в параллельно движущемся гармоническом пласте (и подобных случаев много) все без исключения голоса имеют различные наборы штрихов, указывающих на разные способы звукоизвлечения в различных комбинациях – *staccato, legato, tenuto.*

At execution of this play is necessary to apply all kinds of chord techniques, including so complex, as including of different voices by different receptions of game. For example, in VI and VII steps in parallel moving harmonious layer (and it is a lot of similar cases) all without exception of a voice various sets of strokes specifying on different ways sound-have extraction – in various combinations – *staccato, legato, tenuto.*

At the same time it is very important to create the general acoustic plastic

legato, temuto:

Դրա հետ մեկտեղ շատ կարևոր է ստեղծել ընդհանուր ակուստիկ ճկուն համակարգ՝ բոլոր ձայները պետք է լինեն հնչառաձգականի համաձայնության մեջ:

Մեկ այլ դեպք՝ պիեսի 1-ին փակտերը (որոնք շատ են մյուս հատվածներում նույնպես) ներկայացնում են երկու գիծ՝ զուգահեռ տեքստակիզդրներով տարվում է մեղեդին համապատասխան շրթիխներով ♪ ♩ ♪ ♩ իսկ բասի գիծը

հետևում է թեմայի գրաֆիկին, բայց ոչ բոլոր դեպքերում է համընկնում նրա հետ կոնսոնանս հնչողություններում: Այդ գծի ստակկատան պետք է բոլորովին ուրիշ լինի, քան այն, որն օգտագործված է ֆակտուրայի վերևի շերտում: Դրա հետ միասին անպայման անհրաժեշտ է տարանջատել այդ գծերը: Դա անհրաժեշտ է կերպարայնության ստեղծման համար՝ քանի որ ձայնի ճյուղավորումը ելնում է ֆոլկլորի մշակույթից: Տվյալ դեպքում խմբերգային հետերոֆոնիայի այս նմանությունը կոմպոզիտորի մտացածին ներմուծումն է ֆակտուրային հյուսվածք ժողովրդական խմբերգային երգեցողության տպավորության էֆեկտ ստեղծելու համար:

Գ.Սարաջյանին հատուկ նուրբ ճաշակը ցայտուն է արտահայտվել հատկապես **«Չեմ, չեմ, չեմ կրնա խաղա»** պիեսում, որն ստեղծվել է Կոմիտասի ձայնագրած ժողովրդական հանրաու երգի մեղեդու հիման վրա: Երգի տեվանումն ինքնին մտրնջայց է անում գոնահմբության ժամանակ դեռատի աղջկան անոթի վիճակը, գիտակցությունը մթագնած զգացմունքային լարվածությունը:

Իրականում, այս պիեսը կենտրոնական գործող անձի հոգեբանական պատկերն է, հակիրճ, բայց բովանդակալից երաժշտական պեսարանով, ժողովրդի կյանքից վերցված մի պատկեր:

Կոմպոզիտորը զարմանալի հստակությամբ, վերակառուցում է բովանդակությունը, որը մասշտաբայնություն չի պահանջում, սակայն պետք է կարճ շարադրվի, գեղարվեստական, բայց արտահայտիչ միջոցներով ներազդելու ունկնդրին, այնպիսի միջոցներով, որոնցում ամեն մի հնչյուն կամ նույնիսկ պաուզաները գործուն են և համաչափորեն ընդգծված են կոմպոզիցիոն ամբողջական համակարգի մեջ:

Անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել, որ պիեսի կարճ դրվագների հնչեղութ-

Вместе с тем, очень важно создать общий акустический пластичный комплекс – все голоса должны быть в звукодинамическом согласии.

Другой случай – первые такты пьесы (и их аналоги в других фрагментах) представляют собой две линии – параллельными секстаккордами проводится мелодия с соответствующими штрихами: ♪ ♩ ♪ ♩

а линия баса движется, следуя графике темы, но не всегда совпадая с ней в консонансных звучаниях. Стаккато этой линии должно быть совершенно иным, чем то, что применимо в линии верхнего пласта фактуры. При этом необходимо дифференцировать эти линии. Это важно для создания образности. Прием разветвления голоса восходит к культуре фольклора. В данном случае, это аналогия хоровой гетерофонии, умышленно введенной композитором в фактурную ткань для создания эффекта ассоциации с народным хоровым пением.

Свойственная Георгию Сараджяну тонкость вкуса особенно ярко проявилась в пьесе **"Чем крна хага"** («Չեմ, չեմ, չեմ կրնա խաղա», "Нет, нет, плясать нет мочи"), сочиненной на мелодию одноименной народной песни, записанной Комитасом (1.N 131). В сущности, эта пьеса является психологическим портретом центрального персонажа, краткой, но содержательной музыкальной сценкой, выхваченной из жизни народа.

Композитор удивительно точно с помощью звукописи реконструирует сюжет, который не требует масштабного размаха, но должен быть изложен краткими, но выразительными средствами художественного воздействия на слушателя, такими, в которых каждый звук или даже паузы действенны и пропорционально точно встроены во всю композиционную систему.

Следует обратить внимание на то, что динамика звучностей кратких фрагментов пьесы очень часто контрастно меняется, а общее указание к исполнению не темповое, а характеристичное - *delicato*. Это впечатление от искрометного танца, в котором девушка не смогла

complex – all voices should be in the sound dynamic consent. The first steps (and their analogues in other fragments) plays represent other case two lines – parallel six chord melody with corresponding strokes spent

♪ ♩ ♪ ♩, and the line of a bass too moves following the schedule of a theme, but not always coinciding with it in consonance soundings. The staccato of this line should be perfect other, than that is suitable in a line of the top layer of the facture. Thus it is necessary to differentiate these lines. It is important for creation of figurativeness – and a branching of a voice go back to culture of folklore. In this case this analogy choral heterophony, deliberately entered by the composer in the facture canvas for creation of effect of association with national choral singing.

The subtlety of taste peculiar to Georgi Sarajyan was especially brightly showed in the play **"Չem krna xaղa"** («Չեմ, չեմ, չեմ կրնա խաղա», **"I can not play"**, 1. N131) is composed on a melody of the same national song written down by Komitas. The name of a song specifies a condition of the young girl, it is a lot on what that festival, which else proceeds, but it is necessary for participant of action to take rest, remove the emotional splash which has overflowed its consciousness.

In effect, this play is a psychological portrait of the central character, brief, but substantial musical stage, snatched out of a life of simple people.

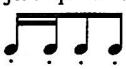
The composer surprisingly precisely, by means of a sound recording reconstructs a plot which does not demand scale scope, but should be stated brief, but expressive means of art influence for the listener, such in which each sound or even pauses are in action and are proportionally precisely built in all composite system.

It is necessary to pay attention that dynamics of sounding of brief fragments of the play very often contrastly varies, and the general instruction to execution not tempo, and characteristic - *delicato*. This impression is from the ceremonic dance, where the girl couldn't dance.

The executor should pay attention on rhythmic metric feature of the play – priority rhythmic forms are such, which

յան դինամիկան շատ հաճախ հակադիր ձևով փոփոխվում է, իսկ կատարման ընդհանուր ցուցումները պենպային չեն, այլ բնութագրական՝ *Delikato*: Ծիսական պարից սպացած պպավորություններն են, սակայն որին դեռատի աղջնակը չի կարողացել մասնակցել:

Կատարողին անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել պիեսի ռիթմամետրական առանձնահատկություններին՝ գերիշխող ռիթմական ձևերից այնպիսիները, որոնց մետրի ուժեղ մասերը 6/8 չրոհվում են ութերորդական, որոշ փեղերում նաև փասնվեցերորդական փևողություններ: Մետրառիթմի այս առանձնահատկությունը բուն հայկական է և այն պետք է ընդգծել կատարման ժամանակ՝ ոչ այնքան շեշփադրմամբ, որքան հնչունարփաբեման միջոցներով: Նվագակցության գծում՝ այնփեղ, որփեղ հանդիպում է

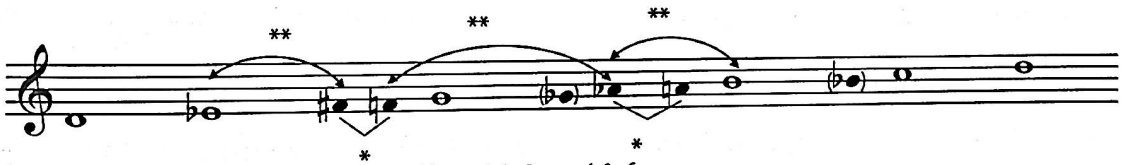


ռիթմաֆորմուլան

հարկավոր է 16-աններից հեփո եկող 8-երորդականը մի քիչ ընդգծել: Մեփրական բաբախմանը այն հաղորդում է մեղեդիական գծի կազմավորման նկապմամբ ուժեղ մասի փեղափոխության գրավչություն: Նման ռիթմական լրացումը նույնպես երաժշփությանը մոփեցնում է ժողովրդական երաժշփության ավանդույթներին:

Լադային կառուցվածքը պարզ է և ալփերացիոն շրկումները օգփագործված են լակոնիկ և շքեղ արփահայփչականությամբ.

N42



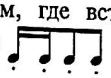
* մծց. 2
* ув. 2
* augmented second

** փրոհված աստիճան
** расщепленная ступень
** split step

Այս լադին հափուկ արփահայփչականություն են հաղորդում փրոհված երկու աստիճանները՝ փոնիկական եռահնչյան փերցիան և կվինփան: Կառուցվածքային այս երևույթը համակարգում սփեղծում է «թափառող» մեծացրած սեկունդաներ, մոփ փոռւգիական լադին, ավելի հստակ այն լադին, որում առկա է 3 փոռւգիական փեփրախորդ.

принять участия.

Исполнителю следует обратить внимание на метроритмическую особенность пьесы – приоритетными ритмическими формами являются такие, в которых сильные доли метра 6/8 дробятся восьмыми, а кое-где и шестнадцатыми длительностями. Эта особенность метроритмики типично армянская, и ее следует подчеркивать в исполнении не столько акцентуацией, сколько приемом звукоизвлечения. В линии сопровождения – там, где встречается ритмоформула:



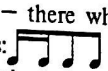
следует чуть-чуть подчеркнуть следующую после двух шестнадцатых восьмую ноту. Это придает метрической пульсации очарование смещения сильной доли относительно организации мелодической линии. Подобная ритмическая комплементарность тоже приближает музыку пьесы к народной музыкальной традиции.

Ладовая структура проста и альтерационные коррекции применяются лаконично и изыскано выразительно:

Ресурс выразительности этого лада – в двух расщепленных ступенях – терции и квинте тонического трезвучия. Этот структурный феномен порождает эффект "блуждающей" увеличенной секунды в системе, близкой фригийскому ладу, точнее ладу, в котором есть признаки трех фригийских тетрахордов:

strong shares of meter 6/8 are shared into the eighth, and which where also the sixteenth duration.

This feature of metro rhythmics is typically Armenian, and it should be emphasized in execution – not so much with accent, how many reception of sound-have extraction. In a line of accomanying – there where rhythmic formula meets:

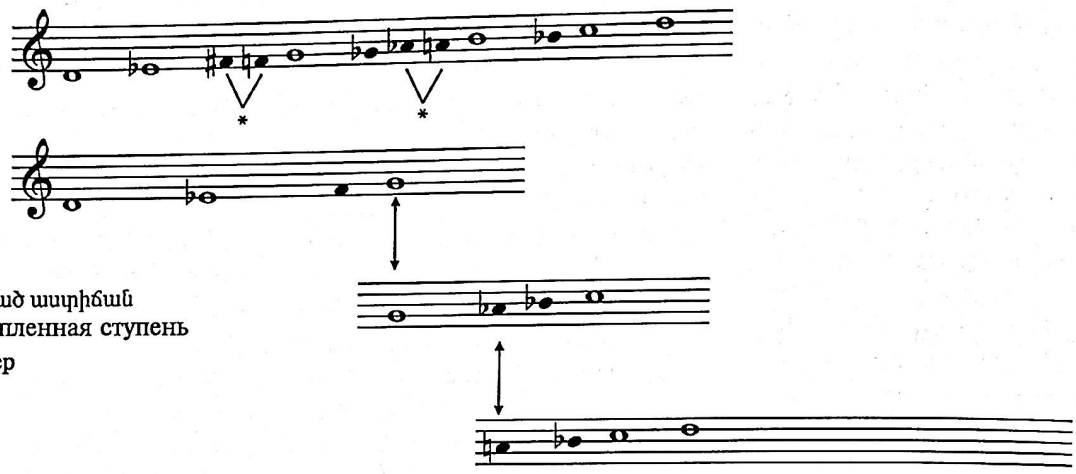


it is hardly necessary - hardly to emphasize following after the two sixteenth quavers. It gives to a metric pulsation charm of displacement of a strong share concerning the organization of a melodic line. Similar rhythmic complimentary too will approach music of the play to national musical tradition.

The modal structure is simple and alternative corrections are applied laconically and are refined expressively:

Special expressiveness to this mode is given with two split steps – a third and a quint of a tonic triad. This structural phenomenon generates effect of the "wandering" augmented second in the system close to Phrygian mode is a more exact mode in which is three Phrygian tetrachords attribute.

N43



* պրոհված աստիճան
* расщепленная ступень
* split step

Ծայրաստիճան հազվադեպ միջոց է տեփրախորդների միացումը, այն հնարավոր է միայն պրոհված աստիճանների հնչյունների հավասարարժեք նշանակալիության դեպքում:

Տվյալ պիեսի պարզությունը դասվում է հակիր այն մոդելին, որի դեպքում պետք է կատարողը խորասուզվի և լսի յուրաքանչյուր նոտան և նույնիսկ պաուզան:

Կոմիտասի գրի առած «**Ձիս գլխի ֆատեն կիփամ**» (5. N46) պարերգը, երգը ծիսական երգ է, որը կատարվում է պսակադրության արարողության ժամանակ: Այդ երգի մեղեդու հիման վրա գրված պիեսը, ինչպես նաև վերլուծած պիեսներից շատերը պսակադրության ծեսի արարողության ընկալման թատերականացված պատկերներն են:

Մեղեդուն նվագակցելու համար սրամտորեն ընտրված ֆակտուրան նրան հաղորդում է ոչ միայն հարմոնիկ գունավորում, այլև շարժմանը տալիս է քմահաճ շքեղության բնույթ: Ամբողջ պիեսի ընթացքում ռեպետիտիվ կրկնությունները և անկանխատեսելի ռիթմաֆիգուրները մեղեդու ռիթմի պոլիմետրական անհամապատեղության պայմաններ են ստեղծում, 3/4 մետրում զարգացող փեղփեղ առաջացող երկ-եռմասանի մոդուսների նվագակցության բարախուն ռիթմիկ ճկունության, երբեմն և կարճ ավելի մանր մետրական ռիթմագոյացումների՝ 3/8, 5/8, 7/8 և այլն, անհամաչափ և ավելի բարդ (մի քանի այդպիսի ֆիգուրներ երաժշտական տեքստում որպես օրինակ նշված են): Այդպիսի կոմպոզիցիոն լուծումը կարծես թե ճյուղավորում է երաժշտական նյութը երկու գծի՝ ինքնին մեղեդու և նվագակցության շերտավորված կոնտրապունկտը, մեղեդու տարբերությամբ ռիթմական լրացված և ավելի ինքնուրույն: Իրականում նվագակցության գծերի զարգացածությունը պիեսի 2-րդ գործող անձն է: Եվ

Крайне редкий способ сцепления тетрахордов возможен лишь при равноценной значимости звуков расщепленной ступени.

Простота данной пьесы относится к той модели лаконичности, при которой исполнитель должен вдуматься и вслушаться в каждую ноту и даже в паузу.

Народная песня, записанная Комитасом, **"Дам тебе фату"** («Ֆատեն կիփամ», 4.N 46) является обрядовой песней-танцем, исполняемой на брачной церемонии. Пьеса на эту мелодию, также, как и целый ряд предшествующих пьес, является перцептуальной театрализацией фрагмента ритуала обряда бракосочетания.

Остроумно выбранная для сопровождения мелодии фактура не только сообщает ей гармонические краски, но и придает движению характер кокетливого изящества. Репетитивные повторы и непредсказуемость ритмофигур на протяжении всей пьесы создают иллюзию полиметрического несовпадения ритмики мелодии, точно развивающейся в метре 3/4, и спорадически возникающих в пластике ритмических пульсаций сопровождения двух–, четырехдольных модусов, а порой и ритмообразований, кратных более мелкой метрической организации – 3/8, 5/8, 7/8 и иных ассиметричных и более сложных (несколько таких фигур отмечены в музыкальном тексте в качестве примеров). Такое композиционное решение как бы разветвляет музыкальный материал на две линии - собственно мелодию и пластовый контрапункт соп-

The extremely rare way of coupling of tetrachords, is possible only at the equivalent importance of sounds of the split step.

Simplicity of the given play concerns to that model of laconically at which the executor should ponder and listen attentively to each note and even a pause.

National song written down by Komitas aten kitam («Ֆատեն կիփամ», **"I shall give you a veil"**, 4.N 46) is a ceremonial song, executed on marriage ceremony. The play on this melody as well as a lot disassembled by us is perceptual staging of a fragment of ritual of a ceremony of wedding, namely – solemn presentation veils to the bride.

Witty chosen for support of a melody the facture not only informs it harmonious paints, but also gives to movement character of coquettish grace. The repetitions and unpredictability of rhythmic figure during the play create illusion of polymeric discrepancy of rhythmics of the melody are precisely developing in meter 3/4 and rhythmic pulsations arising in plastic of support two – four submultiples modus, and at times and rhythmic shaping multiple finer metric organization – 3/8, 5/8, 7/8 and others, dissymmetric and more complex (some such figures are noted in the musical text as examples). Such composite decision as though branches out a musical material on two lines - actually a melody and plastic counterpoint of supports, unlike a melody that is rhythmically complemented and more than independent. In effect, development of a line of support is the second character of the play. And if to assume (and this

եթե ենթադրենք (իսկ այդ ենթադրությունը ոչ միայն պարզորոշ է, այլև վերաբերում է ժողովածուի շատ պիեսների), որ Գ.Սարաջյանի մտածողությունը միշտ կերպարային թատերական է, ապա այս պիեսում, ավելի ճիշտ նրա կոմպոզիցիոն գրաֆիկայում ցցուն արտահայտվում են երկու գործող անձանց՝ պղամարդու և կնոջ, որը համապատասխանում է պիեսի գեղարվեստական ծրագրին:

Նվագակցության ակտիվությունն ու վերամբարձությունը, որ կարևոր է նրա բնույթը շրջափակում են երգային մեղեդին, ընդգծելով ճկունությունն ու նրբությունը, դրա հետ միասին ի հայտ բերելով անհատական բնութագրողականություն:

Այսպիսով, պիեսի կոմպոզիցիան, որը մատնացույց է անում նրա մեկնաբանության մոդելի պլանը, այն նշանակալիորեն հեշտացնում է նրա սովորելը: Գլխավոր խնդիրը նրանց համադրության մեջ նուրբ վերաբերմունքներում ձայնային համաչափությունն է:

Պիեսի լադային կառուցվածքը ծայրահեղ օրիգինալ է, այն շղթայված երկու տետրախորդի է վերևի կվինտայի իոնական և փռուգիական փոխհարաբերության մեջ: Ալտերացիայի ուղղումները կապված են, ինքնատիպ գեղեցկություն հաղորդելու, ինչպես դա հաճախ կիրառում է կոմպոզիտորը, կարճաժամկետ լադային մետամորֆոզներին ինտոնացիայի արտահայտչականության ձգտումը մեղեդիական շրջվածքներում և հարմոնիկ հյուսվածքին ինքնատիպ գեղեցկություն հաղորդելու համար.

ровождения, в отличие от мелодии ритмически комплементарный и более чем самостоятельный. В сущности, развитость линии сопровождения является вторым персонажем пьесы. И если предположить (а это предположение не только очевидно, но и относится ко многим пьесам сборника), что мышление Георгия Сараджяна всегда образно–театрально, то в этой пьесе, точнее в ее композиционной графике, явственно проявляются черты двух персонажей – мужского и женского, что соответствует художественной программе пьесы.

Активность и витиеватость линии сопровождения, а главное - ее характер обрамляют песенную мелодию, подчеркивая ее пластичность и изящество, проявляя при этом собственную характеристичность. Так, можно представить себе ритуал реального традиционного празднества, связанного с обрядом бракосочетания.

Таким образом, сама композиция пьесы указывает на модель плана ее интерпретации, что в значительной степени облегчает ее разучивание. Главной же задачей является дифференцированный подход к каждой из персонифицированных линий, требующий, однако, тонкого отношения к звуковому балансу в их сочетании.

Ладовая структура пьесы крайне оригинальна: она представляет собой сцепление двух тетрахордов в соотношении в верхнюю квинту – ионийского и фригийского. Альтерационные коррекции связаны, как это часто практикует композитор, со стремлением к интонационной выразительности в мелодических оборотах и желанием придать гармонической канве своеобразную красочность краткосрочных ладовых метаморфоз:

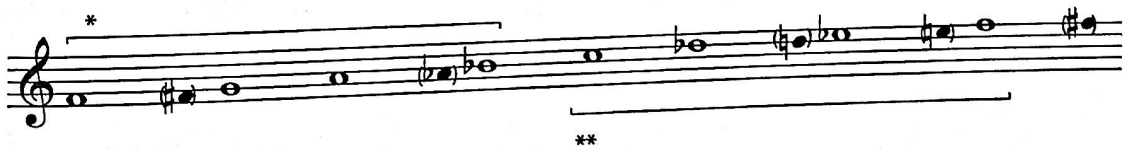
assumption not only it is obvious, but also concerns to many plays of both collections), that Georgi Sarajyan's thinking always figuratively – features of two characters – man's and female theatrically in this play, is more exact in its composite the schedule are clearly shown, that corresponds to the art program of the play.

Activity and floridity of a line of support, and the main thing is its character frame of singing melody, emphasizing its plasticity and grace, showing thus own character. So it is possible to imagine ritual presentation of veils to the girl the groom in ceremony of real traditional festival of the wedding connected by a ceremony.

Thus, than the composition of the play specifies model of the plan of its interpretation, that substantially facilitates its learning. The main problem is the differentiated approach to each of the personified lines, demanding, however, and the thin attitude to sound balance in their combination.

The modal structure of the play is extremely original it, represents coupling two tetrachords in the ratio in the top quint –Ionic and Phrygian. The alteration corrections are connected, as it the composer, with aspiration to intonation expressiveness in melodic turns and desire to give to a harmonious outline often practices original beauty short-term of modal metamorphosis:

N44



* Իոնական տետրախորդ
* Ионийский тетрахорд
* Ionic tetrachord

** Փռուգիական տետրախորդ
** фригийский тетрахорд
** Phrygian tetrachord

Գրեթե լադի բոլոր, բացառությամբ 3 - րդ աստիճանի ունեն դեպի վեր բարձրանալու ձգտում, նույնիսկ ներքևի տետրախորդի փոնիկան: 3 - րդ աստիճանի փոփոխությունը՝ մաժոր-մինորային լադի գունավորումը հաճախ հանդիպում է հայկական երաժշտության մեջ: Պիեսի ընդհանուր բնութագիրը բնորոշվում է որպես քնարազավեշտական, որը հանրությանը ներկայացնելիս կատարողից պահանջում է որոշակի նրբություն:

Կոմիտասի գրի առած ժողովրդական **«Կաքավիկ»** (5.N 17) երգը մեծ տարածում ունի մեր ժողովրդի մեջ: Այն շատ անգամ է կոմպոզիտորների պարաֆրազների, կոլլաժների մշակումների համար ելակետային օրինակ ծառայել, գործիքային տարատեսակ տարբերակներով: Ս.Ասլամազյանի կատարած այդ երգի կվարտետային փոխադրումը միջազգային ճանաչման է արժանացել, շնորհիվ Կոմիտասի անվան քառյակի ծրագրերում մշտապես ընդգրկման և կատարման: Սակայն Կոմիտասի գրառած երգի դաշնամուրային մարմնավորումը համարվում է «Կաքավիկ»ի թեմայով Գ.Սարաջյանի պարաֆրազը:

Այն Ժողովածուի մեջ եղած բոլոր պիեսներից ամենաբարդն է և ունի կազմավորման՝ բարդ եռամաս ձև, որտեղ ծայրի մասերը՝ էքսպոզիցիան և ռեպրիզան վարիացիաների շարք են ներկայացնում, իսկ միջին մասում ներկայացված է ժողովրդական՝ մեկ այլ՝ «Ալագյազ» (1. N285) երգը:

Ծայրի մասերի վարիացիայնությունը ոչ միայն կապված է «Կաքավիկ» երգի թեմայի ֆակտուրային մի քանի անցկացման բազմազանությամբ՝ գործնականում մեղեդիական անփոփոխությամբ, սակայն և ինքնատիպ միկրովարիացիոն է, տեխնիկայով՝ վարիացիայի են ենթարկվում թեմայի միկրոմոտիվային տարրերը: Սրտեղծում է երկշերտ մակրո և միկրո մաշտաբային վարիացիայնություն. որը սրտեղծագործությանը հաղորդում է հնչողության տարածացուցականություն:

Կոմպլեմենտար մանր ռիթմական հատուկ էֆեկտը աստիճանաբար ներմուծվում է ավելի շատ շարունակական ֆիգուրներ 16-րդական փոողություններով, ընդհուպ մինչև և՛ էքսպոզիցիայի, և՛ ռեպրիզայի բաժինների եզրափակիչ մի քանի տակտի ընթացքում ռեպետիտիվային կրկնողություններ: Վերջին բաժնում այս գործընթացն ավարտվում է չորս օկտավ ներառող շարունակական «Լիստյան» պասսաժներով: Կերպարի տրամաբա-

Почти все, за исключением III, ступени лада имеют тенденцию к повышению, даже тоника нижнего тетрахорда. Изменение же III ступени — это часто встречающаяся в армянской музыке краска можоро—минорного лада. Общая гармоническая техника ближе к системе модальных соотношений аккордов. Общий характер пьесы определяется как лирико-иронический, что требует от исполнителя определенного изящества в процессе представления ее публике.

Народная песня **"Кагавик"** («Կաքավիկ», "Куропатка"), записанная Комитасом (5.N 17), пользуется огромной популярностью в народе. Она неоднократно становилась исходным объектом композиторских обработок, парафраз, коллажей в самых различных инструментальных версиях. Квартетная версия обработки этой песни Асламазяном получила международную известность благодаря присутствию в репертуаре Квартета имени Комитаса. Однако лучшей версией представления песни Комитаса в фортепианном воплощении является парафраз на тему "Куропатки" Георгия Сараджяна.

Это самая сложная пьеса из всех в этом сборнике и по формообразованию — сложная трехчастная форма, в которой крайние части — экспозиция и реприза - представляют собой серию вариаций, а в средней части представлена другая народная песня — "Алагяз" («Ալագյազ», 1.N285).

Вариационность крайних частей не только связана с фактурным разнообразием нескольких проведений темы песни "Куропатка", практически неизменяемых мелодически, но и со своеобразной микровариационной техникой — варьируются микромотивные элементы темы. Создается эффект двухъярусной вариационности: макро- и микромасштабной, что придает пьесе звуковую стереоскопичность. Особый эффект комплементарной ритмической измельченности — постепенно вводимые все более продолжительные фактурные фигуры шестнадцатыми длительностями вплоть до репетитивных повторов, на протяжении нескольких тактов завер-

Almost everything, except for III steps of mode tend to increase, even tonic of the bottom tetrachord. Change of III steps is a paint often meeting in the Armenian music majoro – minor mode. The general harmonious techniques is closer to system of modal parities of chords. The general character of the play is defined as lyric ironical that demands from the executor of the certain grace during representation to its public.

The national song kak'avik («Կաքավիկ», **"Partridge"**, 5.N 17) is written down by Komitas enjoys huge popularity in people. It repeatedly became initial object of composing processing, paraphrases, collages in the most various instrument versions. The quartet version of processing of this song by Aslamazyan has received the international popularity owing to presence at repertoire of a quartet of name by Komitas. However the best version of representation of song Komitas in a piano embodiment is paraphrases on a theme Georgi Sarajyan's "Partridge".

It is the most complex play from all in this collection and on shaping — the complex three-private form in which extreme parts — the exposition and a reprise represent a series of variations, and in an average part other national song "Alagyaz" (1. N285) is presented.

The extreme variation parts not only is connected with an impressive variety of several carrying out of a theme of a song "Partridge" practically unchangeable melodiously, but also with original microvariational techniques — vary micro motive elements of a theme. The effect of double-level variation is macro and micro scale is created, that gives to the play sound stereoscopy. Special effect of complementary rhythmic grounding — more and more long impressive figures by the sixteenth duration, down to repetitive repetitions during several steps finishing and exposition section and reprising are gradually entered.

In last section this process comes to the end long "List's" with a passage covering four octaves. The logic of an image certain starts and rises,so behaves a meadow partridge for which start before rise is necessary. Conceptually and artily, it is not simply naturalistically

նությունը որոշակի է՝ «թափավազք» և թռիչք, այդպես է վարվում մարգագետնային Կաքավը, որին անհրաժեշտ է թռիչքից առաջ թափավազք կատարել: Կոնցեպտուալ և գեղարվեստորեն սա պարզապես ոչ թե բնության իրական նկրագրություն է՝ սա արտահայտումն է երաժշտությամբ: Դեպի վեր նպատակասլացություն՝ ինչը հոգևոր վերամբարձ գաղափարների խորհրդանիշ է: Հատկապես դրա համար Գ.Սարաջյանը միջին մասի թեմատիկ հիմք է ընտրել «Ալագյազ» երգի մեղեդին, որն իր երաժշտական հատկանիշներով մոտ է հիմներգի ակունքներին:

Պիեսի մասերի լադատոնայնական համադրությունը հակադիր են՝ ծայրի մասերը հորինված բարդ հիպերօկտավային լադում, որի հիմքը ***Es-dur***-ն է, սակայն 2-րդ օկտավում կտրականապես ձևափոխվում է, իսկ միջին բաժինը հիմնվում է ***A-dur***-ին հիպերօկտավայնություն պահող աննշան ալտերացիոն ոտղոտմով պրիմոնի վրա.

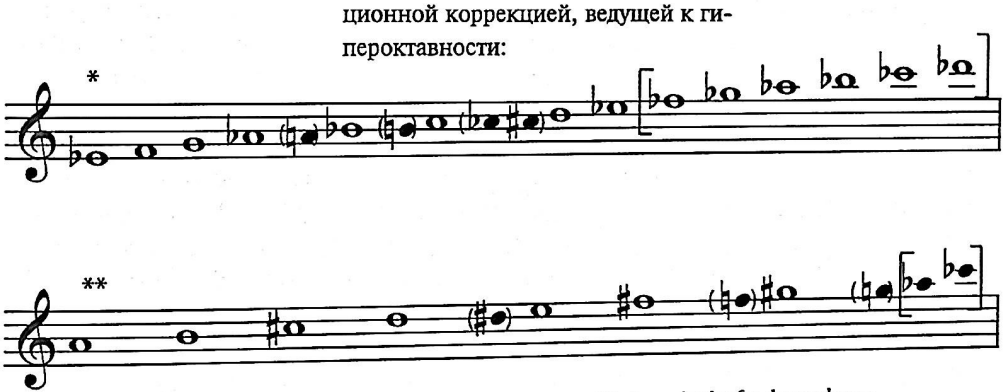
шающих и экспозиционный раздел, и репризный. В последнем разделе этот процесс завершается продолжительным листовким пассажем, охватывающим четыре октавы. Логика образа определенная – разбег и взлет – так ведет себя луговая куропатка, которой необходим разбег перед взлетом. Концептуально и художественно это не просто натуралистично описанная картина природы, это в музыкальном воплощении символическая идея устремленности вверх, к каким-то духовным возвышенным идеалам. Именно поэтому тематической основой средней части Г.Сараджян избрал мелодию песни "Алагяз", которая по своим музыкальным характеристикам близка гимническому началу.

Ладотональное сопоставление частей пьесы очень контрастно: крайние части сочинены в сложном гипероктавном ладу, в основе которого ***Es–dur***, но во второй октаве звукоряд радикально видоизменяется; средний же раздел позиционно отстоит от крайних на тритон – ***A-dur*** с незначительной альтерационной коррекцией, ведущей к гиперактивности:

described picture of the nature is, in a musical embodiment, symbolical idea of tendency upwards – to what that to the spiritual raised ideals. For this reason Sarajyan has selected a thematic basis of an average part a melody of a song "Alagyaz" which under the musical characteristics is close to hymnal at the beginning, that emphasizes symbolical sense of the play.

The modal comparison of the play part is contrast: extreme parts are composed in complex hyperactive mode in which basis ***Es–dur***, but in the second octave considerably changes, and the average section positionally will defend on a triton – ***A-dur*** with insignificant of alternative correction leading to hypercritics:

N45



* Հիպերօկտավային լադ
* гипероктавный лад
* hyperoctave mode

** Փուգիական փեղրախորդ
** лад среднего раздела
** average passus

Այս պիեսի մեկնաբանության պլանը պետք է հաշվի առնի այն պարագան, որ բովանդակության բարձր հասկացությունը պետք է իր մեջ հովվերգության և օրհներգության սկիզբ ներառող նյութի վրա ներկայացվի: Կատարողականության տեսանկյունից դաշնակահարը պետք է գտնի երկու բավական իրարից հեռու գտնվող կերպարային ոլորտի նուրբ մեխանիզմի բնական համադրություն:

«Կուժն առա» (1. N133) և **«Գնա, գնա»** (6. N7) պիեսում երկու հակադիր կերպարների համադրությունը հիմնված է մեղեդիներ բազմաբնույթ արտացոլման

Интерпретационный план этой пьесы должен учитывать то обстоятельство, что высокая концепция содержания должна быть представлена на материале, сочетающем в себе пасторальность и гимническое начало. С точки зрения исполнительства, пианист должен найти тонкий механизм естественного сопоставления двух, довольно отдаленных друг от друга образных сфер.

Сопряжение двух контрастных образов в пьесе **«"Кужн ара" и "Гна, гна"»** ("«Կուժն առա» и «Գնա, գնա»")

The interpretation plan of this play should consider the circumstance that the high concept of the maintenance should be presented on a material combining pastoral and hymnal the beginning. From the point of view of performing the pianist should find the thin mechanism of natural comparison of two enough the figurative spheres remote from each other.

Accompanying of two contrast images in the play kǫužn ar'a and gna,gna («Կուժն առա» and «Գնա, գնա»,"Kujn ara" (1.N 133), and "Gng, gna" (6.

վրա, փոխառնված Կոմիտասի գրառած ժողովրդական համանուն երգից: Սա դաշնամուրային կատարողականության միջոցների ամենաօրիգինալ օգտագործումն է՝ գործնականում միևնույն անփոփոխ թեման սկզբում շարադրվում է ծայր աստիճան տարբեր ֆակտուրաներում՝ 1-ին բաժնում դա հյութեղ հարմոնիաների գեղեցկություն է, որոնց ելակետային սկզբունքը զուգահեռ կվինտաների շերտավորումն է, 2-րդում թեման շրջափակված է հազվադեպ փոփոխվող պեդալների բուրդոններով հարմոնիկ ներթափոխների ճկունությունն ընդգծող համահնչյուններով, սակայն ամենակարևորը, վերևի, ապա և ներքևի շերտում ներմուծվում է թեմատիկ հատվածային օրնամենտալ անցումը, իսկ վերջին 3-րդ բաժնում համատեղված են դաշնամուրային օրնամենտալ կատարողականության և հարմոնիայի հնարներով:

Երաժշտական նյութի հաջորդաբար բարդացումը գրեթե միշտ կապված է թեմայի վարիացիայնության հետ: Միայն 3-րդ բաժնում է զգացվում միկրոինտոնացիոն զարգացումը, որը նույնպես համարվում է վարիացիայնության ձևերից մեկը, սակայն մասշտաբային այլ հարթության վրա, կապված մեղեդու անջատված մոտիվային մոդուսների փոփոխումների հետ:

Միաժամանակ պիեսի 3-րդ բաժինը նախորդ երկուսի հակադրությունն է՝ տեմպի կտրուկ փոփոխության արագ լարված շարժման և շարժուն ֆակտուրայում ակկորդային հնարների օգտագործմամբ:

Առաջին հրապարակության կարճ մենեաբանության մեջ ձևը երկմասնի դասակարգում ունի: Դինամիկայի իմաստով այդպես է: Սակայն 1-ին բաժնում *Andante amabile*-ում առկա է ներքին տրոհվածությունը՝ այն բաժանվում է երկու մասի, և՛ դինամիկ և՛ կոմպոզիցիոն, միմյանց նկատմամբ հակադիր. 1-ին մասի թեման անցնում է մեղեդու մեջ, իսկ 2-րդում՝ միջին ձայնում: Դրա հետ մեկտեղ մեղեդու ինտոնացիաների օրնամենտալ կատարումների ներմուծումը 1-ին բաժնի այդ մասին մեծ դինամիկություն է հաղորդում, շնորհիվ համեմատական մանր ֆակտուրայի: *As-dur* լադի, որում հորինված է պիեսը, առանձնահատկությունն այն է, որ առանց բացառության բոլոր աստիճանների ալտերացիայի փոփոխությունները կամ իջեցնելու ձգտում ունեն կամ էնհարմոնիկ փոխորինված են ավելի բարձր աստիճանների ալտերացիաների: Լադի նման ձևափոխությունը

основано на мелодиях, заимствованных из народных песен, записанных Комитасом (1.N 133; 6. варианты N 7). Это крайне оригинальное использование ресурсов фортепианного исполнительства — одна и та же, практически неизменная тема сначала излагается в полярных фактурах — в первом разделе, это пряная красочность гармоний, опорным принципом которых является наслоение параллельных квинт, во втором - тема обрамлена редко сменяемыми педальными бурдонами и созвучиями, подчеркивающими пластику гармонических смен. Но самое важное в следующем: в верхнем, а затем и в нижнем пласте вводится линия орнаментальных обыгрываний тематических интонаций, а в последнем, третьем разделе приемы гармонии совмещены с приемами фортепианной орнаменталистики.

Последовательное усложнение музыкального материала почти всегда связано с варьированием темы. Лишь в третьем разделе наметилась игра в микроинтонационное развитие, что тоже является одной из форм вариационности, но на другом масштабном уровне, связанном с варьированием мотивных модусов, вычлененных из мелодии. Одновременно, третий раздел пьесы составляет контраст двум предыдущим — резкой сменой темпа на быстрое интенсивное движение и применение аккордовых приемов в подвижной фактуре.

В кратком комментарии к первому изданию форма классифицируется как двухчастная. В определенном смысле — динамическом - это действительно так. Но в первом разделе - *Andante amabile* - присутствует внутренняя дробность — он делится на две части, относительно друг друга контрастные и динамически, и композиционно: в первой части тема проводится в мелодии, а во второй — в среднем голосе. К тому же, введение орнаментальных обыгрываний интонаций мелодии придает этой части первого раздела большую динамичность благодаря относительной фактурной измельченности. Особенность лада ***As–dur***, в котором сочинена пьеса, в том, что альтера-

N7) are based on a various embodiment of the same melodies borrowed from a national song written down by Komitas. This extremely original use of resources piano performing is the same practically constant theme all over again is stated in polar factures — in the first section it is spicy beauty of harmonies which basic principle stratification of parallel quints, in the second the theme is framed seldom replaced pedal bourdon and accords emphasizing to plastic of harmonious changes, but the most important, in top, and then and in the bottom layer the line ornamental warming thematic intonations is entered, and in last third section receptions of harmony are combined with receptions piano ornamentality.

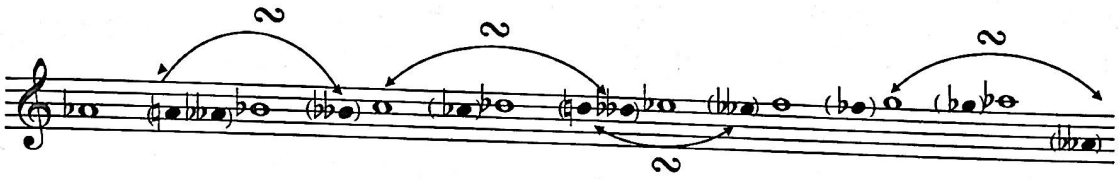
Consecutive complication of a musical material is almost always connected with a variation of a theme. Only game was outlined in the third section in microintonation development, that too is one of forms of variation but at other scale level connected in a variation of motive modus, isolated of a melody. Simultaneously the third section of the play makes contrast to two previous — sharp change of rate with fast intensive movement and application of chorded receptions in the mobile facture.

In the brief comment to the first edition the form is classified as two-private. In the certain sense — dynamic it is valid so. But at first section *Andante amable* there is an internal divisibility — it shares on two parts, rather each other contrast and dynamically and is composite: in the first part the theme is spent to melodies, and in the second — on the average a voice. Besides introduction ornamental warming intonations of a melody gives to this part of the first section greater dynamism owing to relative impressive grounding. Feature mode ***As–dur*** in which the play that alternative changes of all without exception of steps either tend to downturn is composed or are enharmonic replacement of alterations of higher steps. Such deformation of mode conducts to internal dramatization of a musical material:

հանգեցնում է երաժշտական նյութի ներքին դրամատուրգիային.

ционные изменения всех без исключения ступеней либо имеют тенденцию к понижению, либо являются энгармонической заменой альтераций более высоких ступеней. Такая деформация лада ведет к внутренней драматизации музыкального материала:

N46



Այսպիսով, 1-ին 2 մասերի ձևի քնարական ջերմության հետ միասին 3-րդի փայլատակումների հետ, կատարողը երաժշտության բնույթ պետք է հաղորդի երաժշտական նյութի բնույթին հատուկ պայծառ տխրության գծեր:

Կոմիտասի «Քուն եղիր բալաս», **«Օրոր»**-ի (2. N108) Գ.Սարաջյանի դաշնամուրային տարբերակում կարծես շարունակում է միկրոմոտիվային վարիացիոնայնության գաղափարը՝ձախ ձեռքի նվագաբաժնում տեղադրելով երգի մեղեդին և հարմոնիկ հենակետերի հակիրճ գիծը, այս ռեգիստրում հիշեցնող ավելի կոնտրապունկտ թեմային, կոմպոզիտորն ազատել է աջ ձեռքը հնչյունային օրնամենտալ «կառույցների» համար, շքեղ յուբիլյացիայի ցողքերով և բուն հայկական ֆորշլագներով զարդարված պարզ, անսքող երգային մեղեդին:

Հատկապես դաշնամուրային օրնամենտալության միջոցով պիեսի մեղեդու վրա «ճախրող» զարդարանքներով փոխանցվում է պիեսի կերպարայնության զգացումային ոլորտը, սա միայն պարզ «Օրորոցային» չէ, սա նրա նմանակ խորհրդանիշն է, որում առկա է և՛ երգի մեղեդին, և՛ երեխայի նկատմամբ ունեցած մայրական սիրո զգացումը, որը երգում արտահայտվում է մոր երգեցողության ինտոնացիաներով, օրորելով իր մանչուկին: Ինչպես և գրեթե բոլոր նախորդ պիեսներում Գ.Սարաջյանը դաշնամուրային կատարողական միջոցներով վերակառուցում է գործողության երաժշտական պատկերը:

Պիեսն այնպես պետք է կատարել, որ այն անխուսափելիորեն ի հայտ գա լսողի գիտակցության մեջ:

Լադային հիմքը պարզ է՝ *a* փռուգիական լոկրիական կվինտայի նախանշաններով՝ հինգերորդ աստիճանի ալտերացիայում միակ իջեցվածը: 2-րդ և 3-րդ աստիճանների ալտերացիաներն կիրառ-

Таким образом, наряду с лирической задушевностью первых двух частей формы и искрометностью третьей, исполнитель должен привнести в характер музыки черты светлой грусти, свойственной характеру музыкального материала.

"Колыбельная" Комитаса («Քուն եղիր բալաս», "Кун ехир, балас", 2.N108) в фортепианной версии Г.Сараджяна как бы продолжает идею игры в микромотивную вариационность – разместив в партии левой руки тему песни и лаконичную линию гармонических опор, в этом регистре более напоминающих контрапункт к теме, композитор высвободил правую руку для орнаментальных звуковых "инкрустаций", россыпью изящных юбиляций и типично армянских форшлагов, украшающих простую, незатейливую песенную мелодию.

Именно через орнаментальность фортепианных "инкрустаций", "парящих" над мелодией пьесы, передается эмоциональный фактор образности пьесы. Это уже не просто "Колыбельная", это ее символический аналог, в котором есть и сама мелодия песни, и чувство материнской любви к ребенку, которое в пении выражается через интонацию пения матери, убаюкивающей свое дитя. Как и почти во всех предшествующих пьесах, Г.Сараджян через исполнительский ресурс фортепиано реконструирует музыкальную картину самого действа. Исполнять пьесу нужно так, чтобы эта идея перцептуальной театрализации стала рельефной, неизбежно возникающей в сознании слушателя.

Ладовая основа проста – *a*-фри-

Thus, alongside with lyrical sincerity of first two parts of the form and triboluminescence, the third, the executor should introduce in character of music of feature of the light grief peculiar to character of a musical material.

The piece k'oun eğir balas («Քուն եղիր բալաս», **"Lullaby"**, 2. N 108) by Komitas is the piano version by Sarajyan as though continues idea of game in micro motive variation – having placed in parties of the left hand a theme of a song and a laconic line of harmonious support, in this register more reminding the counterpoint to a theme, the composer has liberated the right hand for ornamental sound "incrustations", loose graceful jubilus and typically Armenian grace notes decorating simple, simple singing melody. Through the ornamentality piano "incrustations" "soaring" above a melody of the play the emotional factor of figurativeness of the play is transferred. It not so simply "Lullaby" is its symbolical analogue in which is both a melody of a song and feeling of parent love to the child which in singing is expressed through intonation of singing of mother lulling the child. As well as almost in all previous plays by Sarajyan through a performing resource of a piano reconstructs a musical picture of the action. Performing the play it is necessary so that this idea of perceptual staging became relief, inevitably arising in consciousness of the listener.

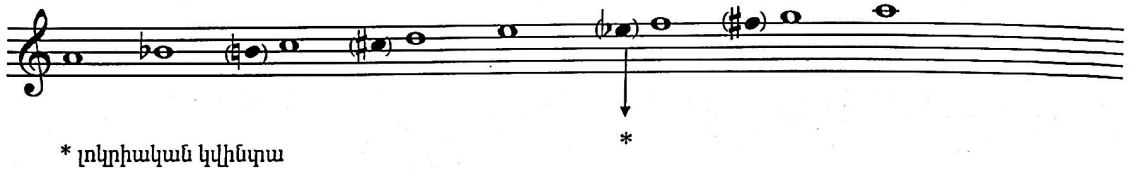
The modal basis is simple, and *a* Phrygian with attributes of Locrian quints in alteration of the V step – is unique lowered. Alterations of the II and III step are applied only in the cadence, and raised the VI meets only

վում են միայն կաղանսում, իսկ բարձրացրած վեցերորդը հանդիպում է միայն մելիզմներում: Կարելի է հաստատել, որ 2 ժողովածուում դա առավել դիատոնիկ պիեսն է:

гийский с признаками локрийской квинты в альтерации V ступени – единственно пониженной. Альтерации II и III ступеней применяются только в кадансе, а повышенная VI встречается только в мелизмах. Можно утверждать, что это наиболее диатоничная пьеса из всех.

in Melissa. It is possible to approve, that it most diatonic play from all.

N47



* լոկրիական կվինտա
* локрийская квинта
* locrian quint

Այս պիեսի կատարման ամենադժվար խնդիրը նվագաբաժինների տեմբրային սահմանազատումն է: Դրա համար բոլոր պայմանները դժվար են՝ գրեթե ամբողջ պիեսը կատարվում է դինամիկ ցածր հարթության վրա՝ նույնիսկ ***mf*** և ***f*** նյուանսները շատ հարաբերական են: Մեկ միացյալ անսամբլում միմյանց միահյուսվելով երկու տարբեր գծերը պահանջում են փուշեի նուրբ տիրապետում:

Կոմիտասի **«Քելեր ցոլեր»** (5. N7) Գ.Սարաջյանի երգի թեմայով սրտնձված ամենադրամատիկ պիեսն է:

Երգի մեղեդին «միահյուսված» է երաժշտական հյուսվածքի բավական բարդ և հագեցած տարատեսակ ֆակտուրային հնարների մեջ: Առաջին անգամ է կոմպոզիտորն օգտագործել տոնայնությունների նշման Կոմիտասի բացատրություններից՝ բանալիում «*սի* ♭» և «*դո* ♯» մատնացույց են անում ոչ միայն լադի մեծացրած սեկունդային, այլև Կոմիտասի շնորհիվ ավանդույթ դարձած սրտնձագործության լադատոնայնության արձանագրման մեթոդին, ջանալով եվրոպական նուրագրության տեխնիկայով արտահայտել հայկական լադահնտոնացիոն մտածողության ինքնատիպությունը:

Պիեսում օգտագործված է կատարողական միջոցների ամենալայն շրջանակը՝ ակկորդային տեխնիկայից մենչև պասսաժներ: Շատ գործուն է օգտագործված ռեպետիցիոն տեխնիկայի միջոցները միջին առանցքային գծերում եռաշերտ ֆակտուրայից ոչ պակաս: Դաշնամուրի բոլոր ռեգիստրները ներառող հզոր ակկորդիկան դաշնակահարի մեծ, լայն ձգվածություն ունեցող ձեռքի համար է նախատեսված: Պիեսի դինամիկ հագեցվածությունը նույնիսկ ***p*** և ***mp*** նյուանսում բավական մեծ է, այսքան շարժուն ֆակ-

Самой трудной задачей в исполнении этой пьесы является тембровое разграничение партий двух рук. Условия достаточно сложны для этого – почти вся пьеса исполняется на низком динамическом уровне – даже нюансы ***mf*** и ***f*** весьма относительны. Увязывание в единый ансамбль двух разнотембровых линий требует весьма тонкого владения туше.

Пьеса **"Келер цолер"** («Քելեր ցոլեր», "Ходил сверкая"), сочиненная на тему песни Комитаса (5.N 7), наиболее драматическая пьеса Георгия Сараджяна.

Мелодия песни "вплетена" в довольно сложную и насыщенную различными фактурными приемами музыкальную ткань. Впервые композитор воспользовался комитасовской орфографией в обозначении тональности – ключевые знаки "си♭" и "до♯" указывают не только на позицию в ладу увеличенной секунды, но и на традицию фиксации ладотональности произведения, сложившейся благодаря методу Комитаса, который в европейской технике нотописи стремился отобразить своеобразие армянского ладоинтонационного мышления.

В пьесе применен самый широкий круг исполнительских приемов – от аккордовой техники до пассажей. Очень активно применяется техника репетиционных приемов в средних стержневых линиях не менее, чем трехъярусных фактур. Мощная аккордика, охватывающая все регистры фортепиано, рассчитана на большую пианистическую руку, обладающую широкой растяжкой. Ди-

The most difficult problem in execution of this play is timbre differentiation of parties of two hands. Conditions are complex enough for this purpose is almost the play is executed at a low dynamic level – even nuances ***mf*** and ***f*** is rather relative. Coordination in uniform ensemble two different timbres of lines demands rather thin possession of a touch.

The play K'eler C'oler («Քելեր ցոլեր»,**"Go sparkling"**, 5,N7) is composed on a theme of song by Komitas, it is the most dramatic piece by Georgi Sarajyan.

Melody of a song "Interweaves" is musical fabric complex enough and sated by various impressive receptions. For the first time the composer has taken advantage of spelling by Komitas in a designation of a tonality – key signs si♭ and do♯ up to specify not only a position in mode of the augmented second, but also tradition of fixing of a tonality of product developed owing to method by Komitas, aspired in the European techniques of musical notation to display an originality Armenian modal intentional thinking.

In the play the broad audience of performing receptions – from chords of techniques up to passages is applied. The techniques of repetitive receptions in average rod lines not less than three multilevel factures is very actively applied. Powerful of chording, covering all registers of a range of a piano it is calculated on the greater pianistic hand possessing the big extension. . The dynamic saturation of the play is rather great even in nuances on ***p*** and ***mp*** – at so mobile facture and

փուրայի և հարմոնիկ խտության դեպքում անգամ այս նյուանսները պայմանական են:

Պիեսը միաձույլ է, նույնիսկ ռեպրիզային կրկնությունները հարթեցված են երաժշտական խոսքի պաթոսով:

Լադային հիմքը դիատոնիկ է և գրեթե կապված չէ ալտերացիայի փոփոխություններով՝ միայն միջին բաժնում բարձրանում են փռուգիական 2-րդ աստիճանը և 7-րդը՝ հարմոնիկ ձգտող տոնը: Էքսպոզիցիայի և ռեպրիզայի բաժինները դիատոնիկ են և, որոշակի իմաստով, կազմակերպված են մոդալ տրամաբանության հարմոնիկ միջոցներով.

намическая насыщенность пьесы весьма велика даже в нюансах ***p*** и ***mp*** – при столь подвижной фактуре и гармонической плотности эти нюансы весьма условны.

Пьеса монолитна, даже репризные повторы сглажены пафосом музыкальной речи.

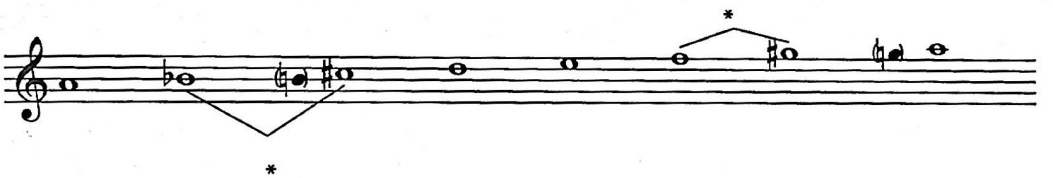
Ладовая основа диатонична и почти не связана с альтерационными изменениями – лишь в среднем разделе повышаются вторая (фригийская) и седьмая (гармонический вводный тон) ступени. Разделы экспозиции и репризы диатоничны и, в определенном смысле, организованы в модальной логике гармонических приемов:

harmonious density these nuances are rather conditional.

The play is monolithic, even reprising repetitions are smoothed by pathos of musical speech.

The modal basis is diatonic; also it is not connected almost with alternation changes – only on the average section the second raises the Phrygian step and the seventh – a harmonious leading note. Sections of an exposition and a reprise are diatonic and, in the certain sense, are organized in modal logic of harmonious receptions:

N48



* մծց. 2
* ув. 2
* augmented second

Սա երկու մեծացրած սեկունդայով լադն է՝ ներքևի տետրախորդում 2-րդ և 3-րդ աստիճանների միջև, իսկ վերևում 6-րդ և 7-րդ:

Պիեսի կատարումը լուրջ լարվածություն է պահանջում՝ ամբողջ կտավը պետք է կատարվի կերպարն արտահայտելու որոշակի պաթոս նախատեսող միացյալ դրամատիկ լարումով:

«Քելե, քելե» (1.N12) պիեսը, որի թեման է Կոմիտասի համանուն երգը, տեխնոլոգիական բնութագրմամբ նման է նախորդին՝ նրանում նույնպես օգտագործված է մեղեդու «միահյուսման» սկզբունքը ֆակտուրայի կտավ: Ճշմարիտ է, ինքը ֆակտուրան բոլորովին այլ է՝ այն հագեցած է բուն դաշնամուրային օրնամենտալության հարուստ միջոցներով: Հիմնական ծանրաբեռնվածությունը ընկած է աջ ձեռքի ենթագաբաժնի վրա, որի ֆակտուրային շերտը զարգանում է թաքնված երկու ձայներում, որոնցից ներքևինը թեման է հանդիսանում: Մեղեդին, կարծես թե ֆակտուրային ֆիգուրացիայի մասն է հանդիսանում, սակայն գրաֆիկան այնպիսին է, որ թեմատիկան դառնում է թաքնված պոլիֆոնիկ գծի ֆակտուրային շերտ: Մեղեդու նման շարադրման միջոցը նույնպես մոտ է այն մոդելին, որում թեմատիկան տեղակայված

Это лад с двумя увеличенными секундами – в нижнем тетрахорде между II и III ступенями, а в верхнем – между VI и VII.

Пьеса при исполнении требует серьезного напряжения – все полотно должно быть сыграно в едином драматическом тонусе, предусматривающем определенный пафос в выражении образа.

Пьеса **"Келе, келе"**(«Քելե քելե», "Шествуй, шествуй" (1.N12), тематизмом которой послужила одноименная песня Комитаса, по технологическим характеристикам подобна предшествующей – в ней использован тот же принцип "вплетения" мелодии в фактурную ткань. Правда сама фактура совершенно иная – она насыщена обильными приемами типично фортепианной орнаменталистики. Основная нагрузка лежит на партии правой руки, фактурный пласт которой разветвляется на два скрытых голоса, нижний из которых и является темой. Мелодия как бы является частью фактурных фигураций, но сама графика такова, что тематизм становится скрытой полифонической линией

The mode with two augmented seconds is in the bottom tetrachord between II and III steps, and in top – between VI and VII.

The play at execution demands a serious pressure – all cloth should be played in the uniform drama tone providing certain pathos in expression of an image.

The play k'ele , k'ele («Քելե, քելե» , **"Stride, stride"**, 1.N12) is thematism which is the same song that Komitas has served, on technical characteristics is similar previous – in it the same principle «"Interweave" melodies in an impressive fabric is used. However, the facture absolutely other – it is sated by plentiful receptions typically piano of ornamenatality. The basic loading lays on a party of the right hand which impressive layer branches on two latent voices, bottom from which is a theme. The melody, as though is a part impressive figuration, but itself the schedule is those, that the theumatism is the latent polyphonic line of an impressive layer.

This way of a statement of a melody too is close to model in which the thematism is placed in the volumetric

է երաժշտական պարածական ոլորտում լրացված «կայծկլտացող» օբերտոնային հնչյուններով:

Լադային հնչյունաշարը անսովոր է և գեղեցիկ դա՝ լիդիական ***C*** լադ է ալտերացիայի փոփոխություններով՝ երրորդ ցածր (փոփոխական մաժոր-մինոր), չորրորդ ցածր (մաժոր լադին մոտեցող) և պիեսի միջին մասում բարձրացած 1-ինը՝ բարձր ռեգիստրում (լոկալ հիպերօկտավայնության նախանշան) և գրեթե ամենուր ֆորշլագի տեսքով, այսինքն կիսաձայն:

фактурного пласта. Этот способ изложения мелодии тоже близок к модели, в которой тематизм размещен в объемной музыкальной среде, заполненной "мерцающими" обертоновыми призвуками.

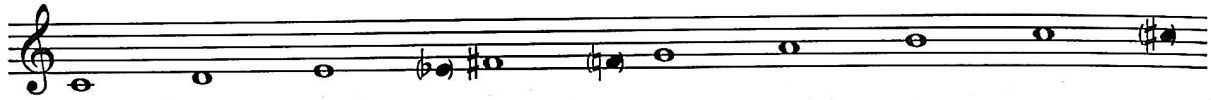
Ладовый звукоряд необычен и красочен – это лидийский лад ***C*** с альтерационными изменениями: третьей низкой (признак мажоро–минорной переменности), четвертой низкой (приближение к мажорному ладу) и, в середине пьесы, повышенной первой – в высоком регистре (признак локальной гипероктавности) почти везде в виде форшлага, то есть призвука.

musical environment filled "flickering» by overtone sounds.

The modal scale is unusual and colorful in the Lidian mode ***C*** with alternative changes – the third low (an attribute of majoro – minor changeability), the fourth low (approach to major mode) and in the middle of the play raised the first – in the high register (an attribute local hypercritics) and almost everywhere in the form of a grace note, that is the sound.

All alterations are applied incidentally, in the form of new modal paints – rapid, but remembered and in musical sense very expressive.

N49



Բոլոր ալտերացիաները էպիզոդային են կիրառված, լադի նոր երանգավորմամբ՝ արագընթաց, բայց հիշվող և երաժշտական առումով շատ արտահայտիչ: Սակայն պիեսն իր հիմքում դիատոնիկ է և հիմնված է մոդալային տրամաբանության սկզբունքների վրա:

«Քելե, քելե» պիեսի կատարման ժամանակ դաշնակահարը շփման տեխնիկան պետք է հասցնի փայլի, իսկ գլխավորը՝ կարողանալ բազում փայլատակող երաժշտական գույներից լույս աշխարհի ի հայտ բերել թեմայի գծի շարժումը:

Կոմիտասի գրի առած **«Կռունկ»** (7.N136) երգը ազգային մտածողության խորհրդանշական երգերից է՝ ժողովրդի շրջանում այն ամենատարածվածն է և Հայաստանի հոգևոր հարստության շրջանում ամենահամբավավորը: Գ.Սարաջյանի պիեսը այդ մեղեդու գործիքային մարմնավորման օրինակներից փայլուններից է: Կերպարայնությունը, անձնկությունն առ հայրենիք, հայերի պատմական Հայրենիքի նկատմամբ ունեցած կարոտի երգն է՝ 1915 թվականի սահմռկեցուցիչ մեծ եղեռնի համաժողովրդական ցավի արտահայտումն ստեղծագործությամբ՝ դաշնամուրային տարբերակով: Երաժշտական նյութը ծայրաստիճան բարդ երաժշտական շերտավորումների փիրույթ է, որոշ դեպքերում հասնելով մինչև չորս, նեցուկային հարմոնիայի, ռիթմիկ բաբախման, մեղեդային գծի և իմիտացիոն շերտերի ներդիրների վերևի

Все альтерации применены эпизодически, в виде новой ладовой краски – быстротечной, но запоминающейся и в музыкальном смысле очень выразительной. Однако в основе своей пьеса диатонична и основана на принципах модальной логики.

При исполнении пьесы "Шествуй, шествуй" пианист должен довести технику прикосновения до бисерного блеска, а главное – суметь высветить в сверкающем множестве музыкальных красок движение тематической линии.

Песня **"Крунк"** («Կռունկ»), записанная Комитасом (7.N136), является знаковой для национального мышления – ее популярность в народе едва ли не самая большая. Пьеса Г.Сараджяна является одним из самых ярких образцов инструментального воплощения этой мелодии. Образность, связанная с болью армян по местам их прежнего обитания, с памятью о трагических событиях 1915 года, предельно выразительно воплощена в версии Г.В.Сараджяна. Музыкальный материал представляет собой крайне сложную иерархию музыкальных пластов, доходящую порой до четырех ярусов: опорной гармонии, ритмической пульсации, мелодической

However in the basis the play is diatonic also is based on principles of modal logic.

At execution of the play « Stride, stride» the pianist should finish techniques of a touch to beaded shine, and the main thing – to manage to highlight in sparkling set of musical paints movement of a thematic line.

The song kr'ounk («Կռունկ» **"Krunk"** 7, N 136) written down by Komitas is sign for national thinking – its popularity in people hardly probable not the greatest among a spiritual heritage of Armenia. The play by Sarajyan is one of the brightest samples of a instrument embodiment of this melody. The figurativeness connected with a nostalgic pain of Armenians in places of their former dwelling, with memory of tragically events of 1915 extremely expressively is embodied in Sarajyan's version.

The musical material represents the extremely complex hierarchy of musical layers reaching at times up to four circles: basic harmony, a rhythmic pulsation, a melodic line and imitating inserts in the top register (accommodation of layers is listed from bottom to the highest). Metric changeability gives to a musical stream special asymmetric plastic, making impression epic tale, narrating about tragical pages of history

ռեգիստրում: Մեղրական փոփոխականությունը երաժշտական հոսքին տալիս է ասիմետրիկ անհավասարաչափության ճկունություն, ստեղծելով, հայ ժողովրդի պատմության ողբերգական էջերի մասին պատմող էպիկական պատմության տպավորություն:

Դրա հետ մեկտեղ երգային մեղեդու ողբերգական ինտոնացիաները Գ.Սարաջյանը ներդրել է հարմոնիայի միջոցների, կոնտրապունկտի և լուսավոր հույսի ֆակտուրայի գծերի և բարձրագույն հոգևորի, արմատներով գնացող ազգի մշակութային ժառանգություն:

Պիեսի դժվարագույն ռիթմիկ պատկերին ճշգրիտ հետևելուն միասին կատարողին անհրաժեշտ է կանխատեսել և ներմուծել մեծ թվով դաշնամուրային բավական բազմաբնույթ միջոցների կատարում ինչպես պիեսի թեմային կոնտրապունկտ, այնպես և թեմայի հետ գտնվող գծային միակցության մեջ գեղարվեստական միասնության: Սակայն գլխավորը՝ կոմպոզիցիոն այս լրացման մեղեդին վեր հանել առաջին պլան մղել, դրա հետ մեկտեղ պահպանելով գլխավոր գծի համաչափության հարաբերակցությունը ամբողջ երկրորդ պլանի բոլոր հատկանիշներով:

Կոմպոզիտորը հոգ է տարել կոմպոզիցիոն տարբեր տարբերակումների խնդիրների մասին գրառման գրաֆիկայում, ժամանակ առ ժամանակ մտցնելով երրորդ փողը, ինչպես նաև ֆունկցիոնալ հստակ բաժանելով երաժշտական գծերը խմբավորման բարդ համակարգի օգնությամբ: Պիեսի պասսաժայնությունը դաշնամուրային է, արտահոսում է մոտիվային երգչական երգայնությունից կոմպոզիտորը նրբորեն ընդգծելով մեղեդու այս առանձնահատկությունը զարգացրել է այլ տարբերակ՝ գործիքային ավելի շարժուն, քան երգչականը, իսկ որոշ դեպքերում գործիքին հասանելի լայն դիապազոնը ընդգծելով հատուկ նրան: Պիեսը գեղեցիկ է, խրոմատիկ, նրա հիմքում բնական լադ է մեծացրած սեկունդայով 2-րդ և 3-րդ աստիճանների միջև: Տոնիկայի և 3-րդ աստիճանի բացառությամբ ամբողջ հնչյունաշարը ենթարկվում է ալտերացիայի փոփոխությունների.

линии и имитационных вставок в верхнем регистре. Метрическая переменность придает музыкальному потоку особую ассиметричную пластику, создающую впечатление эпического сказа, повествующего о трагических страницах истории армянского народа.

Вместе с тем, в трагические интонации песенной мелодии Г.Сараджян привнес с помощью приемов гармонии, контрапункта и фактуры черты светлой надежды и высочайшей духовности, корнями уходящие в культурное наследие нации.

Помимо точного соблюдения сложнейшего ритмического рисунка пьесы, исполнителю предстоит свести в художественное единство большое число весьма разнохарактерных приемов пианизма – как контрапунктирующих теме пьесы, так и находящихся в линейном с темой сопряжении. Но главное – в этой композиционной комплементарности вывести на первый план мелодию, сохранив при этом пропорциональность соотношения главной линии атрибутикой второго плана.

Композитор позаботился о проблеме дифференциации различных композиционных элементов в графике записи, вводя время от времени третью строку, а также четко функционально разделив музыкальные линии с помощью сложной системы группировок. Пассажистика пьесы чисто фортепианная, проистекает из мотивного вокального распева в мелодии – композитор, тонко подметив эту особенность мелоса, развил ее, переведя в инструментальный аналог, более подвижный, чем вокальный, а в ряде случаев, охватывающий огромный диапазон, доступный инструменту. Пьеса красочна, хроматична, в ее основе - оригинальный лад с увеличенной секундой между II и III ступенями. За исключением тоники и III ступени, весь звукоряд подвергается альтерационным изменениям:

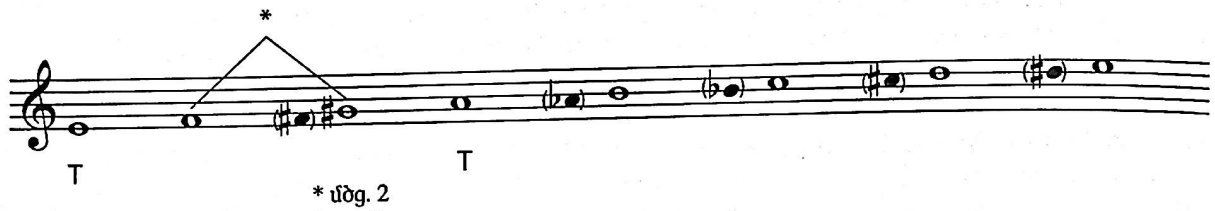
of Armenian people.

At the same time in tragical singing intonations by Sarajyan has introduced melodies by means of receptions of harmony of couterpoint and factures of feature of light hope and the highest spirituality, roots leaving in a cultural heritage of the nation.

Besides exact observance of the most complicated rhythmic figure of the play the executor should reduce in art unity the big number of rather various receptions of pianism – as counterpunching to a theme of the play, and being in linear interface to a theme. But the main thing – in this composite complementary to deduce on the foreground a melody, having kept thus proportionality of a parity of the main line with all attributes of the second plan.

The composer has taken care of a problem of differentiation of various composite elements in the schedule of record, entering from time to time the third line, and as precisely functionally having divided musical lines by means of complex system of groupings. The passanging plays are just piano, results from motive vocal singsong in a melody – the composer is thin having noticed that this feature of melos has developed it, having translated in instrumental analogue – more mobile than vocal, and in some cases covering huge range accessible to the instrument. The play is colorful, achromatized, in its basis original mode with the augmented second between II and III steps. Except for tonics and the III step of all scale is exposed alteration changes:

N50



* մծց. 2
* ув. 2
* augmented second

Պիեսում ամենալայն պլանով է զգացվում փոնիկական երկու սյուն. մի և լա: Դրա հետ մեկտեղ հարմոնիկ լեզուն, հատկապես միջին մասում և եզրափակմանը, մոտ է սոնոր երաժշտությունը հնարներին՝ հարմոնիաներն ինքնաբավ են իրենց գեղեցկության մեջ, իսկ նրանց փոխկապակցությունը չի հանդիսանում ֆունկցիոնալ ձգողականություններ: Հարմոնիկ այս խրոմատիկան էլիպսիսի ձևերից մեկն է, սակայն հատուկ է էլիպսիսի կառուցված՝ լադային ինտոնացիայի նյութից: Պիեսի կերպարայնությունը, իր մեջ համադրելով նաև և՛ ողբերգականություն, և՛ քնարականություն, կատարողի առջև մի քանի բարդ խնդիր է առաջացնում՝ տեխնիկական, որը պահանջում է գործնականում դաշնամուրային տեխնիկայի բոլոր տեսակների փիրապետում և մի շարք գեղարվեստական՝ բազմաթիվ և բազմաբնույթ երաժշտական միկրոֆրագմենտների միաձուլում սրեղծագործության դրամատուրգիական ամբողջականությամբ:

Գ.Սարաջյանն արտակարգ քնքշանքով էր վերաբերվում այս պիեսին. նրանում արտահայտված կերպարները՝ ազգային ինքնահասկացողության ձևերից մեկն են: Այս պիեսը փոխաբերություն է, դիմում է բոլորին և յուրաքանչյուրին. հիշիր այն մասին, ինչ կատարվել է քո ժողովրդի հետ, և չթողնես այն կրկնվի: Պատահական չէ, որ պիեսը Գ.Սարաջյանը նվիրել է որդուն՝ Սերգեյ Սարաջյանին, նրա առաջին կատարողին:

Ժողովածուի վերջին «**Հաբրբան**» (4.N94) պիեսը, նույնպես Կոմիտասի երգի մեղեդու հիման վրա է սրեղծվել՝ թեթև, ուրախ տոկկատային սրեղծագործություն է, հավանական է սրեղծված է հատուկ որպես ցիկլի եզրափակման պիես: Տոկկատայնությունը, ընտրված է որպես ժանրային սկիզբ մեղեդու մարմնավորման համար, անկերապահորեն լավագույնս համապատասխանում է նրա բնույթին:

Պիեսին պարայնություն են հաղորդում սինկոպաները, որոնք բովանդակում են մեղեդին և դարձել են պիեսի ֆակ-

В самом широком плане в пьесе ощущается два тонических устоя: *e* и *a*. Вместе с тем, гармонический язык, особенно в средней части и в завершении, близок сонорным приемам – гармонии самодостаточны в своей красочности, а их взаимосвязь не является результатом функциональных тяготений. Эта гармоническая хроматика является одной из форм эллипсиса, но эллипсиса особого, выстроенного из интонационного ладового материала. Образность пьесы, сочетающая в себе и трагичность, и лирику, ставит перед исполнителем несколько сложных задач – техническую, требующую владения практически всеми видами фортепианной техники и ряд художественных – сведение многочисленных и разнохарактерных музыкальных микрофрагментов в драматургическую цельность произведения.

Г.Сараджян относился к этой пьесе чрезвычайно бережно: выраженные в ней образы – одна из форм национального самосознания. Эта пьеса – метафора, обращение ко всем и каждому: помни о том, что случилось с твоим народом и не допусти этого еще раз. Неспроста пьеса посвящена сыну Георгия Вардовича - Сергею Сараджяну, первому ее исполнителю.

Последняя пьеса сборника - **"Абрбан"** («Հաբրբան», 4.N94)- тоже на мелодию песни Комитаса, представляет собой легкое веселое токкатное произведение, вероятно созданное специально для завершения цикла пьес. Токкатность, избранная в качестве жанрового начала для воплощения мелодии, как нельзя лучше соответствует ее характеру.

Привкус танцевальности придают пьесе синкопы, содержащиеся в самой мелодии и ставшие одной из особенностей фактуры. В музы-

In the widest plan in the play it is felt two tonic foundations: «mi and lya. At the same time harmonious language especially in an average part and in end is close to sonor receptions – harmonies are self-sufficient in the beauty, and their interrelation does not grow out functional gravitations. This harmonious chromatics is one of forms of ellipsis, but ellipsis is special – built of intonation of modal material. The figurativeness of the play combining both tragedy, and lyrics puts before the executor some challenges – technical, demanding possession practically all kinds of piano techniques and a number art – data of numerous and various musical micro fragments in dramaturgic integrity of product.

Sarajyan concerned to this play extremely carefully: the images expressed in it – one of forms of national consciousness. This play – a metaphor, the reference to all and to everyone: Remember that happens with your people, and do not admit it once again. The play is devoted to Georgi Sarajyan's son Sergey Sarajyan, its first executor.

The last play of the collection habrban («Հաբրբան», **"Habrban"**, 4.N94) is also on a melody of song by Komitas, represents easy cheerful toccata product possibly created specially for end of a cycle of plays. Toccata, selected as the genre beginning for an embodiment of a melody, as well as possible corresponds to its character.

Smack dancing is given to the play with the syncopes which containing in the melody and have become by one features of the facture of the play. In musical process receptions of toccata from spread out harmonious of figuration up to chordic ways of conducting a melodic line are applied all. In a line of the left hand and in spread out figuration are often applied repetitive repetitions.

կուրայի առանձնահատկություններից մեկը: Երաժշտական գործընթացում օգտագործված են փոկկափայնության բոլոր միջոցները լայն դասավորության ակկորդներից, հարմոնիկ ֆունկցիաներից մինչև ներառումը ակկորդային միջոցների մեղեդային գծերում:

Զախ ձեռքի գծում և լայն դասավորված ֆիգուրացիաներում հաճախ կիրառվում է ռեպետիտիվ կրկնություններ:

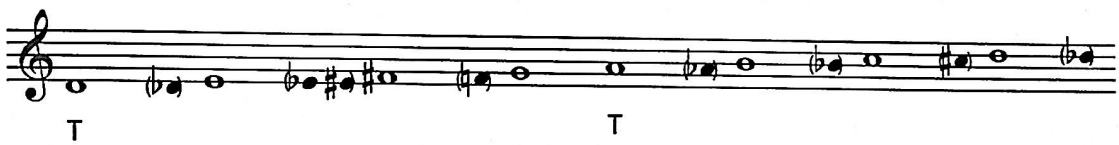
Միքսոլիդական ***D*** լադը, դարձել է պիեսի լադային հիմքը, որը ենթարկում է լուրջ ալտերացիայի ուղղումների, ինչն էլ երաժշտությանը հաղորդում է ինտոնացիայի ճկուն շարժունության որակ.

кальном процессе применены все приемы токкатности: от разложенных гармонических фигураций до аккордовых способов ведения мелодической линии. В линии левой руки и в разложенных фигурациях часто применяются репетитивные повторы.

Миксолидийский лад ***D***, ставший ладовой основой пьесы, подвергается серьезной альтерационной коррекции, что придает музыке качество пластичной подвижности интонаций:

Micsolidian mode –***D***, become the modal basis of the play is exposed serious alternation correction that gives to music quality of plastic mobility:

N51



Հայկական երաժշտության մեջշարժուն տոնիկան՝ հաճախ հանդիպող երևույթ է: Եվ տվյալ պիեսում դրանք երկուսն են ***D*** և ***A***: Պիեսը մեկ շնչով է կատարվում էֆեկտիվ ասպիճանական դինամիկ վերաճումով՝ մինչև վերջին *fortissimo*-ն:

Սկեղծագործությունը արժանիորեն եզրափակում է Գ.Վ.Սարաջյանի դաշնամուրային մանրանվագների ամբողջ պատկերասրահը:

Подвижная тоника в армянской музыке – явление часто встречающееся. И в данной пьесе их две - ***D*** и ***A***. Пьеса исполняется на одном дыхании с эффектом постепенного динамического нарастания – вплоть до последнего *fortissimo*.

Произведение достойно завершает всю галерею фортепианных миниатюр Георгия Вардовича Сараджяна.

Mobile tonic in the Armenian music is the phenomenon often meeting. And in their given play is two D and A. The play is executed on one breath with effect of gradual dynamic increase – down to the last *fortissimo*.

Product adequately finishes all galleries of piano miniatures of Georgi Sarajyan.

Օգտագործված գրականություն

1.Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, Ե., ՀՍՍՀ Հայպետհրատ, երաժշտ. սեկտոր, 1931:
2.Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, Հայկական ժողովրդական երգեր և պարեր, հատ. 2, Եր., Հայպետհրատ, 1950:
3.Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 12, Եր., ՀՀ ԱԳԱ Գիտություն, 2003:
4.Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 9, Եր., ՀՀ ԱԳԱ Գիտություն, 1999:
5.Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Եր., Հայպետհրատ, 1960:
6.Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Եր., Հայպետհրատ, 1965:
7.Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, Եր., ՀՀ ԱԳԱ Գիտություն, 2000:
8.Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, Եր., ՀՀ ԱԳԱ Գիտություն, 1982:

Использованная литература

1.Комитас., Народные песни., Этнографический сборник., Ер.: Муз.сектор Госиздата АССР., 1931.
2.Комитас., Этнографический сборник., Армянские народные песни и пляски., II т., Ер.: Айпетрат., 1950.
3.Комитас., Собрание сочинений., т.12., Ер.:Гитуцюн НАН РА, 2003.
4.Комитас., Собрание сочинений., т.9., Ер.:Гитуцюн НАН РА, 1999.
5.Комитас., Собрание сочинений., т.1., Ер.: Айпетрат, 1960.
6.Комитас., Собрание сочинений., т.2., Ер.: Айпетрат, 1965.
7.Комитас., Собрание сочинений., т.10., Ер.:Гитуцюн НАН РА, 2000.
8.Комитас., Собрание сочинений., т.6., Ер.: Советакан грох., 1982.

Used literature

1.Komitas., National songs., Ethnographic collection., Yerevan: Musical sector of Gosizdat ArmSSR., 1931.
2.Komitas., Ethnographic collection., Armenian folk songs and dances., Vol. II., Yerevan: Aypetrat.,1950.
3.Komitas., Compositions collection., Vol. 12, Yerevan: NAN RA Gitutyun., 2003.
4.Komitas., Compositions collection., Vol. 9., Yerevan: NAN RA Gitutyun., 1999.
5.Komitas., Compositions collection., Vol. 1., Yerevan: Aypetrat., 1960.
6.Komitas., Compositions collection., Vol. 2., Yerevan: Aypetrat., 1965.
7.Komitas., Compositions collection., Vol. 10., Yerevan: NAN RA Gitutyun., 2000.
8.Komitas.,Compositions collection., Vol. 6., Yerevan: Sovetakan grogh., 1982.

Հայերէնի գիտական փոառադարձությունն ըստ Հ. Հյուբշմանի:
«ԵՊԿ հրատարակչության» պատվերով համակարգչային ծրագրի հեղինակ՝ Հ. Երիջանյան

Научная транскрипция армянского языка по Г.Хюбшману.
Автор компьютерной программы (по заказу "Издательства ЕГК") - А.Ериджанян

Armenian scientific transcription by H. Hubshman.
The program was developed by H. Yerijanyan with the order of the "YSC Publishing House"
of Yerevan Komitas State Conservatory

Ա	· a	Շ	· š
Բ	· b	Ո	· o
Գ	· g	Չ	· č̣
Դ	· d	Պ	· p
Ե	· e	Ջ	· ǰ
Զ	· z	Ռ	· r′
Է	· ē	Ս	· s
Ը	· ə	Վ	· v
Թ	· t′	Տ	· t
Ժ	· ž	Ր	· r
Ի	· i	Ց	· c′
Լ	· l	Ու	· u
Խ	· x	Փ	· p′
Ծ	· ç	Ք	· k′
Կ	· k	Եվ	· ew
Հ	· h	Օ	· o
Ձ	· j	Ֆ	· f
Ղ	· ə̂	և	- w
Ճ	· č		
Մ	· m		
Յ	· y		
Ն	· n		

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Առաջաբան....3
Ժողովրդական եղանակ....6
Տոկկատինա....8
Օրորոցային....17
Հովվերգ....21
Երգ առանց խոսքի....23
Պար....26
Կապրիչչո....31
Երգ առանց խոսքի....37
Էկսպրոմտ....42
Պար....49
Երգ առանց խոսքի....51
Տոկկատա....54
«Հրապուրել են ինձ քո սև աչքերը».66
«Քո սիրո մասին, ես հաճախ եմ երազում»....71
Ջիվանիի թեմայով....75
Շերամի թեմայով....78
«Քանի վուր ջանիմ»....84
Քամանչա....89
Վալս (*Es-dur*)....92
Վալս (*g-moll*)....97
Հայկական պար....101
«Հոյ, Նազան»....105
«Երկինքն ամպել ա»....108
«Չեմ, չեմ, չեմ կրնա խաղա»....110
Հայկական ժողովրդական պար (Ֆատեն կիփամ)....112
Կաքավիկ....115
"«Կուժն առա» և «Գնա, գնա"....124
Օրորոցային....130
«Քելեր ցոլեր»....132
«Քելե-քելե»....139
Կռունկ....143
Հաբրբան....148
Ծանոթագրություններ, Վերլուծական և մեթոդական դիտողություններ....158
Տառադարձությունը ըստ Հ.Հյուբշման....212

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие....3
Народный напев....6
Токкатина....8
Колыбельная....17
Пастораль....21
Песня без слов....23
Танец....26
Каприччио....31
Песня без слов....37
Экспромт....42
Танец....49
Песня без слов....51
Токката....54
“Очарован твоею красою”....66
“О любви твоей, друг мой, мечтаю”....71
На тему Дживани....75
На тему Шерама....78
“Жив я доколе”....84
Каманча....89
Вальс (*Es-dur*)....92
Вальс (*g-moll*)....97
Армянский танец (Дам тебе фату)....101
“Ой, Назан”....105
“Небо тучи скрыли”....108
“Нет, нет, плясать нет мочи”....110
Армянский танец....112
Куропатка....115
«“Кужн ара” и “Гна, гна”»....124
Колыбельная....130
“Ходил сверкая”....132
“Шествуй, шествуй”....139
Крунк....143
Абрбан....148
Примечания....158
Транскрипция армянского языка по Г.Хюбшману....212

CONTENTS

Preface....3
Folk melody....6
Toccatina....8
Lullaby....17
Pastoral....21
A song without words....23
A dance....26
Capriccio....31
A song without words....37
Impromptu....42
A dance....49
A song without words....51
Toccata....54
„I am fascinated by your beauty”....66
„I often dream of you love, my friend”....71
On Jivanni’s theme....75
On Sheram’s theme....78
k‘ani vgur ǰanim....84
Qamancha....89
Waltz (*Es-dur*)....92
Waltz (*g-moll*)....97
An Armenian dance....101
hgy nazan....105
erkink‘n anpel a....108
čem, čem,čem krna xaծ‘a....110
Armenian national dance (faten kitam)....112
kak‘avik....115
„I took the jug“ & „Go, go“....124
Lullaby....130
k‘eler c‘gler....132
k‘ele k‘ele....139
kr‘gunk....143
habrban....148
Notes, Methodical and Analytical Comments....158
Armenian Scientific transcription by H.Hubshman....212

ԳԵՈՐԳԻ ՍԱՐԱՋՅԱՆ
ГЕОРГИЙ САРАДЖЯН
GEORGI SARAJYAN

ՊԻԵՍՆԵՐ
դաշնամուրի համար

ПЬЕСЫ
для фортепиано

PIECES
for the piano

Գլխավոր և պատասխանատու խմբագիր՝ Գ.Կ.Շագոյան
Մասնագիտական խմբագիր՝ Ս.Գ.Սարաջյան
Թարգմանիչ խմբագիր (անգլերեն)՝ Ա.Հ.Եսայան
Թարգմանիչ խմբագիր (հայերեն)՝ Վ.Խ.Թովմասյան
Խմբագիրներ՝ Հ.Ն.Մուրադյան
Մ.Բ.Կիրակոսյան
Ս.Մ.Ազնաուրյան
Համակարգչային սրբագրում՝ Ս.Ս.Ղուկասյան
Նոտային շարվածքը և ձևավորումը՝ Հ.Ա.Երիջանյանի

Главный и ответственный редактор Г.К.Шагоян
Специальный редактор С.Г.Сараджян
Редактор-переводчик (английский) А.Г.Есаян
Редактор-переводчик (армянский) В.Х.Товмасян
Редакторы: О.Н.Мурадян
М.Б.Киракосян
С.М.Азнаурян
Технический корректор С.С.Гукасян
Нотный набор и дизайн А.А.Ериджанян

Editor-in-chief G.K.Shagoyan
Professional editor S.G.Sarajyan
Editor-translator (English) A.H.Yesayan
Editor-translator (Armenian) V.Kh.Tovmasyan
Editors: H.N.Muradyan
M.B.Kirakosyan
S.M.Aznauryan
Technical proof-reader S.S.Ghukasyan
Music typesetting and designer H.A.Yerijanyan

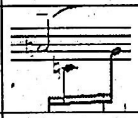
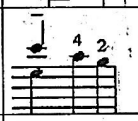
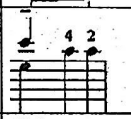
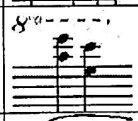
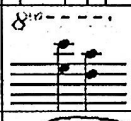
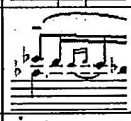
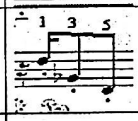
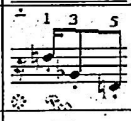
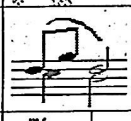
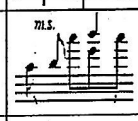
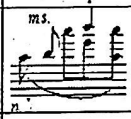
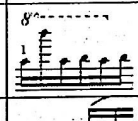
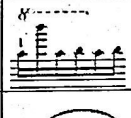
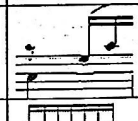
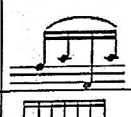
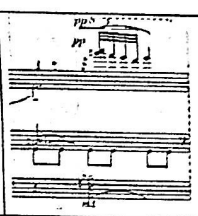
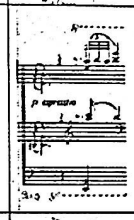
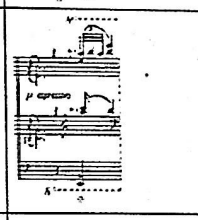
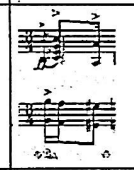
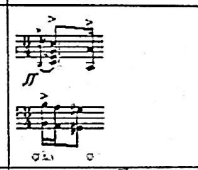
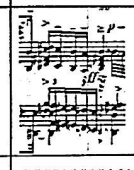
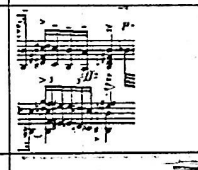
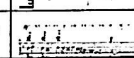
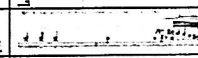
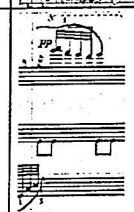
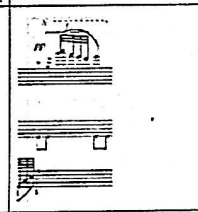
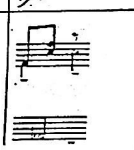
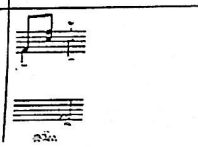
Size 60x84 1/8, Paper offset
27 typ. press.
Printing 500

Չափսը՝ 60x84 1/8. Թուղթը՝ օֆսեթ:
27 տպ.մամուլ:
Տպաքանակը՝ 500:

«ԵՊԿ հրատարակչություն» Երևան 2010
Սայաթ-Նովա 1ա Հեռ. 523 993 +118 E-mail: ysc@edu.am Fax: 37410 563 540
“Издательство ЕГК” Ереван 2010
Саят-Нова 1а Тел. 523 993 +118 E-mail: ysc@edu.am Fax: 37410 563 540
"YSC Publishing House" Yerevan 2010
Sayat-Nova 1a Tel.: 523 993 +118 E-mail: ysc@edu.am Fax: 37410 563 540

LIMUSH PRINTHOUSE

ՎՐԻՊԱԿՆԵՐ

էջ	տակտ	տպված է	պետք է լինի
35	33 տ.		
38	28 տ.		
54	9 տ.		
58	67 տ.		
78	6 տ.		
84	3 տ.		
105	14 տ.		
132	5 տ.		
136	42 տ.		
137	46 տ.		
137	48 տ.		
143	4 տ.		
143	8 տ.		
145	28 տ.		
145	29 տ.		
147	39 - 40 տ.		
147	42 տ.		
149	15 տ.		

ՎՐԻՊԱԿՆԵՐ

էջ	տող	տպված է	պետք է լինի
161	ն. 29 տ.	տետրախորդ	տետրախորդին
163	ն. 8 տ.	hast	has
168	ն. 21 տ.	has taken place from	has taken from
171	ն. 2տ.	has various	have various
179	վ. 4տ.	En harmonious	The inharmonious
184	ն. 4 տ.	վարիացիայնվում	վարիացիայնացվում
186	վ. 17 տ.	պատկերավոր	պատկեր, որի կատարմամբ մեդիատորով
186	ն. 18 տ.	մեդիատիվ	լադատոնայնական
187	ն. 1 տ.	լադատոնային	(it was earlier said about)
187	վ. 29 տ.	(об этом упоминалось ранее)	ֆրազայնությամբ
188	ն. 12 տ.	ֆրազնությամբ	параллельного
191	ն. 18 տ.	параллельно	իլյուստրատիվ
196	ն. 25 տ.	տարրալյուստրատիվ	ծավալայնություն
197	վ. 12 տ.	ծայնատվություն	strokes are spent
198	վ. 6 տ.	strokes spent	образно-театральное
201	վ. 10 տ.	образно-театрально	hyperoctava
203	վ. 13տ.	hyperactive	контрастно
204	ն. 11 տ.	контрастные	естественной
206	վ. 3 տ.	естественно	линии с
209	ն. 25 տ.	линии	ладо-гармоническим комплексом
188		վ. 6 տ.	ՀԱՎԵԼՈՒՄ