

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ «ԳԻՏԵԼԻՔ» ԸՆԿԵՐՈՒԹՅՈՒՆ

Ս. Գ. ԲՈՒԴԱՂՅԱՆ

ԶՈՒԹԱԿԻ ՍՈՆԱՏԸ
ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ
ՄԵԶ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ «ԳԻՏԵԼԻՔ» ԸՆԿԵՐՈՒԹՅՈՒՆ

Ա. Գ. ԲՈՒԴԱՂՅԱՆ

Արվեստագիտության թեկնածու

Օգնություն դասախոսին

**ԶՈՒԹԱԿԻ ՍՈՆԱՏԸ
ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ
ՄԵԶ**

ԵՐԵՎԱՆ—1984

ԳՄԴ 85.245
Բ 940

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ «Գիտե-
լիք» ընկերության վարչությանն առընթեր
գեղարվեստական մշակույթի սեկցիայի
որոշմամբ

Գրախոսներ՝ արվեստագիտության թեկնածուներ Ա. Ա. Բաղսամյան,
Ի. Գ. Տիգրանյան
Պատասխանատու խմբագիր՝ արվեստագիտության թեկնածու
Ժ. Պ. Զուրաբյան

ОБЩЕСТВО «ЗНАНИЕ» АРМЯНСКОЙ ССР

В помощь лектору

АРМЕН ГЕВОРКОВИЧ БУДАГЯН

кандидат искусствоведения

СКРИПИЧНАЯ СОНАТА В АРМЯНСКОЙ МУЗЫКЕ

(На армянском языке)

Ереван—1984

© Հայկական ՍՍՀ «Գիտելիք» ընկերություն, 1984

Հայ պրոֆեսիոնալ գործիքային երաժշտության ժանրերի պատմությունը դեռևս չի դարձել դասախոսական պրոպագանդայի նյութ: Մինչդեռ, այդ ասպարեզը կենդանի հետաքրքրություն է ներկայացնում: Յուրաքանչյուր ժանր յուրովի է արտացոլում ժամանակի պահանջները, ունի զարգացման ուրույն ուղի, իր վառ ներկայացուցիչներին, իր գագաթնակետային ստեղծագործությունները...

Վերն ասածը լիովին վերաբերում է և հայկական ջութակի սոնատի ժանրին: Ժառանգելով և հայ հողի վրա զարգացնելով համաշխարհային երաժշտության մեջ կազմավորված ջութակի սոնատի ավանդույթները, հայկական ջութակի սոնատը դարձել է ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության ինքնուրույն ճյուղավորում: Այդ ժանրին անդրադարձել են Արամ խաչատրյանն ու Հարո Ստեփանյանը, Առնո Բաբաջանյանն ու Կարեն խաչատրյանը, Տիգրան Մանսուրյանը և շատ ուրիշներ:

Առաջարկվող աշխատությունը (իբրև միթոզական օգնություն դասախոսին) նպատակ ունի մատչելի եղանակով ներկայացնել հայկական ջութակի սոնատի զարգացման ուղին և ծանոթացնել ժանրի ընդհանուր խնդիրներին:

«Ջութակի սոնատը հայ երաժշտության մեջ» թեմայով դասախոսություն կարդալու համար առաջարկվում է հետևյալ պլանը.

1. Սոնատի, իբրև ժանրի, ընդհանուր հատկանիշները:
2. Հայ երաժշտության մեջ ջութակի սոնատի զարգացման հիմնական փուլերը:
3. Ջութակի սոնատի, իբրև հայ երաժշտության ինֆնուրայն ժանրի, մի քանի բնորոշ կողմերը (ամփոփում):

Դասախոսությունը ցանկալի է ուղեկցել տարբեր սոնատների հատվածների ձայնագրությամբ կամ կենդանի կատարմամբ:

Երաժշտասերներին լավ ծանոթ է սոնատ խոսքը: Որպես երաժշտության հարուստ ու զարգացած ժանրերից մեկը, սոնատը ամենալայն տարածումն է ստացել համերգային պրակտիկայում:

Համաշխարհային արվեստում ամենուրեք ընդունված սոնատ տերմինը փոխառնված է իտալերենից (sonata): Այս անվանումն իր հերթին գալիս է իտալերեն sonare խոսքից, որ նշանակում է՝ «հնչել»:

Դեռևս XIII դարում սոնատ էին անվանում վոկալ կամ գործիքային ոչ մեծ պիեսները: Եվ միայն XVII դարում, մի շարք միջանկյալ փուլեր անցնելուց հետո, սոնատը հաստատվեց որպես մեծակտավ գործիքային սոնետ ժանրի թյուն:

Սովորաբար սոնատները գրվում են մեկ կամ երկու գործիքի համար: Երկու կատարողների համար գրված սոնատների առաջացումը հեշտությամբ բացատրվում է նրանով, որ լարային, ինչպես և փողային, գործիքները ակզբից ի վեր հազվադեպ էին հանդես գալիս առանց դաշնամուրի (կլավիրի) ընկերակցության: Այսպես և «երկու կատարողների համար» սոնատներում: Առաջատար դերն այստեղ հանձնարարվում էր «մեկտղիկ» ֆունկցիա կատարող լարային կամ փողային որևէ գործիքի, մինչդեռ երկրորդ (պարտադիր) գործիքը՝ դաշնամուրը՝ բազմաձայն կայուն հենարանի դեր էր կատարում:

Մի փոքր ուշ տեղի ունեցավ նաև մենանվագ սոնատի սկզբնավորումը: Արդեն XVIII դարի սկզբին Յ. Ս. Բախը, ընդգծելով ջութակի ինքնուրույնությունն ու «անկախությունը», նրա համար ստեղծել է երեք հոյակապ մենանվագ սոնատ:

Գրեթե միաժամանակ է զարգացել նաև կլավիրային մենանվագ սոնատը:

Վերադառնալով «երկու կատարողների համար» սոնատներին, նշենք, որ XVIII դարի երկրորդ կեսին այդ ժանրային ճյուղավորումը թևակոխեց իր զարգացման դասական շրջանը, երբ Հադդնի, Մոցարտի, Բեթհովենի ստեղծագործության մեջ ձևավորվեց անսամբլային սոնատը: Անսամբլային սոնատում հատկապես շեշտվում են մասնակից գործիքների հավասար իրավունքները, հավասար դերը «երաժշտական գործողության» զարգացման մեջ: Սոնատը դառնում է երկու հավասարազոր «գործող անձանց» զուգանվագ-երկխոսություն:

Իր միջդասական և դասական դրսևորումներում սոնատը բազմամաս ստեղծագործություն է¹, որը միավորում է տարբեր տրամադրություններ արտահայտող ավարտուն մասեր:

Արդեն մինչդասական սոնատներում նկատելի էր տրամադրությունների և դրա հետ կապված տեմպերի կոնտրաստային հաջորդականություն (օրինակ՝ դանդաղ-արագ-դանդաղ-արագ տեմպ ունեցող մասերի հաջորդականություն, որտեղ ներմասային կոնտրաստները ստորադաս դեր էին կատարում):

Ավելի ևս բազմազան ու հետաքրքիր դրսևորում ունեցավ սոնատի դասական տիպը: Այստեղ դրամատիկորեն հագեցած, արագ տեմպով ընթացող 1 - ի ն մասին (այսպես կոչված «սոնատային ալեգրոյի» ձև²) հաջորդում են դանդաղ երգային 2 - րդ մասը (հաճախ՝ վարիացիաների ձևով³), աշխույժ

¹ XIX—XX դարերի կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ հանդիպում ենք նաև միամաս սոնատներին, որոնք հաճախ պարունակում են բազմամաս ցիկլի հատկանիշներ:

² Սոնատային ցիկլի այդ ամենակարևոր ձևի մասին կխոսվի ստորև:

³ Այս ձևը ենթադրում է ելակետային թեմայի ցուցադրում և նրա հետևողական տարբերակային (վարիացիոն) զարգացում:

տեմաբով մենուետ պարը կամ կատակային սկերցոն (3 - րդ մ ա ս, սովորաբար եռամաս ձևով¹) և կենցաղային պատկերներ պարունակող արագաշարժ ֆի ն ա լ ը (նրան բնորոշ է ռոնդո ձևը²):

Մասերի այդպիսի հաջորդականությունը տիպական է նաև նույն ժամանակաշրջանում ձևավորված սիմֆոնիայի և կվարտետի ժանրերին, որոնց հետ սոնատի կապը ակնհայտ է: Սակայն եթե սիմֆոնիաներն ու կվարտետները, իբրև կանոն, քառամաս են, ապա սոնատները հաճախ գրվում են երեք մասով (աչդ դեպքում սովորաբար բացակայում է մենուետը):

Իհարկե, սոնատներում դժվար է խոսել ծրագրային ու թյան կամ սյուժեի տայնության մասին, ինչպես հնարավոր կլիներ խոսել գրական նախահիմք ունեցող որևէ այլ ժանրի մասին (օպերա, բալետ, կանտատ, երգ և այլն): Սակայն դա չի բացառում սոնատներում կերպարային բովանդակության առկայությունը:

Սոնատների կերպարային ոլորտը սնող աղբյուրները բազմազան են: Այստեղ և կյանքի տարբեր երևույթներն են, բնության պատկերները, և կենցաղային տեսարանները, մարդուներաշխարհի ամենատարբեր դրսևորումները: Ուրախությունն ու տխրությունը, հերոսականությունն ու քնարականությունը, հումորը և փիլիսոփայական մտորումները կարող են մարմնավորվել սոնատի երաժշտության մեջ:

¹ Եռամաս ձևում (որի կառուցվածքը կարելի է արտահայտել $a-b-a$ ընդաձևով), իրար նմանվող ծայրի բաժինները հակադրվում են միջին՝ կոնտրաստային բաժնին:

² Ռոնդո ձևում որպես միավորող առանցք հանդես է գալիս պարբերաբար կրկնվող հիմնական թեման (ռեֆրենը), իսկ մերժինիս կրկնությունների միջև հնչում են տարբեր բնույթի դրվագները:

Սոնատներում քիչ չեն լինում կենցաղային երաժշտության ուղղակի դրսևորումները (երգ, պար, քայլերգ և, ավելի լայն առումով՝ երգայնություն, պարայնություն, քայլերգայնություն)։ Սակայն կոնկրետ արտահայտչականության, կենցաղային երաժշտության հետ ունեցած կապերով հանդերձ, սոնատների կերպարներին հատուկ է ընդհանրացվածությամբ, որը թույլ է տալիս ամբողջացնել ներկայացվող երևույթը, առավել ցցուն դարձնել նրա տիպական կողմերը։ Ավելորդ է ասել, որ երաժշտական կերպարը պետք է ընկալել կենդանի զարգացման, փոփոխման և դիալեկտիկական աճի պրոցեսում։

Երաժշտական կերպար կերտելիս կոմպոզիտորն օգտագործում է ամենատարբեր արտահայտչամիջոցներ (դրանց թվին են պատկանում մեղեդիական գիծը և հարմոնիկ ընկերակցությունը, լադի և տոնայնության, պոլիֆոնիայի և ֆակտուրայի, գործիքավորման հատուկ միջոցները և այլն)։ Անսամբլային սոնատում կարևոր նշանակություն է ձեռք բերում գործիքների փոխհարաբերության (հարցը, ներանց անսամբլային փոխշաղկապվածությունը։ Այդ բոլոր արտահայտչամիջոցները անբաժանելի են տվյալ կերպարից, հանդիսանում են նրա «նյութական մարմնավորումը»։

Մասնավորապես, կարևոր դեր ունի թեմատիզմը, որն ասես իր մեջ խտացնում է երաժշտական կերպարի ամենաբնորոշ հատկանիշները։ Վառ, ցայտուն, հիշողության մեջ տպավորվող թեմատիզմը ունկնդրին օգնում է առավել պարզ ըմբռնել երաժշտական կերպարը և հետևել վերջինիս զարգացմանը (ճիշտ այնպես, ինչպես թատրոնի այցելուն հետևում է պիեսի գործող անձի կերպարի զարգացմանը)։

Հասկանալի է, որ սոնատային երաժշտությունը՝ իր ներքին

բարձր կազմակերպվածութեամբ և ընդհանրացվածութեամբ
երաժշտական մտածողութեան հարուստ ու զարգացած ձևերի
օճառն է: Ասելով «սոնատային մտածողութուն»,
«սոնատային մեթոդ», ենթադրում ենք որոշակի հատկա-
նիշների մի ամբողջ համակարգ: Դրանց թիվն են պատկանում
ստեղծագործութեան մեջ լուրջ և խոր զաղափարի առկայութե-
անը, կերպարային հարուստ աշխարհը, այդ կերպարների փոխ-
շաղկապվածութիւնը և այլն:

«Սոնատայնութիւն» հասկացութիւնը (որը հավասարապէս
օգտագործում ենք խոսելով սոնատի, սիմֆոնիայի, կվարտետի
և նման բարդ ժանրերի մասին) ենթադրում է նաև երաժշտու-
թեան լարված, օրգանական, բայց և ներքոստ հակասական
հոսք, կերպարների որակական փոփոխութիւն՝ ոչ միայն մեկ
մասի ընթացքում, այլև մասից-մաս: Սոնատայնութեան անբա-
ժանելի մասն են կազմում նաև երաժշտութեան կոնստրուկտիվ
բարձր կազմակերպվածութիւնը, թեմատիկ և ինտոնացիոն
միասնութիւնը, իբրեւ ստեղծագործութեան ողջ նյութը զարգա-
նում է ասեա մեկ ինտոնացիոն-թեմատիկ «քջջից»:

Գեղարվեստորեն բարձրարժեք սոնատներում (նաև սիմֆո-
նիաներում, կվարտետներում) մարմնավորված կերպարները
կազմում են ճշուղարված և բարդ համակարգ,
որն ամբողջութեամբ վերցրած, հեղինակի փիլիսոփայական-
գեղագիտական հիմնադրույթի արտահայտութեան է: Կերպար-
նի արտահայտչական ուժը տառնապատկում է մյուս կերպար-
ների հետ փոխգործակցելիս: Հետևել ստեղծագործութեան կեր-
պարային զարգացմանը, փորձել ըմբռնել և վերհանել հեղինա-
կի մտահղացումը՝ ահա այն գրավիչ խնդիրը, որ դրված է ուն-
կընդրի առջև:

Սոնատային մեթոդի կարևոր կողմերից մեկն է նյութի զար-

գացման դիալեկտիկական ակտիվությունը, որի համոզիչ դրսևորումը գտնում ենք ս ո ղ ա տ ա յ ի ն ա լ ե գ Ր Ո Յ ի ձևում (ինչպես ասվեց, այս ձևը հատուկ է սոնատների 1-ին մասերին), Երկա-րատե զարգացման հետևանքով բյուրեղացած այս ձևը կոմպո-զիտորների ձեռքին մի հիանալի միջոց է՝ կերպարների համա-դրման, փոխազդեցության և «աճի» դիալեկտիկական մարմնա-վորելու համար:

Սոնատային ալեգորյի հրեք հիմնական բաժիններից առաջի-նը ստացել է է ք ս պ ո զ ի ց ի ա (ցուցադրում) անունը: Սուվորա-բար այստեղ ցուցադրվում են երկու հակադիր թեմա-կերպար-ներ: Մեկը ավանդաբար կոչվում է գ լ լ ա ա վ ո Ր թ ե մ ա, մյու-սը՝ օ ժ ա ն դ ա կ (չնայած, իբրև կանոն, նրանց դերերը հավա-սարազոր են): Դրանք ասես կոմպոզիտորի առաջ քաշած թ ե ղ ը և հ ա կ ա թ ե ղ ն են, որոնց կոնտրաստը ավելի ևս ընդգծվում է տոնայական հակադրությամբ:

Երկրորդ բաժինը, որը փոչվում է մ շ ա կ մ ա ն բ ա ժ ի ն , իրենից ներկայացնում է այն ասպարեզը, որտեղ ելակետային նյութը ենթարկվում է ամենատարբեր վերափոխումների: Այս-տեղ լիովին բացահայտվում են գլխավոր և օժանդակ թեմաների ներունակ հնարավորությունները, տեղի է ունենում նրանց բա-խումը, ուժեղանում է երաժշտության դրամատիկական հագեց-վածությունը: Անկախությունյան զգացողություն է առաջ բերում նաև տոնայությունների անընդհատ փոփոխությունը:

Երրորդ բաժինը, այսպես կոչված ռ ե պ Ր ի զ ա ն (կրկնու-թյունը), իրոք, պարունակում է էքսպոզիցիայի նյութի կրկնու-թյուն: Սակայն այս անգամ, երկարատե զարգացումից հետո, թեմաներն ու նրանց հետ կապված կերպարները նորովի են ըն-կալվում: Նրանք ասես «համաձայնության են գալիս»: Վերա-

նում է նրանց տոնայնական հակադրությունը, հաստատվում է տվյալ մասի հիմնական տոնայնությունը:

Այսպիսին է սոնատային արեգորոյի տիպական սխեման: Հասկանալի է, որ կենդանի պրակտիկայում սոնատային մտածողության դիալեկտիկան շատ ավելի հարուստ է, և գեղարվեստական լուծումը միշտ ինքնուրույն ու անվերկնելի:

Իհարկե, սիմֆոնիայի հետ համեմատած, սոնատներում այս ամենը դրսևորվում է պակաս մասշտաբային ձևով (կամերային երաժշտությանը հատուկ ավելի համեստ հնարավորությունների սահմաններում): Սակայն, հաճախ ծավալուն մտահղացումները, փիլիսոփայական կոնցեպցիաների նշանակալիությունը «կոտրում են» կամերայնության նեղ շրջանակները: Նման դեպքերում սոնատային դրամատուրգիան վերահռույժ է սիմֆոնիկ դրամատուրգիայի՝ լայն գաղափարական ընդգրկումներով և մեծ ընդհանրացումներով, սուր կոնֆլիկտային իրադարձություններով և ընդհարումներով:

* * *

Հետևելով համաշխարհային երաժշտության մեջ ջութակի սոնատի անցած ճանապարհին, նկատում ենք, որ յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան և յուրաքանչյուր խոշոր կոմպոզիտոր նոր երանգ են հաղորդել ժանրին: Զութակի սոնատի սկզբնավորողներ իտալացիներ Զ. Տորելլին, Զ. Տարտինին, Ա. Կորելլին, Ա. Վիվալդին բացահայտեցին ջութակի «երգային» անսպառ հնարավորությունները: Յ. Ս. Բախը առաջին անգամ վերհանեց այդ գործիքի բազմաձայն հարուստ միջոցները:

Վիեննացիներ Յ. Հայդնը և Վ. Ա. Մոցարտը սոնատ ներ-

մութեցին դասական կառուցվածքի հստակությունը, հուզի և բանականության ներդաշնակ միասնությունը, իսկ Լ. Բեթհո-վենը հագեցրեց իր սոնատները հերոսական շնչով և նրանց հաղորդեց հիրավի սիմֆոնիկ թափ (հիշենք հռչակավոր «Կրեյցեր-յան սոնատը»):

Վառ մեղեդայնությունը և կապը ժողովրդա-կենցաղային երաժշտության հետ հատուկ են Ֆ. Շոբերտի սոնատիններին¹: Նշանակալի փիլիսոփայական գաղափարներով է ներթափանցված Յ. Բրամսի սոնատային երաժշտությունը:

Իբրև կանոն, ջութակի սոնատներում ցայտուն են դրսևորվում տվյալ կոմպոզիտորական դպրոցի ազգային հատկանիշները: Հիշենք նորվեգիացի է. Գրիգին, չեխ Ա. Դվորժակին, հունգար Բ. Բարտոկին, ռումին Զ. Էնեսկուին, լեհ Կ. Շիմանովսկուն...: Ֆրանսիացիներ Կ. Դեբյուսիս և Մ. Ռավելը լայնորեն օգտագործեցին իմպրեսիոնիստական արվեստին հատուկ նրբբին գույներ ու երանգներ:

Ջութակի սոնատի ապարեզում մեծ է սովետական կոմպոզիտորների ավանդը: Ռուսական երաժշտությանը բնորոշ էպիկականությամբ են շնչում Ս. Պրոկոֆևի սոնատները: Մեր ժամանակի մեծ իրադարձությունների արձագանքը, դարձա-ցավե-րով ապրող ու տառապող իր հոգու թրթիռը սոնատ բերեց Դ. Շոտտակովիչը: Այդ ժանրում քիչ գործ չեն արել և սովետական բազմազգ հանրապետությունների կոմպոզիտորները:

Ջութակի սոնատի ավանդույթները յուրատեսակ զարգացում ստացան նաև հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ:

¹ Սոնատինը (բառացիորեն՝ փոքր սոնատ) առանձնանում է կերպարների համեմատաբար պարզ բնույթով և չի հավակնում մեծ ընդհան-րացումների:

Հայաստանում ջութակի անսամբլային սոնատ ստեղծելու անդրախնդիր փորձերը կատարվեցին տեղական միջոցառման շրջանում: Այդ ժանրին հայ երաժիշտներից առաջինն անդրադարձավ կոմպոզիտոր և տեսաբան Օլսաննա Տեր-Գրիգորյանը (երաժշտական կրթությունը նա ստացել է Լայպցիգում): Նրա № 1 և № 2 սոնատները շեն-պահպանվել: № 3 սոնատը (1918 թ.) փաստորեն առաջինն է մեզ հայտնի հայկական ջութակի սոնատներից: Որոշք են այդ սոնատի բնորոշ գծերը: Նախ և առաջ, երաժշտության որոշակի ազգային երանգավորումը: Դրան նպաստում է և թեմատիկ նյութը (իբրև թեմաներ օգտագործված են հայկական ժողովրդական «էս գիշեր լուսը տեսա» և «Սարերի վրով գնաց» երգերի մեղեդիները):

Սոնատի մյուս կարևոր հատկանիշը թեմատիկ նյութի ազատ իմպրովիզացիոն զարգացումն է, որը նույնպես հատուկ է ժողովրդական, հատկապես՝ գործիքային երաժշտությանը: Եվ վերջապես, հրաժարվելով դասական սոնատի ավանդական բազմամաս կառուցվածքից, հեղինակն իր սոնատը մեկնաբանում է որպես միասնական պոեմ՝ այն մոտեցնելով ժողովրդական երաժշտության ազատ ձևերին:

Տեր-Գրիգորյանի սոնատն այսօր լուի ճանաչողական արժեք ունի: Կարևոր է, սակայն, որ նրանում դրսևորված որոշ տենդենցները՝ ձևի ազատ ությունը, նյութի ազգային փրանգավորումը և իմպրովիզացիոն զարգացումը տիպական դարձան նաև մյուս հայկական ջութակի սոնատների համար:

Հայ կոմպոզիտորի կողմից ջութակի սոնատ ստեղծելու հաջորդ փորձը կատարվեց արդեն սովետական տարիներին, երբ

Հայ երաժշտությանն ապրում էր վերելքի նոր շրջան: Ձևավորվում էին ազգային արվեստի այնպիսի ժանրեր, ինչպես սիմֆոնիան, գործիքային կոնցերտը, կամերային անսամբլը: Ասպարեզ էր իջել տաղանդավոր կոմպոզիտորների մի սերունդ, որոնց շարքում իր արտակարգ օժտվածությամբ առանձնացավ Արամ խաչատրյանը: Նրա գրչին պատկանող ջութակի և դաշնամուրի սոնատը գրվել է 1932-ին, երբ կոմպոզիտորը դեռևս Մոսկվայի կոնսերվատորիայի ուսանող էր: Եվ հենց առաջին գործերում ի հայտ եկան նրա վառ անհատականությունը և տտեղծագործական խիզախումը: Դ. Շոստակովիչի արտահայտությունամբ, «խաչատրյանի երաժշտությունն ունի անզնահատելի մի հատկություն՝ դա նրա անհատական «ձեռագիրն» է: Ստեղծագործության առաջին իսկ տակտերը լսելով, դուք կճանաչեք նրա հեղինակին»¹:

Սոնատում, հենվելով իրեն այնքան հարազատ երգային և պարային ռիթմիկ տոնացիաների վրա, խաչատրյանը դրանք կերպավորում է իրեն հատուկ թափով և կոնցերտային փայլով: Նա ստեղծում է երկմաս կոմպոզիցիա, որտեղ առաջին (համեմատաբար կարճ) մասը յուրատեսակ պրելյուդ է, երգ-իմպրովիզացիա, մինչդեռ երկրորդը, ուր իշխում է պարի տարերքը, իրենից ներկայացնում է տոնական մեծածավալ պատկեր: Խաչատրյանն անուշադիր չէ դասական սոնատի ձևերի նկատմամբ (առաջին մասում գտնում ենք եռմասնիկության հատկանիշներ, իսկ երկրորդում՝ սոնատային ալեգրոյի օրինաչափություններ): Սակայն երաժշտությունն իր իմպրովիզացիոն միջանցիկ ընթացքով հաղթահարում է ավանդական սոնատային ձևերի «միջնապատերը»: Ամենուր վառ գույներ, «հյութեղ» հարմոնիաներ, ռիթմի արտակարգ զգացողություն:

¹ Տե՛ս «Советская музыка» ամսագիր, № 8, էջ 17:

Իհարկե, սխալ կլինե՞ր պահանջել, որ ուսանողական այս գործի բոլոր բաղկացուցիչները համարժեք լինեին (մասնավորապես, կա որոշ ձգձգվածություն): Սակայն անվիճելի է, որ հաշտությանին հաջողվեց իրագործել իր առջև դրված հիմնական խնդիրը և սոնատի ժանրի շրջանակներում ստեղծել ժողովրդական ցնծության «լայնէկրան» վառ պատկեր: Դա գովքն է Սովետական Հայաստանի և նրա վերածնված ժողովրդի:

Հայրենական մեծ պատերազմի օրերին և ետպատերազմյան առաջին տարիներին, երբ նկատելի էր հայ կոմպոզիտորներին ընդհանուր ձգտումը նշանակալի կերպարների ու թեմաների հանդեպ, գրվեցին և սոնատային ժանրի բավական շատ ստեղծագործություններ: Հնարավոր եղավ խոսել սոնատային ժանրի՝ իբրև ձևավորվող ամբողջության մասին (իր բեմեոներով, ենթաճյուղերով և այլն):

Առանձին խումբ կազմեցին Հարո Ստեփանյանի (№ 1 — 1943, № 2 — 1947), Վարդգես Տալյանի (1943) և Կարո Զաքարյանի (1951) սոնատները: Այդ կոմպոզիտորներին միավորում է ստեղծագործական սկզբունքների ընդհանրությունը, հիմնավորված մոտեցումը ժողովրդական երաժշտության ժառանգության յուրացմանը: Բոլոր այդ սոնատներում հետևողականորեն կիրառվում են դասական բազմամաս ցիկլի ավանդական ձևերը (եռամաս կառուցվածքն աշուհետև բավական երկար ժամանակ տիրապետող կդառնա հայկական ջութակի սոնատներում): Գեղեցկական, քաղաքային ֆոլկլորի, գուսանաշուրդական ստեղծագործության դարձվածքների լայն օգտագործումն ապահովում է այդ սոնատների երաժշտության դեմոկրատական ուղղվածությունը:

Հաջողված է Հարո Ստեփանյանի № 1 սոնատը, մասնավորապես նրա առաջին մասը, որտեղ հեղինակն աշխատել է

ստեղծել ներքին ուժով առեցուն էպիկական մի կերպար: Դա առես աշուղական ոգեշունչ պատում է հայրենիքի անցյալի, ժողովրդի կյանքի հերոսական անցքերի մասին: Տեղի է ունենում աշուղական երաժշտության իմպրովիզացիոն-ռապսոդիկ սկզբունքների և սոնատային ակերոյի ձևի շատ հետաքրքիր փոխներթափանցում և փոխներգործություն: Խորն է նաև երկրորդ՝ երգային մասի երաժշտությունը իր մեղեդիական «անվերջանալի» գծով: «Լեւելով Հարո Ստեփանյանի գործերը, — գրել է կոմպոզիտոր Վ. Սալմանովը — ես միշտ այն զգացումն ունեմ, որ առնչվում եմ ժողովրդական երաժշտության ակունքներին, որոնք, սակայն, վերաիմաստավորված են յուրովի, ազգային երգային և գործիքային կոլորիտի շատ նուրբ զգացողությամբ»¹: Եվ իրոք, դիմելով այս կամ այն ժողովրդական երգին, կոմպոզիտորը ձգտում է նորովի բացահայտել նրա հնարավորությունները: Հետաքրքիր վերափոխման է ենթարկվել, օրինակ, սոնատի ֆինալում «Չեմ կրնա խաղա» ժողովրդական երգի: Թեման, վերածելով կատակային բնույթի պիեսի, դառնալով յուրատեսակ «անընդհատ շարժում»:

Չնայած որոշ թերություններին (օրինակ, մասերի «մեկուսացված» բնույթը, նրանց միջև կերպարային-ինտոնացիոն կապերի բացակայությունը), Հ. Ստեփանյանի ջութակի սոնատը դարձել է այս ժանրի զարգացման կարևոր ուղենիշը:

Ժանրի ևս մի ճյուղավորում կազմեցին Մոսկվայում և Լեհինգրադում բնակվող հայ կոմպոզիտորներ Կարեն Խաչատրյանի (1947), Նադեժդա Սիմոնյանի (1948) և Թովմաս Կորգանովի (1952) ջութակի սոնատները: Դաստիարակված լինելով (սովետական երաժշտության ականավորների՝ Մյասկովսկու,

¹ Տե՛ս Գ. Тигранов. Аро Степанян, М., 1967, էջ 119:

Պրոկոֆևի, Շոստակովիչի ազդեցութեամբ, շարունակելով սովետական Երաժշտութեան «երիտասարդական» կերպարներ մարմնավորող ստեղծագործութիւնների գիծը, նրանք հայկական ջութակի սոնատ ներմուծեցին լոսավոր, կենսահաստատ տրամադրութիւններ: Կապը հայ երաժշտութեան հետ թեև անհերքելի է, սակայն դրսևորւում է «միջնորդավորած» ձևով: Համարձակորեն ներգրավւում են ժամանակակից սուր և անկայուն ինտոնացիոն դարձվածքներն ու ռիթմերը: Նկատելի է դասական սոնատային ձևերի և անսամբլային. «երկխոսութեան» սկզբունքների ստեղծագործական կիրառումը:

Սեռավել լայն տարածում ստացավ Կարեն Խաչատրյանի սոնատը: Դա ամբողջական միաձուլ գործ է՝ իր ուրույն կոնցեպցիայով: Նրա երեք մասերը մարմնավորում են մեկ միասնական կերպար: Դա մեր ժամանակակից երիտասարդի կերպարն է՝ իր ազնիւ ու վեհ զգացմունքներով, լուսեղեն երազանքով, հռանդուն գործունեութեամբ: Սեռը ին անգամ հայկական ջութակի սոնատի ժանրում նկատւում է գրիավոր կերպարի այսպիսի անհատականացում, «անձնավորում»: Դա կարեւոր նշանում է: Սեռը մասում արտահայտւած նպատակասլաց ձգտումն ու քնարականութիւնը, երկրորդ մասի խորաթափանց մտորումը, ֆինալի հրճվալից տոնական երթը — ահա մի քանիսը միայն սոնատում տեղ գտած տրամադրութիւններից: Զգացմունքի դրսևորումն այստեղ զուրկ է որևէ չափազանցութիւնից, միշտ զուսպ է և ազնիւ:

«Երաժշտութեան մեջ, — ասում է Կարեն Խաչատրյանը, — գնահատում եմ արվեստագետի՝ կյանքը ուրույն կերպով ընկալելու կարողութիւնը: Հսկայական նշանակութիւն եմ տալիս արտահայտման անմիջական, վառ ու թարմ եղանակին»:

Թարծր եմ դասում լակոնիզմը»¹։ Այդ սկզբունքներից շատերը դրսևորվել են և Կ. Խաչատրյանի ջութակի սոնատում։ Այստեղ կա դասական երաժշտությանը բնորոշ թափանցիկություն և պարզություն, կառուցվածքային հստակություն և համամասնություն։ Կան բազմաթիվ կապեր կենցաղային ժանրերի հետ (երգ, ռոմանս, քայլերգ, վալս, տարանտելա), և դրանք ծառայեցվում են «գլխավոր գործող անձի» կերպարի բացահայտմանը։

Կարեն Խաչատրյանի սոնատը հետաքրքիր երևույթ դարձավ հայ (նաև ողջ սովետական) կամերային երաժշտության մեջ։ Երիտասարդության միջազգային փառատոնի մրցույթին (Պրագա, 1947) սոնատն արժանացավ Առաջին մրցանակի։ Այն բազմիցս վերահրատարակվել է, ձայնագրվել ձայնասկավառակների վրա (այդ թվում Դ. Օյստրախի կատարմամբ՝ Լոնդոնում, Յա. Հայֆեցի կատարմամբ՝ Տոկիոյում և այլն)։

1950-ական թվականներին հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ Նվատելի Ֆեդան մեծ և կարևոր տեղաշարժեր։ Ընդլայնվեց ազդեցությունների ոլորտը, ներգործող ուժ դարձավ XX դարի երաժշտության դասականների արվեստը, առավել լայն և ազատ կերպով յուրացվեցին անցյալի արվեստի նվաճումները։ Հայ կոմպոզիտորները զգալի հաջողությունների հասան սիմֆոնիկ, կոնցերտային, կամերային-անսամբլային ժանրերի ասպարեզում։ Ընդ որում, այդ բնագավառները սկսեցին դարձանալ ավելի քան երբևէ կապակցված, հարստացնելով միմյանց։ Հատկապես, կամերային ժանրերը այդ տարիներին ձեռք են բերում հասարակական լայն հաջողություն, կրում են սիմֆոնիկ երաժշտության ազդեցությունը։ Մեծ լսարանի հետ խոսելու ձգտումն ընդլայնում է կոմպոզիտորների կիրառած ար-

¹ См. Е. Долинская. Карэн Хачатурян, М., 1975, էջ 126։

տահայտչամիջոցների շրջանակները: Փոխվում է «կամերային» հասկացողության բուն իմաստը, այն դառնում է ավելի լայն, ընդգրկուն: Վերն ասածի ապացույց կարող են ծառայել դեռևս 40-ականների վերջին գրված՝ է. Միրզոյանի լարային կվարտետը, 50-ականներին ստեղծված՝ է. Հովհաննիսյանի № 2 լարային կվարտետը և դաշնամուրային կլիինտետը, Ա. Բաբաջանյանի դաշնամուրային տրիոն և մի շարք այլ գործեր, որոնց դրամատուրգիան իրավամբ կարող ենք անվանել սիմֆոնիկ դրամատուրգիա:

Այդ գործերին հարում է և Առնո Բաբաջանյանի սոնատը ջութակի և դաշնամուրի համար (1959): Դա սովետական կամերային երաժշտության նշանակալի ձեռքբերումն է: Հեղինակի ռոշադրության կենտրոնում արդիական ությունն է՝ հասարակական ուժերի իր բարդ փոխհարաբերություններով, պայքարով, բախումներով: Ակտիվ է կյանքի նկատմամբ Բաբաջանյանի վերաբերմունքը, խորն է վերստիքի նա սոնատում մաքմանվորված իրադարձությունները (այդ իմաստով կոմպոզիտորն ասեա նույնանում է ստեղծագործության գլխավոր հերոսի հետ): Միաժամանակ, սոնատում այնքան ընդհանրացված են ժամանակաշրջանի բնորոշ գծերը, որ կերպարները ստանում են «օբյեկտիվ» բնույթ, ձեռք են բերում էպիկական (հերոսություն և թափ:

Ստեղծագործության հիմնական գաղափարը կարելի է բնութագրել հակիրճ. հերոսական պայքարի բովով՝ դեպի կենսահաստատում, դեպի մարդու ստեղծագործ կամքի հաղթանակ:

Սոնատում հնարավոր է խոսել ոչ միայն առանձին բնորոշ թեմաների, այլև նրանց ամբողջական համակարգի մասին, ոչ միայն առանձին ցայտուն կերպարների, այլև կերպարային ոլորտն երի մասին:

Այդպիսիք են, օրինակ, սոնատի նախաբանում ծնունդ առնող և առանձին ուղրոտ կազմող շարագույժ և մույլ կերպարները, որոնք ասես խորհրդանշում են մարդկության խաղաղ և երջանիկ կյանքին սպառնացող վտանգը:

Այդպիսին է և այդ սպառնալիքի հակակշիռը և հակամարտողը հանդիսացող հերոսական կերպարների ուղրոտը և դրանց հետ անբաժանելիորեն կապված դրամատիկական պայքարի գաղափարը (առաջին մասի և ֆինալի գլխավոր թեմաներ և նրանց զարգացման ասպարեզը):

Իբրև ինքնուրույն ուղրոտ առանձնանում են սոնատի քնարական կերպարները (երբեմն՝ լուսավոր, երբեմն՝ թախծալի, երազկոտ, երբեմն՝ ողբերգորեն երանգավորված), որոնք սոնատի «հերոսի» բնութագրական ամենակարևոր կողմերից են (առանձնանում են, օրինակ, առաջին մասի օժանդակ թեման, երկրորդ մասի հիմնական թեման՝ իրենց բազմապիսի վերափոխումներով):

Նվա մի ուղրոտ կազմում են «ոչ-ռեալ», ֆանտաստիկական տեսիլներ մարմնավորող կերպարները, որոնք, կարծես, անցած դժվարին ուղու և ծանր կորուստների վերհուշն են (երկրորդ մասի կենտրոնական դրվագ, ֆինալի օժանդակ թեմա և այլն):

Կարևորագույն գործոնը այդ բոլոր կերպարների միջանցիկ զարգացումն է՝ առաջին մասից դեպի ֆինալ, ընդ որում, եթե առաջին մասում պայքարը ստանում է ողբերգական հանգուցալուծում, իսկ երկրորդ մասում տրվում է այդ պայքարի փիլիսոփայական իմաստավորումը, ապա ֆինալում հաստատվում է հաղթանակի գաղափարը:

Բաբաջանյանի սոնատի դրամատուրգիան առնչվում է Շոտտակովիչի, իսկ վերջինիս միջոցով՝ նաև Չայկովսկու, Բեթհովենի սուր կոնֆլիկտային դրամատուրգիայի հետ: Սակայն, ազ-

քեցություն կրելով հանդերձ, Բաբաջանյանը բնավ չի կորցնում իր ստեղծագործական անհատականությունը, մշտապես պահպանում է իր տիպիկ «բաբաջանյանական» մոտեցումը երևույթներին: Ոչ մի պահ չի խզվում նրա կապը հայ ժողովրդական երաժշտության հետ, որի տարբեր ակունքներից է սնվում նրա արվեստը (սկսած ժողովրդական երգերից և պարերից մինչև գոսսանա-աշուղական իմպրովիզացիաներն ու տաղերի նուրբ-ընտիր եղանակները): Այդ բոլոր շերտերի բնորոշ տարրերից Բաբաջանյանը ստանում է նոր, արժեքավոր «համաձուլվածք»:

Սոնատի մասերի միջև կան ձկուն թեմատիկ և ինտոնացիոն կապեր: Որոշ դարձվածքներ կատարում են «լեյտմոտիվների» (առաջատար, գլխավոր մոտիվների) դեր: Վարպետորեն են օգտագործված պոլիֆոնիայի, ութմի, հարմոնիայի միջոցները: Երկու գործիքների նվագամասերը միանգամայն ինքնուրույն են, հավասարադոր, և միեկույն ժամանակ անսամբլային անխախտ միասնություն են կազմում:

Կոմպոզիտորի ծառայությունն այն է, որ նա ստեղծել է ժամանակակից գաղափարներով հագեցած, սիմֆոնիկ դրամատուրգիայի սկզբունքներով գրված գործ, ընդլայնել է հայկական ջութակի սոնատի կերպարային և լեզվա-արտահայտչական միջոցները: Սոնատը լիովին արդարացնում է Բաբաջանյանի մի առիթով ասած խոսքերը. «Եթե կոմպոզիտորն ապրում է իր ժողովրդի կյանքով, եթե բարձր վարպետությունը նրան թույլ է տալիս արտահայտել իրեն հուզող զգացմունքները ավարտուն գեղարվեստական կերպարի մեջ, նրա ստեղծագործությունը միշտ համկանալի և սիրելի կլինի ժողովրդին»¹:

¹ Տե՛ս Ա. Բաբաճյան. За искреннее взволнованное искусство. «Советская музыка» ամսագիր, 1953, № 5, էջ 43:

Բաբաջանյանի սոնատն այսօր էլ Հայաստանում այդ ժանրի ամենանշանակալի գործն է: Նորագույն շրջանում առաջվա դրժվար է գտնել նման մասշտաբի ստեղծագործություն: Սակայն հետաքրքրությունը սոնատի ժանրի հանդեպ չի նվազել: Ընդհակառակը, գնալով աճում է ջութակի սոնատին դիմող կոմպոզիտորների թիվը: Հիշատակենք նրանց անունները. Զոն Ասատրյան (1961), Տիգրան Մանսուրյան (№ 1 — 1964, № 2 — 1965), Միքայել Վանյան (սոնատին, 1965), Յուրի Ղազարյան (1965), Ռուբեն Արթունյան (1966), Արտեմիոս Այվազյան (1969), Երվանդ Երկանյան (№ 1 — 1971, № 2 — 1973), էդուարդ Հայրապետյան (№ 1 — 1972, № 2 — 1980, № 3 — 1982), էդուարդ Սադոյան (1975), Վահրամ Բաբայան (№ 1 — 1972, № 2 — 1980), Ռուբեն Սարգսյան (№ 1 — 1976, № 2 — 1978), Գրիգոր Հախինյան (1977), Հարություն Դելալյան (1980), Արամ Սաթյան (1982), Հրաչյա Մելիքյան (1982), Լևոն Զաուշյան (1982) և ուրիշներ: Այս թվարկումն ինքնին պերճախոս է: Որո՞նք են այդ սոնատների առանձնահատկությունները: Նկատվում են, նախ և առաջ, համառ ուղղումներ՝ կերպարային ոլորտն ընդլայնելու ուղղությամբ: Այստեղ են և հագեցած, «խտացված», դրամատիկական կերպարները (Լ. Զաուշյան, Վ. Բաբայան), և անցողիկ, անբռնազբոս տպավորություններ՝ հետ կապված ճեպանկարների շարքը (Ռ. Արթունյան): Այստեղ են խորունկ մտորման և միջանցիկ մոտորային շարժման հակադրության վրա հենված Ե. Երկանյանի № 1 սոնատը, և պոռթկումնալի բռնկումներով լեցուն, արտահայտման անմիջականությամբ գրավող՝ Հ. Մելիքյանի միամաս սոնատը: Այդ թրվարկումը կարելի է երկար շարունակել...

Հետաքրքիր է, որ նշված սոնատներում հեղինակները, իբրև կանոն, տառացիորեն չեն հետևում դասական սո-

ն ա տ ի ս խ ե մ ա յ ի ն: Սոնատայնության հատկացողությունը նրանց ստեղծագործություններում կապվում է նախ և առաջ սոնատային մտածողության հետ, կերպարների կենդանի զարգացման և աճի հետ: Դժվար է գտնել ընդհանուր կոմպոզիցիայով իրար նման գոյն երկու սոնատ (այլ բան է, որ առանձին սոնատների կոմպոզիցիոն լուծումը վարող է վիճարկվել):

Թվարկած բոլոր ստեղծագործություններն ապացուցում են, որ ժամանակակից կոմպոզիցիոն տեխնիկային որ ագոլյն հնարները ակտիվորեն են ներգրավվում հայ հեղինակների երաժշտության մեջ: Կարելի է հիշատակել, օրինակ, Տիգրան Մանսուրյանի № 2 սոնատը, որտեղ վիրառվել են «Նոր վիեննական» կոմպոզիտորական ուղղության և նրա առաջնորդ Ա. Շյոնբերգի լայնորեն օգտագործած «դոդեկաֆոնային համակարգի» սկզբունքները¹: Հասկանալի է, սակայն, որ «տեխնոլոգիան» Մանսուրյանի համար լրիկ միջոց է՝ գեղարվեստական նոր արտահայտչականության հասնելու համար: Երկմաս այդ գործն առաջացնում է փիլիսոփայական կարգի ասոցիացիաներ: Թվում է, թե դա ժամանակակից անհատի ներաշխարհի համայնապատկերն է՝ ենթագիտակցության ամենանուրբ ելևէջներից մինչև նրանում տեղ գտած՝ արտաքին աշխարհի բախումների և ընդհարումների արձագանքը...

Որոշ սոնատներում արտահայտություն է գտել այն հետա-

¹ Դոդեկաֆոնիան կոմպոզիցիայի յուրատեսակ մեթոդ է, որն իր խիստ կանոններով տեխնոլոգիական բարդ խնդիրներ է դնում ստեղծագործողի առաջ: «Դոդեկաֆոնիա» խոսքի հիմքում հունարեն «դոդեկա» (տասներկու) և «ֆոնե» (հնչյուն) խոսքերն են: Օկտավի 12 հնչյուններն այստեղ հանդես են գալիս հատուկ փոխհարաբերություններում և բազմազան կոմբինացիաներում:

քրթորությունը, որ հանդես են բերել հայկոմպոզիտորները (ինչպես և XX դարի շատ անվանի արվեստագետներ՝ Ի. Ստրավինսկին, Պ. Հինդեմիտը և այլք) անցյալի երաժշտության նկատմամբ, ձգտելով ժամանակակից մտածողության մակարդակով վերածնել միջնդասական շրջանի երաժշտական կերպարները, ժանրերը, ձևերը, արտահայտչամիջոցները։ Այս «նոր դասական» («նեոկլասիկական») տենդենցի յուրատեսակ դրսևորումը դարձավ Տ. Մանսուրյանի № 1 սոնատը։ Շատ բան փոխանելով միջնդասական սոնատի քառամաս ցիկլից (չորս մաս — չորս տրամադրություն — շարժման չորս տարատեսակ), կոմպոզիտորը ձգտում է մտքի և զգացմունքի հավասարակշռության, ժխտում է ծայրահեղ հուզականությունը (այդ իմաստով սոնատը «հակառոմանտիկական» գործ է)։ Նա փնտրում է երաժշտական էներգիայի նոր միջոցներ՝ գլխավորապես, հորիզոնական զարգացում ունեցող ձայնագծերի լադային բարդ համակարգում։ Եվ այդ բոլորը՝ միջնդասական սոնատի տրամաբանական կոնստրուկցիաների, «չափավորող» կուռ ձևերի շրջանակներում։

«Նոր դասական» տենդենցի մեկ այլ արտահայտություն է Գրիգոր Հախինյանի սոնատը, որի յուրաքանչյուր մասին տրված է վերնագիր՝ կապված հինավուրց բնորոշ որևէ ժանրի անվան հետ («Թմարովիզացիա», «Կանոն», «Զակոնա», «Տոկատ»)։ Բացառությամբ «Թմարովիզացիա», հիշյալ ժանրերից յուրաքանչյուրը ենթադրում է որոշակի կառուցողական և արտահայտչական միջոցների կիրառում։ Հախինյանն այդ օրենքներին հետևում է շատ արգատ, ժամանակակից արվեստագետի տիրապետից։ Նրա սոնատում «Թմարովիզացիան» կատարում է պարթևիկ նախերգի, իսկ «Կանոնը»՝ ակերցոյի (կատակ մասի) դեր։ «Զակոնան» ցիկլի խոհանոց-փիլիսոփայական կենտրոնն է,

որտեղ կուտակվող մեծ էներգիան իր սպառումն է գտնում ֆինալային «Տոկատի» սրբնթաց դինամիկայում:

Հայ կոմպոզիտորների՝ վերը թվարկած սոնատներում նկատվում է հոգատար վերաբերմունք երաժշտական նյութին, նրատրամաբանական զարգացմանը և կերպարային վերաիմաստավորմանը: Ասածի համողիչ օրինակ կարող է ծառայել Ռուբեն Սարգսյանի № 2 սոնատը: Այս միամաս գործը ավիտը է առնում աննկատելի թվացող ինտոնացիոն «հատիկից», որն աստիճանաբար «հաաունանալով» և ծավալվելով, կյանք է տալիս սոնատի կենտրոնական, եռադրոն շարժումով առկեցուն բաժնին, որից հետո աստիճանաբար «սեղմվելով», վերադառնում է իր հլակետային վիճակին և «անէանում»: Սրանով իսկ, սոնատի հիմնական (տվյալ դեպքում՝ զուտ փրաժշտական) կերպարը ապրում է զարգացման մի քանի փուլ. լարվածության աստիճանական աճ, էներգիայի համակենտրոնացում, ապա և լիցքաթափում:

Վերը նշված սոնատների այդ բոլոր հատկանիշները հայ կոմպոզիտորների հետաքրքիր որոնումների և առանձին ուշագրավ նվաճումների ասպացույցն են:

* * *

Մին անվագ սոնատի ենթաճյուղը բավական երկար ժամանակ չի գրավել հայ կոմպոզիտորների ուշադրությունը: Սակայն վերջին երկու տասնամյակների ընթացքում այդ ապարեղում նկատելի է զգալի աշխուժություն: Մենանվագ սոնատներ են գրել էրիկ Հարությունյանը (1963), Յուլիկ Բեքարյանը (№ 1, № 2 — 1970, № 3 — 1974), Բորիս Փարսադանյանը (1972), Երվանդ Երկանյանը (1973), Վահրամ Բաբայանը

(№ 1 — 1975, № 2 — 1979), Արամ Խաչատրյանը («Սոնատ — մենախոսություն», 1976), Մելիք Մավխաթյանը (1978), Ռուսլան Գալստյանը (1978), Էմին Արխատակեայանը (1980), Ադամ Խուդոյանը (1980):

Հենվելով սոնատային երաժշտության ընդհանուր օրինաչափությունների վրա, կոմպոզիտորներն այստեղ ելնում են ջութակի՝ իբրև մենանվագ գործիքի հնարավորություններից, կիրառում են տեխնիկական սպեցիֆիկ հնարներ, երբեմն բավական բարդ կատարողական խնդիրներ դնելով ջութակահարների առջև: Այդ սոնատներում քիչ չեն հետաքրքիր մտահղացումները, կոմպոզիցիոն հաջող լուծումները: Առանձնանում է, օրինակ, Էմին Արխատակեայանի սոնատը, որի երեք մասերը աչքի են ընկնում ձևի համամասնությամբ, հստակ դրամատուրգիայով, թեմատիկ-ինտոնացիոն ամուր կապերով: Սոնատը գրավիչ է իր կենսահաստատ տոնով, լիարյուն կերպարներով, զարգացման դինամիկայով:

Յուրօրինակ է մեկնաբանում սոնատի ավանդական ձևը Ադամ Խուդոյանը: Նրա մենանվագ սոնատը միամաս է: Սակայն այստեղ մշակման բաժնում առանձնանում են երկու ինքնուրույն դրվագներ, որոնցից առաջինը կատարում է սկերցոյի, իսկ երկրորդը՝ դանդաղ երգային մասի դեր: Այսպիսով, միամաս սոնատը, ըստ էության, ներառնում է բազմամաս ցիկլի տիպական որոշ հատկանիշներ: Ինչպես և է. Արխատակեայանի սոնատը, Ա. Խուդոյանի այս գործն արժանացել է կատարողների ուշադրությանը և դարձել նվագացանկային:

Միամաս սոնատ-մենախոսություն ստեղծելու ուշագրավ փորձ կատարեց Արամ Խաչատրյանը: Սա մեկն է ստեղծագործական ուշ շրջանում նրա հորինած երեք մենանվագ

սոնատներից (այդ եռյակի մյուս գործերն են թավջութակի «Սոնատ-ֆանտազիան» և ալտի «Սոնատ-երգը»)։

«Սոնատ-մենախոսություն» անվանումը ինքնին ենթադրում է ինքնարտահայտման ազատ, անկաշկանդ եղանակ։ Ուզած մենախոսության մեջ (լինի դա կյանքում, թատրոնում, երաժրշտության մեջ և այլն) ենթադրվում են ասոցիատիվ նորանոր շերտեր, բացառված չէ վերադարձը արդեն արտահայտված մտքերին և նրանց կրկնողություն-զարգացումը նոր մակարդակի վրա։ Եթե մենախոսության հեղինակը հետաքրքիր և հարուստ մտածողության տեր է, նրա խոսքը դառնում է բազմապլան՝ իրար լրացնող, հակադրվող և խաչաձևվող մտքերով։ Եթե նա նաև հոեւտոր է և վառ տեմպերամենտի տեր, նրա խոսքը անպայման կգրավի ունկնդիրներին և կտանի իր ետևից։ Այդպիսի մի հոեւտոր է Արամ հաչատրյանը։ Այդպիսի մենախոսություն-խմբավիզացիա է և նրա սոնատը։

«Խմբավիզացիա կատարելիս, — ասում է հաչատրյանը, — երաժիշտը ամբողջովին անձնատուր է լինում իր ներշնչանքին և, զգալով անսովոր վերելք և ստեղծագործական պայծառատենություն՝ հորինում է առանձնապես արժեքավոր երկեր։ Բայց դա դեռևս հղկված արմատ չէ, որի վրա դեռ պետք է տարվի հաճախ երկարատև, նշանակալի ջանքեր և վարպետություն պահանջող աշխատանք»¹։

Սոնատում հաչատրյանը խոսում է մեր ժամանակակիցի անունից։ Նրա հույզը՝ մեր ժամանակակիցի հույզն է, մի անձնավորության, որ իր Հայրենիքի քաղաքացին է, հաստատակամ և՛ և առնական, խոհուն և՛ գործունյա։ Լավատես լինելով հանդերձ, նա հիանալի զգում է նաև կյանքի ստվերոտ կողմերը և հասարակության առջև հառնող պրոբլեմները։ Նա խորհում

¹ Տե՛ս «Советская музыка» ամսագիր, 1976, № 8, էջ 18։

է և ուղիներ փնտրում... Այդպես է ներկայանում երաժշտության մեջ խաչատրյանի սոնատի «Տերոսը»՝ զգացմունքների և տրամադրութիւնների անվերջանալի փոփոխականութեամբ, մտքի անսպասելի շրջադարձով և նոր թարմ խթանումներով:

Դժվար չէ համոզվել, որ այս միամաս ծավալուն ստեղծագործութիւնն ամբողջապես «աճում» է մեկ հատիկ սկզբնական հնչյունից, որից ածանցյալ ձևով ծնվում են նորանոր թեմաներ (նրանցից մեկը հիշեցնում է «Դուն էն գրխեն» երգը, մյուսը՝ «Քուչարիի» սկզբնական դարձվածքը), սակայն պարզ է, որ միայն դրանով չէ, որ բնորոշվում է երաժշտության ազգային շունչը. այն պայմանավորված է խաչատրյանի ողջ մտածելակերպով:

Սոնատում առաջին պլան է մղվում մեղեդիական գիծը: Միաժամանակ հեղինակը հետաքրքիր ձևով է օգտագործում հարմոնիայի, պոլիֆոնիայի հնարները, ջութակի «խնքնանվագակցութեան» միջոցները:

«Սոնատ-մենախոսութիւնը» նոր ապացույց եղավ Արամ խաչատրյանի՝ հասուն այդ վարպետի անսպաս ֆանտազիայի, անդադրում որոնումների, նրա արվեստի հսկա կենսունակութեան:

3

Այսպիսով, պատմական կարճ ժամանակահատվածում հայկական ջութակի սոնատը կազմավորվեց որպես հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության ի ն ք ն ու ը յ ն ժ ա ն ր¹: Այստեղ շա-

¹ Հայ կոմպոզիտորների ջութակի սոնատները հաճախ են հնչում համերգներում: Դրանք դարձան ավագ, միջին և երիտասարդ սերունդների ջութակահարների նվագաջանկի մի մասը: Այդ սոնատները կատարել և կատարում

րունակություն և դարգացում գտան համաշխարհային երաժըտության մեջ ձևավորված՝ ջութակի սոնատի ավանդույթները:

Հայաստանում այդ ժանրի դարգացման պատմությունը կարելի է դիտել որպես մի ասանակ ան պրոցես: Համաշխարհային երաժշտության փորձը օգնեց հայ կոմպոզիտորներին շրջանցել մի քանի միջանկյալ փուլեր և համեմատաբար կարճ ժամանակահատվածում տիրապետել սոնատային բարդ ձևերին:

Հայկական ջութակի սոնատների կարևորագույն առանձնահատկությունը նրանց երաժշտության ազգային բնույթն է: Այդ պրոբլեմը միշտ եղել է հայ կոմպոզիտորների ուղադրության կենտրոնում: Յուրաքանչյուր նոր սերունդ յուրովի է մոտեցել այդ հարցին: Փոփոխություն են կրել ազգային դրսևորման շափանիշները: Այսօր արվեստագետը ֆոլկլորին է դիմում ոչ թե այսպիսի անհատական էթնոգրաֆիկ տարր քաղելու, այլ իր ժողովրդի հոգեբանությունն ու մտածելակերպը ճանաչելու համար:

Հայկական ջութակի սոնատը կազմավորվեց որպես դեմոկրատական և ժանր: Իր լավագույն դրսևորումներում դա երաժշտություն է՝ ուղղված ունկնդիրների լայն շրջանին:

են Դավիթ Օյստրախը և Լեոնիդ Կոզանը, Վալերի Կլիմովը և Վիկտոր Պիկայզենը, Էդուարդ Գրաշը և շատ ուրիշներ: Հայ ջութակահարներից սոնատների պրոպագանդան գործում քիչ գործ չեն կատարել Ավետ Գաբրիելյանը, Հրաչյա Բոգդանյանը, Կարեն Կոստանյանը, Զոյա Պետրոսյանը, որոշ սոնատներ ձոնվել են Հակոբ Վարդանյանին, Վիլլի Մոկացյանին, Հենրիկ Սմբատյանին, Էդուարդ Դալանին, Ռուբեն Ահարոնյանին, Էդուարդ Բադետյանին, Հրաչյա Հարությունյանին, Սուրեն Հախնազարյանին, Արա Բոգդանյանին, Վիկտոր Խաչատրյանին, որոնք այդ գործերի խմբագիրները և առաջին կատարողներն էին:

Սոնատների կերպարները, իբրև կանոն, հարուստ են և բովանդակալից: Դրանք արտացոլում են թե՛ շրջապատի կյանքի ռեալ-երևույթները իրենց բարդ փոխհարաբերություններով, թե՛ մարդու ներաշխարհի նրբին երեւցները:

Հայ կոմպոզիտորների վերջին մի քանի տասնամյակների նվաճումն է սոնատային դրամատուրգիայի օրենքներին տիրապետումը, բոլոր արտահայտչամիջոցների ի սպաս դնելը հիմնական մտահղացման բացահայտմանը: Գնալով ընդլայնվում է սոնատների երաժշտության ինտոնացիոն հիմքը: «Ինտոնացիոն բառապաշարը» հարըստանում է մի կողմից հայ երաժշտության նորանոր ինտոնացիոն շերտերի ներգրավմամբ, մյուս կողմից, XX դարի երաժշտությանը բնորոշ ռիթմիկոնոմացիաների ստեղծագործական յուրացմամբ: Ճկուն և բազմազան են անսամբլային սոնատների՝ գործիքների միջև եղած կապերը:

Հայ կոմպոզիտորները սոնատներ են գրել նաև ոչ-ավանդական կատարողական կազմերի համար՝ ջութակի և ֆագոտի (Արամ Սաթյան), ջութակի և երգեհոնի (Մելիք Մավխանկալյան) և այլն:

Հայկական ջութակի սոնատի ժանրը զարգացել է այլ ժանրերի հետ սերտ փոխներգործությամբ՝ կրելով նրանց բարերար ազդեցությունը: Ընդ որում դասական երաժշտության մեջ բյուրեղացած բազմամաս ցիկլի ենրառանձին մասերի կառուցվածքային սկզբունքները չեն կորցրել իրենց կենսունակությունը նաև մեր օրերում: Միաժամանակ, ամեն քայլափոխի ակնատես ենք լինում այդ սկզբունքների հանդեպ ցուցաբերած ազատ ստեղծագործական մոտեցմանը: Փաստորեն հերքվում է սոնատի՝ իբրև մեկառմիշտ սահմանված ձև-սխեմայի հասկացությունը, լայն ճանապարհ բացելով անհատ

տական լուծումների համար: Սա խիստ մեծացնում է կոմպոզիտորների անձնական պատասխանատվությունը սոնատի նոր կոնցեպցիայի հաստատման ու նրա գեղարվեստորեն համոզիչ մարմնավորման հարցերում:

Հուզող խնդիրները շատ են... Ինչպե՞ս քայլել կյանքին համընթաց: Ինչպե՞ս ստեղծել մեր ժամանակին արժանի գործեր: Ձե՞ որ շոշափելիորեն արագացել է կյանքի ընթացքը, հագեցել և խտացել է ժամանակը: Փոխվել է մեր օրերի ունկնդիրը, նրա հոգեբանությունը, ընդլայնվել է նրա տեսողաշտը, հարստացել՝ լսողական փորձը... Այս և նման շատ հարցերի են կոշված պատասխանելու արվեստագետները:

Միանշանակ պատասխանը բացառվում է: Ակնհայտ է միայն, որ երաժշտության սնող աղբյուրը մշտապես մնալու է շրջապատի բազմաբովանդակ կյանքը, բնությունը, մարդկային կենդանի հոսքաշխարհը:

ՀԱՆՁՆԱՐԱՐՎՈՂ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Վ. Ի. Լենին, Կուլտուրայի և արվեստի մասին (ժող.): Ե., 1958:
Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը (ժող.): Ե., 1973:

Մ. Тер-Симонян. Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении. Е., 1974.

—.—

Ա. Բուդաղյան, Զուգակի սոնատը հայ երաժշտության մեջ: «Սովետական արվեստ» ամսագիր, 1969, № 4:

Ա. Բուդաղյան, Հայկական ջութակի սոնատի ակունքներում: ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրագրեր հասարակական գիտությունների» հանդես, 1969, № 5:

А. Будагян. Из истории армянской скрипичной сонаты. Сб.: «Из истории музыки XX века», М., 1971.

Ա. Գրիգորյան, Առնո Բաբաջանյանի սոնատը: «Սովետական արվեստ» ամսագիր, 1961, № 3:

ԱՐՄԵՆ ԳԼՈՐԳԻ ԲՈՒՊԱՂՅԱՆ

ՋՈՒԹԱԿԻ ՍՈՆԱՏԸ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հրատ. խմբագիր՝ Վ. Վ. Սիմոնյան
Գեղ. խմբագիր՝ Ս. Գ. Գոյունյան
Տեխ. խմբագիր՝ Զ. Ի. Սարգսյան
Վերստուգող սրբագրիչ՝ Գ. Բ. Պետրոսյան

92

Հանձնված է շարվածքի 24.10.1984: Ստորագրված է տպագրության 17.01. 1985, ՎՖ 05126: Ֆորմատ 70×108¹/₃₂: Թուղթ տպագրական ՈՂ: Տառատեսակ՝ «Գրքի սովորական»: Տպագրություն՝ «Բարձր»: Տպագր. 1 մամ.=1,40 պայմ. մամուլ: Հաշվ. հրատ. 1,06 մամուլ: Տպաքանակը—1200: Պատվեր 3090: Գինը՝ 5 կոպ.:

Հայկական ՍՍՀ «Գիտելիք» ընկերություն: Երևան—10, Արտվյան փող. 6: Общество «Знание» Армянской ССР. Ереван-10, ул. Абовяна 6.

Երևանի պետական համալսարանի տպարան: Երևան, Արտվյան փող. ՈՂ 52:

Типография Ереванского государственного университета.

Ереван, ул. Абовяна 52.