

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԶՈՒԹԱԿՈՒ ՍՈՆԱՏԻ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐՈՒՄ

ԱՐՄԵՆ ԲՈՒԴԱՂՅԱՆ

Հայկական ջութակի սոնատի զարգացման վաղ շրջանը մինչև օրս հատուկ ուսումնասիրության նյութ չի դարձել: Մինչդեռ այն անրաժանելի է հայ պրոֆեսիոնալ գործիքային երաժշտության ձևավորման պատմությունից, սերտորեն առնչվում է հայ երաժշտության մեջ սոնատային ձևերի ներթափանցման պրոբլեմներին: Այդ շրջանի ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս ճշտելու ժանրի «ծննդյան տարեթիվը», պարբերացնելու նրա զարգացման շրջանները, ինչպես նաև վերծանելու պատմության սակավ հայտնի էջեր և նորովի գնահատելու առանձին կոմպոզիտորների ստեղծագործական ժառանգության դերը:

*

Պատմա-քաղաքական անրաբնագաստ պայմանների հետևանքով հայկական կոմպոզիտորական դպրոցն իր ձևավորումը սկսեց համեմատաբար ուշ՝ XIX դ. երկրորդ կեսին: Սակայն դրա նախապայմանները վաղուց էին ստեղծվել: Դարերի խորքից եկող հայ ժողովրդական և ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը, նրա գործիքային կուլտուրան ամբողջությամբ վերցրած՝ կազմեցին այն պարարտ հողը, որի վրա ծնունդ առան հայկական պրոֆեսիոնալ արվեստի (այդ թվում և կամերային-գործիքային երաժշտության) բաղադրիչի ժանրերն ու ձևերը:

Կոմպոզիտորական դպրոցի հետ համընթաց զարգանում էր հայ պրոֆեսիոնալ կատարողական արվեստը: Կատարողների գործունեությունը խթանում էր հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունը, մեծապես նպաստում էր հայաբնակ վայրերում եվրոպական զործիքների տարածմանը¹: Հայ կատարողական արվեստը, մասնավորապես ջութակի ասպարեզում, տվեց իր փայլուն ներկայացուցիչներին՝ Ի ղեմա Հովհաննես Նալբանդյանի, Դավիթ Դավթյանի, Հայկ Քյուտենյանի, Հարություն և Գևորգ Սինանյանների և ուրիշների:

Հայ կոմպոզիտորները հետաքրքրություն ցուցաբերեցին նաև գործիքային երաժշտության բարդ ձևերի հանդեպ: Մ. Եկմալյանի (1880-ական թթ.), Ն. Տիգրանյանի (1909 թ.), Ս. Բարխուդարյանի (1915 թ.) դաշնամուրային սոնատները թեև հատուկնեւ, բայց կարևոր փորձեր էին, որ տալիս էին եվրոպական սոնատային գրականության հարուստ ավանդույթների յուրացման ճանապարհորդություն:

Հայկական ջութակահարական նվագախմբի երկար ժամանակ սահմանափակված էր փոքրածախի և քիչ թվով: Իրեն ջութակի պիեսների հեղինակներ հանդես էին եկել կոմպոզիտորներ Տ. Զուխաջյանը, Գ. Երանյանը, Ե. Բաղդասարյանը, ջութակահարներ Դ. Դավթյանը, Հ. Սինանյանը, Գ. Սինանյանը և ուրիշներ: Սրանց մոտ հանդիպում ենք ջութակի համար ստեղծված և՛ օրիգինալ գործերի, և՛ հայկական կենցաղային երաժշտության նմուշների բաղաձայնի մշակումների ու փոխադրությունների: Այս տեսակետից արժեքավոր են Ա. Սպենդիարյանի ջութակի գործերը, որոնց հատուկ է բարձր րանաստեղծականություն, նուրբ ճաշակ, «Արևելքի կոլորիտի» հիանալի ըմբռնում: Ժողովրդական արվեստի արժեքավոր օրինակների խիստ ընտրությամբ, մշակման վարպետությամբ աչքի են ընկնում Ն. Տիգրանյանի պիեսները (Լրգեր, պարեր, մուղամներ), որոնք հաստատուն կամուրջ դրեցին ժողովրդական և պրոֆեսիոնալ գործիքային երաժշտության միջև:

Ջութակի սոնատին հայ կոմպոզիտորներից առաջինն անդրադարձավ Օլսաֆեա Տեր-Գրիգորյանը: Նրա գրչին են պատկանում երեք սոնատ ջութակի և դաշնամուրի համար. № 1 և № 2

¹ Պատմարան Հ. Հովհաննիսյանի վկայությամբ, շատ աշուղներ, թողնելով ավանդական քամանչին, սկսեցին օգտագործել ջութակ՝ ծնկին հենելով այն (քամանչիի նման): «Ջութակահարներ» թվում էին Անդրկովկասում հուշակ վալսերի աշուղներ Ջիվանին, Մալուլը, Զալալաթը, Շահինը, կին աշուղ Մարոն և ուրիշներ (տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան, Հայ երաժշտության պատմություն, ձեռագիր, էջ 212, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ արվեստի և դրականության թանգարան):

սոնատների նոտաները չեն պահպանվել: ԱՅ 3-ը (1918) փաստորեն առաջինն է մեզ հայտնի հայկական ջութակի սոնատներից:

Օ. Տեր-Գրիգորյանի թե՛ անունը, թե՛ երկերը այսօր գրեթե մոռացության են մատնված: Մինչդեռ նրա ստեղծագործության մեջ ազգային լադա-ինտոնացիոն հիմքի վրա մշակվում էին ժանրեր, որոնք մինչ այդ իրենց նախորդը չունեին հայ երաժշտության մեջ: Դրանք էին ջութակի սյուիտներ և սոնատներ, տրիո և կվարտետներ, գործիքային մեծ ու փոքր ծավալի ծրագրային երկեր և այլն: Կամերային-գործիքային ժանրերի այդպիսի բազմազանություն մենք չենք գտնում մինչսովետական շրջանի հայ և ոչ մի կոմպոզիտորի մոտ:

Ուշագրության արժանի է, որ երկար տարիներ Հայաստանից դուրս ապրելով, Տեր-Գրիգորյանը շարունակ դիմում էր հայկական թեմաներին՝ բառիս լայն նշանակությամբ (գրական և բանաստեղծական սյուժեներ, ֆոլկլորային գրառումներ և այլն): Կոմպոզիտորի բազմաթիվ ստեղծագործությունների հիմքում ընկած են ժողովրդական մեղեդիները:

Տեր-Գրիգորյանի ջութակի № 3 սոնատը մեկմասանի գործ է: Հնդհանուր ուրվագծերով այն հիշեցնում է սոնատային ալեգրոյի ձևը, որը, սակայն, յուրօրինակ և ազատորեն է մեկնաբանված: Սոնատը կարելի է նմանեցնել անկաշկանդ ծավալվող պոեմի՝ լիրիկական բնույթի կենտրոնական գրվագով, ջութակի՝ իմպրովիզացիոն ոճով գրված կադենցիայով: Ստեղծագործության թեմատիկ հիմքն են կազմել «Սարերի վրով գնաց» և «Էս գիշերը լուսե տեսա» ժողովրդական մեղեդիները: Ժողովուրդը սովորաբար դրանք միահյուսված է կատարում, և, հավանորեն, այստեղ հանդես եկող տեմպային ու դինամիկ կոնտրաստը միտք է հղացել կոմպոզիտորին՝ օգտագործելու այդ մեղեդիները իբրև սոնատային էքսպոզիցիայի թեմաներ: Մենք ականատես ենք դառնում, թե ինչպես ժողովրդական երգը դրվում է զարգացման անսովոր հունի մեջ, կյանք է տալիս ծավալուն և բարդ նոր ստեղծագործության:

Հնդհանուր առմամբ անփոփոխ թողնելով մեղեդիների կերպարային կողմը, հեղինակը հարստացնում է դրանք ձայնա-տեմբրային կոլորիտական հնարաններով, գործիքից-գործիք է փոխարկում, մեծացնում դիսպոզիցիան, կիրառում ձայնի արտաբերման սպեցիֆիկ միջոցներ (պիցիկատո, տրեմոլանդո և այլն): Սակայն, դրա հետ մեկտեղ, ոչ-բոլոր դեպքերում են հաշվի առնվում թեմատիկայի՝ գործիքային խոշոր ստեղծագործության համար անհրաժեշտ՝ լարված և տևական զարգացման պահանջները: Վարիանտային-կոլորիտական ձևափոխումների սկզբունքը, ընդունելի լինելով ժողովրդական մեղեդիի, որպես ինֆորմալիզմ ավարտված ձևի, մշակման ժամանակ, միշտ չէ, որ համոզիչ է, երբ նույն մեղեդին, իբրև ելանյութ, մտնում է ավելի ծավալուն կոմպոզիցիայի մեջ, որն ունի զարգացման իր ուրույն առանձնահատկությունները:

Սոնատի առավել հետաքրքիր հատվածներն են էքսպոզիցիոն բաժինները, կենտրոնական ծավալուն դրվագը (նրա հիմքումն է գլխավոր թեմայի հայելանման տարբերակը), ինչպես նաև ջութակի կադենցիան՝ ժողովրդական կատարողների նվագն ընդօրինակող բնորոշ մեղեդիական դարձվածքներով, քառուրդ-տոն ինտերվալիկայով, ասերգի հատվածներով և այլն: Ամենուրեք զգացվում է կոմպոզիտորի ձգտումը՝ որքան կարելի է մոտ և հարազատ դարձնել սոնատի երաժշտությանը ժողովրդական արվեստի ինտոնացիոն կենդանի առօրյային, միավորել և սինթեզել ազգային-բնորոշ և «եվրոպական» ձևակազմավորման հնարները:

Մենք ստույգ տեղեկություն չունենք Օ. Տեր-Գրիգորյանի որևէ սոնատի կատարման մասին: Կարելի է ենթադրել, որ ժամանակին այդ գործերը չգրավեցին կատարողների ուշագրությունը և մնացին, ընդհանուր առմամբ, իբրև մեկուսացված երևույթ: Սակայն դրանք կարևոր քայլեր էին ազգային երաժշտության հիմքի վրա ջութակի սոնատ ստեղծելու ուղղությամբ: Տեր-Գրիգորյանի № 1, № 2, № 3 սոնատները ժամանակագրական առումով դարձան հայկական առաջին ջութակի

2 Սոնատը գտնվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ արվեստի և գրականության թանգարանում, Օ. Տեր-Գրիգորյանի արխիվում:

3 Օվսաննա Տեր-Գրիգորյանը (1887—1939) կոմպոզիտոր, երաժշտագետ, մանկավարժ, երաժշտա-հասարակական գործիչ էր: Մնվել է Մյունխենում: Սովորել է Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանում և Հայացիգի կոնսերվատորիայում (կոմպոզիցիայի, դաշնամուրի, երաժշտության պատմության բաժիններ), հաճախել է Արթուր Նիկիշի դիրիժորության դասարանը: Տեսական առարկաներ է դասավանդել Թիֆլիսի երաժշտական դպրոցներում (1912—1924), ապա՝ Երևանի կոնսերվատորիայում (1924—1939): Ունի ավելի քան 30 երկ (գերազանցապես գործիքային), որոնց մի մասը կատարվել է Հայացիգում, Թիֆլիսում, Լենինգրադում: Պետհրատը իր ժամանակին լույս է ընծայել Տեր-Գրիգորյանի դաշնամուրային սյուիտը և սկերցոն:

սոնատները, այս դործիքային երաժշտության մեջ սոնատային ձևերի ներթափանցման վաղ նմուշները:

✱

1920 թվականը նոր դարաշրջան բացեց Հայաստանի պատմության մեջ: Ժողովրդի կյանքի մեջ մուտք գործած նոր դադափարները, նոր թեմատիկան զգալիորեն ներգործեցին հայկական կոմպոզիտորական դպրոցի զարգացման վրա և մարմնավորում գտան երաժշտական ստեղծագործություններում: Նոտենդափոխական առաջին իսկ տասնամյակներում (1920-1930-ական թթ.) նկատելի կերպով աճում է հայ կոմպոզիտորների հետաքրքրությունը գործիքային բազմամաս հորինվածքների նկատմամբ: Կամերային երաժշտության տարբեր բնագավառներում շարունակվում են փորձերը՝ սոնատ ստեղծելու ուղղությամբ: Հանդես են գալիս Ա. Աղամյանի (Ն. 1, Ա. 2, Ն. 3), Է. Կղաբմյանի (Ն. 1, Ն. 2), Լ. Սաֆարյանի դաշնամուրի սոնատները, Ք. Քուչնարյանի՝ երգեհոնի և մենսևվազող թավջութակի սոնատները: Ընդ որում, եթե է. Կղաբմյանը և Լ. Սաֆարյանը հիմնվում էին զլխավորապես դասական սոնատի օրինաչափությունների վրա, ապա Ա. Աղամյանը ելնում էր մուղամաթի ցիկլի և ձևի առանձնահատկություններից, իսկ Ք. Քուչնարյանը՝ ձգտում էր օգտագործել պոլիֆոնիկ երաժշտության հարուստ փորձը (երգեհոնի սոնատում) և հայ ժողովրդական կատարողների ավանդույթները (թավջութակի սոնատում): Նշված երկերը եղան ապացույցը բաղմակողմանի և լարված, որոնումներով լի աշխատանքի, որ տանում էին հայ կոմպոզիտորներն այդ տարիներին:

1932 թվականին ջութակի սոնատ է հորինում Մոսկվայի կոնսերվատորիայի ուսանող Արամ Խաչատրյանը⁴: Դա կոմպոզիտորի՝ ցիկլային դործ ստեղծելու առաջին փորձն էր (տրիոյի հետ մեկտեղ): Խաչատրյանի ստեղծագործությունը հետազոտողները հազվադեպ են անդրադառնում այդ երկին: Սինդրոն սոնատը ոչ-պակաս, բան տրիոն, հնարավորություն է տալիս ներթափանցելու կոմպոզիտորի ստեղծագործական լարուրատորիան՝ նրա արվեստի ձևավորման վաղ շրջանում: Այստեղից բաղմամբիլ թելեր են ձգվում դեպի պարային սյուիտը և Առաջին սիմֆոնիան, ջութակի կոնցերտը և «Կայանե» բալետը:

Ջութակի սոնատը դուրս է գալիս «ուսանողական աշխատանքի» սովորական շրջանակներից: Այն ունկնդիրների լայն զանվածի համար ստեղծված գործ է: Հանդիսականի վրա անվերապ կերպով ներգործում են Խաչատրյանի երաժշտությանը հատուկ արտիստիզմը, համերգայնությունը, իմպրովիզացիայի ջերմ անմիջականությունը, հոնտորական խոսքի համոզմածությունը: Օրգանապես կապված լինելով Անդրկովկասի երաժշտական մշակույթի հետ, յուրացնելով եվրոպական և ռուսական արվեստի առաջավոր փորձը, Խաչատրյանն արդեն երիտասարդական շրջանի երկերում հաստատել էր ուրույն ստեղծագործական բճը (անհրաժեշտ է ընդգծել Խաչատրյանի ուսուցիչներ Մ. Գնեսինի և Ն. Մյասկովսկու դերը, որոնք մեծ ներանկատություն և ուշադրություն հետևում և ուղղություն էին տալիս երիտասարդ կոմպոզիտորի որոնումներին):

Սոնատն իրենից ներկայացնում է երկմասանի ցիկլ՝ դանդաղ—արագ մասերի ոչ-ավանդական հաջորդականությամբ: Առաջին մասը յուրատեսակ երգ-իմպրովիզացիա է, որ հիմնված է աշուղական ոգեղեն մեղեդիների ոգով զրված թեմայի վրա: Պարզորոշ ուրվագծվում են թեմայի ցուցադրման, դարգացման և ռեպրիզայի բաժինները, որոնք եղերված են հանդիսավոր բնույթի նախանվազով և վերջնանվազով: Ընդհանուր առմամբ, դա իմպրովիզացիոն նախերգանք է, որը նախապատրաստում է երկրորդ մասի հանդես գալը:

Խաչատրյանի ստեղծագործական խառնվածքին ալեքան բնորոշ պարայնության տարերքը իր մարմնավորումն է ստանում ցիկլի երկրորդ մասում: Այն մոտ է սոնատային ալեգրոյի ձևին. ոսկայն ենթաբաժինների սահմանները շատ պայմանական են, «շարժունակ», անընդհատ հաղթահարվում են թեմաների յուրօրինակ զարգացումով: Եռանդուն և սլացիկ գլխավոր թեման անմիջապես ներգրավում է «էքսպոզիցիոն մշակման» ոլորտը (դա բնորոշ է Խաչատրյանի վաղ շրջանի դործերին բնորոշում): Թեմայում պարփակված ազատ իմպրովիզացիայի տարրերը, ասես խորաակնելով կաշկանդող մետրիկ սխեման, առանձնահատուկ թափ և գինամիկա են հաղորդում երաժշտությանը: Օժանդակ թեման էպիդորիկ բնույթ է կրում, սակայն նրա հանդես գալը դրամատուրգիայի տեսակետից արդարացված է և անհրաժեշտ: Մի պահ զսպվում է գլխավոր թեմայի պարային ռիթմերի դրոհը, առաջ է գալիս հետագա զարգացման սպասում:

⁴ Սոնատի ձևագիրը դրնելում է կոմպոզիտորի արխիվում: Առաջին անգամ կատարվել է 1933 թ., Մոսկվայում (Յա. Տարդոնսկի՝ ջութակ, Ն. Վալտեր՝ դաշնամուր):

Մշակման բաժնում, թեմատիզմի պոտենցիալ հնարավորությունների բացահայտման ընթացքում ի հայտ են գալիս հաշատրյանի ստեղծագործական անսպառ ֆանտազիայի նորանոր կողմեր: Կալենյոսկոպիկ շարժման մեջ իրար են հաջորդում էքսպոզիցիայի թեմաների ինտոնացիաները, ութմա-բանաձևերը, բնորոշ դարձվածքները: Սպառելով մի դարձվածքի մշակումը, կոմպոզիտորը անմիջապես երաժշտության մեջ ներգրավում է նորը՝ իբրև զարգացման թարմ դրդիչ: Վարպետորեն դինամիզացիայի են ենթարկվում սկզբում աննկատելի թվացող մեղեդիական «բջիջները», ուժեղացվում է նրանց լարվածությունը՝ դեպի բարձրակետը տանող ճանապարհին: Ուշագրավ է հեղինակի հաճախակի դիմելը մորֆեմներին՝ ժողովրդական երաժշտության մեջ բյուրեղացած առավել կայուն և կենսունակ ութման ինտոնացիոն բանաձևերին:

Զարգացման տրամաբանությունը սոնատում մոտ է հատկապես գոսանա-աշուղական արվեստի առանձնահատկություններին (այս արվեստը, իր հերթին, Անդրկովկասի բազմազգ ժողովուրդների մշակույթի ծնունդը և սինթեզն է): Սոնատի ֆակտուրան իր վրա է կրում ժողովրդական գործիքների կատարողական հնարների ազդեցությունը: Ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում ջութակը և դաշնամուրը նրբորեն ընդօրինակում են թափի և քյամանչայի, բանոնի և դափի հնչումը:

Վառ գույները, դեկորատիվ, փարթամ հարմոնիաները, կոլորիտի արտակարգ զգացումը առիթ են տալիս խոսելու՝ հաշատրյանի արվեստի մեջ իմպրեսիոնիզմի էսթետիկայի առանձին կողմերի տարերային դրսևորման մասին:

Սխալ կլիներ պահանջել կոմպոզիտորի երիտասարդական այս երկից բոլոր բաղկացուցիչների սերտ համագործակցություն: Սոնատի առանձին հատվածներում նկատելի է որոշ ձգձգվածություն, ձևի ամորֆություն, թեմատիզմի ուշ-միշտ հետևողական զարգացում: Կոմպոզիտորի վարպետությունը դեռևս լիովին չի հատուկացել: Սակայն ամենուր պարզորոշ զգացվում է հաշատրյանի երաժշտական ուրույն լեզուն, ստեղծագործական ֆանտազիայի թափն ու առատաձեռնությունը: Այս ամենը հետագայում լուկ հասունանում է, հղկվում, նոր ձևեր ընդունում՝ չփոխելով ներքին իմաստն ու էությունը:

Խաշատրյանի սոնատը պարունակում է կերպարների մի նոր աշխուրհ, որը մինչև այդ անժամոթ էր հայկական կամերային երաժշտությանը: Որքան էլ ժամանակի առումով այդ երկը մոտ կանգնած լինի Օ. Տեր-Գրիգորյանի սոնատին, այնուհանդերձ, սա սկզբունքորեն այլ՝ նոր դարաշրջանին պատկանող ստեղծագործություն է:

Երջանկության, ցնծության, կյանքի եռուն ուժերի զարթոնքի թևման, որը ցայտուն կերպով մարմնավորվեց խաշատրյանի՝ արդեն 1920—30-ական թվականների երկերում (այդ թվում և ջութակի սոնատում), համահնչուն դարձավ ետհեգափոխական տարիների ազգային վերածնության տրամադրություններին, նոր կյանք կառուցող մարդկանց աշխույժ և եռանդուն գործունեությանը:

*

Պատմական կարճ ժամանակամիջոցում (մոտ հիսուն տարում) հայկական ջութակի սոնատը կազմավորվեց իբրև հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության ինքնուրույն, կենսունակ ժանր՝ իր ուղղություններով, էսթետիկայով, առաջատար ներկայացուցիչներով: Ժամանակակից կյանքի երևույթների լայն և բազմակողմանի արտացոլումը կոմպոզիտորներից պահանջեց ամբողջական կոնցեպցիոն գործերի ստեղծում՝ ընդհանրացրած կերպարներով, գործոն ներքին դրամատուրգիայով, սիմֆոնիզմի առաջավոր սկզբունքների կիրառումով: Այդ հատկություններից շատերն իրենց արտահայտությունը գտան Հարո Ստեփանյանի (1943, 1947), Վարդգես Տալանի (1943), Կարեն Խաշատրյանի (1947), Առնո Բաբաջանյանի (1959), Տիգրան Մանսուրյանի (1963, 1965) և ուրիշների ջութակի սոնատներում:

Հայկական ջութակի սոնատի զարգացումն այսօր կարելի է դիտել իբրև միասնական պրոցես, վերելքի միասնական գիծ: Այդ պրոցեսում միշտ չէ, որ հնարավոր է բացահայտ կապեր

5 1930-ական թթ. Հայաստանում, բացի Ա. Խաշատրյանից, ջութակի սոնատով հանդես եկավ երիտասարդ կոմպոզիտոր Հովհար Միրզոյանը (1939): Սոնատը կատարվեց Վարդգես Տալանի կոմպոզիտորական դասարանի համերգում (կատարողներ՝ ջութակահար Դ. Սողոմոնյան և հեղինակ): Նրա հաջորդությունն են վկայում արվեստի անվանի գործիչների՝ մամուլում արտահայտած դրական կարծիքները: Ցավոք, սոնատի նոտաները չեն պահպանվել, որը և հնարավորություն է չի տալիս մանրամասնորեն կանգ առնելու այդ գործի վրա:

և փոխադարձ պայմանավորվածություն հաստատել վաղ և ուշ շրջանի ստեղծագործությունների միջև: Նվ շնայած Օ. Տեր-Գրիգորյանի և Ա. Խաչատրյանի սոնատները ուղղակիորեն չեն բերում ինքնուրույն շնորհիվ իրենց անմիջական սրահիցիան, սակայն դրանք չի կարելի դիտել ժանրի զարգացման ընդհանուր հունից դուրս: Նշված սոնատների հանդես դալր հայ գործիքային երաժշտության ձևավորման վաղ շրջանում պատմականորեն շատ կարևոր երևույթ էր, որը հաստատում էր Հայաստանում ջութակի սոնատ ստեղծելու անհրաժեշտությունը և հնարավորությունը: Այդ ստեղծագործություններում օբյեկտիվորեն դրսևորվեցին մի շարք կարևոր տենդենցներ՝ ժողովրդայնություն, ռեալիզմ, սերտ կապ ազգային մշակույթի հետ, դասական սոնատային ձևերի ազատ ստեղծագործական կիրառում. տենդենցներ, որոնք աճեցին և ամրապնդվեցին Հայաստանում ջութակի սոնատի ժանրի հետագա զարգացման ընթացքում:

У ИСТОКОВ АРМЯНСКОЙ СКРИПИЧНОЙ СОНАТЫ

А. БУДАГЯН

Р е з ю м е

В статье рассматривается рукописный архивный материал: скрипичные сонаты О. Тер-Григорян (1918) и А. Хачатуряна (1932).

Творческое наследие Тер-Григорян по сей день не исследовано. Между тем, оно содержит хронологически первые образцы таких жанров армянской музыки, как скрипичная соната, квартет, трио и т. д. Анализ сонаты Тер-Григорян позволяет сделать вывод о тенденции к свободному слиянию традиций европейской сонатной и армянской народной песенно-инструментальной культуры.

Та же тенденция несравнимо более смело и талантливо претворена в сонате Хачатуряна, представляющей разносторонний интерес для изучения. Привлекает внимание совершенно новая в армянской камерно-инструментальной музыке тематика, образный строй, своеобразие творческого почерка композитора, органично связанного с музыкальным искусством народов Закавказья.

Изучение сонат Тер-Григорян и Хачатуряна способствует установлению более точной периодизации развития данного жанра в Армении.