

ՍՈՆԱՏԸ Ա. Ն. ՍԿՐՅԱՔԻՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Է. Պ. ԱՐԱՍՅԱՆ-ՄԵՍԽԻՇՎԻԼԻ

Ուռա մեծ կոմպոզիտոր Ա. Ն. Սկրյաբինի երաժշտությունը լայնորեն հընչում է մեր երկրում և նրա սահմաններից դուրս: Ժամանակակից սովետական դաշնամուրային կատարողական արվեստում ձևավորվել է Սկրյաբինի ստեղծագործությունների նորը մեկնաբանող, նշանավոր արվեստագետների մի ամբողջ դպրոց: Այն ներկայացված է այնպիսի անուններով, ինչպիսիք են Գ. Նեյհաուզը, Վ. Սոֆրոնիցկին, Ս. Ֆեյնբերգը, Ս. Ռիխտերը:

Սկրյաբինի ստեղծագործությամբ հետաքրքրվում են Միության բոլոր հանրապետություններում, մասնավորապես, Հայաստանում: Նրա երաժշտությունը լայն արձագանք է գտել մանկավարժական պրակտիկայում և կատարողական ոլորտներում: Սկրյաբինի ստեղծագործությունների տաղանդավոր կատարողներից մեկը Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Ռ. Խ. Անդրիասյանն է: Ասպիրանտուրայում սովորելու տարիներին նրա ղեկավարն է եղել Սկրյաբինի մինչ այժմ չգերազանցված մեկնաբան Վ. Սոֆրոնիցկին: Բրամսի, Լիստի, Դրիգի ստեղծագործությունների հետ միասին Անդրիասյանի կատարողական երկացանկը պարունակում է նաև Սկրյաբինի երկերը, այդ թվում «Ողբերգական պոեմը»:

Սկրյաբինի նկատմամբ Անդրիասյանն իր սերը դրսևորում է նաև մանկավարժական գործունեության մեջ. նրա դասարանի ուսանողները շատ հաճախ են նվագում Սկրյաբինի գործերը: Սկսելով մանր ձևերից՝ պրելյուդներից, մազուրկաններից ու էտյուդներից, նշանավոր մանկավարժը, այնուհետև, անցել է ավելի բարդ երկերի՝ Երկրորդ, Զորորդ, ապա Հինգերորդ և Երրորդ սոնատների և անգամ այնպիսի դժվար երկերի յուրացմանը, ինչպիսիք են Իններորդ, Ութերորդ, Յոթերորդ սոնատները: Սակավ չի հնչում նաև Ֆանտազիան: Վաղուց է երաժշտական հասարակայնության կողմից ճանաչում գտել Անդրիասյանի աշակերտ Յու. Հայրապետյանը, որը հաջողությամբ է կատարում Յոթերորդ սոնատը: Անդրիասյանի աշակերտներից, ըստ իր կարծիքի, Սկրյաբինի լավագույն կատարողն այժմ Գ. Կուզանովն է:

Սկրյաբինի ստեղծագործությունները հաճախ են կատարվում նաև կոնսերվատորիայի այլ մանկավարժների՝ Գ. Վ. Սարաջևի, Ե. Ա. Մալխասյանի, Ս. Ա. Բունյաթյանի, Ա. Ա. Ամրակովյանի և Մ. Մ. Մխիթարյանի դասարաններում:

Անդրիասյանին և Մալխասյանին է աշակերտել Սկրյաբինի առավել Նուրբ և հետաքրքիր երիտասարդ կատարողներից մեկը՝ Վ. Սարգսյանը: Նրա երկացանկում ընդգրկված են Սկրյաբինի բոլոր երկերի էտյուդները, պրելյուդները, պոեմները, Երրորդ, Զորորդ, Իններորդ, Յոթերորդ սոնատները. Ֆանտազիան: Երաժիշտ-կատարողների անդրկովկասյան առաջին մրցույթում Երրորդ սոնատի և Ֆանտազիայի կատարման համար Սարգսյանն արժանացել է առաջին մրցանակի: Այժմ Վ. Սարգսյանը կոնսերվատորիայում ինքնու-

րույն դասարան ունի և երիտասարդ մանկավարժն ուսանողների մեջ սեր է պատվաստում Սկրյարինի ստեղծագործությունների նկատմամբ:

Սկրյարինին հաճախ է նվագում Կ. Ն. Իգումնովի աշակերտուհի Մ. Ղամբարյանը (Երկրորդ սոնատ): Սկրյարինի երկերի կատարմամբ ելույթ են ունենում Ն. Ստեփանյանը, Ա. Բայբուրգյանը, է. Մամաևը (Հինգերորդ սոնատ): Սկրյարինի ստեղծագործությունների ամենաերիտասարդ տաղանդավոր կատարողներից պետք է նշել Ի. Մելիքսեթյանին (Երրորդ սոնատ), Գ. Գրիգորյանին (Զորրորդ սոնատ), Գ. Այվաղյանին (Զորրորդ սոնատ):

Հանրապետությունում սիրով են կատարում նաև Սկրյարինի դաշնամուրային կոնցերտը (մենակատարներ՝ Մ. Մխիթարյան, Դ. Բաշկիրով), նրա սիմֆոնիկ երաժշտությունը՝ Առաջին, Երկրորդ սիմֆոնիաները, «Երազանքներ» վաղ շրջանի ստեղծագործությունը, «Զմայլանքի պոեմը», «Աստվածային պոեմը» (վերջինս մոտ ժամանակներս կատարվել է Գ. Ռոժդեստվենսկու ղեկավարությամբ): Սկրյարինյան սիմֆոնիկ երաժշտության հիմնական կատարողը ՀՍՍՀ ժողովրդական արտիստ, պրոֆ. Մ. Մ. Մալունցյանն է: Դիրիժորական արվեստի երիտասարդ ներկայացուցիչներից հարկ է հիշատակել Վ. Այվազյանին:

Սկրյարինի նկատմամբ եղած հետաքրքրությունը պատահական չէ: Նա մի կոմպոզիտոր է, որի խոր և տաղանդավոր ստեղծագործությունը աչքի է ընկնում մեծ յուրօրինակությամբ: Նրա գործունեությունը վերաբերում է XX դ. սկզբին: Այդ ժամանակաշրջանին բնորոշ է սոցիալական ու մշակութային արտակարգ բարդությունը և հակասականությունը: Իր դարն ապրած հին հասարակարգին ցնցում էին առաջին հեղափոխական պոռթկումները, արվեստի մեջ պայքարում, բախվում, հակազդում էին տարբեր ուղղություններ, ռեալիստական հոսանքի հետ միասին գոյություն ունեին իմպրեսիոնիզմը, էքսպրեսիոնիզմը, սիմվոլիզմը:

Սկրյարինը, որ կապված էր XIX դ. երաժշտության ավանդույթների և ռուսական մշակույթի հետ, Ռուսաստանում ուշ ռոմանտիզմի ներկայացուցիչն էր, սակայն նրա ստեղծագործությունում ևս նշված հոսանքների տարրերը ստացել են անհատական բեկում: Այնուամենայնիվ, Սկրյարինի ստեղծագործությունը զուրկ է այն մոռելությանից, դատապարտվածությունից, որը յուրահատուկ է այդ ուղղություններից մի քանիսին: Երրորդ, Զորրորդ, Հինգերորդ, Յոթերորդ, Տասներորդ սոնատները, «Զմայլանքի պոեմը», «Պրոմեթեոսը» արտահայտում են կյանքի անասելի բերկրանքը, մարդկային ոգու հզորությունը, հերոսական սխրանքը, ստեղծագործությունից և բնությունից հաճույք ստանալը, նուրբ և անսովոր հույզեր, յուրօրինակ ձևով բեկելով ռոմանտիկական առանձին գաղափարներն ու կերպարները: Ասաֆևը՝ նրա երաժշտությունը բնութագրել է այսպես. «Սկրյարինի երաժշտության անդաներից և լենտոներից լավագույնները լի են այնպիսի տրամադրություններով, ասես նա տեսել է, ինչպես է բացվում ծաղիկը և լսել է աստղերի ճառագայթների առկաթող փայլն ու ճանաչումը: Այդ է պատճառը, որ նրա կոմպոզիցիաներում երբեք չկան սառնության, քարայնության, անշարժության հովերներանց մեջ միշտ շարժում կա, միշտ առկա է կյանքը»¹:

¹ И. Глебов, Скрыбин, Опыт характеристики, Петроград, 1921, стр. 25.

Պետք է նաև ընդգծել, որ Սկրյարինը հիմնականում դաշնամուրային կոմպոզիտոր է։ Շոպենի պես նա լիրիկ է, «դաշնամուրի պոետ»։ Դաշնամուրային երկերը կազմում են նրա ստեղծագործական ժառանգության ամենաընդարձակ և նշանակալի մասը։ Սկրյարինը գրել է տասը սոնատ, բազմաթիվ մանր ստեղծագործություններ՝ պրելյուդներ, էտյուդներ, պոեմներ։ Սկրյարինի սոնատների շնորհիվ ռուսական դաշնամուրային երաժշտությունը XX դ. սկզբին ստանում է համընդհանուր նշանակություն և թափ։ Կարելի է վստահորեն ասել, որ սոնատը Ռուսաստանում իր ծաղկմանն է հասել միայն Սկրյարինի մոտ, մինչդեռ սիմֆոնիան ձևավորվել և հասունացել է, ինչպես հայտնի է, շատ ավելի առաջ։

Մինչև XX դ. այդ ժանրը ռուս կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մեջ ինչ-որ չափով նկատելի դեր չի խաղացել։ Ձիրքի մեծությամբ, երաժշտության բովանդակության և միջոցների նորությամբ, խոր անհատականությամբ Սկրյարինին հավասար դաշնամուրային կոմպոզիտոր չի եղել։ Չայկովսկին, Կուլիկոստները իրենց կարևորագույն նվաճումները ձեռք են բերել այլ բնագավառներում՝ սիմֆոնիկ, օպերային երաժշտությունում։ Ինչ վերաբերում է դաշնամուրային երաժշտությանը, ապա այստեղ արտահայտության հիմնական ոլորտը զլխավորապես մանրանվագն է, և ոչ սոնատը։ Լայն կտավի նշանակալի նմուշներ են ստեղծել հատկապես դաշնամուրային կոնցերտի ժանրում Ռուբինշտեյն, Չայկովսկի, Ռիմսկի-Կորսակով։

XX դ. սկզբներին դաշնամուրային մանրանվագը կատարելության է հասնում հատկապես Արենսկու և Լյադովի ստեղծագործություններում։

Միաժամանակ, երևան են գալիս նաև տարբեր կոմպոզիտորների պատկանող սոնատային ժանրի մի շարք երկեր՝ Գլազունովի երկու սոնատը, Ռախմանինովի երկու սոնատը, Լյապունովի սոնատը, Բալակիրևի ուշ շրջանի սոնատը։ Այսուհանդերձ, սոնատը դարասկզբի ռուս կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ մնում է իբրև միջադեպային երևույթ։

Արենսկին, որի նշանակությունը ռուսական դաշնամուրային երաժշտության զարգացման գործում բավական կարևոր է, բոլորովին սոնատ չէր գրում։ Նրա նուրբ, քնարական և ծրագրային մանրանվագները որոշակի դեր են խաղացել այն նուրբ ոճի ձևավորման գործում, որը կատարյալ ավարտվածությամբ հանդես է եկել Սկրյարինի ստեղծագործությունում։ Ըստ Ասաֆևի ղիտողության «Արենսկին կարողացել է... ընկալել եվրոպական ռոմանտիկների և Չայկովսկու կամերային ու մենանվագային դաշնամուրային ստեղծագործության մեջ պարունակվող արտահայտչականության տեսակետից ամենաարժեքավորը և ստեղծել մտերմա-քնարական նոր ոճ, որի մեջ տրված են Ռախմանինովի, Մետների և, իհարկե, Սկրյարինի վաղ շրջանի պիանիդոնախաղըրյալները»²։ Համանման է նաև Լյադովի ստեղծագործության նշանակությունը։ Հանդիսանալով Սկրյարինի անմիջական նախորդները ռուսական դաշնամուրային երաժշտության մեջ (վերջինս ոչ թե ժամանակագրական, այլ երաժշտական տեսակետից), նրանք կարող են ինչ-որ չափով համարվել նրա նախապատրաստողները սոսկ մանրանվագի, բայց ամենևին էլ ոչ սոնատի ժանրում։ Սակայն այս բնագավառում ևս, երբ նույն Լյադովի մանրանվագները, համեմատում ենք նրա ազդեցությունն իր վրա կրած Սկրյա-

² Б. В. Асафьев, Русская музыка от начала XIX столетия, М.—Л., 1930, стр. 275.
 Լրաբեր 12—2

րինի ստեղծագործութիւններէ հետ, պարզորոշ բացահայտում է նրանց տարբերութիւնը՝ առաջինի մօտ շատ ավելի բացահայտ է անմիջական ժանրայնութիւնը և ազգային յուրահատկութիւնը, իսկ քնարականութիւնը պակաս նուրբ է և սուբյեկտիւ:

Սակայն ռոմանտիկական ուղղութիւնը եզրափակող Շումանի, Ֆրանկի, Շոպենի, Լիստի, Բրամսի և Գրիգի ստեղծագործութիւնները հետո, ինչպես հայտնի է, արեւմտաեվրոպական երաժշտութեան, ինչպես և ռուսական երաժշտութեան մեջ, սոնատը երեւան է գալիս հազվադեպ և ներկայացված է տարբեր բնույթի նմուշներով: Դարասկզբին այն թեւակոխում է իր զարգացման նոր փուլը: Առանձին կոմպոզիտորներ շարունակում են զարգացնել ռոմանտիզմի ավանդույթները՝ Պ. Դյուկայի es-moll սոնատը, Վ. դը Էնդիի E-dur սոնատը: Առավել համարձակն, ըստ երաժշտական լեզվի, Բարտոկի դաշնամուրային սոնատն է: Անգամ Յանաչեկի ստեղծագործութիւններում հատուկ տեղ է զբաղւում սպանված բանվորի հիշատակին նվիրված «1905 թվականի հոկտեմբերի մեկը» կոչված սոնատը:

Բովանդակությամբ և մասշտաբներով նշանակալի այդ ժանրը դարասկզբին վերափոխվում է մանրանվագային կամերային ձևի, որը հանդիպում է կոմպոզիտորների մօտ՝ Վ. դը Էնդիի, Մ. Ռավելի, Ա. Ռուսելի Ֆրանսիական իմպրեսիոնիզմի ոճով հորինված սոնատինաները, Մ. Ռեգերի գերմանական կլասիկայի ոճով հորինված քիչ հետաքրքրական սոնատինաները, Բ. Բարտոկի ժողովրդական երաժշտութեան նյութի հիման վրա ստեղծված ժանրային սոնատինան:

Ընդհանուր առմամբ դարասկզբի արեւմտյան երաժշտութեան մեջ տվյալ ժանրի ինտենսիվ օգտագործում ու զարգացում չի նկատվում: Վերը թվարկված բոլոր կոմպոզիտորների հիմնական հետաքրքրութիւնները ընկած են սիմֆոնիկ, բալետային, օպերային երաժշտութեան ոլորտներում: Այնինչ ռուսական երաժշտութիւնում այն մեծ տեղ է զբաղւում ոչ միայն Սկրյաբինի, այլև Մետների ու Պրոկոֆեի ստեղծագործութեան մեջ: Այդ պատճառով նորանց սոնատների հայտ գալու հետ միասին XX դ. առաջին կեսում ոչ միայն բարձրանում է դաշնամուրային երաժշտութեան դերը Ռուսաստանում, այլև ռուս սոնատային դաշնամուրային ստեղծագործութիւնն ընդհանրապես զբաղւում է առաջատար տեղերից մեկը:

Ռուս կոմպոզիտորները դասական և ռոմանտիկական սոնատի առանձին ավանդույթներն օգտագործելուց բացի, առաջացնում են ժանրի միանգամայն անհատական բեկում, ինչպես նաև նոր, անհայտ ուղիների հարթում:

Առավել «դասական» ուղղութիւնը, որ սկիզբ է առել վիեննական դպրոցից, ներկայացնում են Պրոկոֆեի սոնատները: Բնութագրվելով բնորոշ առաձգական, սուր դինամիկ և յուրօրինակորեն քնարական կերպարներով, դրանք մեծ մասամբ պահպանում են ավանդական մասնատումն ու համաշխարհայինութիւնները, ինչպես նաև այն պարզ, առողջ կենսական ուժն ու հավասարակշռութիւնը, որոնք թույլ են տալիս կապելու դրանք Բեթհովենի սոնատային ստեղծագործութեան հետ:

Միանգամայն այլ է Մետների ստեղծագործութիւնը, որի մեջ սոնատները շատ կարեւոր տեղ են զբաղւում: Արեւմտյան երաժշտութեան ռոմանտիկական ուղղութիւնը գրանցում բեկվում ու վեր է ածվում նուրբ, ընդհանուր

առմամբ էլիգիական արվեստի (թեև սակավ չեն հերոսական էպիկական կերպարները), մի արվեստ, որն աճել է ռուսական հողի վրա և աչքի է ընկնում իր մեծ յուրահատկությամբ։ Մետքերի սոնատների մեծ մասը կրում է այնպիսի անուններ, որոնք ընդգծում են նրանց ռոմանտիկական բնույթը՝ «Վերթերին», «Էլիգիա» և «Հաշտություն» (սոնատների տրիադա, օր. 11), Սոնատ-բալլադ, Սոնատ-հեքիաթ, «Ռոմանտիկական» և «Ամպրոպային» սոնատներ, Սոնատ-իդիլիա, Սոնատ-հիշողություն, «Ողբերգական սոնատ»։

Ինչ վերաբերում է Սկրյարինին, ապա նա ստեղծել է նոր տեսակի քնարական-հոգեբանական սոնատ, որի բովանդակությունը բնորոշվում է գլխավորապես խոր և բաղադրական ներքին ապրումներով, իսկ ստեղծագործության երկրորդ և առանձնապես երրորդ փուլում՝ նաև կոմպոզիտորի փիլիսոփայության հետ ավելի սերտ կապով։ Սոնատի այս տեսակը հանդիսանում է սկրյարինյան ստեղծագործության անհատական գիծը։ Նախորդ շրջանում ռուս կոմպոզիտորների ստեղծած և անգամ նրա հետ միաժամանակ հորինված ոչ մի սոնատ չի մոտենում այս նմուշին։ Չայկովսկու ասույթն այն մասին, որ սիմֆոնիան «հոգու քնարական խոստովանանք է» ավելի հիմնավոր կարելի է վերագրել սկրյարինյան սոնատի ժանրին։

Ըստ Ասաֆևի «1893—1913 թթ. «քսանամյակի» ընթացքում ռուսական երեսփոխության ղեկավարության փուլն, իհարկե, Սկրյարինի տասը դաշնամուրային սոնատներն են... Հուլիան-գործուն, գրամատիկական-կոնտրաստային սիմֆոնիզմը այստեղ գտնում է նոր մարմնավորում, դառնում է ավելի վսեմ ու ոգեշունչ՝ իր այն վիճակով, որը կարելի է անվանել պոեմականություն... Այստեղ սիմֆոնիայի, իբրև ամենաքնարական ձևի (Չայկովսկի), գաղափարը գտնում է իր բարձրագույն հաստատումը, փոխարկելով դասական-ռոմանտիկական սիմֆոնիայի դրամատիկական բախումները դինամիկայով»³։

Սոնատի ժանրը Սկրյարինի ստեղծագործության մայրուղին է. այն առավել ամբողջականորեն է մարմնավորում կոմպոզիտորի յուրօրինակ մտահղացումներն ու նրա նորարարության խորությունը։ Դա այն «ստեղծագործական լաբորատորիան» է, ուր ձևավորվում, հասունանում, բյուրեղանում են Սկրյարինի ստեղծագործության հիմնական մտքերը, կերպարները, ոճաձևերը, արտահայտչամիջոցները։ Դաշնամուրային երկերի միջոցով կարելի է քննել Սկրյարին-կոմպոզիտորի ամբողջ ստեղծագործական ուղին՝ ներառյալ նաև առաջին ստեղծագործությունները, նրա խոշոր, ոչ դաշնամուրային երկերի «կոնսպեկտները»։ Նրա երկերի, մասնավորապես սոնատների, անհատական յուրահատկությունը, ինչպես ասվեց, մեծապես պայմանավորված է կոմպոզիտորի փիլիսոփայական հայացքներով, որոնք ձևավորվել են իբրև մի ամբողջական աշխարհայացք և արտացոլում են գտել նրա համարյա բոլոր հասուն երկերում (առավել բացահայտաբան սոնատներում, սկսած Չորրորդ սոնատից)։ Սկրյարինի փիլիսոփայական կոնցեպցիան սխեմատիկորեն կարելի է արտահայտել հետևյալ կերպ. ինչ-որ օբյեկտիվ հոգեկան նախասկզբ հարուցում է իր նյութական հակադրությունը, որից հետո նրանք ձգտում են միավորման, այդ ձգտման ընթացքում հաղթահարում են մի շարք

³ Նույն տեղում, էջ 252։

բարդություններ և, այնուհետև, հասնում զմայլանքի վիճակում իրականացվող միաձուլման (որ նշանավորում է համաշխարհային կատակլիզմ)։

Սկրյարինի վաղ շրջանի սոնատների բովանդակությունը բավական բազմազան է։ Այստեղ առկա է և՛ տարբեր արտահայտությամբ դրամատիզմը, և՛ տարաբնույթ լիրիկան, և՛, որ կոմպոզիտորի ստեղծագործության առաջին շրջանի բնորոշ գիծն էր՝ հաճախ պարզ ժանրայնությունը (օրինակ, Առաջին սոնատի մասը կազմող թաղման քայլերգը)։ Սկրյարինի երկերին բնորոշ՝ կոմպոզիտորի փիլիսոփայական հայացքների արտացոլումը դրսևորվում է ստեղծագործությունների բովանդակության մեջ, ինչպիսին է Երրորդ սոնատի ծավալուն ծրագիրը, ուր պատմվում է «հոգու» լարված կյանքի մասին։ Սակայն սոնատի բովանդակությունը ոչ միայն չի սահմանափակվում հենց իր՝ կոմպոզիտորի կողմից դրան վերագրվածով, այլև չի պարունակում մարմնավորման ուղիով հետագայում մշակված կերպարային և կառուցողական երաժշտական տարրեր։ Մանրամասն ծրագրի հանդիպում են միայն նրա վաղ շրջանի սոնատներում։ Հետագայում դրա դերը կատարում են հեղինակային նշումները կամ այլ երկերի հետ համեմատությունները իրենց բացատրություններով (ինչպես, օրինակ, «Զմայլանքի պոեմի» հետ առնչվող Հինգերորդ սոնատում)։ Երբեմն էլ այն մատնանշում է հենց ինքը երաժշտությունը և նրա զարգացման գիծը։

Աստիճանաբար, Երրորդ սոնատից հետո, տեղի է ունենում Սկրյարինի հասուն երկերին (Զորորդ, Հինգերորդ սոնատներին, «Զմայլանքի պոեմին») բնորոշ «անձնական» երանգի այն կերպարների բյուրեղացում, որոնք կարելի է խմբավորել երկու հիմնական բևեռներում՝ տանջանք և զմայլանք (իր իսկ՝ Սկրյարինի արտահայտությամբ՝ «բարձրագույն նրբության» և «բարձրագույն հոյակապության» հակադրություն)։ Ուրվագծվում է նաև երբորդ—կարևոր բաղադրամասը՝ նշված բևեռները կապակցող թուշքը դեպի հեռավոր նպատակ։ Բստ այդ սխեմայի են կառուցվում կոմպոզիտորի ստեղծագործության միջին ժամանակաշրջանի շատ երկեր։ Հինգերորդ սոնատում հայտնվում են «օրյեկտիվ» նոտա մտցնող սկզբնական «քառսի թեման» և զանգի ղողանջը (մշակման վերջում), որը կանխորոշում է ավելի ուշ ժամանակաշրջանի սոնատների զանգայնության տարերքը։ Գրեթե դուրս մղված դրամատիկական տարրն այդ երկերում հաճախ հարմարվում է տարբեր կերպ հաղթահարվող ստազնապալի ութմերին»։

Միջին շրջանի սխեման՝ տվայտանք-թուշք-էքստազ, ուշ շրջանի սոնատներում ենթարկվում է զգալի փոփոխությունների։ Այն կենսագործվում է «մուլթ», օբյեկտիվ և պայծառ, անհատական կերպարների, հայեցողական և կամային սկզբունքների ու դրանց փոխգործողության հարաբերակցության թիջոցով։ Առաջինների տեսակարար կշիռը սկսում է ավելանալ։ Վեցերորդ, Իններորդ (մասամբ և Ութերորդ) սոնատներն իրենց երանգով մոռալ, փոքրինչ «խորհրդավոր» ստեղծագործություններ են։ Դրանցում վաղ շրջանի վերակենդանացող դրամատիզմը այլ բնույթ ունի։ Մեծ դեր է սկսում խաղալ զանգայնությունը՝ իբրև բովանդակության մի նոր տարր։ Տասներորդ սոնատը արտահայտում է ոճական նոր տեղաշարժ, երանգի ընդհանուր պայծառացում, բնականաբար, այլ մակարդակով։

Ինքնօրինակ ու բարդ է հասուն և ուշ շրջանի սոնատների երաժշտական լեզուն, առանձնապես հարմոնիան։ Սկրյարինյան հարմոնիան դասական տո-

նալ-ֆունկցիոնալ սիստեմի համարձակ և նորարական վերաիմաստավորում է:

Ուշ շրջանի սոնատների տոնիկան և տոնայնությունը, ինչպես և նրանց հարմոնիկ ուղղահայացների որոշումը քիչ են հետազոտված և չափազանց բարդ են: Ամենամակերեսային հայացքն անգամ համոզում է, որ դրանց նկատմամբ անհնարին է կիրառել ավանդական տոնայնականությունը, ֆունկցիոնալ և տոնալ կապերը: Երաժշտության բնույթն ինքը անհրաժեշտ է դարձնում նոր չափանիշների վրա հենվելն ու հենքի վերաիմաստավորումը:

Բարդ տոնիկան, որի ի հայտ գալը ժամանակակից երաժշտության մեջ նշում է տաղանդավոր երաժշտագետ Յու. Խոլոպովը, ձևավորվում է նաև Սկրյաբինի երաժշտության մեջ: Պրոկոֆևի հարմոնիայի ժամանակակից գծերի մասին⁴ հոգվածում, ինչպես և նույն հարցին նվիրված առանձին գրքում հեղինակը հետևյալ կերպ է բնութագրում այն. «Ժամանակակից երաժշտությունը ծնունդ է տվել սկզբունքորեն մի նոր տեսակի լագա-տոնայնական հիմունքի՝ դիստոնանսող տոնիկային»⁵ (որը պարունակում է դիստոնանս ինտերվալներ): Տոնիկայի կամ տոնալ կենտրոնի ֆունկցիան Սկրյաբինի մոտ յուրաքանչյուր կոնկրետ դեպքում կատարում են այդպիսի ակորդներ կամ ակորդների խմբեր: Նմանապես նոր և անհատական են դրանց հարաբերությունները: Ուշ շրջանի նրա հարմոնիկ կոմպլեքսների նկատմամբ տոնիկայի հասկացողության կիրառումը, անշուշտ, պայմանական է թվում: Սակայն դա հնարավոր է ընդունել հենց նրա համար, որ Սկրյաբինը չի հրաժարվում տոնալ կենտրոնից ու նոր եղանակով կենսագործված ֆունկցիոնալ և տոնալ կապերից:

Սկրյաբինի հարմոնիայի էվոլյուցիայի կարևորագույն գիծը դառնում է դոմինանտային ֆունկցիայի համահնչունությունների վերաիմաստավորումը: Դոմինանտ-ակորդը ազատվում է տոնիկայից ունեցած կախվածությունից, ոչ մի կողմ չի ձգտում, այլ միայն տեղափոխվում է ըստ տարբեր ինտերվալների և ստանում է տոնիկական ինքնուրույնություն:

Սկրյաբինի երաժշտության մեջ ֆունկցիոնալ կապերի հարցը գրեթե ամենաբարդն է: Տոնիկային սեպտակորդները, որպես կանոն, տեղաշարժվում են ըստ եռատոնի և փոքր տերցիայի ինտերվալների (որոնք պարզ երևում են բասային տեղաշարժերից): Ուշ շրջանի նրա երաժշտության մեջ ամեն մի նման դրություն պայմանականորեն կարելի է համարել նոր տոնայնություն կամ տոնալ երանգ, թեև հաճախ եռատոնային համադրումներն ընկալվում են իբրև նույն ակորդի էնհարմոնիկ ձևեր, այսինքն՝ նույն տոնայնությունը:

Տոնիկային ակորդները Սկրյաբինի ուշ շրջանի ստեղծագործության մեջ կապված են հաստատուն ինտոնացիոն-հարմոնիկ կոմպլեքսի հետ (առավել ցայտունորեն է դա դրսևորվում Վեցերորդ և Յոթերորդ սոնատներում): Այդ հաստատուն ինտերվալային ստրուկտուրան, որը ստանում է հարմոնիկ և մելոդիկ արտահայտություն, սովորաբար տեղադրվում է բասից վերև գտնվող ձայներում՝ ֆակտուրայի ավելի բարձր շերտերում: Այսպիսով, Սկրյաբինի ուշ շրջանի երկերում տոնիկա է համարվում ձգողականության տեսակետից ինքնուրույն, շատ թե քիչ որոշակի սեպտ կամ նոնակորդային ստրուկտուրայի

⁴ Сборник статей «Черты стиля С. Прокофьева», М., 1962.

⁵ Ю. Холопов, Современные черты гармонии Прокофьева, М., 1968, стр. 270.

ակորդը՝ հաճախ նրա հետ կապված ինտոնացիոն-հարմոնիկ կոմպլեքսի հետ միասին, իսկ տոնայնությունը որոշվում է ըստ նրա տեղափոխման նոր բասի:

Ստեղծագործական երրորդ փուլի վերջում նշագծվում է այս համակարգության սահմաններից դուրս գալը: Կոմպոզիտորը մի շարք դեպքերում (Իննբրորդ, Տասներորդ սոնատները) վերադառնում է իր ստեղծագործության առաջին կեսի որոշ օրինաչափություններին: Սակայն այդ չկայացված չորրորդ շրջանի տիպական գծերն ամբողջությամբ որոշել, բնականաբար, անհնար է:

Սկրյաբինի սոնատային ստեղծագործության մեջ հսկայական դեր է խաղում մեկ մասից բաղկացած երկը, որն առաջացել է ցիկլային բազմամասայնության և սոնատային ալեգրոյի ձևի մշակման ու դրանց փոխգործողության հետևանքով: Սկրյաբինի սոնատների մեծ մասը՝ սկսած Հինգերորդից, բաղկացած է մեկ մասից: Թեև կոմպոզիտորը միամաս հորինվածքի անմիջական գյուտարարը չէ և ընդօրինակում է Լիստի պոեմի ռոմանտիկական ավանդույթները, այնուամենայնիվ, դրանք այնպես են իմաստավորված, որ հիմք են տալիս նրան նորարարների շարքը դասելու: Միամաս ձևի կառուցվածքը մեծապես որոշվում է Սկրյաբինի փիլիսոփայության կոնցեպցիայի յուրօրինակությամբ:

«Ինչ ասել կուզի,—նկատում է այս առիթով սկրյաբինյան ստեղծագործության լավագույն հետազոտող, ականավոր երաժշտագետ Ա. Ալշվանցը,—որքան է ձևափոխվել սոնատային դասական սկզբունքը Սկրյաբինի մոտ. րեթեհովենյան գործունյա, իրական կյանքի «արշալույսը» փոխարինվում է ծայրաստիճան լարված տոնուսի «զգացմունքների հրդեհով», ամբողջ երաժշտությունը հանգում է մեծ ձիրքով օժտված անձնավորության նրբագույն հույզերի հերթագայությանը»⁶:

Ամենաընդհանուր գծերով սկրյաբինյան միամաս ձևը բաժանվում է երեք փուլի՝ հիմնական կերպարների սկզբնական ցուցադրումը, նրանց բարդ փոխգործողությունը և վերջնական միաձուլումը, որի մեջ նրանք կերպարանափոխվում են (ըստ Սկրյաբինի կոնցեպցիայի, դրանք «օբյեկտիվ» և «անհատական» կերպարներ են, որոնց փոխգործողության շնորհիվ տեղի է ունենում մի կողմի հաղթանակը կամ երկուսի միավորումը): Այդ ձևը սոնատնեւրում ներկայացված է երկու տիպի դրամատուրգիայով:

Միամաս կոմպոզիցիայի կազմավորման ելքային մասը պարունակում է կերպարային ոլորտի տարբերացումը, նրա հիմնական բաղադրիչների բացահայտումը, ըստ որում եթե Հինգերորդ սոնատի էքսպոզիցիայում դրանց բեռնացումը կատարվում է մի քանի՝ համեմատաբար երկար մասերով (այսինքն առանձին նվագամասերով), ապա հետագա սոնատներում դրամատիկական շարժման սկզբնական փուլի կառուցվածքը և՛ խոշորանում է, և՛ զգալիորեն բարդանում: Գլխավոր և օժանդակ պարտիաներով ստեղծվող հակադրությունից բացի հակադրություններ են առաջանում ինչպես ներածության և սոնատային ալեգրոյի միջև (Ութերորդ, Տասներորդ սոնատներ), այնպես էլ մեկ թեմայի սահմաններում (Վեցերորդ, Յոթերորդ, Իններորդ սոնատներ):

Մշակման իմաստը պարփակված է վաղօրոք սահմանազատված կերպարների փոխգործողության մեջ, որն իրականացվում է դրանց համադրման, զարգացման, բարդ ձայնակարգային միացումների միջոցով: Ըստ որում նախորդ

⁶ А. Альшванг, А. Н. Скрыбин, «Советская музыка», 1940, № 4, стр. 4.

թեմաները ստանում են նոր պարզարանում, մտնում են բարդ հարաբերությունների մեջ ինչպես իրար միջև, այնպես էլ նոր հայտնվող թեմատիկ գոյացությունների հետ:

Գլխավորապես մշակման ավարտից է սկսվում հիշյալ երկու տիպերի տարբերությունը: Դրանցից առաջինում ձեռք է բերվում ինչ-որ մի արդյունք, որն ինչ-որ շափով կանխում է կոմպոզիցիայի եզրափակիչ հետևությունը: Այն-ինչ երկրորդում՝ մշակման ավարտը հանդես է գալիս ձևի հիմնական իմաստային գազաթնակետով, որի մեջ ձուլվում և կերպարանափոխվում են երկի «րոշիչ» կերպարները:

Ռեպրիզը արտաքուստ թվում է դասական՝ նրանում սովորաբար կրկնված են էքսպոզիցիայի հիմնական ուղենիշները: Սակայն դա հասարակ կրկնություն չէ: Առաջին տիպի դրամատուրգիայի ռեպրիզում շարունակվում է ուղղորդների այն միացումն ու կերպարանափոխումը, դեպի որն ուղղված է ձևի զարգացումը և որը դրսևորում է, մասնավորապես, ակցենտների շեղման, հնչողության բնույթի փոփոխման մեջ (ինչպես, օրինակ, գլխավոր պարտիան իններորդ սոնատի ռեպրիզում): Սակայն կերպարային տարբեր նշանակություն ունեցող լիակատար միաձուլումը իրականացվում է միայն դրամատիկական շարժման եզրափակիչ փուլում՝ կողայում, ուր սովորաբար խոշոր պլանով աչքի է ընկնում որակապես այլ կերպարով հանդես եկող երկի հիմնական թեման: Կողային կուլմինացիան բովանդակությամբ բարդ է: Նրա սկիզբը երկի կարևորագույն իմաստային կետն է: Այնուհետև, հետևում է այդ գազաթնակետի նոր լուսաբանումը, որն ուղեկցվում է լարված տեմպային և ռիթմիկ շարժումով՝ կուլմինացիան դիրամիկ է: Զարգացման այդ նպատակազրկածությունը դառնում է դրամատուրգիայի առաջատար նյարդը: Հանրագումարային կերպարի հաստատումը հաղորդում է նրան մի առանձին ավարտվածություն, ստեղծելով վերջնական նպատակին հասնելու տպավորություն: Սակայն այդ նպատակն իրականացվում է բարդ և դժվարին պրոցեսով, որի հետևանքով այն հանդես է գալիս ոչ թե իբրև հասարակ ձևական «ապոթեոզային» եզրափակություն, այլ իբրև սկզբնական կերպարների փոխգործողության և պայքարի օրինաչափ արդյունք:

Երկրորդ տիպի դրամատուրգիայում ռեպրիզը ավելի ավանդական է, այն ավելի քիչ է կերպափոխված: Նրան հաջորդում է կողան, որը, սակայն, առաջին տիպի պես պարունակում է մշակման վերջում իրականացված կուլմինացիոն արդյունքի եզրափակիչ կերպարա-տեմպային նոր լուսաբանում: Այսպիսով, այստեղ կուլմինացիայի երկու ասպեկտները բաժանված են հիմնական թեմաների ռեպրիզային իրականացմամբ, որը և առաջացնում է նրա «մասնատումը»: Դրանում է հատկապես դրսևորվում սկրյաբինյան կոմպոզիցիայի անհատական բնորոշությունը:

Ավանդական մաժորա-մինորից զգալիորեն հեռացող լադա-տոնալ համակարգության վրա հենվող կառուցվածքի նպատակասլացությունը, խիստ մտածվածությունը և ներքին ամբողջականությունը, նրա արտաքուստ ավանդականությունը, բայց ըստ էության նորարականությունը թույլ են տալիս դիտել այն իբրև XX դ. երաժշտության զարգացման կարևոր փուլերից մեկը: Միամաս կոմպոզիցիայի կառուցման փորձը ականավոր ռուս կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ կարող է օգնել նոր երաժշտության կենտրոնական խնդիրներից մեկի՝ խոշոր ձևի պրոբլեմի լուծման գործում:

Այսպիսով, XX դ. սկիզբը ռուսական երաժշտությանը և ընդհանրապես համաշխարհային երաժշտական մշակույթին տվեց խոշորագույն ռուս դաշնամուրային կոմպոզիտոր-նորարարներից մեկին:

Սկրյարինի լավագույն սոնատների խոր և ուրույն բովանդակությունը, նրանց երաժշտական հմայիչ հուզականությունն ու արտակարգ գեղեցկությունը, համարձակ խոյանքներն ու նուրբ քնարականությունը, վերջապես, նրանց մեծ պիանիզմը, երանգների հարստությունը, տեմբրա-ձայնածավալային հնարավորությունները, կատարողի առջև դրվող հետաքրքիր խնդիրները, Պրոկոֆևի սոնատների հետ միասին, դարձնում են համաշխարհային պիանիզմի ամենառեպրտուարային գործերը: Ահա թե ինչու դրանք այդպիսի մեծ տեղ են գրավում կատարողական արվեստում և մանկավարժական պրակտիկայում:

СОНАТА В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. СКРЯБИНА

Э. П. АБАСЯН-МЕСХИШВИЛИ

Резюме

Основную часть населения великого русокого композитора А. Н. Скрябина составляют фортепианные сочинения, среди которых выделяются 10 сонат.

Очень сложен музыкальный язык сонат, необыкновенно оригинальна их гармония, в которой новаторски переосмыслена традиционная классическая система. Тюникой сочинения становится сложный диссонансирующий аккорд. Своеобразный язык сонат сочетается с оригинальной одночастной композицией, в форме которой написано большинство сонат композитора. И хотя Скрябин не является изобретателем одночастной формы, но он преломляет ее очень индивидуально.