

ՍՈՆԱՏԱՅԻՆ ՁԵՎԻ ԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆԸ ՄԱԼԵՐԻ ՍԻՄՖՈՆԻԱՆԵՐՈՒՄ

ԼՈՐԵՏԱ ԱՂԱՍԱՐՅԱՆ

Հոմոֆոնիկ ցիկլային ձևերի մեջ սոնատային ձևը երաժշտական մտածողության ամենակատարյալ տեսակն է։ Վերջնականապես ձևավորվելով վիեննական կլասիկների ստեղծագործություններում, սոնատային ձևը հետագայում ենթարկվեց տարբեր վերափոխությունների, սակայն նրա հիմնական դրամատուրգիական սկզբունքները պահպանվեցին, արտահայտվելով տվյալ կոմպոզիտորի ոճական առանձնահատկություններով։

Գուստավ Մալերի ստեղծագործությունները գերմանական սիմֆոնիզմի զարգացման մեջ զբաղում են յուրահատուկ տեղ։ Նրա սիմֆոնիաներում հրսեղակալան դեր է խաղում հոմոֆոնիկ-հարմոնիկ մտածողության բարձրագույն արտահայտությունը՝ սոնատային ձևը։ Մալերը իր ստեղծագործություններում պահպանում է սրա առաջատար սկզբունքները, որոնք ավանդել է Բեթհովենը, սակայն սոնատային ձևի որոշակի հատկությունների մեկնաբանումը նրա երկերում ստանալով դասական նորմերից շեղվող յուրահատուկ լուծում, էապես տարբերվում է բեթհովենյանից։

Սոնատային ձևի կազմությունը Մալերի երկերում պայմանավորված է թեմատիզմի բնույթով և թեմատիկ զարգացմամբ, իսկ սոնատային ձևի յուրահատկությունը կախված է ցիկլի գաղափարական համակարգից։ Հիմնական առանձնահատկությունը, որն ընդհանուր է կոմպոզիտորի սիմֆոնիաների բոլոր սոնատային ձևերի համար, դա նրա ներքին գաղափարական բովանդակությունից բխող կառուցվածքն է։ Սոնատային ձևի էությունը բազմակողմանի առաձգական ուրվագծի շնորհիվ հնարավորություն է ընձեռում առավել ճկուն հետևելու սիմֆոնիայի գաղափարի զարգացմանը։ Եվ Մալերը աղատ օգտվում է այդ ձևի առավելություններից՝ այս կամ այն կերպ փոխակերպելով այն և ներկայացնելով տարբեր մեկնաբանմամբ, միաժամանակ գրեթե միշտ մնալով սոնատային ալեգորիի ուրվագծի սահմաններում։ Սոնատային ձևի մեկնաբանության մեջ կոմպոզիտորը առանձնապես շեշտում է առաջատար թեմատիկ ոլորտների հակադրության սկզբունքը (որը տվյալ դեպքում գերիշխող է), շնայած թույլ չափով պահպանվում է նաև դինամիկ կապակցման սկզբունքի ներգործությունը։

Մալերի սիմֆոնիաներում սոնատային ձևի մասերը հիմնականում համապատասխանում են ավանդական նորմերին, սակայն, հաճախ դրանց նշանակությունը վերաիմաստավորվում է։ Նախաբանի նյութը կարևոր դրամատուրգիական և ձևակազմական դեր է խաղում ոչ միայն առաջին մասում, այլև ամբողջ ցիկլում, հատկապես ֆինալում։ Նախաբանի այս կամ այն լուծումը լիովին կախման մեջ է գտնվում ցիկլի գաղափարական համակարգից և սրա հետևանքով ստանում է իր յուրահատուկ մեկնաբանությունը։ Մալերի սոնատային ձևերի ներածական մասերի բնորոշ առանձնահատկությունն այն է, որ տակավին նախաբանում ձևավորվում են ցիկլի հիմնական թեմա-

ները, որոնք կոնկրետ մարմնավորվում են հետևյալ կերպ: Նախաբանում դրվում է ցիկլի ինտոնացիոն լարվածքի հիմքը, ձևավորվում նրա առաջատար դրույթը, որից սկիզբ են առնում առաջին հերթին առաջին մասի և ֆինալի կարևորագույն թեմաները: Բայց նախաբանի թեմատիզմը միաժամանակ ակտիվորեն ներխուժում է զարգացման մեջ և հաճախ երևան է գալիս ցիկլի հիմնական, դրամատուրգիական հանգույցներում (օրինակ՝ Առաջին սիմֆոնիայում):

Նախաբանը ընդգրկում է զարգացման տեղական փուլ և բաժանվում է մի քանի ֆազերի, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի որոշակի ֆունկցիա: Բուն նախերգանքի թեմատիկ նյութը հիմնական թեմաների ձևավորումն է («մոտավոր շափում»): Եվ, սր ամենաբնորոշն է, դա էքսպոզիցիայի թեմաների փոխազդեցությունն է արդեն նախերգանքի սահմաններում (Վեցերորդ սիմֆոնիայի ֆինալը):

Նախաբանում տեղի է ունենում հիմնական, ավելի ճիշտ էքսպոզիցիայի թեմաների առանձնահատուկ մոտիվների ձևավորումը: Ընդ որում, զարգացումը ընթանում է ցածր աստիճանից դեպի բարձր, այսինքն՝ եթե առաջին փուլում գործ ունենք պարզագույն ինտոնացիայի հետ, ապա հետագա փուլերում այն զարգանալով, առաջացնում է ավելի կատարյալ մոտիվ (Յոթերորդ սիմֆոնիա): Նախաբանում տեղի է ունենում միայն առաջին մասի կամ ֆինալի հիմնական ինտոնացիոն կոմպլեքսի ուրվագծումը (Իններորդ սիմֆոնիա):

Նախաբանը ձևակազմական դեր է խաղում ցիկլի ձեռք և երևան է գալիս խոշոր բաժինների սահմանագծերում (Չորրորդ և Վեցերորդ սիմֆոնիաներ): Վերը հիշատակված օրինակների մեջ չկան նախերգանքի միարժեք տիպեր, այլ յուրաքանչյուր կոնկրետ դեպքում, ելնելով ցիկլի գաղափարից, ընդգրկվում է այս կամ այն գործոնը: Հետևաբար, նախաբանի ֆունկցիայի ամփոփումից հետո անմիջապես ակնհայտ է դառնում կոմպոզիտորի ձգտումը՝ նախերգանքում տալ «խնդրի պայմանը», ստեղծել դրամատուրգիական հանգույցը:

Այսպիսով, տեղի է ունենում նախերգանք-էքսպոզիցիայի ֆունկցիայի վերաբաշխում, որտեղ նախերգանքը իր վրա է վերցնում էքսպոզիցիայի ֆունկցիաների մի մասը, ցիկլի մեջ ստանալով կարևորագույն դրամատուրգիական նշանակություն: Էքսպոզիցիան հիմնականում պահպանում է սոնատային ալեգրոյի դասական կառուցվածքի ավանդական սկզբունքները, որոնք դրսևորվում են էքսպոզիցիայի սահմաններում, երկու ոլորտների ցուցադրումով և սրանց տոնայնական հարաբերակցությամբ: Դրա հետ միասին կոմպոզիտորը ներդնում է իր ստեղծագործական մտածելակերպին բնորոշ բազմաթիվ սկզբունքային նորություններ:

Էքսպոզիցիայում (ինչպես նաև հետագա զարգացման ընթացքում) գերիշխում է գլխավոր պարտիայի մթնոլորտը, որն ընդհանուր առմամբ համակարգի հիմնական դրույթի դեր է խաղում: Գլխավոր պարտիան ծավալուն, ավարտուն բաժին է և հաճախ զրավում է էքսպոզիցիայի մեծ մասը: Սրան բնորոշ է ակտիվ զարգացում, որն առաջանում է թեմայի շարադրումից անմիջապես հետո, նախնական թեմատիկ նյութի ռեպրիզային անցկացումով: Ի տարբերություն բաժինների ավարտվածության, թեմաները զարգացման ընթացքի մեջ են: Կառուցվածքային տեսանկյունից գլխավոր պարտիան մեծ մասամբ

եռամաս է: Միջին մասում տեղի է ունենում կամ թեմայի զարգացում, կամ էլ գլխավոր պարտիայի ընդերքում արդեն ծագում են օժանդակ թեմայի ինտոնացիաները և իբրև միջին մաս արդեն հանդես է գալիս օժանդակ պարտիայի թեման, ինչպես այդ տեղի է ունենում Երկրորդ և Երրորդ սիմֆոնիաներում: Սա Մալերի սոնատային ձևի առանձնահատկություններից մեկն է: Գլխավոր պարտիայի թեմատիզմը հանդիսանալով առավել ակտիվ գործոն, օժտված է զարգացման մեծ հնարավորությամբ, որը կոմպոզիտորը վարպետորեն օգտագործում է մշակման մասում:

Սովորաբար Մալերի սոնատային էքսպոզիցիաներում բացակայում է գլխավոր և օժանդակ պարտիաները կապող ծավալուն հատվածը նախ այն պատճառով, որ այդ անհրաժեշտությունը վերանում է, քանի որ գլխավոր պարտիայի ոլորտը մեծ մասամբ ավարտուն է: Երկրորդ՝ միացնող թեմայի բացակայությունը պատահականություն չէ, այլ կոմպոզիտորի ոճին բնորոշ եղանակներից մեկը: Նա ձգտում է երկու պատկերավոր ոլորտների անմիջական հակադրմանը, դրանով մոտեցնելով նրանց առավելագույն շափով, որպեսզի ավելի ցայտուն ձևերով հայտնաբերի հակադրությունը, իսկ այն դեպքում, երբ թեմաները բավականաչափ հակադիր չեն, այլ հանդիսանում են նույն կերպարի տարբեր կողմերը, կոմպոզիտորը միտումնավոր նրանց մեջ է սեպում կապ, որը ներմուծում է պատշաճ հակադրություն և միմյանցից բաժանում է այդ ոլորտները (Չորրորդ սիմֆոնիա):

էքսպոզիցիայի համար բնորոշ է օժանդակ պարտիայի կարճատևությունը: Նրա դրամատուրգիական դերը սահմանափակվում է հիմնականում գլխավոր կերպարի նրբերանգումով, ժանրային հակադրության ստեղծմամբ: Օժանդակ պարտիան հակադրվում է գլխավորին, ոչ միայն կերպարային ուրույն նկարագրով, այլև զարգացման ուրույն մեթոդով: Նրա մեջ ամենից հաճախ օգտագործվում է զարգացման տարբերակային մեթոդը, որը, սակայն, բավական սեղմ է:

Մասշտաբի առումով էքսպոզիցիայում գլխավոր և երկրորդական պարտիաների հարաբերակցությունը անհամաչափ է և հակված է գլխավոր պարտիայի գերիշխման կողմը: Տոնայնական պլանի տեսակետից որոշ դեպքերում պահպանվում են դասական, տոնիկա-դոմինանտային հարաբերակցությունները (Առաջին և Չորրորդ սիմֆոնիաներ): Հանդիպում է նաև նույնանուն տոնայնությունների հարաբերակցություն (Երկրորդ սիմֆոնիա, առաջին մաս c moll—C dur): Վեցերորդ սիմֆոնիայի առաջին մասում գոյություն ունի մի փոքր անսովոր զուգակցում (a moll—F dur), թեպետ նման հարաբերակցություն կա նաև Բեթհովենի № 32 սոնատում:

էքսպոզիցիայից դեպի մշակման մաս անցնելիս կոմպոզիտորը տարբեր լուծումներ է գտնում: Որոշ դեպքերում էքսպոզիցիան կառուցվածքային տեսակետից ավարտուն է և մշակումից բաժանվում է դադարով (Չորրորդ, Վեցերորդ, Յոթերորդ սիմֆոնիաների առաջին մասերը): Այլ դեպքերում նրանց միջև եղած տարբերությունն անշնչաբեղի է, և երբեմն դժվար է լինում որոշել, թե որտեղից է սկսվում մշակումը (Երկրորդ սիմֆոնիայի առաջին մաս): Ինչպես արդեն նշվել է, էքսպոզիցիայում թեման տրվում է անդադար շարժման, զարգացման մեջ, որը կարելի է կոչել «տեղական զարգացում» (Յ. Տյուլինի տերմինն է), իսկ մշակման մեջ գործում է ավելի շատ «մշակումային ծավալման» մեթոդը:

Մշակման մասի կառուցվածքի առաջատար սկզբունքը ընդհանուր է Մալերի բոլոր սիմֆոնիաների համար։ Այս մասի զարգացումը ամբողջությամբ վերցրած ունի որոշակի տրամաբանություն։ Մի դեպքում այն ընթանում է դինամիկ լարվածության վերընթաց գծով, որը սովորաբար ռեպրիզից առաջ հանդում է իր գագաթնակետին։ Մի այլ դեպքում (որը ավելի հազվադեպ է) մշակումը ունի եռամաս կառուցվածք, որտեղ միջին բաժնի զարգացումը մեկուսացված է և հակադիր ծայրային բաժիններին։ էքսպոզիցիայի թեմաների հարաբերակցությունը մշակման մասում կրում է անհատական բնույթ և անմիջական կախման մեջ է տվյալ ցիկլի բովանդակությունից։

Մշակման մասը կարող է ամբողջանալ հետևյալ երեք ձևերով։

Մշակման մաս, որի մեջ զարգանում են բացարձակապես գլխավոր պարտիայի թեմաները։ Այդ տեղի է ունենում այն ձևերում, որոնք աճում են մեկ հիմնական դրույթից և որոնց մեջ օժանդակ պարտիան դիպվածային դեր է կատարում։ Այս տարատեսակի մշակումների նպատակն է ցույց տալ հիմնական դրույթը բոլոր տեսանկյուններով, բեկումներով (օրինակ՝ Առաջին, Չորրորդ սիմֆոնիաների առաջին մասերը)։

Մշակման մաս, որն իր թեմատիկ ուրվագծով կրկնում է էքսպոզիցիան, այսինքն՝ թեմաները մշակման մեջ հնչում են նույն հաջորդականությամբ, անշատվելով իրրե առանձին փուլեր, որոնցում և տեղի է ունենում զարգացման պրոցեսը, սակայն ավելի ինտենսիվ ձևով, քան էքսպոզիցիայում։ Այդ փուլերը, ավելի ճիշտ՝ թեմաները, ոչ թե համագործակցում են, այլ զարգանում զուգահեռաբար։ Այս տարատեսակը նույնպես դրամատուրգիայի ուրույն տրամաբանության արդյունք է (Նորրորդ սիմֆոնիայի առաջին մասը)։

Մշակման մասի երրորդ տեսակում տեղի է ունենում էքսպոզիցիայի թեմաների փոխադարձ ներթափանցում, խաչաձևում, Այդպիսի համագործակցության հետևանքով ռեպրիզի մեջ նրանք ստանում են բոլորովին այլ որակ։ Այստեղ մեծ ուժով է հայտ է գալիս կոմպոզիտորի կոնտրապունկտի վարպետությունը (Վեցերորդ և Յոթերորդ սիմֆոնիաներ)։

Սովորաբար կուլմինացիան զարգանում է մշակման մասի վերջում։ Թեպետ սա բխում է զարգացման նախորդ փուլից, սակայն մուտք է գործում անսպասելիորեն, զատվելով նախորդից դադարով, հաճախ էլ լադա-տոնայնության կտրուկ փոփոխմամբ (Վեցերորդ սիմֆոնիա g moll—A dur, Չորրորդ՝ f moll—C dur)։ Կուլմինացիոն գոտու այդ մեկուսությունը ընդգծվում է նաև այն տարբերությամբ, որը գոյություն ունի կուլմինացիային նախորդող բաժնի թեմատիկ նյութի և կուլմինացիայի գոտու միջև։

Մշակման մասում դժվար է սահմանել տոնայնական զարգացման որևէ որոշակի օրինաչափություն։ Այս մասին բնորոշ են տեղաշարժերը դեպի հեռավոր, առավելապես սուբոկտինանտային ոլորտի տոնայնություններ, որոնք անմիջականորեն սահմանակից են միմյանց (օրինակ՝ H dur—Es moll կամ A dur—es moll և այլն)։

Գ. Մալերի սոնատային ձևերի կարևորագույն խնդիրներից մեկը ռեպրիզի ներմուծումն է, որի ձևի մեջ միշտ ցայտուն ընդգծված է նրա սկզբը (ի տարբերություն մշակման մասի սկզբի)։ Ռեպրիզը ներմուծվում է երկու եղանակով. կամ կապակցվում է մշակման մասի գերագույն կիզակետի հետ և

սկսվում լարվածության բարձր կետից, կամ էլ նրան նախորդում է նախապատրաստող մշակման փուլը: Բայց բոլոր դեպքերում, տոնայնության առումով, այն պատրաստվում է մշակման մասի սահմաններում:

Եթե էքսպոզիցիայի և մշակման մասի կառուցումը Մալերի մոտ անհատականացված է և երևան է գալիս մի քանի տարբերակներով, ապա ռեպրիզի կառուցվածքը նրա սոնատային ձևերում ավելի միասնական է: Որպես կանոն այն ավելի սեղմ է, քան էքսպոզիցիան՝ օժանդակ պարտիայի կրճատման շնորհիվ: Սակայն ռեպրիզը ձևի մեջ չի մտցնում պատշաճ հավասարակշռություն, ինչպես այդ ենթադրվում է դասական ձևերում: Այստեղ դեռևս շարունակվում է զարգացումը, որը առաջ է ընթանում մշակման մասում ստացած խթանիչ ինքնակազմի շնորհիվ:

Ռեպրիզում տոնայնական հարաբերությունները նույնպես չեն հանգցնում թեմաների ներդաշնակություն, միաձուլման (բացի առավել դասական Առաջին և Չորրորդ սիմֆոնիաներից): Այստեղ հիմնականում առաջանում են հակադիր տոնայնություններ, որոնք բնորոշ չեն ոչ միայն ռեպրիզի, այլ նաև էքսպոզիցիայի համար: Օրինակ՝ Վեցերորդ սիմֆոնիայում համադրված են A dur—a moll—A dur, Երկրորդում՝ c moll—E dur, Յոթերորդում՝ H dur—e moll—G dur: Ռեպրիզի դերը հիմնականում հանգցնվում է «տեական գործողություն» ֆունկցիայի:

Մալերի սոնատային ձևերում, ելնելով առաջադրված և իրականացված խնդիրներից, կոդան ստանում է տարբեր նշանակություն: Եթե մշակման մասում թեմատիզմի պոտենցիան սպառվում է և ռեպրիզում հավասարակշռություն է հաստատվում, ապա կոդան զրկվում է զարգացման ուժգնությունից. այն ապրում է անկում, մարում: Այլ դեպքում, երբ թեմատիզմի զարգացումը մշակման մասում չի սպառվում, նրա սահմանները լայնանում են և մշակման ֆունկցիան ռեպրիզի միջով փոխադրվում է կոդա: Այդ դեպքում կոդայում սովորաբար հնչում է երկի գերագույն կոլմիսացիան, ձևի ֆունկցիաները վերաիմաստավորվում են, շրջանակները տեղաշարժվում: Ֆունկցիաները սովորաբար բաշխվում են հետևյալ կերպ. արդեն նախաբանում հնչում է «հանգույցը»՝ հիմնական թեմաների մասնակի ցուցադրումը: Էքսպոզիցիան պահպանելով իրեն հատուկ ֆունկցիան, իր վրա է վերցնում մշակման ֆունկցիայի մի մասը: Զարգացումն էլ մշակման մասում փոխում է իր որակը և ավելի բարձր աստիճանի է հասնում: Ռեպրիզը ինչ-որ չափով իր հիմնական ֆունկցիան կատարում է ձևի մեջ, որը սովորաբար սահմանափակվում է հիմնական թեմաների անցկացմամբ: Սակայն դա միշտ չի վերականգնում հիմնական տոնայնությունը, առավել ևս չի միացնում սրանք և հնչում է դեռ զարգացման փուլում: Հետևաբար, շնայած սոնատային ալեգրոյի այս երեք հիմնական բաժինների տարբեր ֆունկցիաների, նրանց միացնում է մի ընդհանուր հատկություն (անշուշտ, նախ և առաջ նրանք կատարում են իրենց հիմնական ֆունկցիաները), որն արտահայտվում է անդադար զարգացման և թեմատիզմի կենսագործման միջոցով:

Ռեպրիզի հիմնական ֆունկցիան, որը ներդաշնակություն և հավասարակշռություն է մտցնում ձևի մեջ, փոխադրվում է կոդա: Այդ կերպ կոմպոզիտորը հետաձգում է սիմֆոնիայի գաղափարական համակարգի դրամատուրգիական հանգույցի լուծումը: Այս սկզբունքը կարելի է կիրառել նաև մեծ

մասշտաբով, այսինքն՝ ամբողջ ցիկլի վրա, որի դեպքում կստացվի հետևյալ պատկերը. դրամատուրգիական հանգույցը տրված է առաջին մասի նախերգանքում, իսկ լուծումը երևան է գալիս ոչ թե ամբողջ ֆինալում, ինչպես սովորաբար տեղի է ունենում, այլ միայն նրա ռեպրիզում և նույնիսկ կողայում։ Այս վերջնական հենման կետերի միջև տեղի է ունենում թեմատիզմի զարգացման, փոխազդեցության, բախման անընդհատական պրոցես, որի հիմքում ընկած է համընդհանուր ինտոնացիան և որից ծագում է ամբողջ թեմատիզմը։ Այս հանգամանքը օգնում է ի հայտ բերելու ցիկլի թեմատիզմի փոխազդեցությունը ամբողջությամբ, հատկապես առաջին մասում և ֆինալում։

Առաջին մասի թեմատիզմի երևան գալը ֆինալում կամ ընդհակառակը՝ ֆինալի առանձին ինտոնացիաների ծագումը առաջին մասում տրամաբանորեն բխում է ցիկլի դրամատուրգիայից, նրա հիմնական դրամատուրգիական հանգույցների տևողությունից։ Առաջին մասի թեմայի օգտագործումը ֆինալում միշտ չէ, որ նպաստում է ամբողջ ցիկլի շրջափակմանը։ Այն համագործակցության մեջ մտնելով ֆինալի թեմաների հետ, ստանում է նոր որակ։ Յիկլի անավարտության մեծ մասամբ նպաստում է տոնայնական գործոնը։ Այդ առումով հետաքրքրական են Մալերի բոլոր սիմֆոնիաների առաջին մասերի և ֆինալների թեմատիզմի հարաբերությունները։

Առաջին սիմֆոնիայի ֆինալի կողան կառուցված է առաջին մասի նախաբանի ինտոնացիաների վրա, շնայած նրա ինտենսիվ զարգացմանը, որը տեղի է ունենում այդ երկու հենման կետերի միջև։ Հիմնական գաղափարը (մարմնավորված է նախերգանքի ինտոնացիաներում), որն անձնավորում է բնությունը, մնում է անսասան, թեև ֆինալի հիմնական *f moll* տոնայնությունը կողայում հաստատվում է հիմնական *D dur*-ով և ցիկլը տոնայնական տեսակետից շրջափակվում է։

Երկրորդ սիմֆոնիայի ֆինալի կողան անսպասելիորեն շրջում է դրամատուրգիայի ծավալումը դեպի պայծառություն, դրանով հակադրվելով ոչ միայն ամբողջ ցիկլին, այլ նաև ֆինալի ռեպրիզին։ Այդ առանձնահատկությունը երևան է գալիս նաև տոնայնական ուղղագծում։ Եթե ռեպրիզը դեռ հնչում է հիմնական *c moll* տոնայնությունում, ապա կողան՝ պայծառ *Es dur*-ում։ Եվ այսպես՝ Մալերի համարյա բոլոր սիմֆոնիաներում ֆինալը տանում է դեպի վերջնական պայծառացում, երբեմն ավարտվելով կողա-ապոթեզով։

Այս տեսակետից Վեցերորդ սիմֆոնիան յուրահատուկ է։ Ֆինալում կոմպոզիտորի կողմից ելքը չի գտնված և ցիկլը ավարտվում է նույն կետով, որից և սկսվել է։ Մա դրսևորվում է նաև տոնայնական ծրագրում, որտեղ *և՛* առաջին մասը, *և՛* ֆինալը գրված են *a moll*-ում։ Այսպիսով, տոնայնական գործոնի շնորհիվ ստացվում է զուտ հոգեբանական, հուզական ազդեցություն։

Կոմպոզիտորի սոնատային ակնկալության կառուցվածքի նկատմամբ ունեցած ազատ մոտեցումը տարբեր մեկնաբանությունների դուռ է բացում հետազոտողների համար։ Իսկապես, Մալերի սիմֆոնիաների առաջին մասերում և ֆինալներում ձևն այնքան անսովոր է, որ կարելի է նրա մեջ տեսնել ինչ-որ համադրական, բաղադրյալ ձևի հատկանիշներ։ Այսպես, Իններորդ սիմֆոնիայի առաջին մասում, սոնատային հատկությունների կողքին նկատվում են կրկնակի վարիացիաների գծեր, Հինգերորդ սիմֆոնիայի երկրորդ մասում կարելի է նշմարել ռոնդոյի հատկանիշներ։ Այսուհանդերձ, եթե կոմպոզիտորը նույնպես խստիվ չի հետևում սոնատային ակնկալության ուղղագծին,

ապա, համենայն դեպս, նա պահպանում է սոնատայնության սկզբունքը իր բոլոր սիմֆոնիաներում, որոնք և հիմնականն են ձևի կառուցման հարցում:

Գ. Մալերի ստեղծագործությունների մեջ սոնատային ձևը կարևոր օղակ հանդիսացավ երաժշտական կառուցվածքների նշանակալից այն զարգացման մեջ, որ տեղի ունեցավ XX դ.: Այդ ձևը հսկայական ազդեցություն գործեց այն կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների վրա, որոնք հարազատ մնացին մոնումենտալ սիմֆոնիզմի սկզբունքներին:

КОМПОЗИЦИЯ СОНАТНОЙ ФОРМЫ В СИМФОНИЯХ МАЛЕРА

ЛОРЕТТА АГАСАРЯН

Р е з ю м е

Творчество Густава Малера ставит много разнообразных и сложных вопросов. Один из них—судьба высшей формы, утвердившейся в процессе становления гомофонно-гармонического склада изложения.

Сонатная форма — ведущая форма симфонического цикла, и ее решение во многом определяет жанровый профиль симфонии в целом и особенности ее концепции. Можно сказать, что Малер создал свой, оригинальный тип сонатной формы, отражающий его мировосприятие. Между тем особенности малеровской трактовки сонатной формы вскрыты далеко еще недостаточно. Сонатная форма у Малера—важное звено в развитии композиционных структур музыки, развернувшееся в XX столетии. Она оказала огромное воздействие на творческие решения композиторов, сохранивших верность монументальному симфонизму.