

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԹԱՎՋՈՒԹԱԿԱՅԻՆ ՍՈՆԱՏԸ 1970-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

ՆՈՐԱ ՀԱՅՐԱՊԵՏՅԱՆ

Հայկական թավջութակային սոնատը ընայած զարգացման ուղու վրա կանգնեց կամերային-գործիքային երաժշտության մյուս ժանրերից ուշ, բայց այսօր դարգանում է կամերային (նաև սիմֆոնիկ) երաժշտության լավագույն նվաճումների մակարդակով: 1960—1970-ական թվականների հայկական գործիքային սոնատների մեջ առավել մեծ հաջողությունների հասավ հենց թավջութակային սոնատի ժանրը:

Հայկական թավջութակային սոնատն իր զարգացման տարբեր փուլերում ինչ-որ չափով արտացոլել է տվյալ ժամանակաշրջանի հայկական կամերային-գործիքային երաժշտության մակարդակը: Մեր կողմից առաջարկվող պարբերացումը՝ ա) ստեղծման տարիներ՝ 1920—1930-ական թվականներ, բ) կազմավորման տարիներ՝ 1941—1945 թվականներ, գ) հասունության տարիներ՝ 1956—1970-ական թվականներ, դ) ներկա փուլը՝ 1970-ական թվականներ, հիմնական գծերով համապատասխանում է հայկական կամերային-գործիքային երաժշտության մեջ ընդունված պարբերացմանը:

Իբրև հայկական սոնատի առաջին նմուշ, հետաքրքիր է Ք. Քուլնարյանի սոնատը (մենանվագ), որը մի շարք հատկանիշներով (ընդհանրացված, փիլիսոփայական-հոգեկան, զուսպ կերպարներ, մինչդասական բարոկո արվեստի թեմա, նյութի ընտրության խստություն) համեմատվում է ավելի շուտ 1960—1970-ական թվականների ստեղծագործությունների հետ, քան 1930-ականների<sup>1</sup>: Ք. Քուլնարյանի սոնատն այն հետաքրքիր պրոցեսների օրինակն է, որոնք կատարվում էին այդ ժամանակաշրջանում սովետական, ինչպես նաև հայկական երաժշտության մեջ: Հայկական երաժշտության մեջ այն նեոկլասիցիզմի վառ օրինակ է:

1940-ական թվականներին կոմպոզիտորական միտքը (Հ. Ստեփանյան, Կ. Զաքարյան, Ս. Նաղդյան) առավել հաճախ էր դիմում բուն ժանրային ասոցիացիաներով ներշնչված օբյեկտիվ իրականության թեմաների (պատմության, բնության և կենցաղի տեսարանների): Դրանցում քնարական կերպարներն առավել ռեալ են, հուզական, անմիջական: Ինտոնացիաների և ռիթմերի շրջանակը քիչ է տարբերվում բանահյուսական ակունքներից:

Հետպատերազմյան շրջանի թավջութակային սոնատներում (Ս. Զրբաշյան, Գ. Չիլյան, Ա. Տերտերյան) հիմնականը կյանքի ըմբռնման լուսավոր, կենսուրախ, ինչպես նաև վեհության մե և գեղեցկության մե լի երիտասարդ ժամանակակցի թեմաներն են: Սակայն, արդեն այս շրջանի սոնատներում (ա-

<sup>1</sup> Ք. Քուլնարյանի թավջութակային սոնատն այդ ժանրին դիմելու հայ կոմպոզիտորի առաջին փորձն էր: Այն 1920—1930-ական թվականների կոմպոզիտորական ստեղծագործության պրոֆեսիոնալ, գեղարվեստական լիարժեք նմուշ է: Նրա ստեղծման տարեթիվը (1932) կա-  
րող է համարվել հայկական թավջութակային սոնատի ծննդյան թվական:

ռանձնապես Ա. Տերտերյանի սոնատում) նշմարվեց շրջադարձ դեպի հոգեբանական բովանդակության խորացում, որը ժանրի հետագա զարգացման համար ունեցավ մեծ նշանակություն: Քնարականությունը սոնատներում ընդունում է ամենատարբեր երանգներ: Պատկերների հստակությունն ու մատչելիությունը որոշվում է դրանց մեջ երգի, պարի կամ ռոմանսի գծերի, հայկական, ռուսական և սովետական երաժշտության արտահայտչամիջոցների «խառնուրդ» ներկայացնող լադային և ռիթմահինտոնացիոն յուրահատկությունների ներմուծմամբ: Ժողովրդական երաժշտության նկատմամբ ստեղծագործական մոտեցումը կոմպոզիտորներին թույլ տվեց զգալիորեն թարմացնել սոնատների մեղեդայնությունը, հարմոնիան, թեմատիկան և կառուցվածքը: Իսա հնարավոր դարձրեց շատ ավելի խորը լուծել երաժշտական ձևի և դրամատուրգիայի պրոբլեմները, դրանց փոխադարձ կապը բովանդակության և գաղափարական մտահղացման հետ:

1960-ական թվականներին հայկական թավջութակային սոնատի ժանրում կատարվեց որակական խոշոր: Իսա բացատրվում է մի կողմից հայկական կամերային-գործիքային երաժշտության ընդհանուր բարձր մակարդակով, մյուս կողմից՝ թավջութակային սոնատի ժանրին դիմող այնպիսի կոմպոզիտորների առկայությամբ, ինչպիսիք են է. Միրզոյանը, Կ. Խաչատրյանը, է. Հովհաննիսյանը և Ա. Խուդոյանը: Նրանց ստեղծագործություններում զգացվում է ժամանակակից կյանքի փոխսոփայական ըմբռնումներ ստեղծելու ձգտումը: Այդ շրջանում Հայաստանում կամերային երաժշտությունը զարգանում էր սիմֆոնիկ երաժշտությանը զուգընթաց: Խեղճ դրա հետևանքով էլ թավջութակային սոնատում, ստեղծագործական այս շրջանին բնորոշ երաժշտական պատկերների դետալավորման սկզբունքների, դրանց հոդեբանական խորության, փոխսոփայական կենտրոնացվածության, տեխնիկական հատուկ հնարանների հետ մեկտեղ, երևան է գալիս կամերային և սիմֆոնիկ ժանրերի մոտեցման ձգտումը (կամ դրանց բովանդակության հարստացման և թեմատիզմի սիմֆոնիկ զարգացման միջոցով, կամ էլ կամերային երաժշտության մեջ սոսկ նվագախմբային կատարողական հնարքների պատվաստումով): Այստեղից էլ թավջութակի տեխնիկական հնարավորությունների ընդլայնումը, նրա կատարողական հնարավորությունների ավելի ճկուն օգտագործումը: Նկատվում էր նաև արտահայտչամիջոցների հետագա զարգացում (թեմատիզմի էական փոփոխություններ, տոնայնական-հարմոնիկ նորությունների համաբաժակ ներդրում, ռիթմիկ և պոլիֆոն հիմքի դերի աճող ակտիվություն, օստիննատային ձևերի լայն օգտագործում), ինչպես նաև սկզբունքայնորեն նոր մոտեցում դեպի հայկական ժողովրդական երաժշտության ավանդույթները: Յուրաքանչյուր սոնատում այս միտումները բեկվեցին յուրովի, ստացան անհատական, անկրկնելի արտահայտություն:

1970-ական թվականներին Հայաստանի կոմպոզիտորների ստեղծագործությունում նոր պրոբլեմներ երևան գալու հետ մեկտեղ, հետագա զարգացում ապրեցին դեռևս 1960-ական թվականներին ծնունդ առած միտումները: «Կոմպոզիտորների մի մասը, — գրել է Գ. Տիգրանովը, — զարգացնելով սպենդիարյանական ավանդույթը, հակում են հանդես բերում դեպի նուրբ պատմության ներկերը, մեղմ կոլորիտը, կենդանի պատկերայնությունը, ծրագրայնությունը, բանաստեղծական լիրիկան: Մյուսները հետևում են Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործական սկզբունքներին՝ նրա բարձր հուզականությամբ, ռոմանտիկ պա-

թեատրիկոսթյամբ, երանգների խիտ զինանոցով, սիմֆոնիկ խոշոր ձևերի հակավաթուկթյամբ:

Ոմանք կարծում են, թե «երաժշտության հոգին» մեղեդին է, մյուսները՝ որ մեր դինամիկ դարում երաժշտության մեջ հիմքերի հիմքը ութման է: Շատերի մոտ, հատկապես վերջին ժամանակներս, ավելի է նկատվում հակումը դեպի սուր, երբեմն «գրաֆիկ» պատկերը, դեպի արտահայտչականության զուսպ ոճը. զգացվում է Դ. Շոստակովիչի, Ս. Պրոկոֆևի, ինչպես նաև Ի. Ստրավինսկու, Բ. Բարտոկի, Բ. Բրիտենի, Պ. Հինդեմիտի և ժամանակակից այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործական սկզբունքների ազդեցությունը<sup>2</sup>:

Ընդհանուր առմամբ այդ միտումները համընկնում են հայկական թավջութակային սոնատի ժանրում կատարվող պրոցեսների հետ: Ամենից առաջ պետք է նշել, որ վերջին տարիներին թավջութակային սոնատի զարգացումն ընթանում էր շատ ավելի ինտենսիվ: Ստեղծվեցին Ա. Խաչատրյանի, Է. Հովհաննիսյանի (Երկրորդ), Ա. Ալվազյանի (Երկրորդ), Գ. Ադամյանի, Տ. Մանսուրյանի (Երկրորդ), Լ. Չաուշյանի (Առաջին, Երկրորդ), Զ. Ասատրյանի, Կ. Կարապետյանի, Վ. Բաբայանի և մյուսների սոնատները: Հեղինակները տարբեր սերնդի ներկայացուցիչներ են. մեծ մասամբ դա որոշեց ստեղծագործական ուղղությունների, ոճերի, անհատական ձևագրերի և լուծումների տարբերությունն ու բազմազանությունը: Այդ սոնատների մի մասում զարդանում են հայ կոմպոզիտորների լավագույն ստեղծագործություններում ձևավորված միտումները (մասնավորապես թավջութակային սոնատներում): Մյուսներում դիտվում է ազգային երաժշտական ակունքների, ինտոնացիոն լեզվի, հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ միջոցների ավելի խորը տիրապետում<sup>3</sup> և ժանրի հարստացման հետագա որոնումներ: Երրորդներում կատարվում է XX դ. երաժշտական լեզվին բնորոշ ոճական և կոնստրուկտիվ չափանիշների նըվաճման հետ կապված նոր հնարքների ստեղծագործական տիրապետում, վերջապես, ժանրի սիմֆոնացում:

Թերևս, երաժշտական լեզվի նորացման պրոբլեմը ոչ մի անգամ այնքան սուր գրված չի եղել, ինչպես վերջին ժամանակներս: Այդ պրոբլեմն առավել հաջող է լուծվել Լ. Չաուշյանի (Առաջին) և Տ. Մանսուրյանի (Երկրորդ) թավջութակային սոնատներում:

Լ. Չաուշյանի թավջութակի և դաշնամուրի համար սոնատի (1973) երկու մասերն ազատ կառուցումներ են, որոնք յուրովի են լուծել սոնատային սկզբունքը: Այն արտահայտվում է երկու ինքնուրույն մասի, երկու վիճակի ինքնատիպ համադրմամբ<sup>4</sup> (առաջին մասում Andante-ն ընդհանրացված, ինտենսիվ տոնալ-փիլիսոփայական է, երկրորդում՝ Allegro—կատակային գրոտեսկ): Այսպիսի համադրման դրամատուրգիական ավարտը կրում է սուբյեկտիվ բընույթ: Այս սոնատը գրվում է երաժշտական մտածողության կոլտուրայով, նուրբ ճաշակով: Միևնույն ժամանակ, պատկերների և ձևի վերացական ինտենսիվ տոնալությունը, երաժշտական լեզվի բարդությունը, թեմատիկ նյութերի և առանձին վերցրած հետաքրքիր գործիքային հնարքների խայտաբղետություն

<sup>2</sup> Г. Тигранов, Армянский музыкальный театр, т. III, Ереван, 1975, с. 9.

<sup>3</sup> Դրա հետ մեկտեղ չի մարում հետաքրքրությունը նեոկլասիկ և նոր բախյան միտումների հանդեպ:

<sup>4</sup> Տարբեր մասերի (պլանների) համադրումը՝ կինոդրամատուրգիայից եկող հնարք է: ԼԵՊԵՐ 11—4

իրենց բազմախոսության և ծանրաբեռնվածության պատճառով լսողին շատ են հոգնեցնում և դժվարացնում են սոնատի ընկալումը:

Լ. Չաուշյանի մենակատար թավջութակի Նրկորդ սոնատում արդեն (1975) դիտվում է հսկում դեպի երաժշտական լեզվի առավել պարզություն ու ժողովրդայնություն: Սոնատի շորս մասերը կառուցված են համընդգրկող զարգացման սկզբունքով: Առաջին սոնատի համեմատությամբ Նրկորդում Լ. Չաուշյանը ձգտում է սեղմ և լակոնիկ շարադրանքի, միևնույն ժամանակ յուրաքանչյուր մասի պատկերի անհատականության՝ ընդհանուր ներքին մտածողությամբ ի մի ձուլված:

Տ. Մանսուրյանի թավջութակի և դաշնամուրի համար Նրկորդ սոնատի (1974) երաժշտական լեզվի թարմացման խնդիրը լուծվում է ոճի, կերպարների, գործիքների կատարողական կոլտուրայի բարեփոխման պրոբլեմների հետ մեկտեղ: Առաջին հերթին սոնատը հետաքրքիր է կերպարների բնույթով՝ ընդհանրացված, մի քիչ շեղված առաջին և երրորդ մասերում, կոնկրետ և ռելիեֆային երկրորդ մասում (այստեղ, ծայրակետերի սուր և հանդուգն երաժշտության փոխարեն, գալիս է լայն և երգային միջին մասը): Սոնատի երեք մասերը լուծված են ազատ, սակայն դրանց բնորոշ է ոչ թե իմպրովիզացիոն հիմքը, այլ կառուցման կոնստրուկտիվությունը (բեկված, զխալնորապես Հինդեմիտի և Ստրավինսկու փորձից): Սոնատում թեմատիկ ֆունկցիան կատարում են լակոնիկ, սկզբնական, շատ արտահայտիչ հնչյունային կոմպլեքսները: Դրանցից յուրաքանչյուրը որոշակի դրուժյան կրող է: Օգտվելով մեղեդիների բազմազանությունից, Տ. Մանսուրյանը դրանք միացնում է մետրոոթմիկ զարգացման տրամաբանությամբ. ձևի զարգացումը թեմատիկ փոքրիկ տարրերից առաջ է քաշում պոլիֆոնիայի լինեար-մեղեդային ֆունկցիան: Այդ մեղեդային գծերը միանալով ստեղծում են պոլիլիդային և պոլիտոնալ կառուցվածք: Այս սոնատում ռիթմը կարևոր կազմակերպիչ գործոն է: Հենց ճկունության, մշտապես տարբերակվածությունը, ուժեղ մասերի հաղթահարման ձգտումն են խթանում երաժշտական առաջընթացը: Սոնատին բնորոշ է մեծ յուրահատկությունն ու ձայնային պարսի վառ բնորոշությունը, որն իմպրեսիոնիզմի որոշակի ազդեցության հետևանք է: Ընդ որում, եթե ծայրամասերին բնորոշ է հնչողության ֆոնիկությունը, ապա երկրորդ մասին՝ հարուստ դեկորատիվությունը: Կոլորիստական, իսկ ավելի շուտ ձևակազմական դերը սոնատում ստեղծում է ՏԶՀ հնարքը, որը, անցնելով նրա մասերի բոլոր սահմանները, բառացիորեն ռեփսուրայի է ենթարկում նրա դրամատուրգիան: Պոլիստիլիստիկայի գծերը, կառուցվածքային յուրատեսակ լուծումների փնտրումները և կամերային ժամանակակից գրելաձևի հնարքները Տ. Մանսուրյանի թավջութակի սոնատի առավել բնորոշ կողմերն են:

Գնահատելի է նաև կոմպոզիտոր-թավջութակահար Ա. Այվազյանի շրջադարձը դեպի թավջութակի սոնատի ժանրը: Նրա ստեղծագործությունները տարբերվում են թավջութակի խորը իմացությամբ, նրա կատարողական և արտահայտչամիջոցների պրոֆեսիոնալ օգտագործմամբ: Թավջութակի և դաշնամուրի համար Ա. Այվազյանի Նրկորդ սոնատը (1972) շատ հաջող միացրեց նրա կոմպոզիտորական և կատարողական շնորհների առավել զրավիչ կողմերը (ոգեշնչված մելոս, գեղարվեստական նուրբ ճաշակ, թավջութակի պոետական հնչողություն): Ըստ էության միաձայն աղեղնային գործիքի տիրապետումը չի կարող չազդել մեղեդու (որպես սոնատի հիմնական արտա-

հայտնամիջոցի) նկատմամբ Ա. Այվազյանի մոտեցման վրա: Ուշադրություն է դրավում նաև մասերի հետևողական, խիստ շարադրվածությունը, ձգտումը դեպի պոլիֆոնիկ հնարքները, հարմոնիայի գերազանց զգացումը:

Կամերային անսամբլային գրելաձևի նոր նվաճումները կապված են նաև մեկ այլ կոմպոզիտոր-թավջութակահարի՝ Գ. Ադամյանի, անվան հետ: Թավջութակի և դաշնամուրի համար նրա մեկմասանի սոնատ-պոեմը (1974) գրված է սոնատային ազատ մեկնաբանման ձևով: Մշակման փոխարեն կոմպոզիտորն օգտագործում է թավջութակի կադենցիան. դա էլ որոշեց նրա անվանումը: Ընդհանուր առմամբ այս ստեղծագործությունն օգտված է թեմաների դասական շարվածքով, տոնալ պլանի հստակությամբ: Այդ ստեղծագործությանը բնորոշ է ազգային կոլորիտը, վառ մեղեդայնությունը, մետրոոթմիկայի դինամիկությունն ու բազմազանությունը: Բացի այդ, ունենդրին կաշառում են պատկերների անկեղծությունն ու անմիջականությունը: Սոնատ պոեմը վկայում է հեղինակի՝ թավջութակի և դաշնամուրի արտահայտչամիջոցները վարպետորեն օգտագործելու կարողության մասին: Հատկապես նշելի է թավջութակի լավ հնչողությունը, նրա տեմբրային հարստության ու տեխնիկական հնարքների լայն օգտագործումը: Շահեկան է նաև դաշնամուրային պարտիան, որը բազմազան և հետաքրքիր է ըստ կառուցվածքի (հաճախ նվագախմբային՝ ըստ հնչողության):

Գ. Ադամյանի սոնատ-պոեմը գնահատելի ավանդ է թավջութակային մանկավարժական ցանկի և երկացանկի մեջ:

1975 թ. թավջութակի և դաշնամուրի համար նոր սոնատով հանդես եկավ է. Հովհաննիսյանը՝ նվիրված նկարիչ Մ. Ավետիսյանի հիշատակին: Իր առջև շղենելով ծրագրային-սյուժետային որոշակի խնդիր, կոմպոզիտորն աշխատել է երաժշտությամբ հաղորդել նկարչի ողբերգական մահվան հետ կապված իր խոհերն ու զգացմունքները: Այստեղից էլ՝ սոնատի կենտրոնում ստեղծագործ մարդու փիլիսոփայական ընդհանրացված կերպարը:

Եթե է. Հովհաննիսյանի Առաջին սոնատը (1970) վկայում է մտքի խորության, ինտելեկտի և, դրա հետ մեկտեղ, մեծ հուզականության մասին, ապա Երկրորդը՝ էպիկական պատմողականության, կենտրոնացված խոր քննարկանության և լարված դրամատիզմի մասին: Կարելի է անգամ համեմատել հեղինակի արտահայտչությունների ձևը տարեգրի զուսպ ասուլթի, բանաստեղծի ոգեշունչ լեզվի, սիմֆոնիստ կոմպոզիտորի ձեռագրի հետ:

Սոնատի յուրաքանչյուր մասի ձևի ճշգրիտ զգացումը (առաջին մասը Տոկատ՝ սոնատային ձևով, երկրորդը՝ Պասկալիան՝ բարդ հոմասանի ձևով, միջին մասում վարիացիոն զարգացման մասերով, երրորդը՝ *stabat mater* հասարակ հոմասանի ձևով), նրա հարաբերակցությունն ընդհանուր բովանդակությանը չեն խանգարում գիտակցել առաջին մասը՝ որպես սոնատի ըմբռնում ընդհանուր առմամբ: Հետևյալ յուրաքանչյուր մասը զարգացնում է նախորդում արտահայտած միտքը և, միգուցե այդ պատճառով, վերջնամասը չի փակում սոնատը: Այդ «բաց վիճակն» էլ ստեղծագործության իմաստն է:

Սոնատն է. Հովհաննիսյանը կառուցել է սիմֆոնիկ ձևի օրենքներով, բոլոր թեմաները, բաժինները և շարքի մասերը միացնելով դրամատուրգիական զարգացման միասնական պրոցեսով: Սոնատին բնորոշ են նաև հակադիր թեմաների հստակ ցուցադրումը, կերպարային վերաիմաստավորումները և տրամաբանական ընդհանրացումները: Այս ամենը, իհարկե, ընդլայնում և

ուժեղացնում է սոնատի հուզական ընկալումը, նրան հաղորդում է իսկական սիմֆոնիկ թափ և խորություն և հնարավորություն է տալիս ընդլայնել ժանր հասկացության սովորական սահմանները:

է. Հովհաննիսյանի ինչպես «Անտունի» բալետում, այնպես էլ այս սոնատում երևան եկավ իր անհատական ոճում ժողովրդական ստեղծագործության կենդանի ակունքներով և ժամանակակից կոմպոզիտորական գրելաձևի միջոցներով, Բախին և Հենդելին հարող (ինքնատիպ «նոր բախայնություն») որոշ սկզբունքների, կոմպոզիցիոն հնարքների, ժանրերի, ֆորմաների (մասնավորապես՝ զարգացած պոլիֆոնիայի) օրգանական զուգակցման<sup>5</sup> միտում: Նշելի է նաև հայկական ժողովրդական երգի մեկձայնանի էության հոգատառ պահպանումը (նրա ինքնատիպ հնչողությունը՝ նոր հարմոնիկ միջոցների կրատավի վրա կամ պոլիֆոնիկ փոխհարաբերություններով բարդացրած), ութմի հսկայական նշանակությունը: է. Հովհաննիսյանը հրաշալի է զգում նաև ութմի օգտագործման հնարավորությունները, որպես դրամատուրգիայի և ձևակազմության միջոցի: է. Հովհաննիսյանի թավջութակի նրկորոգ սոնատը՝ նոր ստեղծագործական բարձունքների, ժանրի նոր «մեկնաբանման», նախորդ ստեղծագործություններում և Առաջին սոնատում գտած, մասնավորապես իր՝ «հովհաննիսյանական», կերպարների և թեմաների երաժշտական լեզվի ու միջոցների հետագա զարգացման ու հարստացման վառ վկայությունն է:

Որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում միջին և երիտասարդ սերնդի կոմպոզիտորներ Զ. Ասատրյանի, Կ. Կարապետյանի, Վ. Բաբայանի, Մ. Իսրայելյանի, Ռ. Սարգսյանի, Ա. Զոհրաբյանի և ուրիշների թավջութակի սոնատները: Նրանց ստեղծագործություններն իրենց գեղարվեստական մակարդակով տարբեր են, բայց շատ բանում արտացոլում են նոր ժամանակաշրջանին բնորոշ ստեղծագործական որոնումները: Այսպես, թավջութակի և դաշնամուրի համար Զ. Ասատրյանի սոնատում (1972) ուշադրություն է գրավում տարբեր մեղեդիների վրա հիմնված ստեղծագործության թեմատիզմը, մեղեդիներ, որոնց հետզհետե զարգացումն իր լուծումն է ստանում Կոմիտասի «Քեկեր ցուրեր» երգի մեղեդու մեջ, ինչպես նաև թավջութակի պարտիայի իշխող դերը, որն ընկալվում է որպես մենանվագ-մենախոսություն:

Կ. Կարապետյանի մենանվագ սոնատում (1973) նշելի է ժողովրդական իմպրովիզացիոն ոճի յուրահատկությունների ու Ա. Խաչատրյանի իմպրովիզացիոն ձևագրի ազդեցությունը, ինչպես նաև ութմիկ պատկերի դերի ուժեղացումը: Վ. Բաբայանի սոնատին (1975) բնորոշ է սոնատային Allegro-ի սխեմային ոչ ավանդական մոտեցումը և Գ. Շոստակովիչի երաժշտությունից որոշ կտորների հետաքրքիր օգտագործումը:

Հայկական թավջութակային սոնատում նշանակալից երևույթ է Ա. Խաչատրյանի մենանվագ թավջութակի սոնատ-ֆանտազիան (1974): Ճանաչելով կոմպոզիտորին որպես մեծ նկարիչ սիմֆոնիստի, որի կտավները հիացնում են իրենց ֆանտաստիկ շքեղությամբ և հյուսվածքի դեկորատիվությամբ, նըվագախմբային երանգների փայլուն և հյութեղ ներկապնակով, կարելի է զարմանալ, թե ինչու է իր ստեղծագործության վերջին տարիներին նա դիմել

<sup>5</sup> Г. Тиграпов, *նշվ. աշխ.*, էջ 190.

սոնատի ժանրին<sup>6</sup>, Սակայն, Ա. Խաչատրյան-կոմպոզիտորը ժամանակակից երաժշտական մտածողության<sup>7</sup> և կոմպոզիտորական գրելաձևի տեխնիկայի հետ անբաժան կապված նկարիչ-նորարար էր։ Նրա վերջին տարիների ստեղծագործություններում կարելի է գտնել ոճի հետզհետե թեթևացման<sup>8</sup>, պարզեցման միտում։ Դա կապված է կա՛մ կամերային (օրինակ, մենանվագ սոնատներ), կա՛մ էլ նվագախմբային մեկմասանի ստեղծագործություններ ստեղծելու հետ։ Դրանցում նա հավատարիմ մնաց իր գեղարվեստական իդեալներին, սակայն տարիների ընթացքում եկած ստեղծագործական իմաստությունը, հազվադեպ վեհությունը և կերպարների խորությունը, արտահայտությունների սեղմությունն ու զսպվածությունը, միջոցների ընտրության խիստ մտածվածությունը, վերջապես, անհատական մտածողության լույսի ներքո ռոմանտիկ և դասական գրելաձևի ձևում օգտագործումը խոսում են խաչատրյանական ստեղծագործության որոշակի էվոլյուցիայի մասին։ Այդ գծերը այս կամ այն չափով հանդես եկան սոնատ-ֆանտազիայում։ Այս ստեղծագործությունը լայն ծավալված մեկմասանի կոմպոզիցիա է։ Ընտրած ժանրը («ֆանտազիա») կոմպոզիտորին հնարավորություն է տվել բավական ազատ և յուրօրինակ մեկնաբանել սոնատային allegro-ի ձևը։ Մի կողմից կասկածից վեր է սոնատային ձևի դասական կառուցվածքը, իսկ մյուս կողմից՝ նրա մեջ պատվաստած աշուղա-գուսանական վոկալ-գործիքային իմպրովիզացիաներին բնորոշ իմպրովիզացիայի, ռապսոդիաների մասնիկներն ընդլայնում են սոնատային ձևի սահմանները։ Հենց դասական ձևի կոռ տրամաբանությունը և իմպրովիզացիայի տարրերը սոնատում ստեղծեցին անկրկնելի «խաչատրյանական» ձև։

Ա. Խաչատրյանը թավջութակի արտահայտչական ուժը հաղորդում է հուղական-լիքը կանտիլենայի և մեղեդիական երգեցողության միջոցով, որը հարուստ է զգացմունքների և մտքերի արտահայտության նրբին երանգներով։ Նրա մեկ կրքոտ-պաթետիկ, մեկ ռոմանտիկ-հուզված, բայց միշտ պոետիկ երաժշտությունը բացում է հոգեկան ապրումների բարդ կոմպլեքսի լույսն ու ստվերը։

Սոնատի թեմատիկ հիմքը կազմում են շարժուն թեմաների երկու տեսակ՝ խոսքին երբեմն մոտիկ կանտիլենան և սուր-ռիթմային իմպուլսային պարայնությունը։ Պատկերային ինտոնացիոն շարժումներին բնորոշ այս երկու տեսակն իրենց տարբերակների բազմազանությամբ էլ կազմում են սոնատի թեմատիկումը։

Նվրոպական կոմպոզիտորական տեխնիկայի և ժողովրդական ակունքի խոր սինթեզը սոնատում արտացոլվում է ոչ միայն նրա կառուցվածքում, այլև երաժշտական լեզվում։ Ժողովրդական ստեղծագործությունից կոմպոզի-

<sup>6</sup> Սոնատ-ֆանտազիայով ավարտվեց մենանվագ սոնատների տրիադան կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ։ 1970-ական թվականներին Ա. Խաչատրյանը ստեղծեց նաև սոնատ մենանվագ չութակի և սոնատ դաշնամուրի համար։ Սոնատային ժանրը կոմպոզիտորին գրավում էր ավելի վաղ։ Այսպես, 1932 թ. նա գրեց սոնատ չութակի և թավջութակի համար, իսկ 1961 թ.՝ սոնատ դաշնամուրի համար։

<sup>7</sup> Վերջին ժամանակներս երաժշտական արվեստում երևան են եկել կամերայնացման և երաժշտական ստեղծագործության հոգեբանացման ուժեղացող միտումներ, որոնք առաջ բերեցին գրելաձևի նուրբ մանրակրկիտություն և մեղեդիական գծի նկատմամբ սեռական ուղարկություն։

<sup>8</sup> «Арам Хачатурян», М., 1975, с. 182.

տորը գլխավորապես օգտագործում է այն, ինչ մոտիկ է ժամանակակից պրոֆեսիոնալ մտածողությանը, ինչ խիստ հետաքրքրություն է առաջացնում նրա XX դ. երաժիշտի մոտ, ինչ հաջողությամբ կարող է ծառայել սեփական հայացքներին: Այսպես, ժողովրդական նախատիպերի արմատային վերաիմաստավորման ճանապարհով, ինչպես նկատում է Բ. Յարուստովսկին «ժողովրդականը» կոմպոզիտորի մոտ դառնում է «սեփական»<sup>9</sup>: Այս սոնատում գլխավոր արտահայտչամիջոցը մեղեդին է: Այն հնագույն հայկական մեղեդու և եվրոպական մեներգե կանտիլենայի օրգանական միահյուսվածք է: Մեղեդիական գիծը զարգանալով ալիքաձև՝ հոսում է մերթ հանդարտ ու հավասար, մերթ համակվում շարժման թփրտացող զարկերակով: Կրելով ժանրային տարբեր ձևափոխություններ, այն դանդաղ ասուլթայինից դառնում է երգային կամ շարժուն պարային մեղեդի:

Քննվող սոնատում «ժողովրդականի» վերաիմաստավորումը «սեփականի»՝ առանձնապես նկատելի է նրա լադայնատնացիոն կառուցվածքում և ռիթմիկ կազմում: Անկասկած, ռիթմիկ պատկերների սրությամբ, դրանց անվերջ բազմազանությամբ՝ սահող ճախրողից (երկրորդական պարտիան) մինչև մոլեգին (մշակման երկրորդ հատվածը) Ա. Խաչատրյանը պարտական է ժողովրդական արվեստին: Սակայն ժողովրդականին բնորոշ ռիթմիկ նախշերը Ա. Խաչատրյանը հագեցրել է սեփական նոր էքսպրեսիայով և դինամիկությամբ: Այսպես, սոնատ ներմուծված մետրոօրիթմիկ բարդությունները և ուժեղ մասերի տեղափոխումը, օստինատային կտորների ու փոփոխվող տակտերի պոլիռիթմիայի տարրերի ներդրումը խոսում են կոմպոզիտորի ժամանակակից մտածողության և հնարամտության մասին:

Սոնատում պոլիֆոնիկ սկզբունքները հանդես են գալիս հոմոֆոն հարմոնիկների հետ միաժամանակ: Անգամ տիպիկ հոմոֆոն կազմության դեպքում կարելի է նկատել պոլիֆոնիայի որոշ կարևոր բաղադրամասեր: Դրանց վարպետ օգտագործումը շերտավորում է երաժշտական հյուսվածքը՝ բավականաչափ պոլիֆոնացնելով այն: Օրինակ, շեշտերի համապատասխան տեղադրման, տակտի թույլ մասերի վրա ակորդներն իրար վրա դնելու ճանապարհով մեղեդիական ձայնում կազմավորվում է ռիթմիկ այլ զարկերակ, որը պոլիմետրիայի տպավորություն է ստեղծում: Սոնատում պոլիֆոնիկ միջոցներին պետք է դասել նաև երաժշտական նյութի շարադրման երկպալանայնությունը և արտահայտիչ հակապոնկտերը, ենթաձայները, մեղեդիացված ֆիգուրացիաները, երգային խրոմատիզմները, բաց ձայնատարությունը: Այս ստեղծագործության մտահղացումը կոմպոզիտորն իրականացրել է թավջութակին օրգանապես բնորոշ գործիքային տեխնիկայի արտահայտչամիջոցներով: Հոյակապ են օգտագործվել ֆլաժոլետների էֆեկտներն ու տեմբրերի և ռեգիստրների յուրահատկությունը: Սոնատում մենանվագի ֆակտուրան ծայրահեղ հազեցրած ու բարդացրած է (միմյանց հաջորդող բազմազան պասսաժներ և կրկնակի նոտաներ, ակորդներ և ֆակտուրայի փոփոխմամբ տարագույն թռիչքներ): Գործիքային այս ամբողջ շքեղ հարդարանքը երաժշտությանը հաղորդում է համերգայնություն և վիրտուոզություն, հանդիսանալով նրա բովանդակության արտահայտման միջոց:

<sup>9</sup> Նույն տեղում, էջ 113:

Լինելով ժամանակակից երաժշտական ստեղծագործության առաջավոր դիրքերում, Ա. Խաչատրյանը սոնատ-ֆանտազիայում կերտեց իր երաժշտական աշխարհը, որը համապատասխանելով հեղինակի «ոնենսանսյան» բնավորությանը, տարբերվում է գունագեղությունից և կյանքի նկատմամբ լավատեսությամբ:

Այսպիսով հայկական ժամանակակից թավջութակային սոնատի զարգացման վրա ազդում են պրոցեսներ, որոնք բավական դինամիկ և բարդ են: Որոշ կոմպոզիտորներ շարունակում են ժանրի՝ նախորդ տարիների ձևերը մնալով, մյուսները գտնվում են որոնումների վիճակում: Այնուամենայնիվ, հայկական թավջութակային սոնատի ժանրում վերջին տարիներին ստեղծվեցին մի շարք հետաքրքիր և ծանրակշիռ ստեղծագործություններ, որոնք խոսում են հայկական երաժշտության այս ժանրի զարգացման մասին:

## АРМЯНСКАЯ ВИОЛОНЧЕЛЬНАЯ СОНАТА В 1970-ЫХ ГОДАХ

НОРА АИРАПЕТЯН

### Резюме

Армянская виолончельная соната на протяжении сравнительно недолгого периода своего существования прошла сложный и интересный путь развития и в настоящее время вступила в пору зрелости.

В современной виолончельной сонате отразились общие достижения армянского музыкального творчества, в частности, симфонического и музыкально-сценического. Вместе с тем, появились принципиально новые тенденции, а именно: новые образы, жанры, структуры. Кроме того наблюдается построение сонатной концепции на основе развитых форм народно-национальной музыки—соната-фантазия, соната-импровизация, своеобразное использование специфики виолончели и усиление роли колорита (результат обновления музыкального языка и освоения новейших технических приемов). Все это говорит о возможностях дальнейшей эволюции жанра армянской виолончельной сонаты.