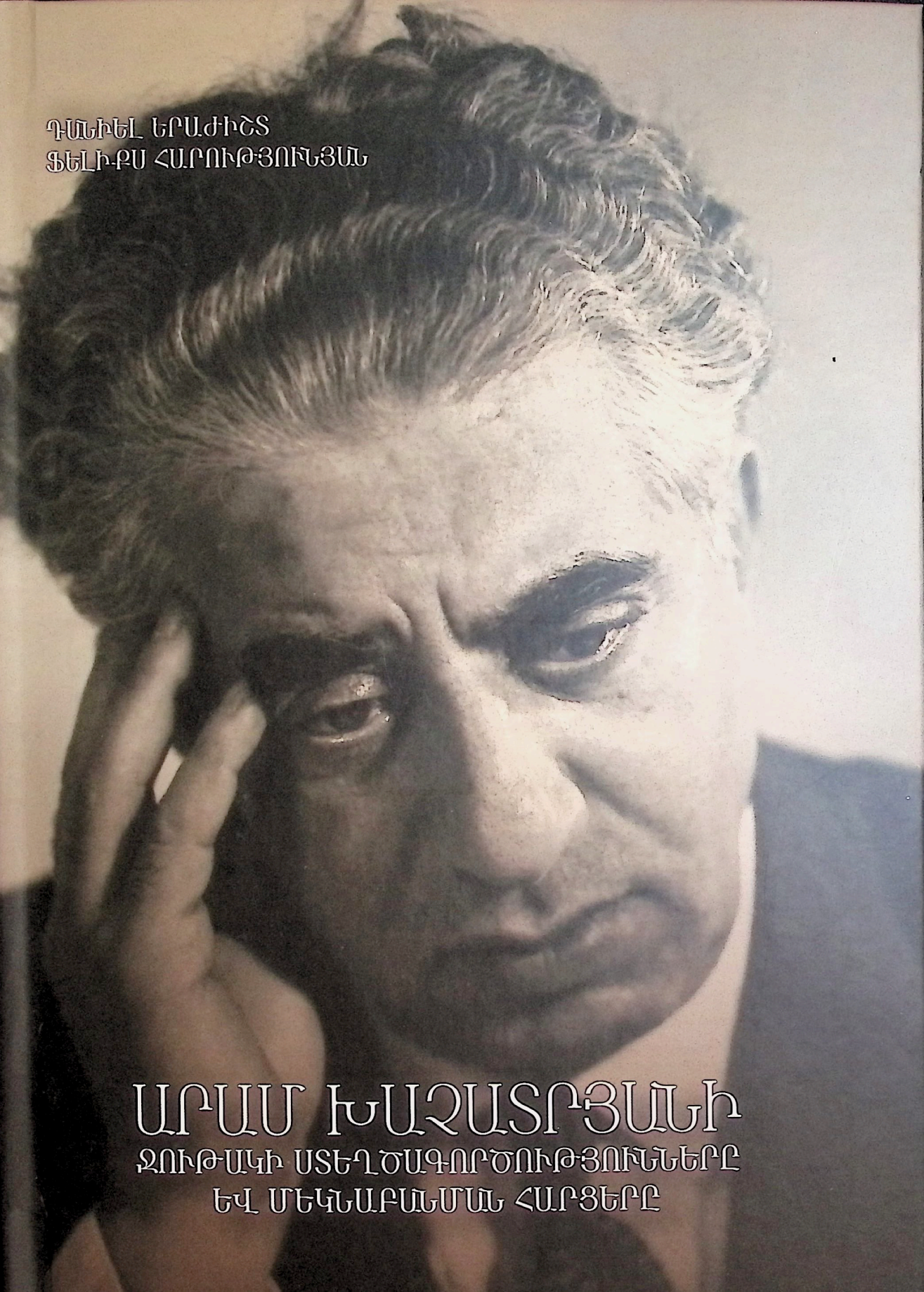




ԴԱՆԻԵԼ ԵՐԱԺԻՇՏ
ՖԵԼԻՔՍ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

ԱՐԱՄ ԻՍԱԶԱՏՐՅԱՆԻ
ԶՈՒԹԱԿԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
ԵՎ ՄԵԿՆԱԲԱՆՄԱՆ ՀԱՐՅԵՐԸ

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՆԱՐԵԿԱՑԻ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԻՈՒԹՅՈՒՆ

ԴԱՆԻԵԼ ԵՐԱԺԻՇՏ

ՖԵԼԻՔՍ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ԶՈՒԹԱԿԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ՄԵԿՆԱԲԱՆՄԱՆ
ՀԱՐՑԵՐԸ

ՀՏԴ 78

ԳՄԴ 85.31

Դ 171

Գրախոսներ՝

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Աննա Ասատրյան**,

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Միեր Նավոյան**

Մասնագիտական խմբագիր՝

պրոֆեսոր **Էդուարդ Թադևոսյան**

Դանիել Երաժիշտ, Հարությունյան Ֆ.

«Արամ Խաչատրյանի ջութակի ստեղծագործությունները և մեկնաբանման հարցերը»

Աշխատությունում ուրվագծվում է Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործական դիմանկարը: Վերլուծվում են ջութակի համար գրված ստեղծագործությունները՝ դրանց ձևը, բովանդակությունը, հարմոնիան, պոլիֆոնիան, ռիթմիկ դարձվածները և այլ արտահայտչամիջոցներ: Բացահայտվում են, իմաստավորվում մեղեդիների, թեմաների ծագումնաբանությունը, դրանց կապը ժողովրդական և աշուղական արվեստի հետ: Լուսաբանվում է Արամ Խաչատրյանի պատմական առաքելությունը, ով միաձուլեց արևելյան և արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության նվաճումները, ազգայինը դարձրեց համաշխարհային մշակույթի անբաժան մաս: Աշխատությունը նախատեսված է երաժշտագետների, կատարողների և Խաչատրյանի արվեստով հետաքրքրվողների համար:

ISBN 978-9939-9351-1-9

ՀՏԴ 78

ISMN 979-0-69380-421-4

ԳՄԴ 85.31

© Դանիել Երաժիշտ, Ֆելիքս Հարությունյան, 2025

© «Նարեկացի» արվեստի միություն, 2025

«Խաչատրյանը մեր կոմպոզիտորներից առաջինն էր, որ կարողացավ անհերքելի համոզությամբ բացահայտել Սովետական Արևելքի երաժշտության սիմֆոնիզացման բոլոր բազմապիսի հնարավորությունները՝ արտահայտելու համար ուժեղ դրամատիկ ապրումներ, հայրենասիրական մեծ գաղափարներ, հոգու խորքային շարժումներ»:¹

Դ. Շոստակովիչ

Հայտնի է, որ Ա. Խաչատրյանի առաքելությունն էր արևելյան և արևմտյան երաժշտական մշակույթների ներդաշնակումը, սինթեզը: Ազգային բովանդակությունը, համամարդկային գաղափարները նա մարմնավորեց դասական երաժշտության մեջ բյուրեղացված ժանրերում (սիմֆոնիա, կոնցերտ, սոնատ, բալետ...):

Ահա թե ինչպես է բնորոշում իր առաքելությունն ինքը՝ կոմպոզիտորը. «Իմ նպատակը հետևյալն է. հայկական երաժշտությունն իր մեղեդիական և ռիթմիկ հարստությամբ ներկայացնել եվրոպական կոմպոզիտորական տեխնիկայի միջոցով: Անցկացնել եվրոպական երաժշտական արվեստի պրիզմայի միջով [...] Մեր երաժշտությունը դարձնել բոլոր ժողովուրդների սեփականությունը»²:

1968 թվականին Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում տեղի ունեցան Խաչատրյանի առաջին հեղինակային համերգները: Դրանից ավելի քան 30 տարի առաջ էր, որ ամերիկացի երաժշտասերները սկսել էին ծանոթանալ կոմպոզիտորի գործերին: Ըստ քննադատներից մեկի, այդ տարիների ընթացքում ԱՄՆ-ի երաժշտասերները դառնում էին ավելի «Khachaturianconscious»³: Այս եզրույթը կարող է թարգմանվել որպես «խաչատրյանագիտակից» կամ «խաչատրյանընկալունակ»: Մեր օրերում Խաչատրյանի արվեստը համաշխարհային մշակույթի անբաժան մասն է:

Պատմության ընթացքում փիլիսոփաները, երաժշտագետները, գրականության, արվեստի գործերը վերլուծելու, մեկնաբանելու տարբեր մեթոդներ են կիրառել, առաջարկել (Ստենդալը, Էդուարդ Զանսլիկը, Ռոմեն Ռոլանը և այլք): Օրինակ, ֆրանսիացի գրող Շառլ Սենտ-Բյուվը, իր մշակած «Կենսագրական մեթոդով» վերլուծելիս, հաշվի էր առնում ստեղծագործողի կենսագրությունը, նամակագրությունը, տոհմածառը, որոնք կարող են լրացուցիչ լույս սփռել, նպաստել նրա

¹ Виктор Юзефович, Арам Хачатурян, Москва 1990, стр. 276.

² Юзефович, стр. 268.

³ Անդ, էջ 181:

ստեղծագործությունների մեկնաբանությամբ:

Թեպետ «Կենսագրական մեթոդը» կիրառվում է գրականագիտության մեջ, այն կարելի է գործածել նաև երաժշտության մեջ, հատկապես ծրագրային: Մի բան, որին կտրականապես դեմ էր Էդուարդ Զանսլիկը: Ահավասիկ. «Ստեղծագործություններն ինքնին՝ առանց մեկնաբանությունների՝ ահա այն, ինչ մենք ունենք, և, ինչպես իրավաբանը համարում է գոյություն չունեցող այն ամենը, ինչ չի գրված պաշտոնական փաստաթղթերում, այնպես էլ գեղագիտական քննարկման համար գոյություն չունի այն, ինչը ապրում է գեղարվեստական ստեղծագործությունից դուրս»:⁴

Այդուհանդերձ առանձնացնենք երկու օրինակ, որտեղ կոմպոզիտորի կյանքի վառ իրադարձությունը «ակնհայտորեն» ներխուժել է, ազդել ստեղծագործության վրա: 1856 թ. դեկտեմբերի 30-ին՝ Կլարա Շումանին Բրամսը գրել է. «Մեղմ գույներով ես նկարում եմ քո դիմանկարը, որը պիտի վերածվի Ադաջոյի»:⁵

Անդրադառնալով Շոպենի Դաշնամուրային ֆա-մինոր կոնցերտի 2-րդ մասին, Իգոր Բելզան նշում է. «...Այն հաճախ դիտում են որպես Կոնստանցիա Գլադկովսկայայի «երաժշտական դիմանկարը»»:⁶

Այսօր լայն տարածում է գտել երաժշտական հերմենևտիկան, որի հիմնադիրն է Զերման Կրեչմարը: Ըստ Կրեչմարի, երաժշտական հերմենևտիկան «ստեղծագործության գաղափարի բացահայտումն»⁷ է: Ուստի կարևոր է Խաչատրյանի երաժշտությունը վերլուծել նաև հերմենևտիկայի տեսանկյունից:

Հարկավոր է հստակեցնել մեկնաբանություն, վերլուծություն և հերմենևտիկա եզրույթների տարբերությունը:

Սովորական համատեքստում վերլուծություն անվանում են ստեղծագործության ֆունկցիոնալ կապերի բացահայտումը, իսկ հերմենևտիկա կոչվում է հուզական-սիմվոլիկ բովանդակության մեկնաբանությունը:⁸ Սակայն, զուտ վերլուծությունը, եթե չի զարգանում մինչև հերմենևտիկա, վերածվում է «հաշվապահության»:⁹

Ավելի կոնկրետ՝ «հերմենևտիկա» եզրույթը Կրեչմարը բացատրում է որպես «երաժշտական մոտիվների և թեմաների աֆեկտային բովանդակության ընկալման պրոցես և առանձին աֆեկտների միավորումը մեկ իմաստավորված

⁴ Альберт Швейцер, *Иоганн Себастьян Бах*, Москва 1964, стр. 332

⁵ Карл Гейрингер, *Иоганнес Брамс*, Москва 1965, стр. 264. Բրամսը նկատի ուներ Դաշնամուրային 1-ին կոնցերտի 2-րդ մասը:

⁶ Игорь Бэлза, *Шопен*, Москва, 1968, стр. 137

⁷ Georg Feder, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987, էջ 83

⁸ Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Musikalische Hermeneutik*, Regensburg 1975, S. 9.

⁹ Անդ:

հաջորդականության, մեկ պատմության մեջ»¹⁰:

Մեկնաբանությունը, իր հերթին, ավելի նեղ հասկացություն է, քան հերմենևտիկան: Վերջինս ներառում է ոչ միայն տեքստերի մեկնաբանման ուսմունքը, այլև փիլիսոփայական կամ սոցիոլոգիական-գաղափարաքննադատական մոտեցումը՝ մեկնաբանման նախադրյալների և հետևանքների մասին:¹¹

Երաժշտության ընկալման և մեկնաբանման գործում (մասնավորապես Յոհան Սեբաստիան Բախի ստեղծագործությունների) մեծ է նաև Ալբերտ Շվայցերի ներդրումը: Ըստ Շվայցերի, կան սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ արվեստագետներ: Որպես սուբյեկտիվ՝ նա նշում է Ռիխարդ Վագների, իսկ օբյեկտիվ՝ Սեբաստիան Բախին: «Օբյեկտիվ արվեստագետների կյանքը և ապրումները նրանց ստեղծագործության միակ աղբյուրը չեն, - գրում է Շվայցերը, - ուստի նրանց ստեղծագործությունների էությունը չի բացատրվում հեղինակի ճակատագրով: [...] Օբյեկտիվ արվեստագետի ստեղծագործությունը ոչ թե անանձնական է, այլ վերանձնական»:¹²

Տիպիկ սուբյեկտիվ արվեստագետ է, օրինակ, Ալեքսանդր Սկրյաբինը: Նույնիսկ որևէ օբյեկտիվ իրողության անդրադառնալիս Սկրյաբինի մոտ շարունակում է գերիշխել իր «Ես»-ը:

«Սկրյաբինը ելնում է անհատական գիտակցության հավաստիությունից, որը նույնացվում է սուբյեկտիվ արարման հետ», - գրում է փիլիսոփա Կոզիրևը՝ մեջբերելով կոմպոզիտորի խոսքերը, - «աշխարհը իմ գործունեության, իմ ստեղծագործության, իմ (ազատ) ցանկության արդյունքն է»:¹³

Ա. Խաչատրյանը ևս սուբյեկտիվ արվեստագետ է, սակայն նրա ստեղծագործություններում արտացոլվում են հայ ժողովրդի ճակատագրի և իր անձնական կյանքի սերտ կապից բխող համամարդկային և վերանձնային գաղափարներ: Այս կերպ նրա արվեստում ներդաշնակորեն միախառնվում են սուբյեկտիվը և օբյեկտիվը:

Տեղին է հիշել մեծ գեղանկարիչ Մարտիրոս Սարյանի խոսքը. «Ես հինգ հազար տարեկան եմ, նույն տարիքն ունի Արամ Խաչատրյանը: Արվեստագետներն իրենց մեջ տեղավորում են իրենց ժողովրդի կենսագրությունն ու պատմությունը»¹⁴:

Նույն տարիքին է նաև Կոմիտասը, որին Խաչատրյանը համարում էր իր մեծ ուսուցիչ: Հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր Կոմիտասը ավարտել է Բեռլինի

¹⁰ Անդ, էջ 7:

¹¹ Անդ, էջ 7:

¹² Швейцер, стр.5.

¹³ https://www.hrono.ru/biograf/bio_s/skrjabin_an.php [Դիտված 17.08.2024]:

¹⁴ Юзефович, стр. 269.

Որիսարդ Շմիդտի կոնսերվատորիան և Ֆրիդրիխ-Վիլհելմ համալսարանը: Եվ այն, ինչ 1907 թ. Լոզանի թերթում գրվել է Կոմիտասի մասին, կարելի է վերագրել նաև Խաչատրյանին. «Ամբողջ ժողովուրդ մը ինքզինք կը բացատրե իր (Կոմիտասի – Դ. Ե. և Ֆ.Յ.) ձայնով»¹⁵:

Խաչատրյանի արվեստը լիարժեք ըմբռնելու համար կարևոր է իմանալ, որ հայ ժողովրդի գոյության ընթացքում ամենաողբերգական իրադարձությունը Օսմանյան կայսրության կողմից իրականացված Հայոց ցեղասպանությունն էր: Դա պատմության մեջ առաջին ցեղասպանությունն էր, որի կոլմիսացիան 1915 թվականին էր: Այս աղետի հետևանքները և գաղափարը հանգիստ չէին տալիս Խաչատրյանին ամբողջ կյանքում: Այս ցնցումը դարձավ կոմպոզիտորի ստեղծագործական կյանքի «ներքին այրման շարժիչը»:

Կոմպոզիտորը մտահոգ էր ոչ միայն իր ժողովրդի անցյալով, իր հայրենիքի՝ «Երկիր-դրախտավայրի» կորստով, այլ նաև ներկայով և անորոշ ապագայով: Հատկապես մեծ էր հայ ժողովրդի ինքնության խորհրդանիշ բիբլիական Արարատ լեռան կորուստը:

Հայրենիքի մեծ մասի, իր ծնողների ծննդավայրի կորուստը մխրճվել էր Խաչատրյանի գիտակցության և հոգու խորքերը, դարձել էր արխեստիպ: Եվ սա վերաբերում է ամբողջ հայ ժողովրդին և իր արվեստագետներին: Խաչատրյանի նախնիները Նախիջևանի Գողթան գավառից էին (ինչպես Կոմիտասի և Գարեգին Նժդեհի): Ժամանակին կոմպոզիտորը այցելել էր Ագա գյուղը: «Մինչ վերջերս այստեղ, եկեղեցուն կպած մի խարխուլ տնակ կար», - գրում է Յուզեֆովիչը և մեջբերում կոմպոզիտորի խոսքերը. «Գնացի այնտեղ, տեսա պապերիս եզերքը: Երկինքն այնտեղ կապույտ էր, իսկ մեր տան դուռը աղիոդորմ ճռռում էր»¹⁶): Ինչպես Կոմիտասի սիրտը, Խաչատրյանի սիրտն էլ նման էր «էն փլած տներ»- ին: Տեղին է Խաչատրյանի հետևյալ հորդորը. «Երաժշտությունը պետք է գրել սրտով»: Ահա այդ սրտից, հայրական տան դռան այդ ճռռոցից են բխել կոմպոզիտորի հայրենաբաղձ, հայրենաշեն հնչյունները:

Հովհաննես Շիրազը գրել է.

*«Ինչ էլ ասեմ, ինչ էլ խոսեմ, հույս, թե անհույս, կյանք, թե մահ,
Աստծո դեմքն էլ թե քանդակեմ, միշտ Մասիսն է դուրս գալիս»:*

Սիլվա Կապուտիկյանն էլ խոստովանել է.

*Երբ «տասնհինգ» են ասում,
Ես «թվական» եմ հիշում...*

¹⁵ Ռուբեն Թերլեմեզյան, *Կոմիտաս*, Երևան 1992, էջ 43:

¹⁶ Юзефович, стр. 11.

*«Արդարադատություն» են ասում,
ես որք իմ Վանն եմ հիշում...*

Բանաստեղծուհին նկատի ունի 1915 թ. ցեղասպանությունը, իր նախնիների որբացած և կորսված ծննդավայր Վան քաղաքը:

1915-ին Խաչատրյանը 12 տարեկան էր, ապրում էր Թիֆլիսում: Իր հուշերում նա պատմել է հետևյալը. «1915 թ. գարնանը, խուճապային սարսափով լցված մեր ընտանիքը, լքելով տունը, ճամփա ընկավ Կուբան, որտեղ ապրում էր Վաղինակը (Արամի եղբայրը — Դ.Ե. և Ֆ.Յ): [...] Բարեբախտաբար թուրք դահիճները չկարողացան հասնել Թիֆլիս: Նույն թվականի աշնանը մենք վերադարձանք տուն»¹⁷: Իր ամբողջ կյանքում Խաչատրյանը (ինչպես և ամբողջ հայ ժողովուրդը) ակնկալել է, սպասել Արդարության հաղթանակին: Պատահական չէ, որ իր ստեղծագործություններում կոմպոզիտորը հաճախ է օգտագործել Ահեղ դատաստանը խորհրդանշող «Dies irae» սեկվենցիան՝ 1-ին, 2-րդ սիմֆոնիաներում, Ջուբակի, Թավջութակի կոնցերտներում, Կոնցերտ-ռապսոդիաներում, «Սպարտակ» բալետում, «Մակբեթ» թատերական երաժշտությունում: Խաչատրյանը իր կյանքը և ստեղծագործական ուղին ավարտեց, կարելի է ասել, Արդար դատաստանի խորալը, մեղեդին շուրթերին և սրտում՝ «Dies irae»-ն, որի թեման հնչում է իր վերջին օպերաներում՝ Ջուբակի, ալտի սոլո-սոնատներում:

Սակայն, որքան էլ ողբերգական լինի Արամ Խաչատրյանի երաժշտությունը, այն շաղախված է լավատեսությամբ, կենսասիրությամբ:

Պատահական չէ, որ ակադեմիկոս Բորիս Ասաֆևը Խաչատրյանի կենսահաստատ երաժշտության ճոխությունը, գույների հրավառությունը, ինչպես նաև արևելյան զարդանախշերի առատությունը համեմատում էր Ռուբենսի գեղանկարչության հետ:¹⁸

¹⁷ Юзефович, стр. 18-19.

¹⁸ Юзефович, стр. 280.

Արամ Խաչատրյանի երաժշտության ոճական առանձնահատկությունների շուրջ

Արամ Խաչատրյանի երաժշտության յուրահատկության մասին ավելի հստակ պատկերացում կազմելու համար պետք է անդրադառնալ 20-րդ դարասկզբի Թիֆլիսի երաժշտական կյանքին, քանի որ ապագա կոմպոզիտորը ծնվել և մեծացել է այնտեղ: Այն ժամանակ Թիֆլիսը ամբողջ Կովկասի մշակութային կենտրոնն էր:¹⁹ Այնտեղ էր գտնվում արևելյան և արևմտյան մշակույթների խաչմերուկը: Զաղաքը մշակութային յուրահատուկ մի խառնարան էր՝ բաղկացած ռուս, վրացի, հայ և այլ ազգերի մշակույթներից: Դա ոչ միայն չի խոչընդոտել, այլև նպաստել է այդ ազգերի ինքնատիպության դրսևորմանը: Վրացի երաժշտագետ Շ. Ասլանիշվիլին նշում է, որ Թիֆլիսի բազմազգ բնակչության երաժշտական մշակույթի պատմությունը արժեքավոր նյութ է տալիս ոչ միայն Վրաստանի, այլև Հայաստանի, Ռուսաստանի և Արևմտյան Եվրոպայի երաժշտության մասին:²⁰

«Հին Թիֆլիսը հնչուն, երաժշտական քաղաք էր. բավական էր անցնել կենտրոնից քիչ հեռու գտնվող փողոցներով ու նրբանցքներով, որպեսզի մխրճվեիր ամենատարբեր աղբյուրներից ստեղծված երաժշտական մթնոլորտի մեջ...»²¹, գրում է Արամ Խաչատրյանը:

Թիֆլիսի բազմազգ մշակութային կյանքում մեծ դեր էին խաղում հայ մտավորականները: Այնտեղ էին ապրում և ստեղծագործում Զրիստափոր Կարա-Մուրզան, Մակար Եկմայանը և այլ մտավորականներ: Թիֆլիսում Եկմայանի մոտ որոշ ժամանակ ուսանել է նաև Կոմիտասը: Ահա այսպիսի միջավայրում են անցել Խաչատրյանի մանկությունը և պատանեկությունը:

Մշակույթների խառնարան Թիֆլիսը Խաչատրյանի համար գրեթե նույնն էր, ինչ Վիեննան՝ Հայդնի և Բրամսի համար: Դեռ Չայկովսկին է ասել, որ Թիֆլիսում Եվրոպան ու Ասիան ամենուր բախվում, միախառնվում են միմյանց:²²

Խաչատրյանի ստեղծագործական ակունքները տարբեր են: Նրա վրա գործած ազդեցություններից ամենից հաճախ նշում են աշուղների արվեստը: Աշուղը բանաստեղծ է ու երաժիշտ, ոգեշնչված իմպրովիզատոր (հանկարծաբան):

¹⁹ <https://hy.wikipedia.org/wiki/Թիֆլիսի> [Դիտված 17.08.2024]:

²⁰ Գեորգի Խուբով, *Արամ Խաչատրյան: Մենագրություն*, Երևան 1977, էջ 7:

²¹ <http://www.khachaturian.am/arm/biography.htm> [Դիտված 17.08.2024]:

²² Դանիել Երաժիշտ, *Ամենն մաքուր հայելին ցեղին*, Երևան 2008, էջ 205:

Պատահական չէ. որ աշուղ արաբերեն նշանակում է սիրահար:²³

Նա երգում ու պատմում է ոչ միայն անցյալի մասին, այլև արձագանքում է ժամանակի իրադարձություններին:²⁴

Աշուղների արվեստում առավել տարածված են սազը, քամանչան, թառը և այլ ժողովրդական նվագարաններ (ժողովրդական գործիքների և խաչատրյանի հարմոնիկ լեզվի հետ կապին կանդիդատնանք «խաչատրյանական ակորդներ» գլխում):

Աշուղների երգը ուղեկցվում է նշված գործիքների նվագակցությամբ: Նրանց արվեստին բնորոշ են իմպրովիզացիաները, ռիթմիկ բազմազանությունը, հմետորական պաթոսը: Իրենց սեփական արվեստը աշուղները հարստացնում էին ժողովրդական մելոսով:

Մանկուց լսելով աշուղներին և կրելով նրանց արվեստի ազդեցությունը՝ խաչատրյանը ժառանգել է նրանց իմպրովիզացիաները, ավելին, այն դարձել է «արխետիպ»:

Կոմպոզիտորն իր ամբողջ կյանքի ընթացքում հավատարիմ մնաց

իմպրովիզացիային՝ սկսած առաջին գործերից («Պար», աշուղներին նվիրված «Երգ-պոեմ», գրված ջութակի և դաշնամուրի համար), մինչև իր երկրային կյանքի ուղին և արվեստն ավարտող երեք տոնատ-մենանվագները (թավջութակի, ջութակի և ալտի համար): Իմպրովիզացիաները վառ կերպով դրսևորվել է նաև Զութակի կոնցերտում, որին կանդիդատնանք կոնցերտին նվիրված բաժնում:

Կոնսերվատորիայում ուսանելու տարիներին, ուսումնասիրելով դասականների և իր ժամանակի կոմպոզիտորների արվեստը, խաչատրյանը կրել է նաև նրանց բարերար ազդեցությունը: Երաժշտագետ Խուբովը նշում է, որ վաղ շրջանում խաչատրյանի ստեղծագործական անհատականության ձևավորման վրա ազդեցություն են գործել Մորիս Ռավելը, Լիկոլայ Մյասկովսկին, Սերգեյ Պրոկոֆևը:²⁵ Ի դեպ, հետագայում խաչատրյանն ասում էր, որ Ռավելի «Բոլերոն» յուրաքանչյուր կոմպոզիտորի գործիքավորման ձեռնարկը պետք է լինի:²⁶

Դմիտրի Շոստակովիչը գրում է, որ, չնայած լեզվամտածողության տարբերությանը՝ խաչատրյանի մոտ շատ ընդհանրություններ կան ռուսական դյուցազնական սիմֆոնիզմի հիմնադիր Բորոդինի հետ²⁷, ով իր ստեղծագործություններում համադրել է Ռուսաստանի և Արևելքի ժողովուրդների երաժշտական մշակույթներին բնորոշ տարրերը:²⁸

Էդվարդ Միրզոյանը մի առիթով խաչատրյանին բնորոշել է որպես «հայկական

²³ <https://hy.wikipedia.org/wiki/Աշուղ> [Դիտված 17.08.2024]:

²⁴ Խուբով, էջ 11:

²⁵ Խուբով, էջ 62:

²⁶ https://www.belcanto.ru/sm_ravel_bolero.html [Դիտված 17.08.2024]:

²⁷ Юзефович, стр. 274.

²⁸ Խուբով, էջ 511:

Զայկովսկի»։ Այդպես են Նրան անվանել Նաև «Լոս Անջելես թայմս» պարբերականում²⁹։
Զայկովսկու (ինչպես Նաև Բորոդինի) ազդեցության մասին գրել է Նաև երաժշտագետ
Խուբովը, որպես օրինակ բերելով Խաչատրյանի Երկրորդ սիմֆոնիան³⁰։
Խաչատրյանն ինքը, իր ստեղծագործության ձևավորման համար շատ է կարևորել
Գլինկայի, Բալակիրևի, Ռիմսկի-Կորսակովի, Ռախմանինովի կոմպոզիտորական
ավանդույթները, ինչպես նաև Բախի, Ռավելի, Ստրավինսկու և Պրոկոֆևի արվեստի
բնորոշ գծերը³¹։

Ինչ վերաբերում է Խաչատրյանի լեզվամտածողությանը և նորարարությանը, ապա
հարկ է նշել, որ կոմպոզիտորը փայլուն կերպով լուծեց Արևելք-Արևմուտք
հիմնախնդիրը։

Երաժշտագետ Յուզեֆովիչը այսպես է բնութագրել Արևելքի և Արևմուտքի
խաչատրյանական սինթեզը. «Հարկ է մտովի վերադառնալ կես դար հետ, հասկանալու
համար, թե որքան համարձակ և հանդուգն էր երիտասարդ կոմպոզիտորի փորձը՝
միաձուլելու Անդրկովկասի ժողովրդական երաժշտական մշակույթի ավանդույթները
եվրոպական երաժշտության ավանդույթների հետ, սինթեզելու հայ մոնոդիկ
երաժշտությունը հարմոնիայի և պոլիֆոնիայի բարձրագույն նվաճումների հետ,
ժողովրդական լադերը՝ մաժորա-մինոր համակարգի հետ, ազգային երաժշտությանը
բնորոշ երաժշտական նյութի կազմակերպման առանձնահատկությունները՝
եվրոպականի ընդունված ձևերի հետ, ժողովրդական նվագարանների հնչերանգները՝
սիմֆոնիկ նվագախմբի հաստատված գունագեղ «ֆոնդի» հետ»³²։

Արևելյան երկրների մշակույթում Արամ Խաչատրյանի մեծ նշանակության մասին է
վկայում Նաև հնդիկ անվանի երաժշտագետ Նարայան Մենոնը. «Ասիական
երիտասարդ և հավակնոտ երաժիշտների համար, ովքեր ձգտում են եվրոպական
արտահայտչամիջոցներով երաժշտություն ստեղծել, Արամ Խաչատրյանի արվեստը և
նվաճումները նման են փարոսի լույսի»³³։

²⁹ <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-oct-01-et-ginell1-story.html> [Դիտված 17.08.2024]։

³⁰ Խուբով, էջ 512։

³¹ Մարգարիտ Հարությունյան, Աննա Բարսամյան, Հայ երաժշտության պատմություն (Հնագույն
շրջանից մինչև մեր օրերը), Երևան 1996, էջ 295

³² Юзефович, стр. 275.

³³ Юзефович, стр. 293.

Խաչատրյանական ակորդներ

«Խաչատրյանի երաժշտությունն, ըստ իս, օժտված է անգնահատելի մի որակով՝ իր անհատական ձեռագրով. լսելով ստեղծագործության առաջին մի քանի տակտերը, դուք ճանաչում եք նրա հեղինակին».³⁴

Դ. Շոստակովիչ

Կան կոմպոզիտորներ, որոնց արվեստում բյուրեղացել, կայունացել են հնչյունային այնպիսի սեմանտիկ դարձվածներ՝ մոտիվներ, ակորդներ, նույնիսկ ինտերվալներ, որոնք համապատասխան համատեքստերում յուրովի գործածվելով, դարձել են լայնմոտիվի պես ճանաչելի սիմվոլներ, էմբլեմներ: Դրանք, անցնելով գործից գործ, հանդես են գալիս որպես տվյալ կոմպոզիտորի «տարբերանշան», «այցեքարտ», «ստորագրություն»: Դրանք են վազներյան «Տրիստան-ակորդը», «Ռավելյան նոնան», «Վեբերն-ակորդը», «Բարտոկ-ակորդը» և այլն: Ստորև բերենք նման սիմվոլների հայտնի աղյուսակը (օրինակ 1, այսուհետ՝ օր.):

Օր. 1

³⁴ Юзефович, стр. 266.

Դարեր շարունակ գիտնականները համոզված էին, որ ատոմը մատերիայի ամենափոքր մասնիկն է, այն անբաժանելի է, անտրոհելի: Նույնպես ընկալվում էր և երաժշտական հնչյունը: Օբերտոների, թաքնված «ստվերակերպ» հնչյունների գոյության մասին իմացել են նախ տեսականորեն, հետագայում, երբ «գիտակցվեցին» հնչյունաշարերը, լադերը, զարգացան նվագարանները, հետզհետե սկսեցին բացահայտել Նորանոր օբերտոներ:

Չարգացնելով երաժշտագետ Պյոտր Մեշչանինովի գաղափարը՝ կոմպոզիտոր Իվան Սոկոլովը նշում է, որ դասական երաժշտության զարգացման փուլերը պայմանավորված են կոմպոզիտորների կողմից օբերտոնային շարքի աստիճանական գիտակցմամբ, ինչն ընդլայնել է հնչյունային դաշտը, հարստացրել երաժշտական լեզվամտածողությունը, ձևերը, դիատոնիկայից մոտենալով միկրոխրոմատիզմին:³⁵ Պատմության ընթացքում մարդկային կյանքը, ներաշխարհը այնքան բարդացան, որ դրանք արտահայտելու համար անհրաժեշտ եղան Նորանոր արտահայտչամիջոցներ: Օրինակ՝ խրոմատիզմը:

Ինչպես «կրիտիկական զանգվածը» ճեղքում-պայթեցնում է ատոմը և առաջացնում շղթայական ռեակցիա, այնպես էլ մարդկային հոգու ավելոծումները, պայքարը, կարելի է ասել, ճեղքել են երաժշտական հնչյունը, կամ այն պայթել է, ինչպես հասած Նուռը: Այսպես, Խաչատրյանի արվեստում ճեղքվեց հնչյունը՝ պրիման դարձավ «խաչատրյանական սեկունդա» և ծնվեց «խաչատրյան-ակորդը»: «Խաչատրյան-ակորդը» (c-des-e-g), ըստ եուբյան, մաժոր եռահնչյուն է, որի պրիմային տոնը «ճեղքված» է, կիսված, ինչի արդյունքում գոյացել է «հիբրիդ-ակորդ», որը բաղկացած է երկու եռահնչյունից՝ մաժորային և փոքրացրած³⁶: Իր հերթին, ստացված այդ կիսատոնը՝ փոքր սեկունդան, անվանում են «խաչատրյանական սեկունդա»: Այդ ակորդը հանդես է գալիս նաև իր շրջվածքներով, ընդ որում կարող է գրված լինել էնհարմոնիկ հնչյուններով: Ահավասիկ, մի քանի նմուշ (օր. 2):



Օր. 2

³⁵ Հասանելի է. https://www.youtube.com/watch?v=1O8tN5O1_Dw [Դիտված 17.08.2024]:

³⁶ Այս երևույթը կարող է հիշեցնել Հայկոյի Հայկեի հայտնի խոսքը. «Աշխարհը ջարդվել-ճեղքվել է [...] և ճեղքն այդ անցնում է բանաստեղծի սրտի միջով [...] Եվ աստվածները ճանաչել են ինձ նախատակության կոչմանը արժանի պոետ...» (Генрих Гейне, *Собрание сочинений в десяти томах*, Том 4. *Путевые картинки*, 1957, стр. 247):

Քանի որ «խաչատրյան-ակորդը» բնորոշ ակորդ է, կոմպոզիտորը հաճախ այն տեղադրում է ստեղծագործության կառույցի (ֆորմայի) երևացող առանցքային տեղերում՝ նախաբաններում, կադանսերում և այլ բաժանարար հատվածներում: Ըստ համատեքստի, իր բնույթով «խաչատրյան-ակորդը» կարող է լինել տազնապալի, չարագույժ, ճչացող, սարսափազդու և այլն: Բերենք մի քանի օրինակ:

Ջուբակի կոնցերտի 1-ին մասի 219-րդ տակտի ակորդը, իր հարմոնիկ ֆունկցիայով դոմինանտ է՝ տերցկվարտակորդ («e-g-a-cis»), որը լուծվում է ռեպրիզան սկսող տոնիկայի մեջ: Այս տերցկվարտակորդին ավելացրած «դո-բեկար» հնչյունը բախվում է «դո-դիեզին» և կազմում «խաչատրյանական սեկունդա»: Արդյունքում ստացվում է միաժամանակ հնչող հիբրիդ-ակորդ՝ «դոմինանտտերցկվարտակորդ» + «խաչատրյան-ակորդ» («c-des(=cis)-e-g-a», օր. 3):

Fl. I solo

C. ingl. *mf* solo

Fag. *mp* a2

Arpa *f*

V-no solo *f*

Archi pizz.

mp marcato pizz.

mp marcato pizz.

mf

cresc.

Op. 3



Օր. 4

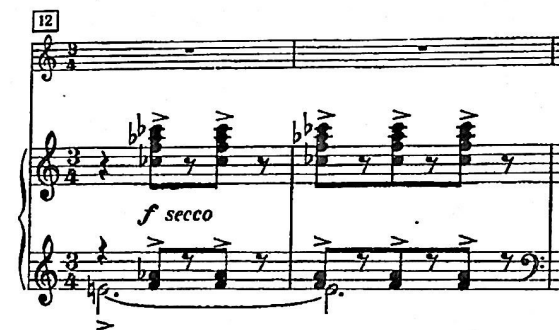
Նշենք, որ Կոնցերտի կլավիրում (Edition Peters, 1955) այդ ակորդի «սու բեմոլ»-ը վրիպակ է (օր. 4): Միևնույն պարտիտուրի մեջ՝ («Музыка», Москва 1966 (օր. 3)) ակտերի մոտ և 1944 թ. Boosey & Hawkes կլավիրում (օր. 5) «սու բեկար» է:



Օր. 5

Եվս մի օրինակ. Կոնցերտի 2-րդ մասը բացող ֆագոտի սոլոյից հետո, 12-13-րդ տակտերում հինգ անգամ կրկնվող «խաչատրյան-ակորդը» (օր. 6)՝ դոմինանտային ֆունկցիայով և ողբերգական շեշտով նախապատրաստում է սոլո-ջութակի մուտքը և կանխորոշում հետագա իրադարձությունների ողբերգական բնույթը: Այդ ակորդն է «e-f-as-ces», որը Էնհարմոնիկորեն գրվում է այսպես՝ «e-f-gis-h»: Հիշյալ 12-13-րդ

տակտերի հինգ ահեղագոչ ակորդները նույնությամբ կրկնվում են 197-198-րդ տակտերում, բացելով ռեպրիզան:



Օր. 6

Հաջորդ օրինակը. կոմպոզիտորի 2-րդ սիմֆոնիայի 3-րդ մասը՝ «Սգո քայլերգը» սկսվում է «խաչատրյանական սեկունդայի» շրջվածքով՝ փոքրացրած օկտավայով (Էնհարմոնիկ «b(=ais)-ի», օր. 7): Այն, 4-րդ տակտում համալրվելով փայտյա փողայինների հնչյուններով, վերածվում է «խաչատրյան-ակորդի»: 19 տակտի ընթացքում, որպես «օստինատո» կրկնվող այդ ակորդի զարկերակումը արտացոլում է սգո թափորի ծանր քայլերը: Ահա այդ ակորդը՝ «b-h-d-f» (օր. 8):

Andante sostenuto $\text{♩} = 60-63$ 1

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

Corno Inglese

Clarinetto piccolo (E $\flat$)

2 Clarinetti (B)

Clarinetto basso (B)

2 Fagotti

4 Corni (F)

3 Trombe (B)

3 Tromboni e Tuba

Timpani *colla bacch. di T $\cdot$ rp*

Tamburo

Piatto

Cassa

Tam-tam

Arpa *mf*

Piano *mf*

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli *pizz.*

Contrabbassi *mp*

8 *con Fc $\acute{a}$.* $\text{♩} = 60-63$ 1

Andante sostenuto $\text{♩} = 60-63$

12230

Op. 7



Օր. 8

«Խաչատրյան-ակորդի» ցայտուն օրինակի հանդիպում ենք նաև նրա Դաշնամուրի կոնցերտի սկզբում (օր. 9).

Allegro ma non troppo e maestoso

Klavier I
(Solo)

Allegro ma non troppo e maestoso

Klavier II
(Orchester)

f

Օր. 9

Խաչատրյանը շատ էր սիրում գուգակցել մեծ և փոքր սեկունդաները, դրանց հնչողությունը նմանեցնելով դեռ Թիֆլիսում լսած հայկական ազգային գործիքների նվագին. «Իմ այդ սեկունդաները գոյացել են մանուկ հասակում բազմիցս լսած ժողովրդական նվագարանների տրիոյից՝ թառ, քամանչա, դափ: Ես վայելում էի այդ հնչյունները, այդ սուր համահնչյունները, ընկալելով դրանք որպես դիսոնանս»³⁷:

Ժողովրդական գործիքների հնչողությանը Խաչատրյանը նմանակում էր ոչ միայն առանձին ինտերվալներում կամ ակորդներում: Դասական գործիքները նա հարստացնում էր ժողովրդական նվագարաններին բնորոշ տեմբրով, նվագելաոճով:

³⁷ Юзефович, стр. 45.

Դրա վառ օրինակն է Նրա կլառնետի, ջութակի և դաշնամուրի Տրիոն:

Վ. Յուզեֆովիչը գրում է. «Ջութակը, կլառնետը և դաշնամուրը նմանակում են խաչատրյանի լսողությանը հարազատ ժողովրդական գործիքներ դուրսևկին, քամանչային և դիոլին»³⁸:

Ի դեպ, խաչատրյանը հետագայում հաճախ է անդրադարձել ջութակի և կլառնետի համակցությանը: Օրինակ, Ջութակի կոնցերտում դրան հանդիպում ենք առաջին մասի կադենցիային նախորդող դրվագում, (ռեպրիզայում), որտեղ կլառնետը ջութակի նվագակցության ներքո կատարում է օժանդակ թեման, ինչպես նաև Կոնցերտի մյուս մասերում:

³⁸ Юзефович, стр. 48.

Խաչատրյանի դերը հայկական և խորհրդային երաժշտարվեստում

Ժողովրդական և հոգևոր երգերի իր գրառումներով, մշակումներով, ինչպես նաև գիտական ուսումնասիրություններով, Կոմիտասը հիմնադրեց հայ ազգային կոմպոզիտորական և երաժշտագիտական դպրոցը : Հիմնվելով հայ ավանդական երաժշտական մշակույթի, նրա առանձնահատկությունների վրա՝ Կոմիտասը հայտնաբերեց հարմոնիայի և պոլիֆոնիայի կիրառման նոր և հարուստ հնարավորություններ, որոնք պատշաճ էին հայ երաժշտական մտածողությանը:³⁹ Իսկ Արամ Խաչատրյանը, հիմնվելով ժողովրդական, դասական երաժշտության և Կոմիտասի նվաճումների վրա, ստեղծել է սիմֆոնիայի, կոնցերտի, բալետի և այլ ժանրերի ազգային նմուշները:

Խաչատրյանը իր արվեստում կիրառում էր նաև ԽՍՀՄ այլ ժողովուրդների երաժշտության նմուշներ: Կոմպոզիտորի համբավը տարածվում էր նաև ԽՍՀՄ սահմաններից դուրս: Սկսած 1950-ականներից նա հանդես էր գալիս նաև որպես դիրիժոր՝ հայտնի նվագախմբերի հետ տարածելով իր ստեղծագործությունները գրեթե ամբողջ աշխարհով մեկ: Իր հարցազրույցներից մեկում կոմպոզիտորը նշել է, որ ելույթներ է ունեցել աշխարհի 42 երկրներում:⁴⁰

Խաչատրյանի արվեստը, ունենալով ազգային արմատներ, համամարդկային է: Լիբանանցի երաժշտագետ Մուհամեդ Դակրուբը գրել է.

«Խաչատրյանի երաժշտությունը լսելը նույնն է, ինչ որ սեփական սրտի բաբախը, երջանկության սեփական երազանքը լսելը: Այդ երաժշտությունն իրոք ժողովրդական է: [...] Հենց այդպիսին էլ պետք է լինի մեր (արաբական – Դ. Ե. և Ֆ.Հ.) երաժշտությունը»:⁴¹

Հ. Հայնեի խոսքը Ց. Հերդերի մասին կարելի է վերագրել նաև Խաչատրյանին.

«Հերդերը դիտում էր համայն մարդկությունը որպես մի վիթխարի տավիղ՝ մեծ վարպետի ձեռքում, իսկ յուրաքանչյուր ժողովուրդ իրեն թվում էր որպես այդ տավիղի

³⁹ <https://hy.wikipedia.org/wiki/Կոմիտաս> [Դիտված 17.08.2024]:

⁴⁰ Юзефович, стр. 180.

⁴¹ Մ. Հարությունյան, Ա. Բարսամյան, էջ 294:

յուրովի լարված մի լար, և նա ընկալում էր այդ տավիղի տարբեր հնչյունների համընդհանուր հարմոնիան»⁴²:

Յենց նման վարպետներից էր Խաչատրյանը, որն այդ «բազմազգ» տավիղում զետեղեց իր սեփական ժողովրդի «ոսկե լարը»:

Խաչատրյանը մեծ ազդեցություն է գործել հայկական երաժշտության հետագա զարգացման վրա: Նկատի ունենալով, մասնավորապես, հայ կոմպոզիտորներին, Յուզեֆովիչը գրում է. «Նրանցից ոչ ոք, ով սկսել է իր ուղին Արամ Խաչատրյանի կյանքի օրոք, չխուսափեց նրա արվեստի հզոր ազդեցությունից»⁴³:

Դիրիժոր և կոմպոզիտոր Լորիս Զվնավոյանը, իր Ջուբակի կոնցերտը ստեղծելիս, նույնիսկ ասել է, որ իր նպատակն է եղել Խաչատրյանին նմանվելը: Մեծ է Խաչատրյանի Ջուբակի կոնցերտի ազդեցությունը նաև Առնո Բաբաջանյանի Ջուբակի կոնցերտում:

Որպես հայ նոր կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր, Խաչատրյանը հսկայական նշանակություն ունեցավ կոմպոզիտորների հետագա սերնդի ձևավորման գործում:

«Արամ Խաչատրյանը՝ ահռելի, վճռորոշ դեր խաղաց իմ ստեղծագործական ճակատագրի մեջ», - գրում է կոմպոզիտոր Էդգար Յովհաննիսյանը:⁴⁴

Պիեսներ ջութակի և դաշնամուրի համար

Եթե Արամ Խաչատրյանի ամբողջ արվեստը դիտենք որպես մի մեծ սիմֆոնիա, ապա այդ հնչյունաշեն տաճարի սյունազարդ մուտքը, էքսպոզիցիան կարելի է համարել նրա առաջին ստեղծագործությունները՝ «Պարը» (1926 թ.) և «Երգ-պոեմը» (1929 թ.): Այս երկու պիեսներն էլ գրված են ջութակի և դաշնամուրի համար:

Առհասարակ, Խաչատրյանի երաժշտության էներգետիկան ծագում է պարային և երգային տարրերների, կոնտրաստային էլեմենտների բախումից գոյացած «շղթայական ռեակցիայից»: Այս մասին կոմպոզիտոր Դմիտրի Կաբալևսկին գրել է.

⁴² Генрих Гейне, *Собрание сочинений в 10 томах* (1956-59), том 6, стр. 191.

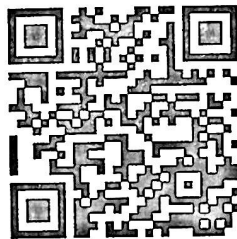
⁴³ Юзефович, стр. 286.

⁴⁴ Юзефович, стр. 230.

«Ոչ թե եվրոպական սիմֆոնիզմին ծնունդ տվող դրամատիզմի և լիրիկայի՝ այս երկու ոլորտների համադրումը, այլ պարային ռիթմերի և ազատ, կրքոտ իմպրովիզացիայի տարերքի համադրումն է ընկած Խաչատրյանի երաժշտության հիմքում»:⁴⁵

«Պար»

(նվիրված է ջութակահար Ավետ Գաբրիելյանին)



Երաժշտությունը լսելու համար սկանավորել QR կոդը

Ինչպես նշեցինք, Խաչատրյանի մանկությունը անցել է ժողովրդական, աշուղական երաժշտության մթնոլորտում: Երգել և պարել են նաև նրա ընտանիքում: Ահա կոմպոզիտորի հուշերից մի հատված. «Մայրս [...] բարձրահասակ, սլացիկ, շատ ճկուն և գեղեցիկ կին էր[...] շարժվում էր մեղմ, գեղեցիկ և legato[...] տնային տոնախմբություններում լավ երգում էր և շատ կանացի պարում ժողովրդական, արևելյան պարեր: [...] Ես սիրում էի դիտել և հիանալ նրանով»:⁴⁶

Խաչատրյանի այս խոսքերը, կարծես, իրականանում են, երբ լսում ես հիշյալ «Պարը»: Եվ թվում է, թե միջին մասում՝ Scherzando-ում, պարի մեջ է մտնում հենց Խաչատրյանի մայրը՝ իր ամբողջ հմայքով, «լեզատո» շարժումներով ու գրացիայով:

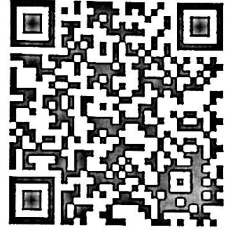
«Պարը» գրված է բարդ եռամաս ձևում և այնքան պլաստիկ է, պատկերավոր ու «տեսանելի», որ կարելի է նշել այն պատկերը, որտեղ պարողը պտտվում է, օրինակ, տասնվեցերորդական հնչյունների վեր ու վար պասաժները, որ «գծագրում» են պարողի պտույտը (leggiere): Իսկ կետադրված ռիթմիկ պատկերը և սինկոպան «պատկերում» է ոտքերի դոպիյունը (14-15-րդ, 16-17-րդ տոտ.):

⁴⁵ Юзефович, стр. 278.

⁴⁶ Юзефович, стр.13.

«Երգ-պոեմ»

(նվիրված է աշուղներին)



Երաժշտությունը լսելու համար սկանավորել QR կոդը

Պատկերավոր է նաև «Երգ-պոեմի» երաժշտությունը: Այն գրված է պարզ եռամաս ձևում: Ընդ որում, 1-ին մասը բաղկացած է 15 տակտից, 3-րդ մասը՝ 13, իսկ միջին մասը՝ 46 տակտից:

Միջին մասի այդքան մեծ ծավալը պայմանավորված է աշուղական երաժշտությանը բնորոշ ճոխ, ծաղկավետ իմպրովիզացիայով, ռեչիտացիայով: Բացի այդ, 44-49-րդ տակտերում հայտնվում է թվացյալ ռեպրիզան, ինչը ևս ընդլայնում է միջին մասը:

Տպավորություն է ստեղծվում, որ աշուղը միջին մասում դադարում է երգելուց և ցուցադրում է իր վիրտուոզ նվագը, զարգացնելով երգում արտահայտված գաղափարը: Այս պիեսը 26-ամյա խաչատրյանը ստեղծել է «Ի պատիվ աշուղների»՝ Հայկական աշուղական երգի անսամբլի համերգի տպավորությամբ, որը տեղի է ունեցել 1929 թ., Մոսկվայում: Այս կապակցությամբ խաչատրյանը խոստովանել է, որ անսամբլի ելույթը մխրճվեց իր հիշողության մեջ մինչև կյանքի վերջը:⁴⁷ Այդ եև վկայում կյանքի վերջում գրված սոնատները: Սակայն խաչատրյանը դեմ էր աշուղական ազդեցության չափազանցմանը, քանի որ կոմունիստները աշուղական արվեստը գնահատում էին իրենց գաղափարախոսության տեսանկյունից: Մինչդեռ աշուղ ասելով, կոմպոզիտորը պատկերացնում էր նախ և առաջ Սայաթ-Նովային: Այս առումով խաչատրյանն էլ Իսահակյանի պես կարող էր պատվաբեր համարել, երբ իրեն համեմատում էին աշուղների հետ:

⁴⁷ Юзефович, стр. 39.

«Նոկտյուրն»

1941 թ., Մոսկվայում տեղի է ունեցել Միխայիլ Լերմոնտովի «Դիմակահանդես» դրամայի պրեմիերան, որի երաժշտությունը գրել էր Ա. Խաչատրյանը: Լերմոնտովի այս դրամայի գաղափարը համահունչ է Շեքսպիրի «Օթելլո» ողբերգությանը: 1943 թ. դրամայի երաժշտությունը Խաչատրյանը վերածել է Սյուիտի՝ համերգային կատարման նպատակով: Ահա Սյուիտի մասերը՝ «Վալս», «Նոկտյուրն», «Մազուրկա», «Ռոմանս», «Գալոպ»:

Այս մասերը ամուր կապված են ընդհանուր ինտոնացիաներով, մոտիվներով: Օրինակ, դրամայի հերոսուհի Նինայի կերպարը մարմնավորող «Ռոմանսի» թեման սերտորեն կապված է «Վալսի» և «Նոկտյուրնի» հետ: Նշված համարների թեմաները հիմնված են նույն վերընթաց գամմայի վրա:

Ահավասիկ. «Նոկտյուրն» (օր. 10).



Օր. 10

«Վալս» (օր. 11).



Օր. 11

«Ռոմանս» (օր. 12).



Օր. 12

«Նոկտյուրնը» գրված է բարդ եռամաս ձևում: Սխեման հետևյալն է՝

$A(a+b) - B(\text{թեմաների զարգացում}) - A'(a'+b')$:

Ի դեպ, «Նոկտյուրնի» 42-45-րդ տակտերի «his-a-gis-cis» կամարակապ մոտիվը խաչատրյանը զարգացնում է Թավջութակի կոնցերտի 2-րդ մասի 13 թվի 4-րդ տակտերի մոայլ բասերում: Իսկ «Նոկտյուրնի» առաջին տակտերի դարձվածները, որոնք հոգոցներ են հիշեցնում (օր. 13), 20 տարի անց, Ջուֆակի կոնցերտ-ռապսոդիայի առաջին տակտերում վերածվում են «ճիչի» (օր. 28).



Օր. 13

«Նոկտյուրնը» բնութագրում է խարդավանքի զոհ դարձած, Դեզդեմոնայի պես անմեղ՝ դրամայի հերոսուհի Նինայի կերպարը:

Սոնատ ջութակի և դաշնամուրի համար

(1932 թ.)

Ա. Խաչատրյանը այս Սոնատը չի ավարտել: Այն բաղկացած է երկու մասից: Ինչպես նշում է Վիկտոր Յուզեֆովիչը, Խաչատրյանը չէր սիրում վերադառնալ իր հին ստեղծագործություններին, վերափոխել իր նախաձեռնությամբ:⁴⁸ Ուստի մենք կսահմանափակվենք մի քանի դիտարկումով:

Սոնատը ստեղծելու ժամանակահատվածում Խաչատրյանը դեռ սովորում էր կոնսերվատորիայում: Քանի որ որևէ ստեղծագործություն բնութագրելիս մենք հաշվի ենք առնում նաև կոմպոզիտորի կենսագրությունը, տվյալ պահին նրա վրա ազդող իրադարձությունները, ապա հարկ ենք համարում նշել, որ այդ ժամանակաշրջանում Խաչատրյանը նոր էր սիրահարվել իր դասընկերուհի, կոմպոզիտոր Նինա Մակարովային: Խաչատրյանը պատմում է, թե ինչպես մի օր, դասի ժամին, դասարանի դուռը թակում է և ներս մտնում մի համեստ, թխաիեր աղջիկ. «դուռը բացվեց, և երջանկությունը ներս մտավ»:⁴⁹

Թվում է, թե այդ երջանկությունն է արտահայտված նաև Ջութակի սոնատում:

Սոնատը բաղկացած է երկու մասից.

1. Lento. Rubato espressivo
2. Allegro ma non troppo

1-ին մասը հակիրճ կարելի է բնորոշել որպես սիրո զուգերգ, որտեղ ջութակը և դաշնամուրը միմյանց են փոխանցում հուզառատ, ջերմ մեղեդի:

2-րդ մասը հիշեցնում է սկերցո: Այս ծավալուն մասում հնչում են այնպիսի ինտոնացիաներ, ռիթմիկ դարձվածներ, որոնք հետագայում բյուրեղացել են Դաշնամուրային կոնցերտում, Ջութակի կոնցերտում և այլ գործերում: Սոնատում «փորձարկվում են» տարբեր արտահայտչամիջոցներ, տարբեր սկզբունքներ՝ երգայնություն, պարայնություն, իմպրովիզացիոն կադենցիաներ, հարմոնիկ, ռիթմիկ դարձվածներ, որոնք պիտի կազմեն ապագա գլուխգործոցների հիմքը:

Չնայած այն հանգամանքին, որ այս սոնատը անավարտ է, այն նույնպես իր արժանի տեղն է զբաղեցնում ջութակահարների նվագացանկում: Օրինակ, աշխարհահռչակ ջութակահարուհի Յուլյա Ֆիշերը կատարել է այն 2023 թվականի դեկտեմբերի 6-ին,

⁴⁸ Юзефович, стр. 47.

⁴⁹ Юзефович, стр. 64.

Վիեննայի Կոնցերտհաուսում Բեթհովենի op. 12 № 1 Ջութակի սոնատի և Ֆրանկի յա մաժոր սոնատի հետ մեկտեղ:

Կոնցերտ ջութակի և նվագախմբի համար

Արամ Խաչատրյանի Ջութակի կոնցերտը (1940 թ.) ջութակի համար գրված առաջին հայկական ազգային կոնցերտն է: Այն նվիրված է սովետական անվանի ջութակահար Դավիդ Օյստրախին, որն իր ավանդը ներդրեց Կոնցերտի թե՛ կերտման, թե՛ համաշխարհային ճանաչման գործում:

Կոնցերտում ցայտուն կերպով դրսևորվում է արևմտաեվրոպական ձևերի և արևելյան լեզվամտածողության խաչատրյանական սինթեզը: Դրան նպաստում է նաև ջութակի նմանությունը ժողովրդական գործիքներին՝ իր տեմբրային և իմպրովիզացիոն մեծ հնարավորություններով:

«Խաչատրյանը լայնորեն օգտագործում է գործիքի երգային, գունեղ, տեխնիկական անսահման հարուստ հնարավորությունները, դրանք ծառայեցնելով իր՝ բնույթով ազգային, ոգով ժամանակակից կերպարների ստեղծմանը»⁵⁰:

Կոնցերտը ստեղծվել է 2-րդ աշխարհամարտի ժամանակաշրջանում: Ճիշտ է, պատերազմը Եվրոպայում էր և դեռ չէր հասել Սովետական Միություն, սակայն կարելի է ասել, թնդանդների որոտը, ռումբերի պայթյունի ձայները հասնում էին զգայուն արվեստագետի սրտին: Չարը սահմաններ չի ճանաչում, և բնական է, որ յուրաքանչյուր ազնիվ արվեստագետ դատապարտում էր համամարդկային այդ աղետը: Այդ մռայլ օրերին զուգադիպեց մի լուսավոր իրադարձություն:

1938թ. սեպտեմբերին Խորհրդային Հայաստանի ղեկավարությունը որոշում ընդունեց 1939 թ. տոնելու «Սասունցի Դավիթ» Եպոսի 1000-ամյակը: Այս առիթով հրատարակվեց Եպոսի համահավաք բնագիրը, որը թարգմանվեց ռուսերեն, անգլերեն, գերմաներեն, ֆրանսերեն, չինարեն և այլ լեզուներով: Այսպիսով հորելյանը ձեռք բերեց միջազգային հնչեղություն:⁵¹

Կյանքի կոչվեցին բազում ստեղծագործություններ՝ ներշնչված այդ պատմական

⁵⁰ Մ. Հարությունյան, Ա. Բարսամյան, էջ 303:

⁵¹ Իսկ 1944 թ., երբ պատերազմը մոլեգնում էր նաև Սովետական Միությունում, սփյուռքահայության և Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի հանգանակած դրամով ձեռք բերվեցին տանկեր, և դրանցից կազմված շարասյունը կոչվեց «Սասունցի Դավիթ»:

իրադարձությամբ:⁵² Ավետիգ Իսահակյանը արձագանքեց Էպոսին նվիրված «Մեր պատմիչները և մեր գուսանները» բանաստեղծությամբ, Կարապետ Սիտալը՝ «Սասնա ծռեր» նյութագնեագությամբ, Էպոսի անունը կրող մի փառահեղ գորգ հյուսեցին և այլն: Ամենանշանակալի գործերից էր Երվանդ Քոչարի «Սասունցի Դավիթ» արձանը (առաջին նմուշը), որը մարմնավորել էր Դավթի հերոսական կերպարը՝ նյութագրել ծիու (Քուռկիկ Ջալալիի) վրա, բոցավառ Թուր Կեծակին⁵³ ձեռքին: Սակայն Քոչարի կոթողը, որ զարդարում էր Երևանի կայարանամերձ հրապարակը, 2 տարի անց ոչնչացրին (1941 թ.), իսկ քանդակագործին ավելի քան 2 տարով բանտարկեցին: Բազում մեղադրանքներից մեկը ավանդական «քաղաքականապես անհուսալի անձ» պիտակն էր: Բացի այդ, ակթոյլատրելի համարեցին այն, որ թուրը ձեռքին հեծյալը նայում է դեպի ԽՍՀՄ բարեկամ Թուրքիան: Այդ ողբերգական օրերին ստեղծված Խաչատրյանի Ջուրակի կոնցերտը, կարելի է ասել, լավագույնս «փոխարինեց» Քոչարի ոչնչացված գլուխգործոցին: 15 տարի անց, Նույն տեղում վեր խոյացավ, ժայթքեց Քոչարի Նոր կոթողը՝ Նոր Դավիթը:

Կոնցերտը արարելու ընթացքում Խաչատրյանի Նրբին լսողությանը չէին կարող չհասնել հայոց Էպոսը փառաբանող «հորեյանական փողերի», զանգերի դողանքները, Քուռկիկ Ջալալիի հրացայտ դոփյունը, Դավթի Թուր Կեծակիի շաչյունը: Կոնցերտի և Էպոսի միջև ուղիղ, այսպես ասած, «փաստացի» կապ դժվար է տեսնել, ինչպես, օրինակ, ծրագրային երաժշտության պարագայում:

Սակայն կան գաղափարներ, արխետիպեր, որոնք նմանվում են կատալիզատորի, որը մասնակցում է քիմիական ռեակցիային, բայց չի խառնվում գործող տարրերի հետ՝ միայն արագացնում է ռեակցիան:

Մեր ընկալմամբ, եթե Էպոսի մասին ֆիլմ նկարահանեին, ապա Կոնցերտի երաժշտությունը կարելի կլիներ օգտագործել համապատասխան դրվագներում: Այստեղ Խաչատրյանին կհամարեին «դիպուկահար», ինչպես իր մյուս ֆիլմերի դեպքում: Հաշվի առնելով վերը նշվածը, և Խաչատրյանի «սարյանական» տարիքը, այսինքն 5000-ամյա «փորձը», Կոնցերտը բնութագրելիս, մենք կկիրառենք Նաև Էպոսի խորհրդանիշները:

Իսկ ընդհանրապես ասած, պատմության մեջ քիչ չեն այն գլուխգործոցները, որոնք կյանքի են կոչվել, պայծառացել արվեստի տարբեր տեսակների փոխազդեցությամբ: Հատկանշական է երաժշտագետ Կառլ Գեյրինգերի հետևյալ դիտարկումը Բրամսի 4-րդ սիմֆոնիայի վերաբերյալ.

⁵² Ի դեպ, դեռ դժնդակ 1936 թ. Հարո Ստեփանյանը ստեղծել էր իր «Սասունցի Դավիթ» օպերան: Հետագայում Ալեքսանդր Աճեմյանը կերտեց «Սասունցի Դավիթ» (5-րդ) սիմֆոնիան, իսկ Էդգար Դովիանսիսյանը՝ «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետը:

⁵³ Տարբեր ժողովուրդների բանահյուսությունում, արվեստում Նույնպես առկա է գորեղ Թրի սիմվոլ, օրինակ, Նոտունգը՝ Վազների «Նիբելունգի մատանին» տետրալոգիայում:

«Եթե առաջին երկու մասերը և ֆինալը ասես ոգեշնչված են Սոֆոկլեսի ողբերգություններով, որոնք հենց այդ ժամանակ ևս ընթերցում էր, [...] ապա այս մասի (3-րդ մասի – Դ.Ե. և Ֆ.Յ.) կնքահայրը պիտի որ լիներ Բրեյգեյլ»⁵⁴։

Եվս մեկ օրինակ։ Իննա Բարսովան վկայակոչում է Գուստավ Մալերի հորդորը Առնոլդ Շյոնբերգին. «Շյոնբերգ, ստիպիր այս մարդկանց կարդալ Դոստոևսկի՝ դա ավելի կարևոր է, քան կոնտրապունկտը»⁵⁵։ Այնուհետև երաժշտագետը նշում է, թե ինչպես է Դոստոևսկին նպաստել է Մալերի աշխարհայացքի ձևավորման վրա»։

Ահա այսպես, «հաղորդակից անոթների» պես, արվեստի տարբեր տեսակները միմյանց մենելով, կյանքի են կոչում նորանոր կոթողներ։

Կոնցերտը նորդասական մի կոմպոզիցիա է՝ բաղկացած 3 մասից.

- I. *Allegro con fermezza*
- II. *Andante sostenuto*
- III. *Allegro vivace*

Ստեղծումը

Կոնցերտի վրա Խաչատրյանը սկսեց աշխատել 1940 թ. ամռանը, իր մերձմոսկովյան ամառանոցում։ Այդ օրերին Դ. Օյստրախը հաճախ էր այցելում կոմպոզիտորին, և կատարում նոր ստեղծվող կոնցերտի տարբեր հատվածներ՝ մասնակցելով վերջինիս ստեղծման կենդանի պրոցեսին։⁵⁶

Խաչատրյանը Կոնցերտը ստեղծեց ընդամենը 2 ամսում⁵⁷, ինչից հետո Օյստրախը ցանկություն հայտնեց լսելու կոնցերտը և հրավիրեց 37-ամյա կոմպոզիտորին իր ամառանոց։ Կոմպոզիտորը դաշնամուրով ներկայացրեց Կոնցերտը, և Օյստրախը, հավանելով այն, խնդրեց նոտաները։ Ահա ջութակահարի տպավորությունը. «Ես լավ եմ հիշում 1940 թ. ամռան այն օրը, երբ կոմպոզիտորն առաջին անգամ նվագեց Զուբակի կոնցերտի հենց նոր ավարտված երաժշտությունը։ [...] Հրավառ ռիթմերը, ազգային բանահյուսությանը բնորոշ դարձվածները, լայնաշունչ մեղեդիները միանգամից գերեցին ինձ»⁵⁸։

⁵⁴ Гейрингер, стр. 277.

⁵⁵ Инна Барсова, Симфонии Густава Малера: Монография, Москва 1975, стр. 28.

⁵⁶ Юзефович, стр. 97.

⁵⁷ Юзефович, стр. 99.

⁵⁸ Անդ։

Ընդամենը մի քանի օրից Օյստրախն այցելեց կոմպոզիտորին և փայլուն կերպով կատարեց Կոնցերտը. Ահա և Խաչատրյանի արձագանքը. «Նա Կոնցերտը նվագեց այնպես, ասես սովորել էր ամիսներ շարունակ»⁵⁹:

Սակայն Օյստրախը այդ ժամանակ չկատարեց կադենցիան, և պատճառը ոչ թե կատարմանը պատրաստվելու սեղմ ժամկետն էր, այլ այն, որ կադենցիան, Օյստրախի կարծիքով, երկար էր, և վերջինս խնդրել էր կոմպոզիտորին նոր կադենցիա գրել, մինչդեռ Խաչատրյանը ձգձգում էր... Կոմպոզիտորը հիշում է. «Ուստի Օյստրախը Կոնցերտի թեմաների հիման վրա գրեց իր կադենցիան: Ես հավանեցի այն: [...] գրված էր գեղեցիկ, մեծ երևակայությամբ, ջութակի համար շատ հետաքրքիր: Եվ, ի դեպ, ավելի կարճ, քան իմը: Դա լավ է, քանզի հետագայում ես էլ ստիպված կրճատեցի իմ կադենցիան»⁶⁰:

Կոնցերտի այդ նախնական ունկնդրմանը ներկա էին նաև մի շարք այլ կոմպոզիտորներ, որոնց թվում էին Դ. Կաբալևսկին և Վ. Մուրադելին: Կոնցերտը ներկաների վրա մեծ տպավորություն թողեց: Կաբալևսկին նույնիսկ խոստովանել է, որ «[...] դրանից հետո մի քանի օր դժվարանում էի աշխատել՝ գլխիցս դուրս չէին գալիս Խաչատրյանական երաժշտության վառ կերպարները»⁶¹:

Օյստրախի դերը Կոնցերտի կերտման գործում այսքանով չի սահմանափակվում: Կոնցերտի պրեմիերայից առաջ փորձերի ժամանակ (իսկ փորձերը 10-ն էին) Խաչատրյանը և Օյստրախը դեռևս մանրամասն աշխատում էին կոնցերտի վրա: Այս առիթով Խաչատրյանը գրել է.

«Փորձերի ընթացքում պարտիտուրում ներմուծվեցին բազմաթիվ ճշգրտումներ՝ շտրիխների առումով, ինչ-որ տեղ նույնիսկ մեղմոց (սուրդինա) դրեցինք՝ ամեն ինչ որոշվում էր տեղում՝ Օյստրախի առաջարկությամբ: [...] Եվ պարտիտուրի մեջ քիչ չեն այն էջերը, որտեղ Դավիդ Ֆյոդորովիչը առաջարկել է շատ հետաքրքիր, հնարամիտ շտրիխներ, որոնք գոյություն ունեն ցայսօր»⁶²:

Ջութակի կոնցերտի պրեմիերան կայացավ 1940 թ. նոյեմբերի 16-ին, Ռուսաստանի պետական ակադեմիական սիմֆոնիկ նվագախմբի և Ալեքսանդր Գաուկի կատարմամբ: Ի դեպ, նույն համերգին կայացավ նաև Խաչատրյանի ուսուցիչ Ն. Մյասկովսկու 21-րդ սիմֆոնիայի պրեմիերան:⁶³

Համերգին ներկա էին Պրոկոֆևը, Շոստակովիչը, Մյասկովսկին, Կաբալևսկին և... 16-

⁵⁹ Անդ:

⁶⁰ Юзефович, стр. 103.

⁶¹ Юзефович, стр. 100.

⁶² Անդ:

⁶³ Юзефович, стр. 101.

ամյա Լեոնիդ Կոզանը: Վերջինս տարիներ անց պիտի հիշեր.

«[...] Դա իսկական հայտնություն էր, նոր էջ ջութակի արվեստի բնագավառում: Լավ հիշում եմ. այն ժամանակ մեզ թվաց, թե Կոնցերտը զարմանալիորեն դժվար է, կատարելու համար գրեթե անհնարին...»⁶⁴:

Հայաստանում Կոնցերտն առաջին անգամ կատարել է Ավետ Գաբրիելյանը, 1944 թ.:

Ջութակի կոնցերտի վրա խաչատրյանը աշխատել է հոգեբանական բարդ, հակասական իրավիճակում: Ահա թե ինչպես է ներկայացնում այդ ժամանակահատվածը ակադեմիկոս Յովսեփ Օրբելին՝ «Սասունցի Դավիթ» էպոսի խմբագրականում. «Եվ Միերի ժամը հասավ: Հասավ մեր օրերում, երբ հին աշխարհի ամբողջ մասն արդեն քանդված է... Եվ դուրս գալով իր կամավոր, բայց հարկադրյալ կալանքից, նա կարող է նայել, թե ինչպես նրա ատելի ու քանդված աշխարհի տեղում հիմնվում է նոր աշխարհ»⁶⁵: Նշված ժամանակաշրջանում, պատկերավոր ասած, ասպարեզում երկու սուր էր շողշողում. մեկը՝ Միերի թուր Կեծակին, մյուսը՝ համայն մարդկության գլխին մազից կախված Դամոկլեսյան սուրը՝ ֆաշիզմը, բռնատիրությունը: Այնպես որ, ոչ միայն Միերի ժամն էր հասել, այլև վրա էր հասել 2-րդ համաշխարհային պատերազմը: Այս բախումնալից, պայթուցիկ բևեռացումը խորապես ընկալել, վերապրել և արվեստում ըստ արժանվույն արտահայտել կարող էր միայն սիմֆոնիկ մտածողության տեր, հանճարեղ կոմպոզիտորը, որպիսին էր հենց խաչատրյանը: Այդ են վկայում նաև 1-ին սիմֆոնիան (1934 թ.) և Դաշնամուրային կոնցերտը (1936 թ.): Ահա այս փորձառությամբ էլ կոմպոզիտորը ձեռնամուխ եղավ Ջութակի կոնցերտի ստեղծմանը:

Ըստ Յուզեֆովիչի, սիմֆոնիզմի խնդիրը մշտապես եղել է երաժշտագետների բանավեճի կենտրոնում՝ թե՛ նախքան պատերազմը, թե՛ հետո:

Բացի բախումնային-դրամատիկ սիմֆոնիզմից, արժարժում էին նաև

նկարագրողական, քնարական-մենախոսական և էպիկական սիմֆոնիզմ

հասկացությունները: Ըստ Ի. Սոլերտինսկու, «էպիկական սիմֆոնիզմին բնորոշ է քնարականությունը, բայց ոչ թե առանձին անձի, այլ ամբողջ ժողովրդի, մշակույթի՝ քնարականություն, որը բյուրեղացել է դարերի ընթացքում, որը կապված է ազգային հերոսապատումների, ժողովրդի պատմական մեծ անցյալի հետ»⁶⁶: Նույնը պնդում էր խաչատրյանի ուսուցիչ Մ. Գևեսինը:

Վկայակոչելով այս գաղափարները, Յուզեֆովիչը ամփոփում է. «Այս ամենը ուղղակի վերաբերում է խաչատրյանի սիմֆոնիկ մտածողությանը, որը հիմնվում է ինչպես

⁶⁴ Անդ:

⁶⁵ Սասունցի Դավիթ, Երևան 1939, էջ XXX

⁶⁶ Юзефович, стр. 278.

ռուսական դասական երաժշտության բորոդինյան ավանդույթների, այնպես էլ հայկական մշակույթի հարուստ էպիկական ավանդույթի վրա, ավանդույթ, որը դարեր շարունակ դրսևորվել է, ասենք, գրականության մեջ՝ սկսած «Սասունցի Դավիթ» ժողովրդական էպոսից, մինչև Ե. Չարենցի հեղափոխական պոեմների էպիկականությունը»⁶⁷։ Ջութակի կոնցերտում էպիկականը մեղմվում է, հավասարակշռվում քնարականությամբ, իսկ Պատերազմի «իններորդ ալիքի» վրա վեր խոյացած 2-րդ սիմֆոնիայում էպիկականը հզորացվում է հերոսականությամբ, մեծակերտությամբ։

Մենք հեռու ենք Կոնցերտին որևէ գրական ծրագիր, սյուժե վերագրելուց, սակայն եթե էպոսը պատկերող ֆիլմ կամ բալետ ստեղծեին, կառաջարկեինք օգտվել Կոնցերտի և հատկապես, 2-րդ սիմֆոնիայի համապատասխան դրվագներից։ Օրինակ, հետևյալ տեսարանը՝ Ագռավաքարը ճեղքվում է, ժայռաքեկորները գահավիժում են անդունդ, և հազար տարի իրեն զսպած Միերը՝ Զուռկիկ Ջալալին հեծնած, Թուր Կեծակին ձեռքին, հրաբուխի պես ժայթքում է և մխրճվում պատերազմի բովի մեջ։ Հենց այսպիսի պոռթկումով էլ սկսվում է Կոնցերտի նախաբանը, իսկ ներխուժող ջութակի ռիթմիկ սլացքը նմանակում է, խորհրդանշում հրեղեն ձիու սմբակների դուփյունը։

Առաջին մաս

Կոնցերտի 1-ին մասը գրված է սոնատային ալեգրո ձևում, հիմնական տոնայնությունը դրամատիկ ռե-մինոր է։ Նախաբանում (1-9-րդ տակտեր) նվագախումբը զուգահեռ օկտավաներով, ահեղագոչ ձայնով հնչեցնում է Ահեղ դատաստանը խորհրդանշող և հիշեցնող Dies irae քողարկված սեկվենցիան (օր. 14)։⁶⁸

Allegro con fermezza (♩ = 182)

Violine

Klavier

Օր. 14

⁶⁷ Անդ։

⁶⁸ Դանիել Երաժիշտ, էջ 214։

Սա հաստատում է նաև 5-րդ տակտում ներխուժող 1-ին փողը, որը խորհրդանշում է Ահեղ դատաստանը ազդարարող հրեշտակապետի տիեզերահունչ շեփորը: Թեպետ Նախաբանի թեման սլանում է և ուղղված է դեպի ապագան, այդուհանդերձ Հայկ Նահապետի արձակած նետի պես, այն գալիս է անցյալից, հաղթահարում ժամանակը: Անցյալի մասին վկայում է նաև այն, որ Նախաբանի թեման, որը նվագախումբը կատարում է օկտավային ունիսոնով, գրիգորյան երգեցողության պես, միաձայն է, ինչը նշանակն է միաբանության, միակամության, Ահեղ, արդար դատաստանի ակնկալիքի: Անցյալի մյուս հատկանիշը հանդիպում ենք հայ միջնադարյան երգարվեստում՝ երկնքից գահավիժող Նախաբանի թեմայի վեկտորը հիշեցնում է Գրիգոր Նարեկացու «Ահեղ ձայն», «Հաւիկ մի պայծառ տեսի» և այլ տաղերը, որտեղ մեղեդին պոռթկում է ու գահավիժում բարձրակետից, «արտաշնչման» (Զ. Զուշարյան) ալիքի վրա:

Դատաստանի թեման Ա. Խաչատրյանը օգտագործել է 1-ին և 2-րդ սիմֆոնիաներում, «Սպարտակ» բալետում և այլ գործերում: Սակայն, որքան էլ տրանսֆորմացված և քողարկված լինի գրիգորյան խորալի թեման, այդուհանդերձ, կարելի է այն նկատել նաև Կոնցերտի Նախաբանում: Այս խրոխտ Նախաբանից հետո՝ 19-րդ տակտում, ներխուժում է սոլո-ջութակը, որի ռիթմիկ զարկերակը, ինչպես նշվեց, նմանակում է սլացող ձիու (Զուռնիկ Ջալալի) դոփյունին: Այս դոփյունն էլ դառնում է «լայտ-ռիթմ»:

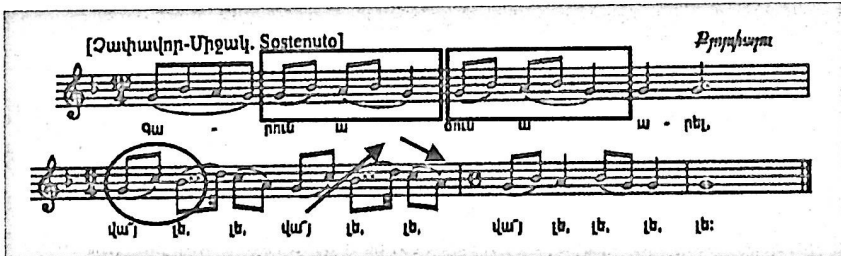
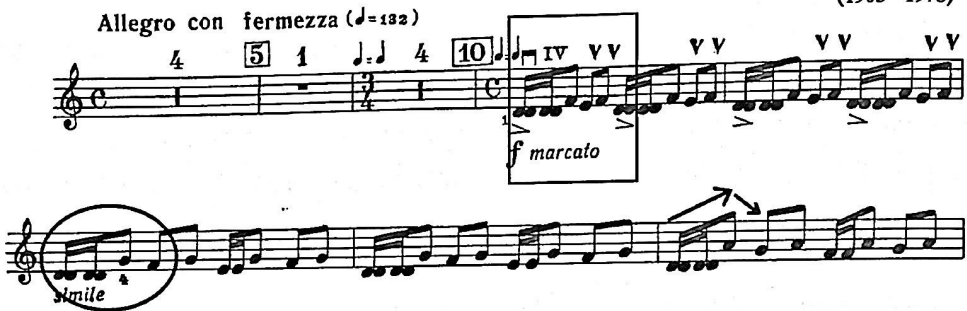
Մենակատարի ներխուժումով սկսվում է գլխավոր թեման՝ d-moll (10-24-րդ տակտեր): Կոնցերտի թեմաները հիմնված են ժողովրդական երգային և պարային ինտոնացիաների և ռիթմիկ դարձվածների վրա, սակայն, ըստ Յուզեֆովիչի, ուղիղ մեջբերումներ չկան:⁶⁹

Գլխավոր թեման կարող ենք պայմանականորեն բաժանել 2 բաժնի: Առաջին՝ թեմատիկ բաժինը (10-15-րդ տակտեր) ինտոնացիոն և ռիթմային առումով բխում է Նախաբանից:⁷⁰ Այդ ռիթմային բանաձևը ամբողջ կոնցերտի լայտռիթմն է: Այդ հատվածը իր ինտոնացիոն ծագումով հիշեցնում է Կոմիտասի գրառած «Գարուն ա» երգը (օր. 15), որն այստեղ ողբից վերաիմաստավորվում է սրընթաց ռիթմիկ «գրոհի»:

⁶⁹ Юзефович, стр. 104.

⁷⁰ Խուրով, էջ 191:

I



Օր. 15

Հաջորդ թեմատիկ բաժինը (16-23-րդ տակտեր) ավելի երգային է և կապված է Կոմիտասի մեկ այլ երգի՝ «Զելե, քելե»-ի հետ (օր. 16)⁷¹:

⁷¹ Խուբով, էջ 191 և Юзефович, стр. 104. Կոմիտասի «Զելե, քելե» երգից խաչատրյանը, հիմնականում, վերցրել է «սիրավոր լորիկ...» կրկներգը: Ընդ որում, Կոմիտասի երգում «լորիկը» փոքրատառով է, այսինքն դա կոնկրետ անուն չէ:
Ըստ Ռոբերտ Աթայանի, Կոմիտասը գրի է առել նաև. «Ազիզ բալիս ըսպանեցին» ժողովրդական երգը, որի մեղեդին խիստ նման է հիշյալ «լորիկ» կրկներգին: Խաչատրյանը օգտագործել է կրկներգը, որի մեղեդին այնքան տարողունակ է, որ կարելի է երգել նաև մյուս, ողբերգական երգը, որտեղ ասվում է «Ազիզ բալիս սպանեցին, Ումուղըս, ճարըս կըտրեցին. վույ, վույ, վու, վույ...Վիրավոր ջանս» («ումուղը» հույսն է, իսկ «ճարը կտրել»՝ նշանակում է ուժասպառ լինել, ուժից զրկվել, թուլանալ): Խաչատրյանը վերաիմաստավորել է այդ մեղեդին, էներգիա և ուժ է ներարկել, զարգացրել և համապատասխանեցրել իր ասելիքին, Կոնցերտի համատեքստին: Վերջինիս 2-րդ մասը կարելի է ընկալել որպես որդեկորույս մոր ողբ (ինչպես 2-րդ սիմֆոնիայի 3-րդ մասում հնչող «Որսկան ախպեր» երգի մեղեդին): Կոնցերտում այդ ողբը՝ ավտերի սուրյի խորացումով, վերածվում է համաժողովրդական, համամարդկային, «տիեզերական ողբի» (այս եզրույթով բնորոշում են նաև Մալերի, Շոստակովիչի և այլոց համահունչ գործերը):

15

20

46

tenero
զուրգուրալով

Սի - րա - վոր լո - ռիկ, վի - րա - վոր լո - ռիկ.

Օր. 16

Գլխավոր թեմային հաջորդում է վիրտուոզ բնույթի մի ինտերմեդիա (25-38-րդ տակտեր):

39-53-րդ տակտերում գլխավոր թեման նույնությամբ շարադրվում է 1 օկտավա վերև:

Նվագախումբը կապող մասում (61-70-րդ տակտեր) սեկվենցիոն վարընթաց պասսաժով մոդուլացնում է, նախապատրաստում օժանդակ թեմայի մուտքը:

Օժանդակ թեման (Poco meno mosso, 71-97-րդ տակտեր), գլխավոր թեմայի պես, ունի նվագախմբային նախաբան (71-72-րդ տակտեր), որը նախապատրաստում է մենակատարի մուտքը: Օժանդակ թեման իր երգային բնույթով և մեղիզմներով հակադրվում է էներգետիկ և լակոնիկ գլխավոր թեմային, սակայն այդ երկու թեմաները կապված են ոճի և զարգացման միասնությամբ:⁷²

Օժանդակ պարտիան գրված է յա-մաժորում, սակայն այստեղ նկատում ենք խաչատրյանին բնորոշ բազմալադայնությունը. բասերի և մենակատարի նվագաբաժինը շարադրված է յա-մաժորում, մինչդեռ ֆլեյտաների և կլառնետների մեղեդային գծերը ծավալվում են ֆա-դիեզ, դո-դիեզ և սի-միևորում:

Ինչպես գրում է Գևորգ Տիգրանյանը, «Օժանդակ պարտիայի թեմայում, ինչպես խաչատրյանի բազում այլ երգային թեմաներում, միաձուլված են հայկական մոնոդիայի

⁷² Խուրով, էջ 193:

հնագույն ավանդույթները եվրոպական սիմֆոնիզմի մշակույթին».⁷³

Օժանդակ թեման, զարգանալով, վերածվում է ազատ իմպրովիզացիայի (եզրափակիչ պարտիա, 97-116-րդ տակտեր): 102-րդ տակտում ի հայտ է գալիս Նոր, կոնտրաստային տարր՝ իր բնույթով նման օժանդակ թեմային: Մենանվագ ջութակը իր կադենցիայով եզրափակում է էքսպոզիցիան (116-րդ տակտ):

Մշակման մասը սկսվում է 117-րդ տակտից (es-moll), որտեղ նվագախումբը գլխավոր թեմայի և նախաբանի տարրերը տրոհում է առանձին ռիթմային մոտիվների:

Նվագախմբի բռնկող «կանչերին» սող ջութակը պատասխանում է վարընթաց պասաժներով: Այդ պասաժները հակադրվում և «մշակում են» գլխավոր պարտիայի նմանատիպ հատվածների նյութը (25-29-րդ և 56-61-րդ տակտեր):

131-րդ տակտից մշակման է ենթարկվում օժանդակ թեման, որը 139-րդ տակտից անցնում է ազատ իմպրովիզացիայի:

156-րդ տակտից մշակման են ենթարկվում էքսպոզիցիայի եզրափակիչ մասի տարրերը (տե՛ս 102-105-րդ տակտեր):

164-169-րդ (ինչպես նաև 141-144-րդ և 176-179-րդ) տակտերում խաչատրյանը առատորեն օգտագործում է աշուղական արվեստին բնորոշ պահվող, օստինատո հնչյունը՝ դամբ:

188-րդ տակտից սկսվում է մի էպիզոդ, որտեղ էքսպոզիցիայի օժանդակ թեման ամբողջությամբ կատարվում է նվագախմբի կողմից: Այստեղ մենանվագ ջութակը ազատ իմպրովիզացիայով նվագակցում է կլառնետին (օր. 17):

⁷³ Վևորգ Տիգրանյան, *Արամ Խաչատրյան*, Երևան 1983, էջ 57:



Օր. 17

Մշակման մասի վերջում (215-216-րդ տակտեր) տրիոլային զարկերակը կասեցվում է պաուզաներով ընդմիջվող ակորդներով, որոնք բնականոն կերպով հանդարտեցնում և մարում են մշակման բաժնում կուտակված էներգիան՝ նախապատրաստելով մենակատարի կադենցիան:

Գ. Խուբովը մշակման մասը բաժանում է 2 բաժնի: Առաջին բաժնում (տակտեր 117-187) «գերիշխում է մուտքի (նախաբանի – Դ.Ե. և Ֆ. Զ.) և գլխավոր պարտիայի առնական թեմատիկայի կամային ճնշումը»⁷⁴, իսկ երկրորդ բաժնում (Meno mosso, 188-220-րդ տակտեր)՝ «օժանդակ պարտիայի [...] կանացիական քնքշանքը»:⁷⁵

Վ. Յուզեֆովիչը գրում է, որ Կոնցերտի առաջին մասում մշակման բաժնի հակիրճ լինելը բացատրվում է երկու հանգամանքով.

1. Թեմատիկ նյութը ամբողջ առաջին մասի ընթացքում շարունակաբար և անընդհատ մշակվում է և՛ էքսպոզիցիայում, և՛ ռեպրիզայում:

2. Վառ և վիրտուոզ կադենցիան ասես շարունակում է մշակման բաժինը:⁷⁶

Այսպիսով կոմպոզիտորը նոսրացնում և բեռնաթափում է Կոնցերտի առաջին մասի մշակման բաժինը՝ մշակումը հավասարաչափ բաշխելով էքսպոզիցիայում,

⁷⁴ Խուբով, էջ 196:

⁷⁵ Անդ:

⁷⁶ Юзефович, стр. 103: Այդպիսի կոնցեպցիա ունի նաև Շոստակովիչի Զուբակի 1-ին կոնցերտը (Юзефович, стр. 90): Այստեղ ևս մենակատարի կադենցիան շարունակում է մշակումը:

կադենցիայում և կոդայում:

Կադենցիան՝ *Lento ma non troppo*, սկսվում է ջութակի և կլառնետի իմիտացիոն երկխոսությամբ: Այդ իմիտացիան ընկալվում է որպես արծազանք, ինչը շատ բնորոշ է հայկական լեռնաշխարհին⁷⁷:

Կադենցիայում աշուղական իմպրովիզացիան դրսևորվում է ամենավառ կերպով: Այստեղ համակողմանի մշակվում են և՛ օժանդակ, և՛ գլխավոր թեմաները: Կադենցիայում իմպրովիզայնությունը վերածվում է դեգերումների, պայքարի արտահայտության, լաբիրինթոսից ելքի որոնումների: Կադենցիայի վերջում մենակատարը, ասես, հանկարծակի գտնելով ելքը՝ մխրճվում է ռեպրիզայի մեջ (*Tempo I*, 221-րդ տակտ) և իր կայծով բոցավառում է ամբողջ նվագախմբին:

Երաժշտագետ Գայանե Չեբոտարյանը գրում է, որ կադենցիան իրենից ներկայացնում է պասակալիայի և չակոնայի ձևով կերտված պոլիֆոնիկ ազատ վարիացիաների շարք, որոնք հիմնված են Կոնցերտի օժանդակ թեմայի վրա:⁷⁸

Ռեպրիզայում գլխավոր թեման (երկրորդ անցկացումը) և կապող մասը մեջբերվում են ամբողջությամբ և գրեթե նույնությամբ (33-70-րդ տակտերը կրկնվում են 224-261-րդ տակտերում): Էքսպոզիցիայի համեմատ որոշ տարբերություն կա միայն նվագախմբի նվագաբաժնում:

Օժանդակ թեման ռեպրիզայում սկսվում է սուր կլառնետով, որին միահյուսվում է ջութակի իմպրովիզացիոն բնույթի կոնտրապունկտը (263-280-րդ տակտեր): 281-287-րդ տակտերում ջութակն արդեն շարունակում է կլառնետի մեղեդին:

Մենակատարի երազկոտ կադենցիան (297-302-րդ տակտեր) հանկարծակի բախվում է դիվային կոդային (*Tempo I*, տակտ 303), որտեղ չար ուժերը ձևախեղում են լայտմիտիվը, հասցնում գրոտեսկի: Ֆագոտների և բասերի տազնապալի զարկերակի վրա, սուր ջութակի նվագաբաժնում, թեման թռչկոտում է ռեգիստրից ռեգիստր, ինչը ընկալվում է որպես «danse macabre» (մահվան պար): Էքսպոզիցիայում այդ մոտիվը

⁷⁷ Ինչպես նշվեց, Ա. Խաչատրյանի արվեստը պարունակում է կոնստանտներ՝ արխետիպեր, որոնք խոր արմատներ ունեն հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ: Դրանք դրսևորվում են տարբեր ոլորտներում (բաղադրիչներում): Հոգեբանական առումով դրանք են՝ կարոտը առ հայրենիք, հայրենաբաղձությունը, պանդխտությունը, ազատատենչությունը, պայքարը և այլն: Լեզվամտածողության մեջ՝ հայկական յուրօրինակ լադերը, լեռնաշխարհին բնորոշ արծազանքը, ժողովրդական և աշուղական ռիթմերը, ինտոնացիաները, իմպրովիզացիոն ոճը, դա՛մը և յուրահատուկ այլ արտահայտչամիջոցներ, որոնք ասոցիատիվ կապեր են ստեղծում հայոց լեռնաշխարհի, կենցաղի և մթնոլորտի հետ, որտեղ ձևավորվել է կոմպոզիտորը:

⁷⁸ Гаяне Чеботарян, *Полифония в творчестве Арама Хачатуряна*, Ереван 1969, стр. 118-119.

ռե-միստրում էր, իսկ այստեղ՝ ռեպրիզայում, փոքր տեղիքի վերածվում է մեծ տեղիքի և բասի հետ կազմում տրիտոնային տետրախորդ: Հենց այդ դեֆորմացիան է ստեղծում դիվային պատկեր: Չէ՞ որ դեռ միջնադարում տրիտոնը ընկալվում էր որպես սատանայի կերպար: 313-րդ տակտում լարայինները խրոմատիկ ունիսոն քայլով ճեղքում են «սատանաների» այդ շուրջափարը, և ժայթքում է Ահել դատաստանի թեման:

Առաջին մասի կողայում բասերի հաղթական քայլերն ընդհատվում են պայքարի թեժ պահին: Նույն այս քայլերը՝ ավելի ուժգին, հայտնվում են ֆիևայի կողայում (օր. 18): Մոնոթեմատիզմի սկզբունքով՝ դրանք կապում են 1-ին և 3-րդ մասերը, ամբողջացնում Կոնցերտի ողջ կառույցը, հասցնում կենաց, լույսի լիակատար հաղթանակի:

Օր. 18

Երկրորդ մաս

2-րդ մասը գրված է բարդ եռամաս ձևով: Երեք հիմնական բաժինները կարող ենք ուրվագծել հետևյալ կերպ.

A – տակտեր 1 - 144

B – տակտեր 145 - 197

A1 – տակտեր 198 – 250

Այս մասի մեկնաբանման շուրջ կան տարածայնություններ: Ոմանք գտնում են, որ այս մասում արտահայտվում են սիրային, սենտիմենտալ զգացմունքներ: Գ. Խուբովը գրում է, որ պետք չէ ողբերգական կամ դրամատիկական իմաստ վերագրել սիրո այս երգին. «Նրանում արտահայտված է սիրո տանջալից թախիծը»:⁷⁹

Այլ երաժշտագետների մեկնաբանությամբ այս մասը ունի ավելի խորը ենթատեքստ և կապված է հայ ազգի ոչ վաղ անցյալի ողբերգական իրադարձությունների, մասնավորապես, 1915 թ. Ցեղասպանության հետ, որի «արձագանքը», ինչպես նշվեց, հասել էր Թիֆլիս, միտոսվել էր մանուկ Արամի ենթագիտակցության ընդերքը:

Վ. Յուզեֆովիչը գրում է.

«Շատ բան են կորցնում այն կատարողները և երաժշտագետները, ովքեր Ջուլթակի կոնցերտի դանդաղ մասը մեկնաբանում են իբրև անձնական, սուբյեկտիվ էմոցիաների մեջ ամբողջությամբ ընկղմված երաժշտություն: [...] Այն (2-րդ մասը – Դ.Ե. և Ֆ.Յ.) առաջացնում է միանգամայն այլ կերպարային ասոցիացիաներ: Գևորգ Գյոդակյանը այստեղ ընդհանրություն է տեսնում հայկական ամենաողբերգական երգերի հետ՝ նվիրված հայրենագրկությանը, հայրենաբաղձությանը»:⁸⁰

«Միգուցե Խաչատրյանը՝ արվեստագետի իր սրացած ինտուիցիայով զգո՞ւմ էր մոտալուռ պատերազմը, - հարցնում է Վ. Յուզեֆովիչը, թե՞ դա կոմպոզիտորի հետադարձ հայացքն է, ուղղված իր ժողովրդի, իր Հայաստանի անցյալին, որը դարեր շարունակ, լիովին ճաշակել է ոտնահարված ազատության և տառապանքի դառնությունը»:⁸¹

Յուզեֆովիչը ասոցիատիվ կապեր է տեսնում Կոնցերտի 2-րդ մասի միջին բաժնի պլտերի ողբերգի, որը նվագակցվում է բասերի պիցիկատոներով (145-152-րդ տակտեր), և 2-րդ սիմֆոնիայի 1-ին մասի տագնապալից գլխավոր պարտիայի, ինչպես նաև Նույն սիմֆոնիայի 3-րդ մասի սգո քայլերգի միջև:⁸²

Խուբովը Կոնցերտի 2-րդ մասի կուլմինացիան, որտեղ «ալեկոծվում է» ամբողջ նվագախմբը (*Con passione e poco più mosso*, 215-րդ տակտից սկսվող դրվագը) բնութագրել է այսպես. «Շարժման վերելքի վրա ամբողջ նվագախումբը, ասես, որպես մի տաք մրրիկ, վերցնում և իր ետևից տանում է քնարական թեման՝ կրքի պաթոսի կենդանի մարմնացումը»⁸³: Մինչդեռ Յուզեֆովիչը այն բնորոշում է որպես մի

⁷⁹ Խուբով, էջ 200:

⁸⁰ Юзефович, стр. 105.

⁸¹ Юзефович, стр. 106.

⁸² Անդ:

⁸³ Խուբով, էջ 201:

որմանակար, և բնութագրում հետևյալ խոսքերով.«Հիշիր և գնահատիր», հիշիր պատերազմի ողբերգությունների, արշավանքների մասին, փայփայիր այս գեղեցիկ հողը և նրա խաղաղությունը»:⁸⁴

2-րդ մասի կուլմինացիայում (օր. 19), ասես բասերի կայծից բռնկվում է ամբողջ նվագախումբը, որը, պատկերավոր ասած, բարձրացող ալիքի պես, արտահայտում է ժողովրդի միահամուռ, արդար ցասումը: Մեր ընկալմամբ, սա ոչ թե «տաք մրրիկ» է, այլ խաչատրյանական "Sturm und Drang" («գրոհ և փոթորիկ»): Սա հիշեցնում է Շիլլերի հայտնի կոչը՝ In Tirannos (ընդդեմ բռնակալների): Ահա այսպես անձնականը վերածվում է համաժողովրդականի, ազգայինը՝ համամարդկայինի:

⁸⁴ Ю Юзефович, стр. 106.

213

con passione

217

221

225

ritard.

Ped.

E. P. 11747

Օր. 19

Ինչպես տեսանք, Կոնցերտի 2-րդ մասն ունի ժամանակային երկու վեկտոր. մեկն ուղղված է անցյալի, մյուսը՝ ապագա արհավիրքներին:

Կինտերաժտության ասպարեզում Խաչատրյանին բնորոշել են որպես «դիպուկահար»՝ նկատի ունենալով կադրի և երաժշտության բացարձակ ներդաշնակությունը: Այստեղ ևս վառ կերպով դրսևորվել է կոմպոզիտորի կերպարաստեղծության բարձր արվեստը:

2-րդ մասն ունի երկու նախաբան: Դեռ անտիկ շրջանում, դրաման սկսվում էր նախաբանից (պրոլոգ): Գյոթեի «Ֆաուստը» նույնիսկ երկու նախաբան ունի, չհաշված ողբերգությունը բացող «Հայտնությունը», որը կարելի է համարել յուրօրինակ մի

քնաբան: Սրան հաջորդում են «Նախաբան թատրոնում», այնուհետև՝ «Նախաբան երկնքում» դրվագները:

Դառնալով Կոնցերտի 2-րդ մասին, նշենք, որ 14 տակտ տևող 1-ին Նախաբանը նման է այն դեպքին, երբ փակ վարագույրի առջև կանգնած դերասանը (հեղինակը) դիմում է հանդիսատեսին, հակիրճ ներկայացնում դրամայի ասեղիքը (ինչպես օպերային Նախերգանքը): «Վարագույրը» բացվելուն պես սկսվում է 2-րդ Նախաբանը, որը նույնպես բաղկացած է 14 տակտից: Այն Նախապատրաստում է «գլխավոր հերոսի»՝ մենակատար-ջութակահարի մուտքը:

2-րդ մասի հիմնական տոնայնությունը լա-մինորն է: Սակայն մասը սկսվում է ամենահեռավոր տոնայնությունից՝ մի-բեմոլ մինորից («յա – մի բեմոլ»՝ կրկին հայտնվում է այդ չարաբաստիկ «տրիտոնը», այս անգամ տարածության վրա՝ որպես տոնայնական ոլորտների կենտրոն)⁸⁵:

Հետադարձ հայացք ձգելու համար 1-ին Նախաբանում կոմպոզիտորը իր «պատումն էլ» սկսում է հեռավոր անցյալից՝ մշուշոտ և «ի խորոց սրտի»: Նա ընտրում է համապատասխան արտահայտչամիջոցներ: Ֆագոտը և թավջութակները իրենց տազնապալից մեղեդին սկսում են «հեռվից», «ընդերքից»՝ մեծ օկտավայի մի-բեմոլից: Աստիճանաբար բարձրանում են մինչև փոքր օկտավա, իրենց «ասեղիքը» փոխանցում կլամենտին և ալտերին: Նույն մեղեդին հնչում է օկտավա վեր: Ընդ որում, լարայինները նվագում են տրեմոլո, լարակալի մոտ (sul ponticello), ինչը սարսափազդու և ահազնացող շշուկի է նմանվում: 12-րդ տակտում, ծնծղայի «կայծից» տեղի է ունենում «պայթյուն», և նվագախմբի հինգ ուժգին հարվածից «վարագույրը վերևից ներքև երկու մասի պատռվեց»: Սկսվում է 2-րդ Նախաբանը: Այն ճանապարհ է բացում, հրապարակ «կանչում» մենակատարին, որը 28-րդ տակտից սկսում է վաղուց սպասված իր եղերերգը:

2-րդ մասի կուլմինացիան 215-230-րդ տակտերի դրվագն է: Լարվածության աճը սակայն չի հանգեցնում հաղթանակի. այն, բախվելով ասես անտեսանելի և անհաղթահարելի մի պատնեշի, Նահանջում է: Մենանվագ ջութակը կրկին սկսում է իր հին պատմությունը՝ ստեղծելով կինեմատոգրաֆիայում տարածված «ֆլեշբեք»

Էֆեկտը:

Կոնցերտի 2-րդ մասը ջութակն ավարտում է վերընթաց կվինտայով (ռե-բեմոլ - յա-բեմոլ): Դա Interrogatio (հարց) երաժշտահռետտորական ֆիգուրն է՝ գոյաբանական մի հարց է:

Խաչատրյանի 1-ին սիմֆոնիայի 2-րդ մասը նույնպես ավարտվում է հարցականով:

⁸⁵ Տվյալ տոնայնությունից ամենահեռավոր տոնայնությունը տրիտոնից սկսվողն է:

Զուլթակի կոնցերտը և 2-րդ սիմֆոնիան, Խաչատրյանը, կարելի է ասել, «նկարել է նույն ներկապնակով, նույն վրձիններով»:

Առաջին սիմֆոնիայի 1-ին մասի ավարտի վերաբերյալ Գ. Խուրբովը գրում է.

«Անհանգիստ, զսպված հարցի ինտոնացիայով է ավարտվում Խաչատրյանի Սիմֆոնիայի առաջին մասը»⁸⁶: Այդ «անհանգիստ», գոյաբանական *Հարցը* ծառացել է գրեթե բոլոր մեծ արվեստագետների սրտում և ստեղծագործություններում: Այն հնչում է Բախի, Բեթհովենի, Բրամսի, Մալերի, Շոստակովիչի և այլոց գործերում: Եվ եթե Չառլզ Այվզի հայտնի պիեսը կոչվում է «Անպատասխան մնացած հարց», ապա Խաչատրյանի Կոնցերտի 2-րդ մասի վերջում ջութակի (սոլ-դիեզ) ճակատագրական *Հարցի* պատասխանը տրվում է հաղթական, կենսահաստատ ֆինալում՝ համաժողովրդական տոնախմբությամբ:

Ֆինալ

Խաչատրյանի ցիկլիկ ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում ձևի կառուցիկությամբ, մասերի ամրակուռ դրամատուրգիական ամբողջությամբ: Սրան կոմպոզիտորը հասնում է նաև մոնոթեմատիզմի սկզբունքով, որը կիրառել է դեռ 1-ին սիմֆոնիայում, Դաշնամուրային կոնցերտում և այլ գործերում:

Խաչատրյանի Զուլթակի կոնցերտը նույնպես ունի մոնոթեմատիկ կառուցվածք:⁸⁷ Ինչպես վտակներն են լցվում գետի մեջ, այնպես էլ առաջին երկու մասերի թեմաները, ռիթմիկ տարրերը «լցվում» են, ամփոփվում ֆինալի մեջ: Ֆինալում «Կրկին լսվում են Կոնցերտի առաջին մասի թեմա-բնաբանի ենթաձայները: Մենք ճանաչում ենք նրա ինտոնացիոն կերպարանքը, նրա ռիթմական սուր գծագրությունը»:⁸⁸

Համեմատելով Կոնցերտի 1-ին մասի նախաբանի ու գլխավոր թեմայի ռիթմիկ և ինտոնացիոն կառուցվածքը 3-րդ մասի գլխավոր թեմայի հետ, տեսնում ենք, որ դրանք կազմված են նույն մոտիվից (օր. 20): Տարբերությունն այն է, որ 1-ին մասում այդ մոտիվը ունի երկչափ մետր և միևնույն լադ (մոտիվի հիմքում միևնույն եռահնչյուն է), իսկ ֆինալում թեման և ամբողջ մասը եռաչափ են (բացառությամբ պոլիմետրիկ, պոլիռիթմիկ դրվագների), և մոտիվի հիմքում ռե-մաժոր եռահնչյունն է:

⁸⁶ Խուրբով, էջ 304-305:

⁸⁷ Юзефович, стр. 89.

⁸⁸ Խուրբով, էջ 203:

Allegro vivace (♩ = 128)



Op. 20

Եթե 1-ին մասում բնաբանը հնչում էր ահարկու, սպառնալից, ապա ֆինալի տոնական մթնոլորտում այն դառնում է հաղթական և ցնծագին:

Ֆինալի օժանդակ թեման ևս «ծագումով» 1-ին մասից է: Այն հիշեցնում է եզրափակիչ մասի գողտրիկ թեման (օր. 21):

poco rit. a tempo

mf

115 dolce

p

Օր. 21

Ֆինալի մշակման բաժնի առաջին դրվագում ուղղակիորեն մեջբերվում է Կոնցերտի առաջին մասի օժանդակ թեման: Միևնույն ժամանակ նվագախմբի միտ հնչում է Կոնցերտի լայտոռիթմը (համեմատել օր. 22 և 23):

260

f cantabile appassionato

pp

265

270

275

Op. 22

Ֆինալի մշակման բաժնի երկրորդ դրվագը պարերգության մի ապոթեոզ է:
 Նրա պոլիֆոնիկ հյուսվածքում միավորվում են նվագակցության լայտռիթմի
 զարկերակումը, ջութակի վիրտուոզ ժանյակները, որոնք պարուրում են, ոսկեզօծում

71 Poco meno mosso

p *p dolce* *mf espr.*

75

Օր. 23

փայտյա փողայինների ճախրուն պարը: Բերենք նոտային մի օրինակ, որտեղ
 միահյուսվում են 1-ին մասի օժանդակ, 2-րդ մասի և ֆինալի գլխավոր թեմաների
 ռիթմա-ինտոնացիաները (օր. 24):⁸⁹

⁸⁹ Խուրով, էջ 207:

77 *Brillante e grazioso*

V-no solo

[Ob. soli]

Orch. [Arch.]

(46)

(46)

Օր. 24

Խաչատրյանը իր ստեղծագործություններում բազմիցս է օգտագործում պոլիռիթմիկ և պոլիմետրիկ կառույցներ: Դրա վառ օրինակ է Ֆինալի մշակման բաժնի հետևյալ դրվագը (516-519-րդ տակտեր, օր. 25): Այստեղ միաժամանակ ծավալվում են երեք ինքնուրույն մետրային կառուցվածքներ:⁹⁰

25

Ob.

Arpa

V-no solo

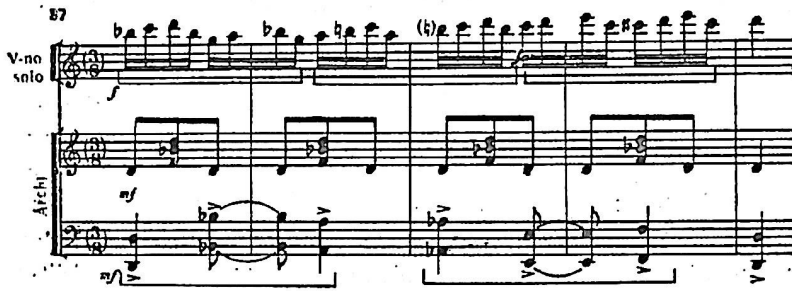
Op. 25

Օգտվելով Չեբոտարյանի վերլուծությունից, նշենք այդ դրվագի բաղադրիչ ուղիները.

⁹⁰ Чеботарян, стр.121.

1. Հոբոյի մոտ պարային թեմա է: Այն 3/8 է և ունի եռաչափ մետր:
2. Տավիղի մոտ հեմիոլ է: Երկու 3/8 տակտ միավորվում են մեկ 3/4 տակտի մեջ:
3. Մենանվագ Ջուբակի մոտ հավասար 16-րդական նոտաներ են, որոնք շեշտերով բաժանված են երկու հավասար մասերի և ասես, տրիոլներ լինեն երկչափ՝ 2/8 մետրում:

Պոլիմոթիկ և պոլիմետրիկ կառույցներ նկատում ենք նաև Կոնցերտի ֆինալի կողայում, որտեղ «մենակատարի նվագամասի երկու չափին եռամասնությամբ զուգակցում է նվագախումբը»⁹¹, իսկ կոնտրաբասների, թավջութակների, ալտերի և ֆագոտների մոտ հեմիոլներ են (օր. 26):



Օր. 26

Ինչպես վերը նշվեց, որոշ երաժշտագետների կարծիքով Խաչատրյանը Կոնցերտում չի կիրառել սուր կոնֆլիկտներ, թեմաները ավելի շատ համադրել է, քան հակադրել, ուստի չի կիրառել մոտիվային ինտենսիվ տրոհումներ:

Ինչպես նշեցինք, որպես մշակման մեթոդ, կոմպոզիտորը Կոնցերտի 1-ին մասում մշակման գործընթացը նոսրացրել է, բեռնաթափել, մշակումը համամասնաբար բաշխելով Էսպիոգիայի, կադենցիայի, ռեպրիզայի տարածքում: Նշենք նաև ֆինալի կողայում ծավալվող կարճատև, բայց պայթուցիկ բախումները: Այստեղ բախվում են մեղեդին և հարմոնիան՝ հերոսականը մարմնավորող բասերի քայլերը և դրանց խոչընդոտող, Հարի կերպարը մարմնավորող դիսոնանս ակորդի կրկնությունները (օր. 27)⁹²:

⁹¹ Մ. Հարությունյան, Ա. Բարսամյան, էջ 297:

⁹² Խաչատրյանական ակորդների տիպիկ օրինակ է նաև այս ակորդը (h-c-es(dis)-ges(fis)):

805

810

815

Օր. 27

Բասերի այս քայլերը կրկնվում են 11 անգամ: Սկզբում՝ ութերորդականներով, հետո՝ քառորդներով, որոնք վերածվում են արգելակող սինկոպաների (հեմիոլների), և վերջապես, յուրաքանչյուր քայլի տևողությունը դառնում է քառորդ կետով՝ այսինքն մեկ ամբողջ տակտ (3/8): Հերոսի քայլերի աստիճանական այս խոշորացումը (augmentation) կարող է հիշեցնել Յ. Բրամսի արվեստում հաճախ կիրառվող նույն հնարքը:

Կոնցերտի ֆինալը լսելիս ակամա հիշում են Մալերի բնութագրությունը, տրված իր իսկ 8-րդ սիմֆոնիային: Դիրիժոր Վիլլեմ Մենգելբերգին հղած նամակում, Մալերը գրել է. «Պատկերացրեք, որ տիեզերքն է սկսում ինչել և զրնգալ: Այստեղ արդեն ոչ թե

մարդկային ծայներն են երգում, այլ պտտվող արևներն ու մոլորակները»:⁹³ Եվ եթե Մալերի մոտ «ողջ տիեզերքն է երգում», ապա Խաչատրյանի Ջուրակի կոնցերտի ֆինալում «ողջ տիեզերքն է պարում»⁹⁴: Եվ թվում է, թե այն վերջ չի ունենալու, սակայն կրկին ներխուժում է բնաբան-թեման և ազդարարում Կոնցերտի հաղթական, կենսահաստատ ավարտը:

Կոնցերտի ֆինալը՝ 3-րդ մասը, շարադրված է ռոնդո-սոնատ ձևում: Ահա սխեման:

Բաժին	Տակտեր
Նախաբան	1 - 58
Գլխավոր թեմա	59 - 115
Օժանդակ թեմա	116-ից
Գլխավոր թեմա	203 - 240
Նվագախմբային միջնանվագ	241 - 257
Մշակման բաժին 1	258 – 468
Նվագախմբային միջնանվագ	468 - 499
Մշակման բաժին 2	500 - 610
Նվագախմբային միջնանվագ	610 - 641
Ռեպրիզա	642 - 707
Կողա	713-ից

⁹³ Барсова, стр. 254.

⁹⁴ Դանիել Երաժիշտ, էջ 215:

Կոնցերտ-ռապսոդիա ջութակի և նվագախմբի համար

(1961 թ., նվիրված է Լեոնիդ Կոզանին)

Ճիչ և պայքար:

Առնուդ Շյոնբերգն ասում էր.

«Արվեստը ճիչն է նրանց, ովքեր վերապրել են, իրենց վրա կրել մարդկության ճակատագիրը, ովքեր չեն հաշտվում ճակատագրի հետ, այլ պայքարում են նրա դեմ [...] և իրենց ներսում տեղի է ունենում աշխարհի շարժումը: Իսկ իրենց ներսից բխում է միայն հնչյուն՝ արվեստի ստեղծագործությունը»:⁹⁵

Այդպիսին է օրինակ Էդվարդ Մունկի «Ճիչ» կտավը, որտեղ հեղինակն ասես կանխազգացել է 20-րդ դարի վերահաս արհավիրքները, Օիվիե Մեսսիանի «Աշխարհի վերջը» կվարտետը, որը նա գրել է 1939 թ., համակենտրոնացման ճամբարում, Սերգեյ Ռախմանինովի «Սիմֆոնիկ պարերը», որտեղ կոմպոզիտորը ակնհայտորեն օգտագործում է «Ահեղ դատաստանի» թեման: 2-րդ աշխարհամարտը արձագանքվեց նաև Շոստակովիչի, Խաչատրյանի և այլոց «ճիչերում»⁹⁶: Այդպիսի մի «ճիչ» է նաև Կոնցերտ-ռապսոդիան, որի պրեմիերան տեղի է ունեցել 1962 թ., Լեոնիդ Կոզանի կատարմամբ:

Ի՞նչ մթնոլորտում է Խաչատրյանը մտահղացել, ստեղծել Կոնցերտ-ռապսոդիան:

Այդ ժամանակաշրջանը Խորհրդային Միությունում անվանել են «խրուշչովյան ձնհալ»:
Մինչ այդ, 1956 թ., ԽՍՀՄ առաջնորդ Նիկիտա Խրուշչովը մերկացրել էր Ստալինի անձի պաշտամունքը, որից հետո Միությունը Արևմուտքից բաժանող «երկաթե վարագույրը» փոքր-ինչ «բացվեց»: Եվ ժողովրդավարության տաք քամիները մի քիչ հալեցրին բռնատիրության «սառույցը»: Ջերմ հոսանքներն այնքան քիչ էին, որ չկարողացան «ցրել» Կոնցերտ-ռապսոդիայում կուտակված «սև-մութ ամպերը»:
Կարող է տարօրինակ թվալ, բայց 2-րդ աշխարհամարտի ժամանակաշրջանում ստեղծված Ջութակի կոնցերտում և 2-րդ սիմֆոնիայում կային լույս և կենսահաստատ

⁹⁵ Валентина Холопова, Юрий Холопов, Антон Веберн, Москва 1984, стр. 239.

⁹⁶ Կային նաև զապված ճիչեր: Օրինակ՝ Յատունարի Կավաբատան խոստովանել է. «Պատերազմի ժամանակ, լամպի աղոտ լույսի տակ ես շարունակում էի կարդալ «Գենձի մոնոգատարին» [...] դա իմ բողոքն էր ընդդեմ ժամանակի ոգու» (Յատունարի Կավաբատա, Հագարաթև Կոունկը, Երևան, 1978, էջ 8): Այդ ողբերգական օրերին մեծ ճապոնացին մտովի տեղափոխվել էր Ճապոնիայի «ոսկեդարը»՝ 10-11 դդ., որի բարքերը նկարագրված են Մուրասակի Սիկիբուի նշված վեպում:
Չնտագայում «Ճիչ» անվանումով գործեր կերտել են նաև քանդակագործ Արտո Զաքմաքյանը և գեղանկարիչ Ռուդոլֆ Խաչատրյանը:



Օր. 29

Աստղիկներով նշված նոտաները հիշեցնում են «Dies irae» սեկվենցիան:

Համեմատենք թիվ 66-ի հետ (օր. 30).



Օր. 30

Իսկ հետևյալ օրինակը Կոնցերտի գլխավոր թեման է (օր. 31).



Օր. 31

Այս թեման շղթայվում է հոգոցների մոտիվներից ու հիշեցնում է և՛ ժողովրդական երգերը, և՛ «Dies irae» սեկվենցիան: Բոլոր նշված թեմաների ընդհանուր ինտոնացիան վարընթաց տերցիային սեկվենցիաներ են, որոնք ասես բխում են մեկ «սերմից»: Սա նման է բույսերի մետամորֆոզին:

Եվ վերջապես, մի օրինակ բերենք, որտեղ մայր թեման «կայծկտում» է ջութակի

Ֆիգուրացիայի, «բարիոլաժի» նախշերում, տոկատային ֆակտուրայի մեջ (օր. 32).



Օր. 32

Նման օրինակները շատ են:

Ինչ վերաբերում է Կոնցերտի ձևին, ապա ինքը՝ Խաչատրյանը, այսպես է բացատրում իր Կոնցերտ-ռապսոդիաների կառուցվածքը.

«Բոլոր երեք Կոնցերտ-ռապսոդիաները ունեն հետևյալ կառուցվածքը. նախաբան, մենանվագ գործիքի կադենցիա, դանդաղ թեմա և նրա հոմոֆոն զարգացումը, արագ թեմա և նրա պոլիֆոնիկ զարգացումը, և կոդա, որտեղ երկու թեմաները միավորված են մեկ կերպարի մեջ, հուզականորեն միմյանց հարստացնելով, հասնելով «վիրտուոզության սահմանին»»:¹⁰²

Այս նույնը տեսնում ենք Ջուլթակի Կոնցերտ-ռապսոդիայում, որը թեպետ չի ավարտվում գաղափարական հաղթանակով, սակայն դրսևորում է այնպիսի հուսադրող պայքար, այնպիսի ուժ, որը կարող է «լեռներ շարժել», ինչը կարծես հաստատում է Գյոթեի հետևյալ միտքը «Ֆաուստ» ողբերգությունից.

Նա՛ իրավունք ունի կյանքի, ազատության,
Ով ամեն օր դրանք կռվո՛վ կնվաճի:¹⁰³

¹⁰² Юзефович, стр. 236.

¹⁰³ Յոհան Վոլֆգանգ ֆոն Գյոթե, *Ֆաուստ. II մաս*, Երևան 1967, էջ 394:

Սոնատ-մոնոլոգ սոլո ջութակի համար

(1975 թ.)

Մենանվագ ջութակի այս սոնատը և սրան հաջորդող ալտի Սոնատ-երգը (1976 թ.) ամփոփում են Խաչատրյանի կյանքի և ստեղծագործության ուղին:

Այս գործերում ևս կոմպոզիտորը հավատարիմ մնաց իր իդեալներին, իր հավատամքին, դասական և ժողովրդական երաժշտությանը:

Ջութակի և ալտի սոնատները, կարելի է ասել, կոմպոզիտորի հոգևոր կյանքի «ռեպրիզան» են: Հիշենք, որ Նրա առաջին հասուն գործերը ջութակի և դաշնամուրի համար գրված «Պար»-ն է և «Երգ-պոեմ»-ը: Ջութակը և ալտը Խաչատրյանին հիշեցնում էին մանկության ժամանակ լսած-տեսած աշուղների, որոնք երգում էին ու իրենց նվագակցում «քամանչա» լարային գործիքով, ինչպես մեծագույն աշուղ Սայաթ-Նովան (18-րդ դ.):

Սոնատում կոմպոզիտորը, երկդիմի Յանուսի պես, հայացքն ուղղում է ոչ միայն անցյալին, այլև ապագային: Այս հանգամանքը պայմանավորել է Սոնատի ձևը, բովանդակությունը և արտահայտչամիջոցները:

Երաժշտագետ Սերգեյ Նեստերովը Սոնատում նկատել է «Dies irae» սեկվենցիայի մոտիվը, «B-A-C-H» մոնոգրամը, որը Նաև համարվում է «Խաչի մոտիվ» (օր. 33):



Օր. 33

Ի դեպ, Սոնատի 39-րդ տակտում հայտնվող մոտիվը ակնարկում է, իսկ 69-րդ տակտում հստակ մեջբերվում է Նույն մեղեդիական հիմքի վրա ստեղծված՝ Բաղդասար Դպիրի «Ի ննջմանեդ արքայական» և Սայաթ-Նովայի «Դուն են գլխեն իմաստուն իս» երգերի առաջին ֆրագը: Այս երկու երգերի մեղեդու սկզբնաղբյուրը Զրիստոսի Հարությանը նվիրված «Ի կոյս վիմեն» երգն է:

Այս մոտիվը օգտագործել են մի շարք հայ կոմպոզիտորներ, այդ թվում Նաև Ալեքսանդր

Սպենդիարյանը՝ «Երևանյան Էտյուդներում»: Իսկ Էդվարդ Միրզոյանը՝ այս նույն մոտիվի վրա հիմնված «Էպիտաֆիան» նվիրել է Խաչատրյանի հիշատակին:

Քանի որ Սոնատի երաժշտությունը հիմնականում ատոնալ է, ապա նշված և այլ թեմաներ-արքետիպերը մեծապես նպաստում են նաև ձևակառուցմանը, Սոնատի տարբեր հատվածների միավորմանը: Բացի այդ, Սոնատում Խաչատրյանը օգտագործել է նաև նախորդ գործերից քաղված ռեմինիսցենցիաներ, որոնք կարմիր թելի պես անցնելով գործից գործ, ամբողջացնում են կոմպոզիտորի արվեստը, դառնում նրա ոճի «տարբերանշանը»: Սոնատում օգտագործված յուրաքանչյուր սիմֆոնիկ մոտիվ ունի իր «սեմանտիկան», օրինակ՝ «B-A-C-H» մոտիվը: Այն նաև երախտագիտության տուրք է Սեբաստիան Բախին, ով սուր-ջութակի սոնատների և պարտիաների ժանրը հասցրել է կատարելության: Ի դեպ, Պյոտր Զայկովսկին, Մոցարտի «Դոն ժուան» օպերայի ձեռագիր-պարտիտուրը ընթերցելուց հետո, ասել էր. «Ես ասես սեղմեցի Մոցարտի ձեռքը, և զրուցում էի նրա հետ»:¹⁰⁴ Նման մի ձեռքսեղմում կարելի է համարել և Էժեն Իզայիի 2-րդ սոնատը սուր-ջութակի համար, որտեղ նա, ի տարբերություն Ա. Խաչատրյանի, բառացիորեն մեջբերումներ է կատարում Բախի Մի-մաժոր պարտիտի Պրելյուդից:

Բացի վերը նշվածից, «B-A-C-H» մոտիվի հնչյունների հետագիծը գծագրում է Խաչի պատկերը: Հավելենք նաև, որ «Խաչի մոտիվը», Խաչի գաղափարը ուղղակիորեն կապված են Ա. Խաչատրյանի ազգանվան հետ, որ ունի հայերեն 2 արմատ. «Խաչ» և «տուր», ինչը նշանակում է Խաչի տված: Այնպես որ, կարելի է ասել, որ «B-A-C-H» մոտիվից բխած «Խաչի մոտիվը» նաև Ա. Խաչատրյանի անվան «մոնոգրամը» է: Ս. Նեստերովը «Խաչի մոտիվ» է համարում Սոնատի 64-րդ տակտի դարձվածը, որը հաճախ է կրկնվում Սոնատում (257, 259 և այլ տակտերում): Խաչատրյանի Սոնատի համատեքստում «Խաչի» մոտիվը հիշեցնում է նաև քրիստոնեությունը՝ որպես պետական կրոն, առաջինը ընդունած հայ ժողովրդի ճակատագիրը: Իսկ «Dies irae» սեկվենցիայի մոտիվը խորհրդանշում է ապագա Ահեղ դատաստանը: Այդ մոտիվը շատ, թե քիչ թաքնված, հանդիպում է հենց Սոնատի սկզբից՝ 5-րդ տակտում, որը կրկնվում է 6-7-8-րդ տակտերում: Այստեղ հնչում են սեկվենցիայի 1-ին չորս հնչյունները, քողարկված ֆորշագով՝ դրանք են սի-բեմոլ (b), լյա (a), սի-բեմոլ (b) - սոլ (g): Այս չորս հնչյունն էլ բավական են, որ Սոնատի համատեքստում այն ընկալվի որպես «Dies irae»: Նույն չորս հնչյունները, տարբեր տոնայնություններում, որպես «Dies irae» օգտագործել են Գուստավ Սալերը՝ 2-րդ սիմֆոնիայի («Հարություն») 1-2 մասերում (գալարափողը), Սերգեյ Ռախմանինովը՝ «Էտյուդ -պատկերում» (օր.39, n.2 , a-moll) և այլք: Իսկ

¹⁰⁴ В. А. Жданов, Н. Т. Жегин, П. И. Чайковский, Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. 3, Москва 1936, стр. 426.

Խաչատրյանի Սոնատում «Dies irae» սեկվենցիայի ակնարկմանը (այլուգիա) հանդիպում ենք 59-60, 219-226-րդ և այլ տակտերում:

23-25 տակտերն ունեն հետաքրքիր առանձնահատկություն: Ստորին նոտաները կազմում են B-A-C-H մոտիվը: Իսկ հետընթաց կարդալիս կարելի է տեսնել «Dies irae» մոտիվի խեցգետնային շարադրանքը (օր. 34).



Սոնատում կոմպոզիտորը կիրառել է մի հնարք, որը ոչ թե արտաքին էֆեկտի համար է, այլ ունի խոր ասոցիատիվ կապեր և բովանդակություն: Դա 105-106, 109-110 և 123

տակտերում հանդիպող հետևյալ ռիթմիկ պատկերն է՝

Ըստ Խաչատրյանի, այդ պարբերաբար կրկնվող ռիթմիկ պատկերը պետք է կատարել աղետի պտուտակով՝ դնչափողկին հարվածելով (երբեմն դրա փոխարեն աղետի փայտիկով հարվածում են ռե լարին՝ *col legno*): Այս մի քանի հարվածները հիշեցնում են ստալինյան ժամանակաշրջանի հազարավոր անմեղ մարդկանց ճակատագրերը, որոնց տան դռները բախում էին ԿԳԲ-ի (Պետանվտանգության) ծառայողները, նրանց ձերբակալում, աքսորում:

Այժմ հակիրճ անդրադառնանք հիշյալ ռիթմիկ պատկերի և դրա վրա հիմնված մոտիվի պատմությանը և փոփոխական բնույթին: Եթե հետևենք այդ մոտիվի «ճակատագրին» (Բ. Ասաֆև), սկսած Զայդնից մինչև Խաչատրյան, ապա այդ մոտիվի էվոլյուցիան կարելի է բնութագրել Ա. Սկրյաբինի խոսքերով. «9-րդ սոնատում ես ավելի խորը առնչվեցի սատանայականին... այստեղ իսկական Չարն է»¹⁰⁵: Մեջբերելով Սկրյաբինի այս խոսքերը, երաժշտագետ Գակկելը շարունակում է. «Կա «հմայական» թեմա (գլխավոր թեմա), կա «նիրհող սրբության» թեմա (օժանդակ թեմա): Առաջինից բխում է տագնապ, դինամիկ խթան, իսկ երկրորդ թեման դառնում է Չարի թիրախ՝

¹⁰⁵ Л. Гаккель, *Фортепианная музыка XX столетия*, Ленинград, Москва 1976, стр. 82.

ենթարկվում կերպարանափոխության, «պղծման» (Սկրյաբին)»¹⁰⁶: Եթե այստեղ «սրբության» թեմայի պղծումը տեղի է ունենում մեկ սոնատի սահմաններում, ապա երաժշտության պատմության կտրվածքով այն տեղի է ունենում դարերի ընթացքում՝ Զայդնից մինչև Խաչատրյան:

Եթե նույն մոտիվը Զայդնի (օր. 54, թիվ 1), Մոցարտի (թիվ 14) կվարտետներում, ըստ համատեքստի, հնչում է նրբագեղ, խաղացկուն, եթերային, ապա Բեթհովենի գործերում, մասնավորապես, 3-րդ («Չերոսական») սիմֆոնիայում, այն հնչում է կոչական, հաղթական: Շոստակովիչի ստեղծագործություններում, որոնք արարվել են «Զարի կայսրությունում», 20-րդ դարի գոյաբանական աղետների բովում, այս մոտիվի դինամիկան, հնչուժը ծավալվում է պիանիսսիմոյից մինչև որոտընդոտ երեք ֆորտե, հաճախ վերածվում պլոտոր, դիսոնանս ակորդների հարվածների, օրինակ, 3-րդ, 5-րդ, 7-րդ, 8-րդ կվարտետներում, 10-րդ սիմֆոնիայի 3-րդ մասում և այլուր: Իսկ Խաչատրյանի Սոնատ-մոնոլոգում այդ դարակազմիկ մոտիվը թոթափվում է հնչյունային հանդերձանքից, դառնում լոկ ռիթմիկ կմախք, հնչում որպես «մահապատժի հրավեր» (Վ. Նաբոկով): Եթե դասական արվեստում «3» թիվը խորհրդանշում է «Սուրբ Երրորդությունը», ապա եկեղեցիներ ավերող ԽՍՀՄ-ում այդ թիվը կարելի է բնորոշել Սկրյաբինի վերոնշյալ բառերով՝ «սատանայական», «պիղծ» երրորդություն (չէ՞ որ Սատանա նշանակում է նաև Աստծո հակառակորդ): Նկատի ունենք «արխետիպ» դարձած ԿԳԲ-ն և սրա նման «երեքտառանի» տարբերակները՝ ՄԳԲ, ՎԶԿ, ՄՎԴ և բռնաճնշումների այլ մարմինները: Զավելենք նաև պետանվտանգության գործակալների այն «եռյակները», ովքեր իրականացնում էին զանգվածային ձերբակալություններ: Զենց դռների թակոցներին նմանակող այդ «եռատրոփ» հարվածներն են վերարտադրվում Սոնատ-մոնոլոգում:

Նման մի դեպքի մասին Դավիդ Օյստրախը պատմել է Մստիսլավ Ռոստրոպովիչին: Բռնատիրության այդ տարիներին Օյստրախների ընտանիքի անդամները գիշերները լսում էին հարևանների բնակարաններին մոտեցող և հեռացող ԿԳԲ-ի գործակալների քայլերը, դռան թակոցները, և ճամպուռկները պատրաստ սպասում էին, որ ուր որ է իրենց էլ կձերբակալեն: Երբ մի օր քայլերը լսվեցին իրենց հարկում, բայց կանգ առան հարևանի դռանը, սարսափած Օյստրախը այդ պահին թեթև շունչ քաշեց...

Օյստրախը Ռոստրոպովիչին խոստովանեց, որ այդ դեպքը չի կարողանում մոռանալ, և կյանքում ինքն իրեն երբեք չի ների այդ «թեթև շունչ քաշելու» համար:

Ահա Խաչատրյանի Սոնատում ասես լսվում են, արձագանքվում և՛ այդ սահմուկեցուցիչ, տազնապալի քայլերի, և՛ դռան թակոցների ձայները:

¹⁰⁶ Անդ, էջ 82-83:

Իր ժողովրդի, համայն մարդկության ճակատագրով մտահոգված Խաչատրյանի հոգու ալեկոծումները չէին կարող տեղավորվել դասական, ավանդական, հավասարակշիռ ձևի սահմաններում: Ինչպես ամպրոպից վարարած գետը փշրում է ամբարտակները, այնպես էլ կոմպոզիտորի ինքնաբուխ զգացմունքները ճեղքեցին Սոնատի սիմետրիկ կառույցը, նրա սահմանները և համամասնությունները:

Մեկմասնի Սոնատի այս մոդիֆիկացված ձևը նա սինթեզել է նաև ռոնդոյին, պոեմին, ռապսոդիային բնորոշ հատկությունների հետ: Սոնատի երաժշտության ընթացքը նմանվում է ներքին մոնոլոգի, արագ անցնող «կինոկադերի», այն շղթայվում է, ինչպես բազմերանգ խճապատկերի, գեղադիտակի գունագեղ բյուրեղները:

Եռամաս այս Սոնատը բաղկացած է երկու կոնտրաստային էքսպոզիցիաներից, մշակումից, որտեղ մշակվում են բոլոր թեմատիկ տարրերը, և ռեպրիզայից: Ինչպես վերը նշվեց, Սոնատը հիմնականում ատոնալ է: Ահա թե ինչու այդքան կարոտով են ընկալվում տոնայնական «կղզյակները», որոնք հանդիպում են աշուղական մոտիվում (39, 69, 283 տակտերում), և մշակման մասի էպիզոդի թեմայում (196-198 տակտերում): Թեման սկսող այդ կարոտակեզ փոքր սեքստան (*gis-e*), որ հնչում է նաև Ջուբակի կոնցերտ-ռապսոդիայի թիվ 18-ում, հիշեցնում է «Տրիստան և Իզոլդա» օպերան բացող թավջութակների փոքր սեքստան:

Սոնատ-մոնոլոգի երաժշտության հոսքը, ռեմինիսցենցիաները կարելի է համեմատել գրականության մեջ կիրառվող «գիտակցության հոսանք» երևույթի հետ: Այստեղ ընթերցողի առջև, գետի պես հոսում են հեղինակի գիտակցությունից և ենթագիտակցությունից սպոնտան կերպով բխող մտքեր, անցյալի տպավորությունները, պատկերները, ասոցիացիաները, տեսիլքները, սպասումները: Հիշենք Մարսել Պրուստի, Ջեյմս Ջոյսի վեպերը:

Սոնատ-մոնոլոգում Խաչատրյանը օգտագործում է ոչ միայն ժամանակակից, նորարարական արտահայտչամիջոցներ, այլև բարոկկոյի շրջանում կիրառվող և հետագայում տարածված հնարքներ: Օրինակ, այսպես կոչված բարիոլաժը, որն ահռելի էներգիայի կուտակման և կուլմինացիան նվաճելու գործը միջոց է: Խաչատրյանի «բարիոլաժը» և ձգվող ձայների ֆոնի վրա ձախ ձեռքի պիցցիկատոնները հիշեցնում են բուրդոնային լարերի կիրառումը միջնադարում: Սա և «տոկատային ոճը» բնորոշ են նաև ժողովրդական և աշուղական երաժշտությանը, որոնք Խաչատրյանը լսել է ավելի վաղ հասակում, քան դասական երաժշտությունը:

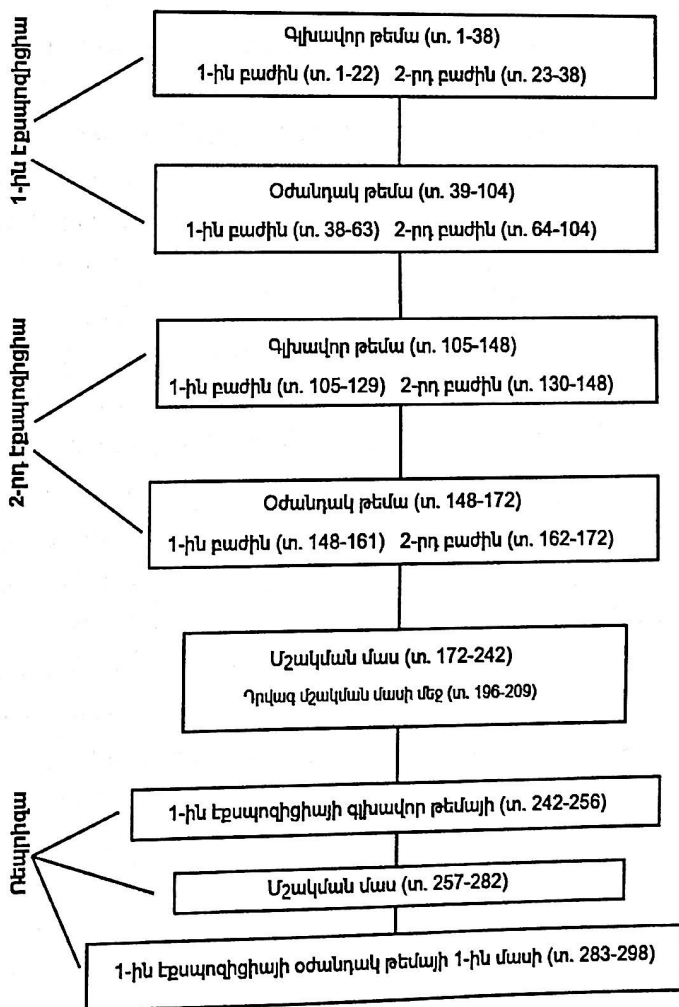
«Բարիոլաժը» հանդիպում ենք Սոնատի 130, 136-137, 215-231-րդ տակտերում:

«Տոկատային» նվագը՝ 82, 257-264-րդ և այլ տակտերում:

«Բուրդոնային» պիցիկատոները հնչում են 51, 53, 55, 148-154, 163-166, 288, 289, 231, 291, 293-295-րդ տակտերում: Այդ պիցիկատոներով էլ ավարտվում է Սոնատ-մոնոլոգը: Նման քայլերով են ավարտվում նաև Շուբերտի «Անավարտ սիմֆոնիան», Չայկովսկու վերջին՝ 6-րդ սիմֆոնիայի 1-ին մասը: Ահա այս և նման քայլերով էլ այդ արվեստագետները ավարտեցին իրենց երկրային կյանքի ուղին և բարձրացան դեպի Երկինք, դեպի հավերժություն:

Արամ Խաչատրյանի Սոնատ-մոնոլոգը իր իսկ հնչյունակերտ ինքնանկարն է, հոգու պատկերը: Կարելի է ասել, որ այն Խաչատրյանի համար նույնն է, ինչ Բախի համար ջութակի Չակոնան:

Սոնատ-մոնոլոգը ունի հետևյալ կառուցվածքը (օր. 35).



Մեկնաբանման մասին

Հայտնի է, որ արվեստը սուբյեկտ-օբյեկտ փոխհարաբերությունների գեղարվեստական մի սինթեզ է: Այս հանգամանքը, մասնավորապես երաժշտական արվեստում, առաջ է բերում մեկնաբանության բազմազանության հնարավորություն և անհրաժեշտություն: Մեկնաբանությունը ուղղակիորեն կախված է ստեղծագործության բովանդակության համահունչ ընկալումից, ինչպես նաև կատարողի կարողություններից, աշխարհընկալումից և այլ գործոններից:

Արվեստի ստեղծագործության մտահղացումը, մեկնաբանությունը հաճախ պայմանավորված է լինում նաև տվյալ ժամանակի իրադարձություններով, հրամայականով: Արվեստի և իրականության փոխհարաբերությունների մասին է վկայում Սվյատոսլավ Ռիխտերի պատմած հետևյալ դեպքը: Դաշնակահարուհի Մարիա Յուդինայի համերգից հետո, Հենրիխ Նեյհաուզը մոտեցել էր շնորհավորելու նրան, այնուհետև հարցրել էր Բախի «Լավ տեմպերացված կլավիրի» 2-րդ հատորի սի-բեմոլ մինոր մեղմ, խոհական պրեյլուդի մասին. «Ինչո՞ւ եք այդքան *դրամատիկ* նվագում»: Դաշնակահարուհին պատասխանել էր. «Որովհետև հիմա պատերազմ է»: Ահա նման պատերազմական իրավիճակում է արարվել նաև Արամ Խաչատրյանի Ջութակի և նվագախմբի կոնցերտը:

Ժամանակին, հայտնի ջութակահար Բորիս Գուտնիկովը գրել է.

«Ամենատարածված դժվարություններից մեկը, որին հանդիպում են ուսանողները, կատարվող երաժշտության բնույթը որոշելն է: Դա հիմնականում բացատրվում է այն բանով, որ լարայինների մեծ մասը «միտողանիներ» են՝ մելոդիկ մտածողության սովոր... Ջութակահարները սովորաբար լավ գիտեն և լսում են իրենց նվագաբաժինը, սակայն նվագակցության բազում ծայների արտահայտչականության նշանակությունն ըմբռնելու, պիեսի կամ կոնցերտի կերպարային դրամատուրգիայի զարգացման մեջ՝ նվագակցության դերը հասկանալու ունակ են քչերը»¹⁰⁷:

Քաջ գիտակցելով, որ երաժշտության լեզուն առարկայական չէ, այլ վերացական և ենթակա չէ խոսակցական լեզվով թարգմանության, այնուհանդերձ հաճախ պայմանականորեն դիմում են լեզվի, ասոցիատիվ կապերի օգնությանը՝ որպես լրացուցիչ ինֆորմացիայի: Սակայն ասոցիատիվ կապերը չպետք է կաշկանդեն կատարողի մտքի թռիչքը, և ստեղծագործությանը չվերագրեն ծրագրայնություն: Դրանք պիտի «կատալիզատորի» դեր խաղան, այսինքն ակտիվ չմասնակցելով կատարման «քիմիական ռեակցիային», նպաստեն դրան:

¹⁰⁷ Борис Гутников, *Об искусстве скрипичной игры*, Ленинград 1988, стр. 43.

Շնված լինելով Թիֆլիսում և ապրելով ու ստեղծագործելով խորհրդային Միությունում, Խաչատրյանը միշտ հավատարիմ է մնացել հայկական իր արմատներին. «Ինքը քեզ ժողովրդի մասնիկ զգալը, Նրա արվեստի անսպառ ակունքներից քաղելը, Նրա կենսական շահերի արտահայտողը լինելը՝ արդյոք սա՞ չէ յուրաքանչյուր արվեստագետի բարձրագույն նպատակը»¹⁰⁸:

20-րդ դարը կարելի է բնորոշել որպես երաժշտական լեզուների, ոճերի և ձևերի «բաբելոնյան խառնարան», որում շատ շատերն են մոլորվել, կտրվել արմատներից, կորցրել իրենց ինքնությունն ու անհատականությունը: Սակայն Խաչատրյանը կարողացավ հաղթահարել ամեն տեսակի գայթակղություն: Այս կապակցությամբ նա ասել է. «Որքան էլ ես ստիպված եմ եղել դեգերելու պես-պես երաժշտական լեզուների միջև, միևնույն է՝ ես մնում եմ հայ...»¹⁰⁹

Կոմպոզիտորների ստեղծագործական ուղին կարելի է համեմատել մի գետի հետ, որը սկիզբ է առնում հողից բխող զուլալ ակունքից, այնուհետև վտակներով ընդլայնվելով, վարարելով, ի վերջո գահավիժում է ծովի մեջ: Այդպիսին է Բեթհովենի, Բրուկների, Մալերի և այլոց երաժշտության հոսքը: Սակայն կան նաև այլ «գետեր», որոնց հոսանքը հասնելով բարձրակետին, հետզհետե հանդարտվում է, բարակում ու թափվում լռության ծովի մեջ: Այդպիսին է Բրամսի երաժշտության «գետը», որը, սկիզբ առնելով դաշնամուրային սոնատներից, բալլադներից, հասնում է մեծակերտ կոնցերտների, սիմֆոնիաների, կանտատների, վերջում ամփոփվում է երգեհոնային խորալային պրելյուդներով: Այդպիսին է նաև Խաչատրյանի «գետը», որը, սկիզբ առնելով Արարատյան լեռնաշխարհի ակունքներից, հետզհետե զորանալով, ալեկոծվելով կոնցերտներով, սիմֆոնիաներով, ժայռեղեն ամբարտակներ փշրելով, հանդարտվում է և ընկղմվում հավերժի ծովը: Եվ այդ «գետի» սկիզբը դաշնամուրային «Պոեմն» է, ջութակի և դաշնամուրի Պարն է, իսկ վերջը՝ ալտի «Սոնատ-երգն» է:

Կյանքի վերջում Խաչատրյանը վերադարձավ ժողովրդական, աշուղական ակունքներին: Դա արտահայտվում է ռապսոդիաների և սոնատ-մենսևլագների թեմատիկ զարգացման ազատությամբ, իմպրովիզայնությամբ: Ալտի Սոնատում կոմպոզիտորը օգտագործել և զարգացրել է «Վարդ սիրեցի՝ փուշ դառավ» ժողովրդական երգը: Պատահական չէ, որ Յուզեֆովիչը և այլ երաժշտագետներ Սոնատ-երգը համարում են Խաչատրյանի «ամենակոմիտասյան»

ստեղծագործությունը:

Իր հրաժեշտի խոսքն ասելու համար, համահունչ նվագարան փնտրելիս, Խաչատրյանը

¹⁰⁸ Юзефович, стр. 268.

¹⁰⁹ Անդ:

ընտրեց ավտո: Հատկանշական է, որ իրենց կյանքի և ստեղծագործական ուղին Շոստակովիչը և Բարտոկը նույնպես ավարտել են ավտին հասցեագրված գործով. մեկը սոնատով, մյուսը՝ կոնցերտով:

Ամփոփելով մեր աշխատությունը՝ հարկ ենք համարում վկայակոչել Արամ Խաչատրյանի խոստովանությունը, որը լավագույնս է արտահայտում արվեստի և իրականության, արվեստագետի և ժողովրդի, ազգայինի և համամարդկայինի կապը, ներդաշնակությունը: Ահավասիկ. «Լսելով մեր երաժշտությունը, լսողներն անպայման պետք է որ ասեն. «Պատմեք մեզ այդ ժողովրդի մասին, ցույց տվեք մեզ այդ երկիրը, որն ունի այդպիսի արվեստ: Ահա կյանքիս երազանքը»¹¹⁰

Եվ սա ոչ միայն նրա, այլև Կոմիտասի երազանքն ու պատգամն էր, որը հանճարեղաբար իրականացրեց Արամ Խաչատրյանը:

Ամփոփում

Աշխատությունը նվիրված է ջութակի համար Արամ Խաչատրյանի գրած ստեղծագործություններին: Նախ ուրվագծվում է կոմպոզիտորի ստեղծագործական դիմանկարը, այնուհետև անդրադարձ է կատարվում նրա առաքելությանը: Այս ուսումնասիրությունում վերլուծվում են ջութակի գործերի ձևը, բովանդակությունը, հարմոնիան, պոլիֆոնիան, բացահայտվում որոշ մեղեդիների ծագումնաբանությունը, դրանց կապը ժողովրդական և աշուղական արվեստի հետ: Վերջիններիս ազդեցությունը տարածվել է նաև գործիքավորման, հնչյունի երանգավորման վրա: Այսինքն համապատասխան դրվագներում ջութակը և այլ դասական նվագարանները նմանակում են քամանչային, դուդուկին, դափին, թառին, սրնգին: Աշխատությունում լուսաբանվում, իմաստավորվում են նաև բացահայտ և ծածկագիր խորհրդանիշները՝ «Dies irae» սեկվենցիան, B-A-C-H և Խաչի մոտիվները, «Խաչատրյան-ակորդը» և այլ բաղադրիչներ: Ստեղծագործությունների ընկալմանը և մեկնաբանությանը նպաստում է նաև «Կենսագրական», երաժշտական հերմենևտիկայի վերլուծական մեթոդների կիրառումը: Վերը նշվածը գալիս է հաստատելու այն, որ Արամ Խաչատրյանը օրգանապես միաձուլել է արևելյան և արևմտյան, հայ ազգային և դասական երաժշտության նվաճումները, ներդաշնակել է ազգայինը և համամարդկայինը, և հայ ազգային երաժշտությունը դարձրել համաշխարհային մշակույթի անբաժան մաս:

¹¹⁰ Юзефович, стр. 268.

Ռեմինիսցենցիաների օրինակներ Խաչատրյանի ստեղծագործություններից



Սոնատ-մոնոլոգ, տ. 4-6



Կոնցերտ-ռապսոդիա, տ. 8-9
համար 18-ից հետո



f agitato
Ջութակի կոնցերտ, 2-րդ մաս,
տ. 111-112



Սոնատ-մոնոլոգ, տ. 199-200



Ջութակի կոնցերտ, 2-րդ մաս,
տ. 163-164



Սոնատ-մոնոլոգ, տ. 23-25



Ջութակի կոնցերտ, 1-ին մաս,
տ. 141



Սոնատ-մոնոլոգ, տ. 39-40



Սոնատ-մոնոլոգ, տ. 69



Ջութակի կոնցերտ, 2-րդ մաս,
տ. 77-80



Սայաթ-Նովա – «Դուն են գլխեն իմաստուն
իս»



«Ի կոյս վիմեն», տ. 1-3



Սոնատ-մոնոլոգ, տ. 196



Կոնցերտ-ռապսոդիա, համար 18



«Ի կոյս վիմեն», տ. 52-54

Օգտագործված գրականություն

- Dahlhaus, Carl, (Hrsg.), *Musikalische Hermeneutik*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1975
- Feder, Georg, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987
- Барсова, Инна, *Симфонии Густава Малера: Монография*, изд. «Советский композитор», Москва 1975
- Бэлза, Игорь, *Шопен*, «Наука», Москва 1968
- Гаккель, Леонид, *Фортепианная музыка XX столетия*, изд. «Советский композитор», Ленинград, Москва 1976
- Гейне, Генрих, *Собрание сочинений в десяти томах, Том 4. Путевые картинки*, изд. ГИХЛ, 1957
- Гейне, Генрих, *Собрание сочинений в десяти томах, Том 6. К различному пониманию истории и др.*, изд. ГИХЛ, 1957
- Гейрингер, Карл, *Иоганнес Брамс*, «Музыка», Москва 1965
- Гутников, Борис, *Об искусстве скрипичной игры*, «Музыка», Ленинград 1988
- Жданов, В. А.; Жегин, Н. Т., П. И. Чайковский, *Переписка с Н. Ф. фон Мекк*, изд. АСАДЕМІА, Москва 1936
- Холопова, Валентина; Холопов, Юрий, *Антон Веберн*, «Советский композитор», Москва 1984
- Чеботарян, Гаянэ, *Полифония в творчестве Арама Хачатуряна*, «Айастан», Ереван 1969
- Швейцер, Альберт, *Иоганн Себастьян Бах*, «Музыка», Москва 1964
- Юзефович, Виктор, *Арам Хачатурян*, «Советский композитор», Москва 1990
- Գյոթե, Յոհան Վոլֆգանգ ֆոն, *Ֆաուստ. II մաս*, «Հայաստան», Երևան 1967
- Երաժիշտ, Դանիել, *Ամենեն մաքուր հայելին ցեղին*, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատարակչություն, Երևան 2008
- Թերլենբեգյան, Ռուբեն, *Կոմիտաս*, Հայաստանի ԳԱ հրատարակչություն, Երևան 1992
- Խուրով, Գեորգի, *Արամ Խաչատրյան: Մենագրություն*, «Սովետական գրող», Երևան 1977
- Հարությունյան, Սարգարիտ; Բարսամյան, Աննա, *Հայ երաժշտության պատմություն (Հնագույն շրջանից մինչև մեր օրերը)*, Նոր Դպրոց հրատարակչություն, Երևան 1996
- Սասունցի Դավիթ, *Հայկական ԽՍՀ պետական հրատարակչություն*, Երևան 1939
- Տիգրանյան, Գևորգ, *Արամ Խաչատրյան*, «Սովետական գրող», Երևան 1983

Ինտերնետային հղումներ

- <http://www.khachaturian.am/arm/biography.htm>
- <https://de.wikipedia.org/wiki/Musikphilologie>
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Perinița>
- <https://hy.wikipedia.org/wiki/Աշուղ>
- <https://hy.wikipedia.org/wiki/Թբիլիսի>
- <https://hy.wikipedia.org/wiki/Շոպենյան>
- https://ru.wikipedia.org/wiki/Бульдозерная_выставка
- https://ru.wikipedia.org/wiki/Посещение_Хрущёвым_выставки_авангардистов
- [https://ru.wikipedia.org/wiki/Постановление_Политбюро_ЦК_ВКП\(б\)_Об_опере_«Великая_дружба»](https://ru.wikipedia.org/wiki/Постановление_Политбюро_ЦК_ВКП(б)_Об_опере_«Великая_дружба»)
- https://www.belcanto.ru/sm_ravel_bolero.html
- https://www.hrono.ru/biograf/bio_s/skrjabin_an.php
- <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-oct-01-et-ginell1-story.html>
- https://www.youtube.com/watch?v=1O8tN5O1_Dw

Օգտագործված օրինակների աղբյուրներ

Օրինակ 1 – <https://guitarplayer.ru/guitar-theory/tristan-akkord/> [Դիտված 09.01.2025]

Օրինակ 3 – Aram Chatschaturjan, Konzert für Violine und Orchester. Taschenpartitur, Sikorski, Hamburg 1971, էջ 48

Օրինակ 4 – Aram Chatschaturjan. Violinkonzert. Violine und Klavier, Leipzig, Edition Peters 1955, էջ 16

Օրինակ 5 – Aram Khachaturian. Violin Concerto. Reduction for violin and piano, London, Boosey&Hawkes 1944, էջ 23

Օրինակ 6 – Aram Chatschaturjan. Violinkonzert. Violine und Klavier, Leipzig, Edition Peters 1955, էջ 23

Օրինակ 7 – Арам Хачатурян. Собрание сочинений в двадцати четырех томах. Том 2. Симфония № 2, симфония № 3 (симфония-поэма). Партитура, «Музыка», Москва 1984, стр. 127

Օրինակ 9 – Aram Khachaturian, Piano Concerto. Reduction for 2 pianos, London, Anglo-Soviet Music Press : Boosey & Hawkes, n.d. , էջ 1

Օրինակ 13 – Арам Хачатурян. Собрание сочинений в двадцати четырех томах. Том 18. Произведения для скрипки, «Музыка», Москва 1983, стр. 195

Օրինակ 14 – Aram Chatschaturjan. Violinkonzert. Violine und Klavier, Leipzig, Edition Peters 1955, էջ 1

Օրինակ 15 – Վերնուլֆ Aram Chatschaturjan, Violinkonzert. Violine und Klavier, Leipzig:

Edition Peters 1955, էջ 1, ներքևում Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հտ. 13. Հայ ժողովրդական երգեր, Գիրք Ե. Ժողովրդական երգերի ժողովածու («Ձայնակարգային»)։ Փաբլիմիլային հրատարակություն, Երևան 2004, էջ 37

Օրինակ 16 – Վերևում Արամ Хачатурян. Собрание сочинений в двадцати четырех томах. Том 18. Произведения для скрипки, партия скрипки, «Музыка», Москва 1983, стр. 3, ներքևում Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հտ. 1. Մեներգեր, Հայպետհրատ, Երևան 1960, էջ 46

Օրինակ 17 – Гаянэ Чеботарян, Полифония в творчестве Арама Хачатуряна, «Айастан», Ереван 1969, стр. 111.

Օրինակ 18 – Aram Chatschaturjan. Violinkonzert. Violine und Klavier, Leipzig, Edition Peters 1955, էջ 22 (վերևում), էջ 61 (ներքևում)

Օրինակ 19 – Aram Chatschaturjan. Violinkonzert. Violine und Klavier, Leipzig, Edition Peters 1955, էջ 33

Օրինակ 20 – Արամ Хачатурян. Собрание сочинений в двадцати четырех томах. Том 18. Произведения для скрипки, «Музыка», Москва 1983, стр. 58 (վերևում), стр. 15 (ներքևում)

Օրինակ 21 – Արամ Хачатурян. Собрание сочинений в двадцати четырех томах. Том 18. Произведения для скрипки, «Музыка», Москва 1983, стр. 22 (վերևում), стр. 62 (ներքևում)

Օրինակ 22 – Արամ Хачатурян. Собрание сочинений в двадцати четырех томах. Том 18. Произведения для скрипки, «Музыка», Москва 1983, стр. 68

Օրինակ 23 – Aram Chatschaturjan. Violinkonzert. Violine und Klavier, Leipzig, Edition Peters 1955, էջ 5

Օրինակ 24 – Խուրբով, Գեորգի, Արամ Խաչատրյան։ Մենագրություն, «Սովետական գրող», Երևան 1977, էջ 207

Օրինակ 25 – Гаянэ Чеботарян, Полифония в творчестве Арама Хачатуряна, «Айастан», Ереван 1969, стр. 121

Օրինակ 26 – Անդ

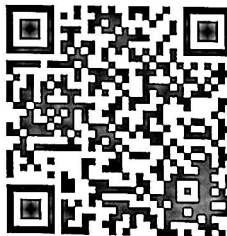
Օրինակ 27 – Արամ Хачатурян. Собрание сочинений в двадцати четырех томах. Том 18. Произведения для скрипки, «Музыка», Москва 1983, стр. 90

Օրինակ 28 – Արամ Хачатурян. Собрание сочинений в двадцати четырех томах. Том 18. Произведения для скрипки, «Музыка», Москва 1983, стр. 95

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Նախաբան.....	3
Արամ Խաչատրյանի երաժշտության ոճական առանձնահատկությունների շուրջ.....	8
Խաչատրյանական ակորդներ.....	11
Խաչատրյանի դերը հայկական և խորհրդային երաժշտարվեստում.....	20
Պիեսներ ջութակի և դաշնամուրի համար.....	21
«Պար».....	22
«Երգ-պոեմ».....	23
«Նուկտյուրն».....	24
Սոնատ ջութակի և դաշնամուրի համար.....	26
Կոնցերտ ջութակի և նվագախմբի համար.....	27
Ստեղծումը.....	29
Առաջին մաս.....	32
Երկրորդ մաս.....	39
Ֆինալ.....	44
Կոնցերտ-ռապսոդիա ջութակի և նվագախմբի համար.....	53
Սոնատ-մոնոլոգ սոլո ջութակի համար.....	58
Մեկնաբանման մասին.....	64
Վերջաբան.....	65
Ամփոփում.....	66
Ռեմինիսցենցիաների օրինակներ Խաչատրյանի ստեղծագործություններից.....	67
Օգտագործված գրականություն.....	69

Արամ Խաչատրյան - «Աղջկա պարը» «Գայանե» բալետից (մշակումը՝ Յաշա Դայֆեցի)



Երաժշտությունը լսելու համար սկանավորել QR կոդը

Դանիել Երաժիշտ, Ֆելիքս Հարությունյան

**ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ԶՈՒԹԱԿԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ՄԵԿՆԱԲԱՆՄԱՆ
ՀԱՐՑԵՐԸ**

«Նարեկացի» արվեստի միություն

Երևան, 2025

Մասնագիտական խմբագիր՝ պրոֆեսոր Էդուարդ Թադևոսյան

Տեքստի խմբագիր՝ Հրանտ Վարդանյան

Համակարգչային շարվածքը՝ Ֆելիքս Հարությունյանի

Գործադիր պրոդյուսեր՝ Նարեկ Յարութինեան

ISBN 978-9939-9351-1-9

ISMN 979-0-69380-421-4

ISBN 978-9939-9351-1-9



9 789939 935119

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
ՆԱՐԵԿԱՑԻ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԻՈՒԹՅՈՒՆ

ԴԱՆԻԵԼ ԵՐԱԺԻՇՏ
ՖԵԼԻՔՍ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ԶՈՒԹԱԿԻ
ՍՏԵՂՃԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ՄԵԿՆԱԲԱՆՄԱՆ
ՀԱՐՑԵՐԸ



ՆԱՐԵԿԱՅԻ
ԱՐԿԵՍՏԻ ՄԻՈՒԹՅՈՒՆ