

Է. Գ. Կարազյուլյան

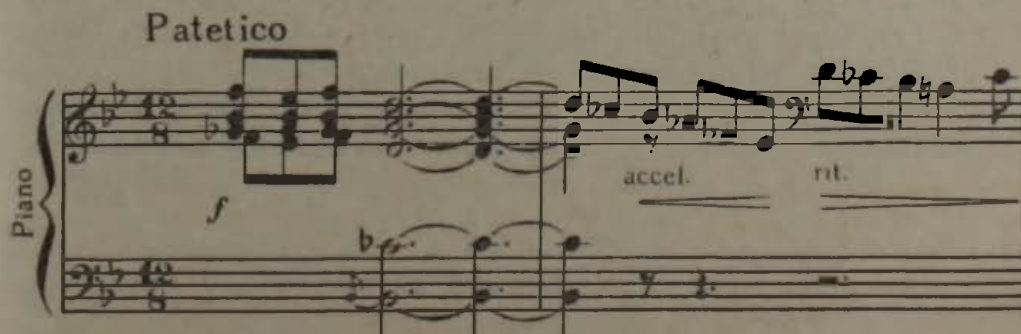
ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ՋՈՒԹԱԿԻ ՊԻԵՍՆԵՐԸ

Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործությունը հետաքրքիր և հարուստ է ժանրերի լազմազանությամբ: Ուշագրավ է այն, որ վաղ շրջանի կամերային գործերը հանդիսացան այն լաբորատորիան, որտեղ դրսևորվել է կոմպոզիտորի երաժշտական յուրահատուկ լեզուն: Հիմա, երբ մենք նշում ենք անվանի կոմպոզիտորի ծննդյան 60-ամյակը, հետաքրքիր է վերլուծել նրա առաջին կամերային երկերը՝ ջութակի պիեսները, որտեղ ակնհայտ են կոմպոզիտորի երաժշտության ուրույն ոճական առանձնահատկությունները:

Արամ Խաչատրյանի ստեղծած կամերային երկերի շարքին են պատկանում ջութակի և դաշնամուրի համար գրված հանրահայտ ստեղծագործությունները, տրիոն (կլարնետի, ջութակի և դաշնամուրի համար), բավական մեծ քանակությամբ մեներգեր, մանկական պիեսների ժողովածու և սոնատ դաշնամուրի համար: Այդ երկերից լավագույնները կատարվում և ջերմ ընդունելություն են գտնում ունկնդիրների կողմից. դրանց թվում են նաև ջութակի համար գրված պիեսները՝ «Պար B dur» (1926), «Երգ-պոեմ» (1929):

«Պարի» օպերիմիստական, վառ հուզական երաժշտական կերպարը բնորոշ է Խաչատրյանի հետագա ողջ ստեղծագործության համար: Պարայնության սկզբունքը մեծ նշանակություն ունի Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործություններում: Նրա ստեղծած գեղարվեստական կերպարների յուրահատուկ հմայքը հաճախ հայկական պարային ուրվ-ինտոնացիաների բազմերանգ օգտագործման արդյունքն է: Պարային ուրվները իմաստավորում են երաժշտական կերպարները՝ նրանց խրոխտ ու առնական բնույթ են պարզևում՝ ինչպես, մեծ մասամբ, սիմֆոնիկ երկերի զլխավոր թեմաներն են կամ նուրբ լիրիկական ու բանաստեղծական՝ ինչպիսիք են օժանդակ թեմաները: Այդ հենց չափազանց բնորոշ է ջութակի համար գրված վերոհիշյալ պիեսների՝ «Պարի» և «Երգ-պոեմի» համար:

«Պարի» ներքին կուռ միասնությամբ օժտված ստեղծագործության հիմքում ընկած է կենսուրախությամբ և բուռն տեմպերամենտով հագեցված պարային թեման: Հենց սկզբից տպավորում է ժողովրդական ուրվ-ինտոնացիաներով օժտված դաշնամուրային նախանվադր:





Այստեղ առաջին տակտի մոտիվը դառնում է ստեղծագործության ելակետը—նրա հիմնական հատկեր: Այս մոտիվի բովանդակությունը, նրա ներքին թափը բացահայտվում է «Պարի» նախանվագի իմպրովիզացիոն ելևէջներում և ապա պիեսի միջին մասում—լայնածոր երգային մեղեդու տարբերակներում:

Հիմնական պարային թեման վարակիչ է իր ցայտուն, ուրախ բնույթով: Դա խաչատրյանի երաժշտությանը հատուկ սինկոպացված պարային ռիթմ-ինտոնացիաների օգտագործման նմուշ է. նրա ինտոնացիաները հիմնված են հայկական ժողովրդական երաժշտության համար շատ բնորոշ յուրահատուկ տրիխորդ տերցիայում դարձվածքի վրա: Այս տրիխորդ դարձվածքը հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ հաճախ ընթանում է մաժոր լադի տերցիայից դեպի կվինտան. ավելի հազվադեպ է տոնիկայից դեպի տերցիան շարժումը, ինչպես այս «Պարում»:

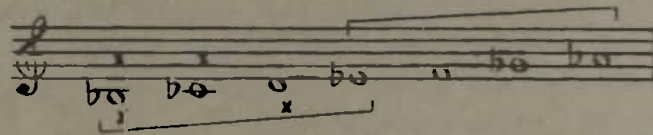
Նախանվագի վերը հիշված մեկ տակտանի մոտիվը նույնպես բնորոշ է հայ գեղջուկ երաժշտությանը: Նրա տարբերակները զանազան ռիթմերով և տեմպերով հատուկ գունավորում են տալիս խաչատրյանի ստեղծագործություններին: Սակայն միայն ռիթմ-ինտոնացիաները չեն, որ ազգային գունավորում են հաղորդում երկին: Այդ իսկ ինտոնացիաները պատահում են հաճախ տարբեր ազգի կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում և տարբեր բնույթով տարբեր ազգային կերպար են մարմնավորում: Այդ հարցում անհրաժեշտ բաղադրատարր է հանդիսանում նաև հարմոնիան:

«Պարի» հարմոնիան նույնպես խիստ բնորոշ է խաչատրյանի երաժշտության համար, քանի որ հիմնված է հայկական ժողովրդական լադերի հնչյունաշարերի մի ցայտուն նմուշի վրա: Դա երկակի լադն է: Այդ լադի ձայնաշարը բնորոշ է հայկական հնագույն ժողովրդական երգերին: Նրա առանձնահատկություններն են՝ ցածր երկրորդ և վեցերորդ տոները. ցածր երկրորդ տոնը առաջ է բերում մեծացրած սեկունդա. այդ ինտերվալը լադի ձայնաշարում տիպական է արևելյան, հայկական, հատկապես՝ գուսանական երաժշտության համար: Ինչպես Խ. Ս. Բուշնարյանն է գրում՝ այդ լադում «մեծացրած սեկունդայի հնչողությունը ստեղծում է (ինտոնացիայում) յուրահատուկ զգայական լար-

1 Ցայտուն օրինակ է Ի. Ս. Բախի 11-րդ հոգևոր կանտատայի հրձվանքով լի առաջին մասը: Այստեղ մեծ նշանակություն է ստանում վերը հիշված ինտոնացիան՝ տրիխորդը տերցիայում:

վածություն տարրեր»²։ Նշված լադի մի այլ կարևոր հատկություններից է նաև այն, որ լադը ունի երկու պոտենցիալ տոնիկա՝ դա լադի հիմնական տոնն է և կվարտան, այսինքն ձայնաշարի երկու կվարտանների հիմքերը կաղմում են լադի փոփոխական պոտենցիալ տոնիկաները³։ Կարևորը այն է, որ Արամ հաշատրյանը երկակի լադի ձայնաշարը օգտագործել է ոչ միայն պարի մեղեդիում, այլև նրա հարմոնիայում (տե՛ս օրինակ № 1)։

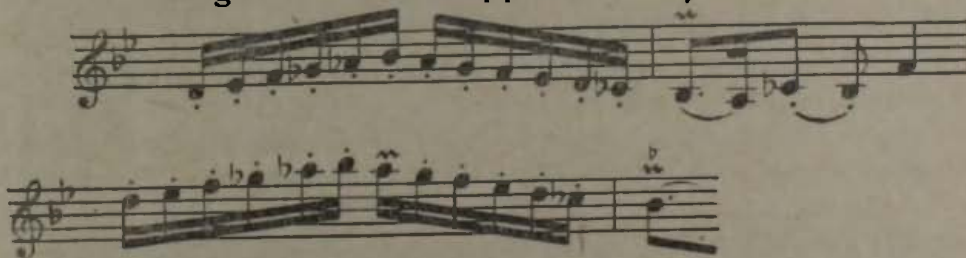
Նկատենք նաև այն, որ այստեղ ունկնդրի ուշադրության կենտրոնում լադի մաթորային տերցիան է հանդիսանում, որը նպաստում է պարի լուսավոր բնույթին։ Բանն այն է, որ երկակի լադը բալադայալ է. նրա ձայնաշարում կան մաժորի, ինչպես նաև փրուդիական լադի (ստորին տետրախորդ) և հարմոնիկ մինորի (վերին տետրախորդ) տարրեր⁴։



Ուշագրավ է այն, որ Արամ հաշատրյանի «Պարի» տարբեր ֆրագմենտում երկակի լադի ոչ միայն առանձին ինտերվալներն են հանդես գալիս (ինչպես այն տեսնում եք դաշնամուրային նախանվագում), այլև այդ լադի համար բնորոշ տետրախորդների և անգամ այդ տետրախորդների վրա հիմնված լադերի ողջ ձայնաշարը (միքսոլիդիականի, փրուդիականի կամ էոլիականի), որի տարրերը, ինչպես վերը նշեցինք, տիպական են երկակի լադի համար։

Այսպես օրինակ, պարը սկզբում (նախանվագից հետո) մաժոր տետրախորդի վրա է հիմնված, նույն սիբեմոլ տոնիկայով. ասլա նրան փոխարինում է երկակի լադը փրուդիական զուգավորումով. իսկ երկի միջին՝ հակադիր լիրի-

Allegro ma non troppo



կական մասում հնչում է միբեմոլ տոնիկայով էոլիական լադը, որը նշված երկակի լադի՝ վերին-մինոր տետրախորդի լադն է հանդիսանում։ Այսպիսով, «Պարում» ստացվում է մի կուռ ամբողջականություն՝ օժտված ներքին միասնականությամբ, քանի որ հիշատակված այդ երեք լադերը կարող են ներառնվել «Պարի» հիմնական՝ երկակի լադի ոլորտում։ Ուշագրավ է այն, որ Ա. հաշատրյանի հենց առաջին ստեղծագործությունը դրսևորում է երկակի լադի օգտագործման այդ նրբությունները։

² Х. С. Кушнareв, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Гос. муз. изд-во, Ленинград, 1958, стр. 520.

³ Դա է հիմնական պատճառը, որ Խ. Ս. Քուշնարյանը այդ լադը կոչել է երկակի լադ։

⁴ Տե՛ս Խ. Ս. Քուշնարյանի հիշատակված աշխատության 523 էջը։

Եթե մենք կանգ առանք երկակի լադի օգտագործման նրբությունների վրա, դա չի նշանակում, որ Արամ հաշատրյանը իր երկերում միայն այդ լադն է օգտագործել: Ինչպես երկակի լադի, այնպես էլ հայկական ժողովրդական երաժրշտությանը բնորոշ մի շարք ուրիշ լադերի հնչյունաշարերին հատուկ ինտոնացիաները Արամ հաշատրյանը հմտորեն կիրառում է իր երկերի հարմոնիայում: Սակայն պարզ է, որ Արամ հաշատրյանի երկերում հարմոնիան միայն ժողովրդական երգերին հատուկ լադային առանձնահատկություններով չի օժտված: Կոմպոզիտորը մեծ վարպետությամբ սինթեզում է ազգային երաժշտության բնորոշ տարրերը եվրոպական դասական երաժշտության առանձնահատկությունների հետ, միշտ մնալով հարազատ թե իր ազգային երաժշտական մշակույթին և թե իր ուրույն ոճին:

Պետք է ասել, որ լադերի առանձնահատկությունների մարմնացումը ոչ միայն մեղեդիում, այլև հարմոնիայում մեծ չափով նպաստում է Արամ հաշատրյանի երաժշտական լեզվի վառ գունեղությանը: Այդ հարցում մեծ դեր են խաղում նաև նրա երաժշտության ուրույն համահնչյունները⁵: Այդ առումով հետաքրքիր է կադանսը դաշնամուրային նախանվագում (տե՛ս օրինակ № 1): Այստեղ տոնիկայի և կվինտայի պահված բասի վրա հնչում են 6-րդ աստիճանի և տոնիկայի վրա կառուցված եռահնչյունները (որոնք շատ տիպական են Ա. հաշատրյանի հարմոնիկ լեզվի համար): Դրանք հանդես են գալիս հանձին տոնիկայի և կվինտայի, ընդ որում կվինտան նոր գունավորում է ստանում. հարբստանալով իր կից՝ դո հնչյունով: Ստացվում է փոքր սեկունդա: Նկատենք, որ դո նոտան սեկունդայում այս երկակի լադի օրենքներին չի հպատակվում, քանի որ դոբեմոլը փոխարինված է մաքուր դոյի հնչյունով: Այսպիսով, դոն այստեղ լոկ գունավորում է և ոչ թե լադի հնչյունաշարի ձայներից մեկը: Այդպիսի սեկունդաներ, որոնք լադի ձայնաշարի հետ չեն կապվում և հատուկ գունավորման ֆունկցիա են կրում, շատ հաճախ են հանդիպում Ա. հաշատրյանի ուրույն, գունեղ երաժշտական լեզվին բնորոշ հարմոնիկ համահնչյուններում:

«Պարում» մեծ նշանակություն ունի և թեմատիկ զարգացումը, որը նույնպես բխում է հայկական ժողովրդական երաժշտության տրադիցիաներից: Այստեղ, հաշատրյանի հենց առաջին պիեսում, դրսևորվել է նրա ստեղծագործությանը բնորոշ մի առանձնահատկություն, երբ հայկական ժողովրդական երաժրշտության մի ֆանի ճյուղավորումների տիպիկ հատկանիշները ներդրեն սինթեզվում են: Դա առանձնապես ցայտուն է արտահայտվել պարի միջին մասում, որտեղ թեմատիկ զարգացման ձևը սինթեզում է հայ գեղջուկ և աշուղական գործիքային երաժշտության տրադիցիաները: Նախանվագի վերը հիշված ժողովրդական դարձվածքը այստեղ ընդլայնվում է երգային ֆրազով, որի տարբերակային կրկնությունը ներֆրեյազ սեկվենցիայում բնորոշ է գեղջուկ երգերին: Սեկվենցիան հանգեցնում է ռեպրիզին: Իսկ ռեպրիզում մեծ դեր է խաղում իմպրովիզացիոն սկզբունքը, որը հատուկ է աշուղական, հատկապես գործիքային երաժշտությանը:

Պարային բազմազան ութմերի հնարամիտ օգտագործումը հետագայում նույնպես Արամ հաշատրյանի երաժշտության ամենաբնորոշ գծերից մեկը պիտի դառնա: Եվ դրանում մեծ դեր է խաղում նաև ժողովրդական երաժշտության համար բնորոշ բազմառիթմայնությունը: Հետաքրքիր է նաև պոլիֆո-

⁵ Созвучия.

նիսան: Կոմպոզիտորն իր ստեղծագործություններում այն յուրահատուկ է օգտագործել՝ առավելապես երաժշտական ֆրազների զարգացման դինամիկան ընդգծելու համար: Եվ այդ առումով նա մեծ տեղ է հատկացնում կանոնին: «Պարում» նկատելի են այդ ոճական առանձնահատկության սաղմերը: Եվ հետաքրքիրն այն է, որ այստեղ ևս Խաչատրյանը սինթեզում է եվրոպական պոլիֆոնիան հայկական ժողովրդական երաժշտության տրադիցիաների հետ: Այսպես օրինակ, «Պարի» միջին մասում, դաշնամուրի և ջութակի պարտիաներում կանոնը (օկտավայի ինտերվալով) վարիանտային է՝ ընդօրինակող ձայնը ենթարկվում է ազատ իմպրովիզացիայի: Կանոնում թեմայի իմպրովիզացիոն զարգացումը և թե ժողովրդական բազմաձայնությունը՝ դամը (ձայնառությունը տոնիկայի և դոմինանտի վրա) հնագույն հայկական տրադիցիա է:

Այսպիսով, Արամ Խաչատրյանի առաջին իսկ գործում բյուրեղանում են նրա ստեղծագործությանը հատուկ մի քանի բնորոշ գծեր, որոնք հիմնվում են ժողովրդական երաժշտության տրադիցիաների վրա և զարգացնում դրանք: Այդպիսիք են և՛ տիպիկ ժողովրդական ինտոնացիաները, և՛ բնորոշ լադերը (որոնք նպաստում են հարմոնիկ լեզվի հյուսվածությանն ու վառ գունեղությունը), և թե իմպուլսիվ պարային ու ռիթմերն ու բազմառիթմայնությունը, ինչպես նաև թեմատիկ զարգացման սկզբունքները (տարբերակային ներքնթաց սեկվենցիաներ և իմպրովիզացիա) և բազմաձայնությունը՝ դամը:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական ոճը դրսևորվում է նաև նրա մի այլ պիեսում՝ ջութակի համար գրված «Երգ-պոեմում», որը նույնպես գրվել է նրա ստեղծագործության առաջին շրջանում: Սակայն, եթե պարը հիմնված է ժողովրդական եռանդուն պարային ինտոնացիաների վրա, ապա այստեղ արգասավորվում է ժողովրդական ութմ-ինտոնացիաների մարմնավորման մի այլ ոլորտը, կապված նուրբ բանաստեղծական, լիրիկական կերպարների հետ: Այս դեպքում կոմպոզիտորը հիմնվում է լիրիկական գեղջուկ ժողովրդական երգերի ութմ-ինտոնացիաների վրա⁶: Բայց կոմպոզիտորը դրանով չի սահմանափակվում. երբեմն նա դիմում է նաև եռանդուն պարային երաժշտության ակունքներին, տալով նրանց նոր, լիրիկական երգային բնույթ: Հետագայում այն շատ բնորոշ կլինի Արամ Խաչատրյանի սինֆոնիկ ստեղծագործությունների օժանդակ՝ լիրիկական թեմաների և երգային բնույթով օժտված դանդաղ մասերի համար:

«Երգ-պոեմը» իր բովանդակությամբ լիովին արդարացնում է պիեսի բնաբանը՝ «ի պատիվ աշուղների»։ այստեղ կարելի է գտնել և՛ գունազարդ իմպրովիզացիաներ, և՛ շեշտված հուզականություն, և՛ աշուղական գործիքային անսամբլի կատարողական ձևի ընդօրինակում: Կարծես թե նվագում է սազանդարը և լսվում են թառիստի վիրտուոզ նվագը, քամանչայի երգը, դհուլի հարվածները: Այսպիսով, այստեղ ևս աշուղական գործիքային երաժշտության բնորոշ գծերը միաժամանակ ձուլվում են հայկական գեղջուկ լիրիկական երգերի առանձնահատկությունների հետ:

Պոեմում Խաչատրյանը հմտորեն օգտագործել է էլիիական փոփոխական դիմող ձայնով լադը, որը բնորոշ է ժողովրդական գեղջուկ լիրիկական երգերին: Պետք է ասել, որ ինչպես այս լադը, այնպես էլ պոեմի տոնայնություն-

⁶ Օրինակ՝ «Երկիրն ամպել ա»:

⁷ Պոեմի հիմնական թեմայի կապակցությամբ տես «էս առուն» և «Հոյ նազան իմ» երգերը:

ների տերցիային գունեղ զուգադրումները (fis moll, A dur, C dur)⁸, ինչպես նաև լագերի փոփոխականությունը (переменность) հետագայում շատ բնորոշ կլինեն հաշատրյանի երաժշտության համար:

Կոմպոզիտորի գեղարվեստական ոճի ձևավորումը առաջին իսկ կամերային պիեսներում նշմարելի է ոչ միայն ստեղծագործական սկզբունքների, այլև Արամ հաշատրյանի համար շատ բնորոշ վառ օպտիմիստական բուլանդակության մեջ:

Այսպիսով, Արամ հաշատրյանի վաղ շրջանում գրված ռոմանտիկ հուզականությամբ լի ջութակի պիեսները՝ կենսուրախ «Պարը» և հմայիչ լիրիկական «Երգ-պոեմը»⁹ արտահայտում են կոմպոզիտորի երաժշտությանը հատուկ ոճական գծերը, վառ կերպով բացահայտում նրա անհատական երաժշտական լեզուն: Առաջին իսկ գործերում կոմպոզիտորի անհատականության դրսևորումը հազվագյուտ երևույթ է:

⁸ Մոդուլյացիաներում տերցիային հարաբերակցությունը շատ տիպական է հայկական երաժշտությանը և հատկապես Կոմիտասի երկերին: Օրինակ «Զինար ես», «Հոյ նազան իմ» երգերում B dur-ից անցումը g moll, «Երկինքն ամպե՛ր ա»՝ C-a, «Անտունի»՝ C-A և ուրիշներ:

⁹ Opus 1, 3.