

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ «ՁԵՄԻՐԵ» ՕՊԵՐԱՅԻ  
ԵՐԱԺԵՏԱԿԱՆ ԼԵԶԿԻ ՈՐՈՇ  
ԱՌԱՆՁՆԱԳԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Երաժշտական թատրոնի պատմությունը հարուստ է սուր, կոնֆլիկտային իրավիճակներով, հնի և նորի հակադրություններով, ընդունված կանոնների և կտրուկ նորարարական տեղաշարժերի անհանդուրժողական բախումներով: Զիչ չեն դեպքերը, երբ մերժվել են իսկական գլուխգործոցներն ու զովերգվել միջակությունները, երբ հասարակությունն աններելի սառն ընդունելության է արժանացրել օպերային մանստրոնների սրտաբուխ և մեծագույն ոգեշնչումով ստեղծած երկերը:

Օրինակները բազմաթիվ են ու բազմապիսի: Նման անտարբերության դառը պտուղները տարբեր ժամանակներ ճաշակել են Գլյուկն ու Բեթհովենը, Վագներն ու Վերդին, Մուսորգսկին ու Չայկովսկին: Եվ յուրաքանչյուր առանձին դեպքում՝ լինի դա «Տանհոյզերը» կամ «Տրավիատան», «Եվգենի Օնեգինը» կամ «Բորիս Գոդունովը», օպերան ունենում է ուրույն, տվյալ որոշակի պատմական պայմաններում յուրովի դասավորված ճակատագիր:

Նման լայն ֆոնի վրա անգամ ցայսօր իսկապես եզակի է ներկայանում հայ երաժշտական թատրոնի հիմնադիր Տիգրան Չուխաճյանի «Ձեմիրե» օպերա-կախարդապատկերի բեմական կյանքի պատմությունը, ստեղծագործություն, որին վիճակված էր դառնալ հայ երաժշտական իրականության անդրամիկի հեքիաթ-օպերան: Օպերայի լիբրետոն արաբական հեքիաթի հիման վրա թուրքերեն կազմել է Գալեմճյանը, իսկ իտալերեն ու ֆրանսերեն թարգմանել Ամմեդյանը: Ստեղծելով «Ձեմիրեն»՝ հեղինակն իր նորավարտ օպերան բեմադրելու ակնկալությամբ 1891թ. մեկնում է Փարիզ: Նախնական պայմանավորվածության համաձայն բեմադրությունը պիտի կայանար «Opera comique» թատրոնում: Բայց ճակատագրի չար կամոք այդ օրերին վախճանվում է մեծահարուստ Էշնայանը, որը կոմպոզիտորին խոստացել էր հոգալ բեմադրության հետ կապված ծախսերը: Չուխաճյանը հույսը կապում է

վերջինիս հարազատների ու մերձավորների հետ, իսկ նրանք, ինչպես նաև փարիզաբնակ մյուս հայ մեծահարուստները, լսել անգամ չեն ուզում «անիմաստ» ծախսերի մասին: Ամիսները սահում են իրար ետևից, բայց ոչ ոք այդպես էլ օգնության ձեռք չի մեկնում հեղինակին:

Չուխաճյանը հուսահատ և հուսախաբ վերադառնում է Պոլիս, որտեղ էլ նրան հաջողվում է բեմադրել օպերան: Տեղեկություններ են պահպանվել, որ «Ձեմիրեն» բեմադրվել է 1893-ին ֆրանսիական, իսկ 1898-ին՝ իտալական թատերախմբերի ջանքերով, այնուհետև՝ հանիրավի մոռացության մատնվել: Ակամա հիշում ես ռուս ազգային դասական երաժշտության սկզբնավորող Միխայիլ Գլինկայի «Ռուսլան և Լյուդմիլա» օպերան՝ գրված դարձյալ հեքիաթի հիման վրա, գլուխգործոց, որը բեմական կյանքի իսկական ուղեգիր ստացավ, իսկապես վերածնվեց կոմպոզիտորի մահից տասը տարի անց միայն, երբ 1867թ. Պրահայում այն առաջին անգամ հնչեց ամբողջությամբ, առանց կրճատումների ու հեղինակային պարտիտուրի ճշգրիտ վերականգնմամբ: Միլիյ Բալակիրևի ղեկավարությամբ: Երևոյն այս թույլ է տալիս հուսալ, որ հայկական առաջին հեքիաթ-օպերան անպատճառ կվերածնվի, թող լինի դա հեղինակի մահից ոչ թե տասը, այլ՝ հարյուր տասը տարի անց: Եվ, անկասկած, կգտնվի հայազգի Բալակիրև, քանզի մենք բարոյական իրավունք չունենք մոռացության տալու մեր անդրանիկ հեքիաթ-օպերան:

Առաջին հայացքից զարմանալի է թվում այն հանգամանքը, որ Չուխաճյանն իր ստեղծագործության համար հիմք է դարձրել ոչ թե հայկական, այլ ինչ-որ արաբական հեքիաթ: Սակայն մեր կարծիքով դա անբնական չէր հայրենիքից կտրված, օտար միջավայրում և օտար մշակույթի ճնշումը կրող արվեստագետի համար, քանզի հայ ժողովրդական հեքիաթն օպերայի վերածողը պիտի կատարելապես ծանոթ լիներ հայ ժողովրդական երաժշտությանը: Այսպիսով, հեղինակի ընտրությունը կանգ է առնում արաբական հեքիաթի վրա: Այս հարցում Չուխաճյանն ամենևին էլ տուրք չի տալիս արաբական մշակույթին, քանզի նրա օպերայում Արևելքը որոշակի հասցե չունի, այն կոնկրետ արաբական չէ: Այդ է վկայում ծեռագիր կլավիրներից մեկի վրա գրված վերնագիրը՝ «Արևելյան լեզենդ»: Ուստի արաբական հեքիաթի փոխարեն նույն հաջողությամբ կարող էր ընտրվել արևելյան որևէ այլ հեքիաթ: Կարևորը հեքիաթի ոչ

թե ազգային պատկանելությունն է, այլ՝ վերջինիս գաղափարական բովանդակությունը: Երևի թե հեքիաթը կոմպոզիտորին գրավել էր իր՝ կյանքի պայծառ ու լավատեսական ընկալմամբ: Չուխաճյանն իր ընտրած հեքիաթում չի բավարարվում լոկ սիրո, բարության հաղթանակով: Նա իր օպերայի լիրետոյից դուրս է մղում բոլոր չար ուժերին: Օպերայի բոլոր հերոսները բարի են, անշահախնդիր օգնում են ու աջակցում միմյանց: Սրա պատճառը, երևի թե, թաքնված է նրանում, որ կյանքում հանդիպելով շատ ու շատ բացասական երևույթների և չկարողանալով, անզոր լինելով պայքարել դրանց դեմ, ի վիճակի չլինելով վերափոխել մարդկանց ու նրանցից դուրս մղել չարությունը, Չուխաճյանն իր հեքիաթ-օպերայում ստեղծում է իր իսկ երազած աշխարհը՝ զերծ ամեն տեսակ չարությունից ու նախանձից, խարսխված բարության, ջերմության և փոխօգնության վրա, ուրվագծում մի երկիր, որը, ցավոք, կարող է լինել միայն հեքիաթում:

«Ձեմիրեն»<sup>1</sup> Տ.Չուխաճյանի բարձրագույն նվաճումներից է, ուր հեղինակին հաջողվեց երաժշտական լեզվի բոլոր տարրերը համոզիչ կերպով ենթարկել դրամատուրգիական մտահղացմանը, ներգրավել կարևորագույն սյուժետային գծերի զարգացման մեջ:

«Ձեմիրեն» երաժշտական դրամատուրգիայի հիմնական առանձնահատկություններից է ինտոնացիոն ամբողջականությունը, որն այլ է, քան լայթմոտիվների վազներյան համակարգը: Լայթմոտիվները մեծ մասամբ ծնվում են թեմատիկ զարգացման ճանապարհով՝ աստիճանաբար բյուրեղանալով, ամբողջությամբ դրանք հնչում են հազվադեպ, դրամատուրգիական առումով առավել կարևոր դրվագներում:

Երաժշտական կերպարների հարստության պայմաններում կոմպոզիտորն ինտոնացիոն հրաշալի միասնականության է հասնում օպերայի առաջին գործողության ինտրոդուկցիայում, որը նախերգի դեր է կատարում («Ձեմիրեն» Վերդիի «Օթելլոյի»՝ պես՝ նախերգանք չունի): Այստեղ

<sup>1</sup> Օպերայի վերլուծությունը կատարվել է Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում պահպանվող Տ.Չուխաճյանի ձեռագիր կլավիրի (N20, պարունակում է ձեռագիր 143 թերթ), ձեռագիր պարտիտուրի (N N16, 17), ձեռագիր լիրետոյի, (N140, ընդգրկում է ձեռագիր 34 թերթ) մանրագնին ուսումնասիրության հիման վրա:

նվազախումբը տեմբրերի վարպետ անհատականացմամբ, վառ դիմամիկ կոնտրաստներով տալիս է կախարդական քարացած աշխարհի անշարժ բնութագիրը, միաժամանակ, չսահմանափակելով այն սոսկ երաժշտական բնանկարի նշանակությամբ. սա, ինչպես ամպրոպի տեսարանը «Ռիզոլետտոյում» և փոթորկի տեսարանը «Օթելլո-յում», մտցնում է օպերա, տալիս հերոսների առաջին սեղմ երաժշտական արտահայտիչ բնութագրերը: Դրա հետ մեկտեղ ինտրոդուկցիայի երաժշտական նյութից է աճում ու սնվում օպերայի ողջ երաժշտական կտավը՝ դրամատուրգիական կարևոր ֆունկցիաներով՝ հետագայում հանդիպելով նորից ու նորից: Ինտրոդուկցիան ողջ օպերայի գաղափարական - գեղարվեստական և ինտոնացիոն խտացումն է:

Օպերայի հիմքում Չուխաճյանը դնում է գործողության զարգացմանը համապատասխան երաժշտության անընդհատ զարգացման սկզբունքը: Թեև օպերան բաղկացած է 22 տեսարանից, նման բաժանումը համարների խիստ պայմանական է, քանի որ հեղինակը ներսից լիովին խարխուլում է ու քանդում համարային սկզբունքը՝ հիմք ընդունելով միջանցիկ զարգացման սկզբունքը: Համարային սկզբունքի եզակի նմուշը Ջենիբեի հ. 13 ռոմանսն է:

Դրամայի զարգացմանը համապատասխանող երաժշտության անընդ-հատ զարգացման սկզբունքի կիրառումից ամենևին չի հետևում, թե «Ջենիբեում» արիոզային-երգային դրվագներն իսպառ բացակայում են: Երբ գործողության ընթացքում դրամատուրգիական առումով արդարացվում է, հայտնվում է և՛ մենախոսություն, և՛ անսամբլ, որոնք Չուխաճյանն օրգանապես ներգրավում է բեմական գործողության մեջ: Արիոզոյի՝ օպերայի դրամատուրգիայի մեջ սերտաճման հրաշալի օրինակ է Աթալմուկի լեգենդը, որը հանդիսանալով հ.6 տեսարանի հանգուցային պահը, ունի դրամատուրգիական խթանի նշանակություն, միաժամանակ՝ Աթալմուկի կերպարի առավել տպավորիչ ուրվանկարներից մեկն է:

Յուրաքանչյուր տեսարան հեղինակը կառուցում է յուրովի, դրանք բոլորովին նման չեն իրար: Ձևի տեսակետից ամենապարզը ստրուկների խմբերգն է (հ. 3)՝ գրված դիմամիկ ռեպրիզով բարդ եռամաս ձևում:

Բարդ եռամաս ձևից բացի օպերայում հանդիպում է ռոնդո («Արաքսական բալետ»):

Միջանցիկ զարգացմամբ առանձնանում է հ. 15-ը՝ Ձեմիրեի և Բենեզարի տեսարանը: Այն սկսվում է Բենեզարի արիայով, որն էլ վերածում է զուգերգի, ընդ որում զուգերգն ունի իդեալական կուռ կառուցվածք, որը բնորոշվում է ոչ թե ավանդական սխեմայով, այլ՝ հուզական բովանդակությամբ: Տեսարանի վերջում տեղավորված Ձեմիրեի արիոգոյից առաջ (Largo, d moll) նվագխմբում հնչում է Բենեզարի մոտիվը՝ նա հեռանում է: Այստեղ մենք ականատեսն ենք համարային կառուցվածքը ներսից խարխուլելու Չուխաճյանի որդեգրած սկզբ-բունքի կիրառման: Ըստ էության, հ. 15 տեսարանի սկիզբ կարելի է համարել Բենեզարի մոտիվի առաջին անցկացումը (հ. 14-ի վերջում), իսկ ավարտը՝ վերջինիս երկրորդ անցկացումը հ. 15-ում: Իսկ հ. 15-ի վերջում տեղավորված Ձեմիրեի արիոգոն, ըստ էության, անմիջականորեն նախապատրաստում է հ. 16 էլսանթուրի ու Ձեմիրեի ծավալուն տեսարանն ու զուգերգը: Համարների բաժանումն այստեղ խիստ պայմանական է՝ տեսարանները հաջորդում են իրար օրգանապես և բխում իրարից բնականորեն:

Ուշադրության է արժանի հ. 11 տեսարանը, որը պայմանականորեն կարելի է բաժանել երեք բաժնի՝

1. մեծ սիմֆոնիկ դրվագ, որի հիմքում ընկած է սեկվենցիոն զարգացումը, իսկ կառուցված է այն փոքրացրած սեպտակորդների շարքի եռակի անցկացումների վրա, ընդ որում մոտիվն ու երկու օղակներից յուրաքանչյուրն իրար են հաջորդում կվարտա վար, որի արդյունքում ընդգրկվում են հնչունաշարի բոլոր փոքրացրած սեպտակորդներն առանց բացառության: .

2. Խմբերգ՝ գրված ռոնդո ձևում, որի երկրորդ դրվագում հանդես է գալիս էբուդիան:

3. Էբուդիայի միջանցիկ արիան, որը սկզբում մենախոսության բնույթ ունի: Իսկ տեսարանն ավարտվում է անցումով դեպի հաջորդ տեսարան:

Պայմանականորեն հ. 7 տեսարանը ստորաբաժանվում է երեք մասի.

1. Ձեմիրեի արիոգոն, որի միջին մասը նրա և Ռեբիայի տեսարանն է

2. կվարտետը՝ գրված ռոնդո ձևում, որն առանձնանում է ինտոնացիոն միասնականությամբ ու ամբողջականությամբ: Ուշագրավ է նրա տոնայնական

կառուցվածքը, որի հիմքում ընկած են լուսավոր մաժոր տոնայնությունների տերցիային գունագեղ համադրումներ (F dur - A dur - C dur - F dur - Des dur)՝ արդյունքում առաջանում է մեծացրած սեպտակորդ, որը եվրոպական երաժշտական թատրոնում կիրառվում է ֆանտաստիկ և կախարդական կերպարների ու երևույթների բնութագրման ժամանակ: Այս առիթով կարելի է հիշել Գլինկայի «Ռուսլան և Լյուդմիլա» հեքիաթային օպերայի երրորդ գործողության կարճ նվագախմբային մուտքը, որի լադատոնայնական կառուցվածքը ենթարկվում է մեծտերցիային լրիվ ցիկլի՝ As dur - C dur - E dur - As dur «կախարդական հարմոնիային», քանի որ մաժոր տոնայնությունների մեծտերցային հարաբերակցությունն ստեղծում է ամբողջատոն լարվածք: Իսկ Զուխանյանի օպերայում մեծացրած եռահնչյունը լրացվել է ևս մեկ տերցիայով՝ վերածվելով մեծացրած սեպտակորդի:

3. Ձեմիրեի և Էլսանթուրի ծավալուն ասերգային տեսարանը, որն ավարտվում է նվագախմբում նրանց բաժանման մոտիվի անդրանիկ անցկացմամբ:

Ուշագրավ է հ. 16 տեսարանի կառուցվածքը, որի դրամատուրգիական ու մեղեդային զագաթնակետը Ձեմիրեի և Էլսանթուրի զուգերգն է: Հերոսների ասերգային դրվագները փոփոխվում են արիոզային տիպի դրվագներով (ցայտուն թեմատիզմ)։ Moderato բաժինն էլ ծավալուն նախակկտի դեր է կատարում Allegro բաժնի համար:

Առանձնահատուկ ուշադրության են արժանի օպերայի վերջնամասերը, որոնք հանդիսանում են տվյալ գործողության դրամատուրգիական զագաթնակետը և աչքի ընկնում իրենց բազմազանությամբ ու բազմաբովանդակությամբ: Օպերայի առաջին գործողության վերջը մի վիթխարի տեսարան է, որն իր հսկա ծավալով հանդերձ ունի որոշակի հեմակետեր, որոնց վրա էլ խարսխվում է տեսարանը:

Օպերայի եզրափակիչ վերջնամասը սինթեզում է նախընթաց գործողությունները: Սրանում կան բավական թվով ռեմինիսցենցիաներ:

Սկզբից մինչև վերջ միջանցիկ զարգացմամբ օպերայի դրամատուրգիայի կառուցման համար Զուխանյանն օգտվում է հետևյալ հնարքներից՝

1. տեսարանները միավորվում են «իրադրության» մոտիվի միջոցով (հ. 4 - 5)

2. որևէ տեսարանի վերջում հանդես եկած նոր թեմատիկ նյութն ընկալվում է որպես հաջորդ տեսարանի սկիզբ (հ. 14 -15, հ. 15 -16)

3. տեսարանների միջև տեղավորված է նվագախմբային կապող հատված, ուր կատարվում է անցում, և տոնայնապես նախապատրաստվում հաջորդ տեսարանը (հ. 3 -4, հ. 9 -10)

4. տեսարաններն իրար են հաջորդում առանց ընդմիջման՝ *attacca* (հ. 4 - 5, հ. 16 - 17)

5. տարածության վրա ստեղծելով թեմատիկ կամուրջներ, մի քանի տեսարաններ միավորվում են մեկ ծավալուն տեսարանում.

ա) երկու տեսարան (հ. 19 - 20)

բ) չորս տեսարան (հ. 2 - 5)

գ) վեց տեսարան (հ. 1 - 6):

Օպերայի կարևոր առավելություններից է մեղեդային հարստությունը. այն առանձնանում է լայնահուն և դյութիչ մեղեդիների առատությամբ:

Փայլուն տիրապետելով տեմբրային դրամատուրգիայի արվեստին, Չուխաճյանն իրականացնում է գործիքավորման նուրբ տարբերակման, առանձին խմբերի կոնտրաստային համադրման մեթոդը: Կոմպոզիտորի գործիքավորման առանձնահատկությունները դրսևորվեցին ոչ միայն ինքնուրույն նվագախմբային տեսարաններում, այլև վոկալ համարների՝ հանճարեղ սիմֆոնիստի մտածողությամբ ենթարկվող մեկնաբանման մեջ: Առանձնահատուկ դրամատուրգիական նշանակություն են ստանում գործիքային մենամկազները, որոնք արդարացվում են հոգեբանական իրավիճակով, մենակատար գործիքները հանդես են գալիս որպես մարդկային ձայնի ուղեկիցներ՝ բացահայտելով հերոսի հոգեվիճակը: Որոշակի տեմբրային զգացողությամբ օժտված Չուխաճյանի հազվագյուտ տաղանդն օպերայում դրսևորվում է ողջ կատարելությամբ:

Օպերայի երաժշտական լեզվի կարևոր գործոններից է հարմոնիան, որը միտված է հերոսների երաժշտական կերպարների բացահայտմանը: Չու-

խաճյանը եվրոպական մաժոր և մինոր ծայնակարգերի կողքին կիրառում է իր ստեղծագործության արևելյան երանգն ապահովող ծայնակարգեր՝

- մաժոր պենտատոնիկա՝ աղջիկների (հ. 2) և ստրուկների (հ. 3) խմբերգերում, երկրորդ գործողության ֆինալում էլսանքուրին նվագակցող մենակատար ֆլեյտայի նվագամասում

- կրկնակի մեծացրած սեկունդայով („*дважды двойственные, лады*“) ծայնակարգեր - Ձեմիրեի հ. 17 արիոզոն, կոմենտի սոլոն երրորդ գործողության ինտրոդուկցիայից, «Արաբական բալետի» ինտրոդուկցիան

- բնական մինոր - երկրորդ գործողության ինտրոդուկցիա:

Օպերայում առկա են պոլիլադային երևույթներ, մաժոր-մինոր ծայնակարգային համակարգի ավտերացված ակորդներ:

Հեղինակը հետևողականորեն կիրառում է լայթհարմոնիայի սկզբունքը՝

Ա. փոքրացրած սեպտակորդն ունի երկակի դրամատուրգիական նշանակություն. մի դեպքում այն բնութագրում է կախարդական հրեշներին (հրեշների լայթնոտիվ, հոգիների հ. 11 խմբերգը, ստորագետնյա հոգիների հ. 9 խմբերգը), փոքրացրած սեպտակորդների քրոմատիկ վարընթաց շարքը մարմնավորում է կայծակ ու որոտ՝ ամեն անգամ ուղեկցելով կախարդական էակներին: Իսկ մեկ այլ դեպքում փոքրացրած սեպտակորդը ստանում է կուլմինացիոն լայթհարմոնիայի նշանակություն՝ հանդիպելով ստեղծագործության դրամատիկ և կուլմինացիոն հատվածներում, ընդ որում հնչելով միաժամանակ ուղղածիզ և հորիզոնական (հ. 15 Ձեմիրեի և Բենեզարի զուգերգում, հ. 21 Էբուդիայի գալստյան պահին)

Բ. վարընթաց զուգահեռ սեքստակորդների շարքը, որը հանդես է գալիս առաջին գործողության մեջ դիատոնիկ, իսկ երկրորդ գործողությունից սկսյալ՝ դիատոնիկ և քրոմատիկ տարբերակներով

Գ. կախարդական ջրի լայթթեմայի ժլատ անցկացումները լրացնելու նպատակով Չուխաճյանն օգտագործում է նրանից քաղված լայթդարձվածքը՝ I D<sub>7IV</sub> IV<sup>6</sup><sub>4</sub> IV<sup>6</sup><sub>4</sub> <sup>հարմ</sup> I, որին հանդիպում ենք պարտիտուրի բազմաթիվ էջերում:

Բացառիկ տրամաբանվածությամբ է աչքի ընկնում տոնայնական կառուցվածքը՝ Չուխաճյանը կիրառում է ռոմանտիկ երաժշտությանը բնորոշ տոնայնությունների տերցիային համադրումներ, որի արդյունքում որևէ տե-

սարանի տոնայնական կառուցվածքում ընդգրկվում են հիմնական տոնայնության տոնիկական եռաինչյուն կազմող տոնայնություններ՝ Ջեմիրեի ռոմանսում e moll - G dur - H dur - E dur.

Ջեմիրեի և Էլսանթուրի հ. 16 զուգերգում՝ d moll - F dur - A dur - D dur:

Հաճախ տոնայնական կառուցվածքի հիմքում ընկած են համաչափ դասավորված տոնայնություններ՝ մի դեպքում դրանք դասավորվում են զուգահեռ տոնայնությունների (հ. 4), մեկ այլ դեպքում՝ սեկունդային հարաբերակցության մեջ գտնվող տոնայնությունների շուրջ (հ. 6):

Հանդիպում են լաթտոնայնությունների կիրառման դեպքեր՝ հ moll և e moll կապվում են կախարդական աշխարհի, d moll - ը՝ Ջեմիրեի տխուր մտորումների, B dur-ը՝ Էբուլզամայի, իսկ as moll-ը՝ Սեդիայի կերպարների հետ:

Պարտիտուրում բազմաթիվ են ծայնակարգային ու Էնհարմոնիկ զարտուղությունները, հեռավոր տոնայնությունների համադրումները, քրոմատիկ և զարտուղող սեկվենցիաները, որոնք ունեն դինամիկ նշանակություն:

«Ջեմիրեի» արվեստակերտությունն առանձնանում է կուռ կոմպոզիցիոն կառուցվածքով, երաժշտական դրամատուրգիայի կատարյալ ամբողջականությանն է միտված տարածության վրա թեմատիկ և լադատոնայնական կամուրջների ստեղծումը: Չորրորդ գործողության սինթետիկ վերջամասում հնչում են առաջին և երկրորդ գործողությունների վերջամասային խմբերգերը: Չորրորդ գործողության ինտրոդուկցիայի թեմատիկ նյութը կրկնվում է «Արաբական բալետի» երկրորդ դրվագում:

Չուխաճյանի «Ջեմիրե» օպերա-կախարդապատկերն՝ իր բոլոր տարրերով խորապես ինքնատիպ, ոճով՝ նորարարական, ներթափանցված կենսահաստատ ոգով, հանդիսանում է հայ երաժշտության աչքի ընկնող նվաճումներից մեկը՝ դառնալով բարության և սիրո գեղեցիկ օրհներգ: