

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ

ՏԻԳՐԱՆ ԶՈՒՄԱԾՅԱՆԻ ՕՊԵՐԱՅԻՆ ԹԱՏՐՈՆԻ
ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՁՆԱՅԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Բացառիկ է Տիգրան Զուխաճյանի դերը հայ դասական երաժշտության անդաստանում, մեծ ու անգնահատելի՝ նրա վաստակը հայ երաժշտական մշակույթի առջև: Նրա անվան հետ է կապված ազգային մասնագիտական երաժշտական դպրոցի սկզբնավորումն ու զարգացումը: Արևելյան երաժիշտներից նա առաջինն էր, որ ունենալով խոր գիտելիքներ ու կատարելապես տիրապետելով եվրոպական կոմպոզիտորական տեխնիկային՝ իր տաղանդի ուժով փորձեց գտնել Արևելքի ու Արևմուտքի երաժշտական մշակույթների մերձեցման ուղիները, արևելյան երաժշտության սեփականությունը դարձրեց օպերային, սիմֆոնիկ ու կամերային երաժշտության բարդ ժանրերը: Նա հիմնեց երաժշտական մոր դպրոց՝ արևելյան ազգային մեղեդիները միահյուսելով եվրոպական տեխնիկայի հետ:

Զուխաճյանը հայկական առաջին օպերաների և օպերետների, ռոմանսների ու գործիքային ստեղծագործությունների հեղինակն է, երաժշտական թատրոնի հիմնադիրն ու կազմակերպիչն արևմտահայ իրականության մեջ, նաև՝ Թուրքիայում և ամբողջ Մերձավոր Արևելքում:

Զուխաճյանը սերունդներին է թողել մեծ ու արժեքավոր երաժշտական ժառանգություն, որին, սակայն, դառը ճակատագիր բաժին ընկավ: Մահից հետո ցրիվ եկան նրա գրեթե ամբողջապես անտիպ ստեղծագործությունը ներկայացնող մեծարժեք ձեռագրերը: Տասնամյակներ հետո դրանց մի մասը գտնվեց ու ներկայումս պահվում է Եղիշե Զարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում:

Հայոց անդրանիկ «Արշակ Բ» պատմառոմանտիկական օպերան (1868թ.) ունեցավ արտասովոր բեմական ճակատագիր: Նախապես օպերան անվանվում էր

«Օլիմպիա» կամ «Օլիմպիադա»՝ ստեղծագործության մյուս գլխավոր հերոսի անվամբ: Կարծիքներից մեկի համաձայն՝ սույն անվանափոխության հեղինակը տաճկական գրաքննությունն էր, իսկ ժամանակակիցներից ոմանք էլ պնդում են, թե Չուխաճյանն ինքն է անվանափոխել օպերան, որպեսզի դա առավել մատչելի լինի Կ.Պոլսի բազմազգ հասարակությանն ու ապահովի ստեղծագործության հաջողությունը:

«Արշակ Բ» օպերայի ներկայացման մասին հակասական տեղեկություններ են պահպանվել: Համենայն դեպս, անժխտելի փաստ է, որ օպերայից առանձին հատվածներ, ինչպես նաև՝ նախերգանքը, շատ անգամ հնչել են Պոլսում, նաև՝ Եվրոպայում:

Օպերայից առանձին հատվածների կատարմամբ «Արշակ Բ»-ն այն աստիճան հայտնի է դառնում Եվրոպայում, որ 1873թ. Չուխաճյանը հրավիրվում է Վիեննա՝ բեմադրելու իր անդրանիկ օպերան համաշխարհային ցուցահանդեսի շրջանակներում:

1902 թվականին Չուխաճյանի աշակերտ, արևմտահայ երաժիշտ, կոմպոզիտոր Հարություն Սինանյանն օպերայի նախերգանքը վերածում է կլավիրի ու տպագրում 700 օրինակ: Վաճառքից ստացված հասույթով էլ 1907թ. Իզմիրում Չուխաճյանի գերեզմանի վրա կանգնեցվում է մեծ վարպետի մահարձանը՝ հետևյալ մակագրությամբ.

Մեծ երգահան, պարծանք ազգին, որ տարագիր,

Իզմիրի մեջ կնքեցիր կեանքդ անշըքօրեն,

Ցուրտ ու լռիմ դամբանիդ տակ խաղաղ հանգիր

Որ երկնից մեջ անուշ երգերդ հոգիդ օրրեն:

Օպերան, ամբողջությամբ դեռևս չբեմադրված, մոռացության մատնվեց: Երկար ժամանակ դրա պարտիտուրը համարվում էր անվերադարձ կորսված: Եվ միայն ականավոր երաժշտագետ Գ.Գ.Տիգրանովին հաջողվեց, գիտական պրատունների շնորհիվ, անհայտությունից փրկել ստեղծագործության լրիվ պարտիտուրը, վերակենդանացնել օպերան:

«Արշակ Բ» օպերան խորապես ամբողջական ստեղծագործություն է ինչպես ձևի, այնպես էլ՝ ոճի տեսակետից: Հսկայական պարտիտուրի ողջ ընթացքում պահպանվում է օպերայի երաժշտական զարգացման միասնական ոճական ու դրամատուրգիական գիծը: Իր հուզականությամբ ազդեցիկ օպերայի բովանդա-

կությունը մարմնավորված է խիստ, պարզ ու հասկանալի երաժշտական կերպարներում:

Երաժշտական կերպարների ցայտունությունը, ձևի մեծակերտությունն ու բովանդակության խորությունը պայմանավորում են օպերայի հսկայական պատմական ու գեղարվեստական նշանակությունը:

Չուխաճյանն իր հերոսների բնութագրման մեջ հանդես է բերել մեծ վարպետություն: Այդ են վկայում նրանց կերպարների ճշմարտացիությունն ու ճկունությունը: Օպերայում առկա է կերպարների տիպականացում: Արշակը, Փառանձենը, Օլիմպիան, Վաղինակը, Գնելն ու Ներսեսը վառ գծագրված բնավորություններ են, ընդհանրացված ու միևնույն ժամանակ խորապես անհատական, որոշակի հոգեկան առանձնահատկությունների կրողներ: Գլխավոր հերոսներից յուրաքանչյուրի համար Չուխաճյանն օգտագործում է առանձնահատուկ երաժշտաարտահայտչական միջոցներ:

Օպերայի գլխավոր հերոսների կերպարները վառ կերպով տարբերակված են: Հերոսներից յուրաքանչյուրին բնորոշ է միայն իրեն հատուկ երաժշտական լեզու: Օպերայի հիմնական կերպարների երաժշտական բնութագրերն աչքի են ընկնում ցցունությամբ ու անհատական ինքնատիպությամբ:

Օպերայում առավել լիարժեք ու բազմակողմանի են բացահայտված Արշակի ու Փառանձենի կերպարները:

Արշակի կերպարն ամենավառն ու տպավորիչն է: Օպերայի կենտրոնական հերոսին կոմպոզիտորը պատկերում է առավել արտահայտչականությամբ: Արշակի երգամասում լայնահուն մեղեդային ասերգերի առատությունն ընդգծում է կերպարի նշանակալիությունը: Ի տարբերություն լիբրետտյի նենգ ու դաժան, սարսափազդու և հանդիսականի ցասումը հարուցող արքայի՝ Չուխաճյանն իր հերոսի երաժշտական կերպարը կերտում է սիրով՝ մեղմելով նրա դաժանությունը: Այս առիթով կարելի է հիշել Ֆիլիպի կերպարը Վերդիի «Դոն Կառլոս» օպերայից, որի մեներգ-մենախոսությունը IV գործողությունից մենության ողբերգության լավագույն արտահայտություններից է և, իրավամբ, համաշխարհային օպերային գրականության գլուխգործոցներից է համարվում: Չուխաճյանական Արշակը նույնպես խորապես դժբախտ է, բոլորից մեկուսացած, միայնակ անգամ իր սեփական ընտանիքում:

Արշակի երաժշտական կերպարն օպերայի ընթացքում զարգանում է ու փոխում իր բնույթը՝ ստեղծագործության դրամատուրգիական զարգացմանը համապատասխան: Տեսիլներում, ուր Արշակը հանդես է գալիս որպես հերոս գորավար (օպերայի նախաբան), նրա երաժշտական լեզուն ծեռք է բերում հռետորական, պաթետիկ բնույթ, մեղեդիները ծավալվում են անշտապ: Նորանոր գույներով է հարստանում արքայի կերպարը Փառանձեմի հետ տեսիլներում: I գործողությունից Արշակի և Փառանձեմի զուգերգն, անկասկած, հեղինակի բարձրագույն նվաճումներից է: Լայնահուն, զարմամալիորեն գեղեցիկ մեղեդին արտահայտում է Արշակի հոգում առաջացած մեծ սերը: Եզրափակիչ մասի երաժշտությունը լի է ոգևորությամբ ու պոռթկումով:

Արշակի կերպարի զարգացման մեջ շրջադարձային նշանակություն է ստանում III գործողության ֆինալը՝ գերեզմանոցի տեսարանը, որտեղ արքան կորցնում է իր երաժշտական լեզվի անհատականությունը: Նա, կարծես, տարալուծվում է այդ դժոխային տեսարանում: IV գործողության մեջ Արշակի երաժշտական ֆրագմենտը դառնում են ջերմ ու սիրագորով, նրա երգամասում հնչում է սիրո թեման: Արշակի կերպարի ջերմացումը շարունակվում է IV գործողության առաջին տեսիլը եզրափակող անսամբլում. այստեղ վերականգնվում է Արշակի կերպարի երբեմնի վեհությունը: Պատահական չէ տոնայնության ընտրությունը՝ F dur-ն Արշակի անդրանիկ արիայի տոնայնությունն է:

Իր գլխավոր հերոսի բազմանիստ կերպարի վերջին նրբագիծը Չուխաճյանն ավելացնում է IV գործողության ֆինալում: Արշակի՝ օպերայի վերջին համարը (e mol արիոզոն) ողբացող հերոսի դիմանկարն է. ճակատագրական ելքի կանխագուշակումը դառնություն է ներմուծում: Ստեղծվում է հիասթափությունների ուղիով քայլող, ստորացված ու իրեն կորցրած արքայի դիմապատկերը. նա միայնակ է ու անօգնական:

Օլիմպիայի լուսավոր ու մաքուր կերպարը սիրո նվիրվածության ու հավատարմության մարմնավորում է: Թեև նրա կերպարն օպերայի ընթացքում հոգեբանական զգալի փոփոխություններ չի կրում, և պարտիտուրում Չուխաճյանը նրան այնքան էլ մեծ տեղ չի հատկացրել, սակայն թագուհու մասնակցությամբ տեսիլներն առանձնանում են անկրկնելի մթնոլորտով, ուր ապրում է քնքույշ ու մաքուր զգացմունքների պոեզիան:

Իր քնարական բնույթով Օլիմպիայի կերպարին է հարում սպարապետ Վաղինակի կերպարը. նրանք հետ է գերազանցապես կապված օպերայի երաժշտության քնարական ոլորտը: Ի տարբերություն Օլիմպիայի կերպարի միակողմանի բացահայտմանը Վաղինակի կերպարն առանձնանում է իր նպատակամղվածությամբ, գործողությունների տրամաբանական ու հետևողական զարգացմամբ: Այս առումով սպարապետի կերպարն ինչ-որ չափով մոտ է Փառանձեմի կերպարին, որն օպերայի ընթացքում բուռն զարգացում է ապրում: Իշխանուհու անդրանիկ՝ Es dur արիան, հերոսուհու կերպարի էքսպոզիցիան, իր վեհ մաքրությամբ, խոր քնքշությամբ ու լուսավոր տխրությամբ, օպերայի սքանչելի էջերից է: Իշխանուհու երաժշտական կերպարի զարգացումը շարունակվում է նրա և Արշակի զուգերգում: Տխուր ու ողբալի են հնչում ճակատագրի հանդեպ իր անգործությունը գիտակցող հերոսուհու ինտոնացիաները: Ողջ զուգերգի ընթացքում պահպանվում է նվագակցության օստինատային ռիթմը. անվրդով կրկնվում է ճակատագիրը: Փառանձեմի կերպարի զարգացումը շարունակվում է II գործողության ֆինալում՝ բեկում է կատարվում նրա կերպարում. նա վրեժով է լցվում Արշակի հանդեպ: Իշխանուհու կերպարի զարգացման զագաթնակետը նրա E dur արիան է IV գործողությունից. իշխանուհու ինտոնացիաները հնչում են վստահ ու առնական ավարտվում է Փառանձեմի կերպարի դրամատուրգիական առաքելությունը:

Օպերայում անհատական գունավորում ունի Գնելի կրակոտ ու խիզախ կերպարը: Նա օպերայի անենակարճ կյանքն ունեցող հերոսն է. թեև Գնելն օպերան լքում է վաղաժամ, այնուամենայնիվ նրա շունչն զգացվում է ներկայացման ողջ ընթացքում:

«Արշակ Բ» օպերայում ցայտուն կերպով է ներկայացված ժողովուրդը. դրավկայությունն են ստեղծագործության մեջ առատորեն հանդիպող երաժշտական հագեցած խմբերգային տեսարանները, որոնք զրված են մեծ վարպետությամբ: Ժողովուրդը դառնում է դրամատիկական գործողության ակտիվ մասնակից: Օպերայի ծավալուն խմբերգային տեսարանները ձևավորում են ժողովրդի ընդհանրացված կերպարը: Իր դրամատուրգիական նշանակությամբ օպերայի երգչախումբը մերժեմուն է անտիկ ողբերգության երգչախմբին: Երգչախումբն սկսում է ու ավարտում օպերան, իսկ կենտրոնական գործողություններում մղվելով առաջատար պլան ստանում ինքնուրույն նշանակություն:

Ձանգվածային տեսարանների ու խմբերգային դրվագների առատությունը ոչ միայն օպերային հաղորդում է մեծակերտություն ու վեհություն, այլև՝ հստակ գծագրում հիմնական դրամատիկական բախման սոցիալ-հասարակական ուղղվածությունը: Հենց խմբերգային տեսարաններում էլ, որոնք ներթափանցված են առնական էներգիայով, կոչական ինտոնացիաներով ու ռազմական քայլերգային ռիթմերով, առավելագույն ուժով բացահայտվում է Չուխաճյանի օպերայի հայրենասիրական պաթոսը: Նման տեսարաններում կոմպոզիտորը հանդես է գալիս որպես վարպետ-դրամատուրգ, որը կատարելապես տիրապետում է ժամանակակից օպերային գրելաոճին:

Օպերայում նշանակալի տեղ են գրավում անսամբլները, որոնք հանդիսանում են հերոսների կերպարների, նրանց փոխհարաբերությունների ու բախումների բացահայտման միջոց:

«Արշակ Բ» օպերայի երաժշտության կարևոր բաղկացուցիչ մասն է սիմֆոնիկ նվագախմբի նվագամասը: Թեև նվագախումբը հիմնականում նվագակցում է երգամասին՝ վերջինիս համար տոնայնական-հարմոնիկ հենք ծառայելով, «նկարագրում» բեմական իրավիճակները, օպերայում առկա են նաև ինքնուրույն նվագախմբային համարներ: Օպերայի նվագախմբային ոճը համապատասխանում է երկի հիմքում ընկած ընդհանրացնող սկզբունքներին՝ նվագախմբային կոլորիտի ընդհանրացվածությունը, ոճի դիտավորյալ չտարբերակվածությունն ու միասնականությունը թելադրված են ստեղծագործության ընդհանուր մտահղացմամբ: Չուխաճյանի հակումը դեպի մեծակերտություն օպերայի նվագախմբում արտահայտվում է հնչյունային զանգվածների ձգտմամբ և ոչ թե տեմբերների անհատականացմամբ: Նվագախումբը միասնական զանգված է դիտվում: Կոմպոզիտորին հետաքրքրում է ոչ թե զուներդ-կոլորիստական էֆեկտը, այլ՝ ճկուն ցայտունությունը և արտահայտչականությունը: Միաժամանակ, վոկալ գիծն ամենուր պահպանում է իր զըլխավոր դերը:

Չուխաճյանի «Լերվեբիջի Հոր-հոր աղա» օպերան ծնվեց երջանիկ աստղի տակ. իր ստեղծման օրից ու առաջին կատարումից հետո ունեցավ անմախաղեպ հաջողություն՝ նվաճելով հանդիսատեսի ջերմ ընդունելությունն ու թափանցելով նրա հոգու հեռավոր ծալքերը: Թերևս, սա կոմպոզիտորի միակ օպերան է, որն արժանացել է երջանիկ բեմական ճակատագրի, կատարվել մի շարք

լեզուներով՝ թուրքերեն, հայերեն, հունարեն, գերմաներեն, ռուսերեն և այլն, ամենուր արժանացել բուռն ծափահարությունների:

Օպերայի պրեմիերան տեղի ունեցավ 1875թ. նոյեմբերին 5-ին, Վարդովյան թատրոնում Չուխաճյանի երաժշտական ղեկավարությամբ:

Օպերան հնչել է Բաքվում, Մերձավոր Արևելքի քաղաքներում, Ռումինիայում, Բուլղարիայում, Յունաստանում, Եգիպտոսում, Լոնդոնում, Վիեննայում, ԱՄՆ-ի տարբեր քաղաքներում: Խորհրդային Չայաստանում օպերան առաջին անգամ բեմադրվել է 1943թ. Երևանի երաժշտական կոմեդիայի պետական թատրոնում՝ վերանայված լիբրետոյով, «Կարինե» անվանմամբ:

«Լեբլեբիջի Յոր-հոր աղան» իսկական ռեալիստական երաժշտական կատակերգություն է, որի հերոսները վերցված են կյանքից, ունեն տիպական բնութագրեր: Իրավիճակներն իրենց կատակերգական ծանրաբեռնվածությամբ ու գունեղ թատերայնությամբ հանդերձ՝ բնական են ու ճշմարտացի:

Օպերան հմայում է վոկալ մելոդիկայի բազմազանությամբ, հարստությամբ ու ճկունությամբ: Պակաս ուշագրավ չէ նաև նվագախումբը՝ զրնգուն ու երգեցիկ, գունեղ ու թափանցիկ, «խոսում» ու բազմանշանակ: Նրան կարելի է համարել օպերայի գլխավոր հերոսներից մեկը: Երբեմն այս կամ այն հերոսի ժլատ երգամասն ուղեկցվում է ակտիվ ու աշխույժ նվագակցությամբ, այս դեպքերում նվագախմբի վրա է ընկնում դինամիկ զարգացման խթանի դերը:

Օպերայի երաժշտական կտավում մեծ տեղ է հատկացված գործիքային մենանվագներին, կարելի է նկատել լայթտենբերի առկայությունը՝ տրոմբոնն ուղեկցում է Յոր-հորին, ֆլեյտան ու կլարնետը՝ Ֆաթիմեին, կլարնետը՝ Խուրշիդին և այլն:

Ուշագրավ է օպերայի տոնայնական կառուցվածքը:

Տերցիային հարաբերակցության մեջ գտնվող և զուգահեռ տոնայնությունների համադրումների, համանուն տոնայնությունների համադրման վրա խարսխված ծայնակարգային զարտուղությունների կողքին կոմպոզիտորը կիրառում է եռատոնային տարածության վրա գտնվող հեռավոր կարգի ազգակից տոնայնությունների համադրումներ:

Օպերան ծավալվում է մեկ շնչում, կոմպոզիտորը նախապատվությունը տալիս է հիմնականում արագ, մասամբ՝ չափավոր տեմպերին. դանդաղ տեմպերը դուրս են մղված պարտիտուրից:

Օպերայի երաժշտական լեզուն առանձնանում է պարայնությամբ, պարային ռիթմերը ներթափանցում են նաև երգամասեր ու դառնում հերոսների երաժշտական լեզվի բաղկացուցիչ մասը: Օպերայի երաժշտական կտավում հաճախակի են վախային չափերի կիրառման դեպքերը:

Ինչպես հայտնի է՝ ռոմանտիզմի դարաշրջանում լայն տարածում գտան պատմավեպի ու հեքիաթի ժանրերը: Բնականաբար, ռոմանտիկական օպերայում սովորական է դառնում հեքիաթների օգտագործումը, քանզի հեքիաթն իրենում պահպանում էր ժողովրդական աշխարհայացքի, կյանքի անանց արժեքների մասին ժողովրդի պատկերացումների խոր արմատները:

Եվ միանգամայն բնական է, որ հայ երաժշտության հանճար Չուխաճյանը, օպերային թատրոնում կատարած աշխատանքի հարուստ փորձ ունենալով, պատմառոմանտիկական «Արշակ Բ», կոմիկական «Լեբլեբիջի Չոր-հոր աղա» օպերաների և օպերետների հեղինակը լինելով, դիմում է հեքիաթի ու գրում «Ձեմիրեն» օպերան: Նա իր ընտրած հեքիաթում չի բավարարվում լոկ սիրո, բարության հաղթանակով: Նա օպերայի լիբրետոյից դուրս է մղում բոլոր չար հերոսներին: Օպերայի հերոսները բոլորը բարի են, անշահախնդիր կերպով օգնում են ու աջակցում միմյանց: Չուխաճյանն իր հեքիաթ-օպերայում ստեղծում է իր իսկ երազած աշխարհը՝ զերծ ամեն տեսակ չարությունից ու նախանձից, բարության, ջերմության և փոխօգնության վրա խարսխված, ուրվագծում մի երկիր, որը, ցավոք, կարող է լինել միայն հեքիաթում:

«Ձեմիրեն» Չուխաճյանի բարձրագույն նվաճումներից է, որտեղ հեղինակին հաջողվել է երաժշտական լեզվի բոլոր տարրերը համոզիչ կերպով ենթարկել դրամատուրգիական մտահղացմանը, ներգրավել կարևորագույն սյուժետային գծերի զարգացման մեջ:

«Արշակ Բ», «Լեբլեբիջի Չոր-հոր աղա» և «Ձեմիրեն» օպերաները ներկայացնում են Չուխաճյանի ստեղծագործության, նրա արտաքինապես փոփոխական, բայց ներքուստ ամբողջական ու միասնական ոճի տարբեր կողմերը:

Չկրկնելով՝ կոմպոզիտորն ամեն անգամ առաջարկում է նոր հարացույց, որն արտաքուստ նման չէ նախորդին: Սակայն բեմական մարմնավորման և երաժշտական լուծման տեսակետից իրարից տարբեր ստեղծագործությունները միևնույն ժամանակ ունեն անփոփոխ հատկանիշներ, որոնք պայմանավորված են Չուխաճյանի ոճական դրույթների միասնականությամբ:

Չուխաճյանի մեղեդիները հոսում են ազատ ու անկաշկանդ, ինչը համարվում է ցանկացած կոմպոզիտորի համար հազվագյուտ և հրաշալի հատկանիշ: Թվում է, թե նորանոր դյուբիջ մեղեդիների ստեղծման գործում հեղինակի երևակայությունն անսահման է: Ընդ որում՝ մեղեդային ոլորտի հարստությունը դրսևորվում է ինչպես օպերաների ավարտում համարներում, այնպես էլ ասերգային տեսարաններում:

Իր օպերաների երաժշտական դրամատուրգիայի հիմքում Չուխաճյանը դնում է միջանցիկ զարգացումը. եթե «Արշակուն» վերջավորված համարների կողքին կոմպոզիտորն ստեղծում է նաև անընդմեջ զարգացող միջանցիկ տեսարաններ և ամբողջ գործողություններ, ապա «Ձեմիրեուն» հիմնավորապես խաբխրում է համարային սկզբունքը: Այս փաստը, անշուշտ, հեղինակի դրամատուրգիական տաղանդի ու կոմպոզիտորական բարձր տեխնիկայի վկայությունն է:

Չուխաճյանի երաժշտական լեզվի կարևոր բաղադրիչներից է հարմոնիան, որը միտված է հերոսների երաժշտական կերպարների բացահայտմանը:

ա) Բացառիկ տրամաբանվածությամբ է աչքի ընկնում տոնայնական կառուցվածքը: Չուխաճյանը կիրառում է ռոմանտիկ երաժշտությանը բնորոշ տոնայնությունների տերցիային համադրումներ. որպես արդյունք՝ որևէ տեսարանի տոնայնական կառուցվածքում ընդգրկվում են հիմնական տոնայնության տոնիկական եռահնչյուն կազմող տոնայնություններ, ինչն էլ Չուխաճյանի անհատական ռժի բնորոշ առանձնահատկություններից է: Մեկ այլ դեպքում այս կամ այն տեսարանի տոնայնական կառուցվածքի հիմքում հայտնվում են համաչափ դասավորված տոնայնություններ (հիշյալ առանձնահատկությունը «Լեբլեբիջիում» դեռևս կատարելապես չի դրսևորվում, կատարվում են առաջին քայլերը, իսկ դրա հաղթարշավին հանդիպում ենք «Ձեմիրեուն» ողջ կատարելությամբ):

բ) Չուխաճյանի հարմոնիկ լեզվի կարևոր առանձնահատկություններից է ծայնառությունների բազմակողմանի կիրառումը: Չուխաճյանն օպերաներում կիրառում է *soprano ostinato*, որի լավագույն նմուշներից է սգո խորալը «Արշակ Բ»-ից: Չայնառությունների կիրառման կողքին Չուխաճյանի հարմոնիկ լեզվին առավել բնորոշ է շարժում և մեղեդիական տեսակետից ինքնուրույն դիմամիկ

բասը. օպերաների պարտիտուրների մեծաթիվ էջերում հանդիպում ենք մեկուդի-գացված բասի:

գ) Չուխաճյանը լայնորեն կիրառում է լայթհարմոնիայի սկզբունքը: Այսպես՝ փոքրացրած սեստակորդն իր ուղղածիզ և հորիզոնական հնչողության միաժամանակյա զուգորդմամբ «Արշակուն» բնութագրում է Ուրվականներին, իսկ «Ձեմի-րեուն»՝ կախարդական հրեշներին: «Արշակուն» վարընթաց սեկունդաներով քրոմատիկ «սողացող» ակորդների շարքը, ուղեկցելով հերոսներից որևէ մեկին, գումում է հաջորդ գործողության մեջ նրա սպանությունը: Իսկ «Ձեմի-րեուն» կախարդական ջրի լայթթեմայի ժլատ անցկացումները լրացնելու նպատակով հեղինակն օգտագործում է դրանից քաղված լայթդարձվածքը, որին հանդիպում ենք պարտիտուրի բազմաթիվ էջերում:

դ) Չուխաճյանի հարմոնիկ լեզվի կարևոր առանձնահատկություններից է նաև 2-րդ, 3-րդ և հեռավոր կարգի ազգակից տոնայնությունների համադրումը: Հաճախ են հանդիպում անսպասելի էնհարմոնիկ զարտուղություններ:

ե) Օպերայի պարտիտուրում շատ են քրոմատիկ և մոդուլացնող սեկվենցիաները, որոնք երաժշտությանը հաղորդում են մի առանձին թարմություն ու գունագեղություն:

զ) Հիմնականում հենվելով եվրոպական մաժոր և մինոր ծայնակարգերի վրա՝ Չուխաճյանն օգտագործում է նաև, մի դեպքում, հունգարական գամմա («Լեբլեբիջի»), մյուս դեպքում՝ իր օպերայի արևելյան երանգավորումն ապահովող մաժոր պենտատոնիկա, կրկնակի մեծացրած սեկունդայով («АВАЖАЫ ДВОЙСТВЕННЫЕ») ծայնակարգեր («Ձեմիրեն») և այլն:

Չուխաճյանի օպերաների արվեստակերտությունն առանձնանում է կուռ կոմպոզիցիոն կառուցվածքով: Երաժշտական դրամատուրգիայի կատարյալ ամբողջականությանն է միտված տարածության վրա թեմատիկ և լադատոնայնական կամուրջների ստեղծումը, իսկ միջանցիկ զարգացման անընդհատությունն ու մի դրվագից մյուսը ճկուն անցումներն ապահովում են օպերայի ձևի միասնականությունը: