

ՌԻԹՄԻ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՆ Ա. ԽԱՀԱՏՐՅԱՆԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՍԵՋ

ՅՈՒՆԵՍԿՕ-յի որոշմամբ 2003 թ.-ը հայտարարված էր Ա. Խաչատրյանի տարի: Ողջ աշխարհը նշում է XX դ. ականավոր երգահաններից մեկի՝ հայ երաժիշտ Ա. Խաչատրյանի 100-ամյա հոբելյանը:

Յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան յուրովի է ընկալում հանճարեղ արվեստագետներին: Մեր օրերում Ա. Խաչատրյանի հարստագույն ստեղծագործական ժառանգությունը գերում է կենսական եռանդով, երջանկության, սիրո, անձի ազատության իրավունքի կրքոտ հաստատումով: Նրա ստեղծագործության հետ երաժշտության մեջ մուտք գործեց գաղափարների, կերպարների նոր աշխարհ: Ստեղծագործական առաջին իսկ քայլերից նրա երաժշտությունը ունկնդրին գրավեց գունեղությամբ, գույների շքեղությամբ և մոլեգնությամբ, ռիթմի անսամձ դինամիկայով: Պատահական չէ, որ Բ. Ասաֆևը նրան անվանել է «մեր երաժշտության Ռուբենս»: Խաչատրյանի ստեղծագործական ներշնչանքի անսպառ աղբյուրն էր հարստագույն ժողովրդական ստեղծագործությունը, քաղաքային, աշուղական-գուսանական գունեղ արվեստը, պարային ժանրերի քմահաճ ռիթմիկան:

Հայաստանը՝ աշխարհի հնագույն և առաջադեմ պետություններից մեկը, պատմականորեն բացառիկ դեր ունենալով Արևելքի և Արևմուտքի սահմանագծում, յուրացրել է իրարից արմատապես տարբեր աշխարհների մշակույթն և իր հերթին ներգործել դրա զարգացման վրա: «Արևելք-Արևմուտք» հիմնախնդրի լուծումը Խաչատրյանը բարձրացրեց մի նոր, սկզբունքային տեսակետից յուրօրինակ աստիճանի:

Ա. Խաչատրյանի մասին գրվել են բազում գրքեր, հոդվածներ, գրախոսականներ: Բայց և այնպես որոշ գեղագիտական և տեսական հիմնախնդիրներ՝ կապված նրա ստեղծագործության հետ, դեռևս չեն ստացել իրենց լիարժեք գիտական լուսաբանումը: Սույն հոդվածը փորձ է բնութագրելու մեծ երգահանի ստեղծագործության ռիթմի տարերքը, ռիթմի դրամատուրգիան:

XX դ. համաշխարհային երաժշտության մեջ հստակ նշանագծվեցին որակապես նոր մոտեցումներ արտահայտամիջոցների զինանոցին: Առաջնային և ինքնուրույն դեր ստացան հնչերանգը, ռիթմը, հարմոնիան, որոնք ապրում էին իրենց «ինքնուրույն» կյանքով, անկախ մեղեդուց:

Խաչատրյանի հորդառատ, հոսուն, առածգական մեղեդայնությամբ հագեցած երաժշտության «ճանաչման» յուրօրինակ գրավականը դարձավ ռիթմը: Սակայն ռիթմի դրամատուրգիայի յուրօրինակությունը, հարստությունը, քմահաճ հակադրությունը երգահանի համար ինքնանպատակ չէր, այլ խորապես խառնված էր հայ ժողովրդական արվեստի ակունքների վրա:

Դեռևս հնագույն ժամանակներից հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ գոյություն ուներ ռիթմի զարգացման 3 սկզբունք՝ պարային, երգային և ասերգային-իմպրովիզացիոն: Ա.Խաչատրյանը ստեղծագործաբար յուրացնելով ազգային մտածելակերպի ռիթմի տարերքը՝ մարդու մտածողության գործընթացը բացահայտում է հույզերի և զգացմունքների միջոցով: Նրա համար պարը դառնում է «մտքի հույզը և զգացմունքի միտքը»: Նրա հուզական մեծ ուժի երաժշտության մեջ գոյություն չունեն «կիսամտքեր», «կիսազգացմունքներ», ինչը մեծապես պայմանավորված է հստակ ռիթմիկ տարերքով: Դիմելով բնորոշ ժողովրդական ռիթմիկ պատկերներին՝ Ա.Խաչատրյանը դրանք հագեցնում է նրանց ոչ բնորոշ զգացմունքայնությամբ և դինամիկայով: Այստեղ ցայտուն դրսևորվում է ժողովրդական նյութի վերափոխման նրա բացառիկ կարողությունը, ինչը նպաստում է դինամիկայի գաղափարի արտահայտմանը:

Երգահանի երաժշտության ռիթմի տարերքի հարստության ակունքները արմատավորված են ոչ միայն արևելյան (ժողովրդական), այլև եվրոպական ավանդույթների համատեղման վրա:

Երգահանի երաժշտական մտածելակերպի բնորոշ առանձնահատկություններից է պոլիռիթմիան: Ընդհանրապես պոլիմիջոցները դարձել էին XX դ. շատ կոմպոզիտորների Պրոկոֆևի, Շոստակովիչի, Բարտոկի, Օրֆի և այլոց համար յուրօրինակ ձեռագիր, իսկ Խաչատրյանի համար այն դարձավ ռիթմիկ կառույցների հարստացման արդյունքը և ռիթմի զգացողության ծայր լարվածության արգասիքը: Ընդհիվ պոլիռիթմիայի նույնիսկ որոշակի մեղեդային ցայտունությունից զուրկ օժանդակ ծայները նրա երկերում ձեռք են բերում ինքնուրույն նշանակություն:

Ձբավարարվելով մի քանի ռիթմիկապես ինքնուրույն շերտերով, Խաչատրյանը բոլոր ծայների համար ընդհանուր մետրի առկայությամբ, կարողանում է առանձին ծայների շերտերի տեղաշարժման և թույլ մասերում ակորդների շերտավորման միջոցով առաջացնել պոլիմետրիայի տպավորություն: Նման մետրառիթմի ակունքները արմատավորված են սազանդարներ ժողովրդա-նվագարանային համույթների կատարողական ավանդույթներում: Դափնահարի հանպատաստից ստեղծագործումը (իմպրովիզացիան) հենց կատարման ժամանակ իրենից ներկայացնում է ռիթմիկ անվերջ համակցու-

թյունների շղթա, որը հիմնական մեղեդու հետ կազմում է բազմապիսի պոլիռիթմիկ և պոլիմետրիկ զուգակցումներ: Նրա երկերում պոլիմետրիկ փոխհարաբերությունները առաջանում են թեմայի և կոնտրապունկտի, երկու տարբեր թեմաների, մեղեդու և նրա ակորդային նվագակցության միջև: Ռիթմի տարրերը խաչատրյանի երաժշտության մեջ պարզորոշ ընթանում են երկու ուղղությամբ՝ պարային- ժանրային և երգային իմպրովիզացիոն: Այսինքն երգահանը ամբողջովին հավատարիմ է մնում Անդրկովկասի ժողովուրդների և հատկապես հայ աշուղական - գուսանական երաժշտությանը բնորոշ ռիթմի զարգացման սկզբունքներին:

Պարային ժանրային ոլորտում պարզորոշ համադրվում են երկու բեռնային կերպարային - հուզական կողմ՝ կրթոտ - առնական, եռանդուն և աշխույժ - հեզաճկուն, նազանի: Այս ոլորտները կապված են ազգային ժողովրդական երաժշտության մեջ արմատավորված տղամարդկանց և կանացի պարերի ռիթմիկ տարրերի հետ:

Սիաժամանակ ռիթմի տարրերը սերտորեն միահյուսվում են գործիքավորման առանձնահատկությունների հետ, քանզի էապես տարբերվում են հնչերանգների շարադրանքային գործոնները պարային, վիպերգական - դրամատիկական և քնապատկերային գունեղ դրվագներում:

Առանձնապես ուշագրավ է երգահանի մոտ հարվածայինների դերը (թե՛ աղմկային, թե՛ հնչողության որոշակի բարձրությամբ): Իր բալետների և սիմֆոնիկ երկերի պարտիտուրների մեջ զանգակների, զանգերի, քսիլոֆոնի, եռանկյունու հետ մեկտեղ նա օգտագործում է նաև գործնականում սակավ օգտագործվող գործիքներ՝ ֆլեկսատոն (Դաշնամուրային կոնցերտի II մաս), տուբաֆոն («Եգիպտական պարուհիների պարը», «Հավերժահարսերի պարը», «Սպարտակ»-ից), փայտե քառակողիկներ («Հռոմեական կուրտիզանուհու պարը», «Երիտասարդ թրակիացիների թերով պարը»), ինչպես նաև կովկասյան ժողովրդական գործիքներ. դափ («Ծերունիների պարը», «Տղամարդկանց պարը»՝ «Գայանե» բալետից) և դիոլ («Բամբակահավաքի պարը», «Ծերունու և գորգագործուհիների պարը»՝ «Գայանե» բալետից): Այս գործիքներից շատերը կատարում են ոչ միայն ռիթմա-դինամիկ և գունեղ-ֆոնային դեր, այլև մեղեդային, նույնիսկ թեմատիկ ֆունկցիա: Այդ տեսակետից պետք է առանձնացնել Երկորդ սիմֆոնիայի զանգերը, որոնց հանձնարարված է «ահագանգի» լայթթեման: Այս տեսակետից Ա.Խաչատրյանը շարունակում է ռուս դասականների՝ Մ.Գլինկայի, Պ.Չայկովսկու, Ս.Ռախմանինովի, Ս.Պրոկոֆևի սիմֆոնիկ և օպերային ավանդույթները:

Երգահանի ստեղծագործական առաջին իսկ քայլերը կապված են դաշնամուրային երաժշտության հետ՝ «Պարը», «Վալս-Կապրիսը» («Վալս նոնաներով»), «Պոննը», «Տոկկատը», որոնցում շոյալ զուգակցվեցին հորդալի մեղեդայնությունը և խրոխտ, քմահաճ, պարային ռիթմիկան: Արդեն այս երկերում ի հայտ եկան խաչատրյանական գրելաոճի բնորոշ գծերը՝ սուր ռիթմիկ բաբախումով, կտրուկ մարտելատո ծայնանցումներով խիտ ակորդային շարադրանքը և երգային-իմպրովիզացիոն բազմածայն շարադրանքը: Լայնորեն օգտագործելով ժողովրդական երաժշտության պարային ռիթմերը՝ Խաչատրյանը նրանց հիման վրա ստեղծում է նոր համարձակ պոլիռիթմիկ զուգակցումներ:

Գրելաոճի հղկման և ցայտուն նորարական միտումների արգասիքը դարձավ Խաչատրյանի Դաշնամուրային կոնցերտը, որում նույնպես համադրվեցին նրա մտածելակերպին բնորոշ երկու ուղորտը՝ վսեմ-պաթետիկ շարադրանքը և քնարական-հուզական երգային շարադրանքը: Այստեղից է սկիզբ առնում տոկատայնությունը, որը կդառնա նրա երաժշտական շարադրանքի սիրված ձևերից մեկը:

Կրքոտ-ոգեշունչ կերպարի երկու տարբեր կողմերի՝ գուսանա-աշուղական քմահաճ իմպրովիզացիայի և մղումնային սուր ռիթմիկ պարայնության, ցայտուն դրսևորումը դարձան Ջութակի կոնցերտը, առանձին պիեսներն ու երգերը:

Ժողովրդական ստեղծագործություններից փոխառած երաժշտական կերպարայնության այս երկու արմատական ձևերին զուգահեռ, Խաչատրյանը շոյալորեն օգտագործում է նաև այլ, ավելի կոնկրետ ժողովրդական երաժշտաբանաստեղծական խորհրդանիշներ, որոնց հիման վրա երգահանը հաճախ ստեղծում է նոր ամբողջական կերպարային համակարգեր: Դրա վառ օրինակն է երկրորդ սիմֆոնիան: Այս հիրավի «ժողովրդական» սիմֆոնիայում Ա. Խաչատրյանը հակադրում է երկակի կերպարային ուղորտներ՝ ահագանգը և ողբ - լացը (ներածություն), եռանդուն պարը և լաց-քողոքը (I մաս, օժանդակ պարտիա), սգո երթը և մայրական ողբը (III մաս՝ «Որսկան ախպեր» երգը և Dies irae սեկվենցիան): Այս հակադրությունների սրությունն ընդգծվում է մետրառիթմի կիրառման հնարամտությամբ՝ համաչափ քայլք, յուրօրինակ իմպրովիզացիոն «կղզյակներ», հորդահույզ դինամիկ դրվագներ, գեղակերպ պոլիռիթմիա:

Ա. Խաչատրյանի կոնցերտայնության մեկ այլ տարերքի դրսևորումն են նրա 60-ական թթ. գրված կոնցերտ - ռապսոդիաները, որոնցում ավելի են խորացվում «արևելյա» սիմֆոնիզմի նորարարական սկզբունքները: Այստեղ

ավելի ցայտուն են դառնում բևեռային ռիթմադրացությունների հակադրությունները, տարբերակման փայլուն վարպետությունն և հակումը դեպի վիպերգական ժողովրդա-ժանրային հնարները: Ռապսոդիաների այս եռապատումը դարձավ ժամանակակից նվագարանայի արվեստի տեխնիկական դժվարությունների յուրօրինակ հանրագիտարան, ուր առանձնակի հնարամտությամբ է երգահանը հանդես գալիս կոտրտված ռիթմիկ շեշտավորումների ստեղծման հարցում:

Հատուկ ուշադրության է արժանի Ա.Խաչատրյանի պարային ռիթմիկան, որն առավել ցայտուն բացահայտվեց թե՛ բալետներում, թե՛ նվագախմբային գործերում, թե՛ դաշնամուրային երկերում: Մեր ժամանակների ամենաքնարական բալետներից է «Գայանե»-ն, շնորհիվ կենտրոնական քնարական կերպարի միջանցիկ զարգացման, նրա բնութագրման մեթոդների և պարայնության մեկնաբանության: Բալետը շոայլորեն հագեցած է հայկական ժողովրդական պարային երաժշտության զանազան ձևերով, հարուստ և քմահաճ ռիթմերով, պոլիմետրիայով: Միաժամանակ դրանք օրգանապես զուգակցվում են, շաղկապվում մեղեդային երգայնության հետ՝ վերաճելով յուրատեսակ ռիթմա-ինտոնացիոն կանտիլենայի: Դրա նախադրյալները արմատավորված էին ժողովրդական պարերի արվեստաշնորհի շարժումներում, գեղանի աղջկական պարերում՝ ձեռքերի «երգեցիկ» շարժումներով և իրանի ոլորում սահումներով: Բալետի պարերը հստակ բաժանվում են երկու ժանրային ոլորտի: Կրքոտառնական, եռանդուն պարերից են՝ աշխարհահռչակ «Սուսերով պարը» (երգահանի «այցեքարտը»), «Լեռնցիների պարը», «Երիտասարդ քրդերի պարը», «Լեզգիկան»-ն, որոնցում սուր կետգծված ռիթմիկան դառնում է մեղեդայնության և սեկունդային «ողկույզներով» հագեցած հարմոնիայի ելակետը:

Հեզաճկուն-նազանի պարերում դիմելով բուն ժողովրդական եղանակներին. «Փշատի ծառ» («Բամբակահավաքի պարը»), «Կալոսի պոկեն» («Գորգագործուհիների պարը»), Ա.Խաչատրյանը համարձակ բացահայտում է և յուրովի նորոգում նրանց ռիթմա - ինտոնացիոն և ոճային հնարները: Հետաքրքրական է նաև երգահանի դիմումը այլ ազգի պարերի յուրօրինակ մեղեդայնությանն ու ռիթմիկային, օրինակ՝ կրակոտ «Լեզգիկան», ուկրաինական «Հոպակը», հեզաճկուն «Ուֆունդարան» և այլն: Աշխույժ-գեղանի պարայնությունը ցայտուն ներկայացված է ոչ միայն բալետային համարներում («Նուների վարիացիաները», «Վարդագույն աղջիկների պարը», «Այշեյի պարը» և այլն), այլև բուն սիմֆոնիկ երկերում (Ջութակի կոնցերտի ֆինալի գլխավոր պարտիան, Երկրորդ սիմֆոնիայի I և II մասերի օժանդակ թեմաները և այլն):

«Սպարտակ» բալետի երաժշտությունը անչափ հուզառատ է, գունեղ, լի հակադրություններով և բախումներով, ինչը ցայտուն, բազմակերպ դրսևորվում է ռիթմի տարերքում: Եթե «Գայանե»-յում պարերը ունեն պարզորոշ ժողովրդա-ազգային երանգավորում, ապա «Սպարտակ»-ի երաժշտության մեջ ծնվում են պարային տեսակետից նոր, դասական բալետի համար որոշ դեպքերում անսովոր շարժումների հնարավորություններ, որոնք դիմամիկ են, ընդգծված, առնական, արտահայտում են ըմբոստություն, բողոք, ցասում: Դա ստեղծվում է շնորհիվ պարային ռիթմերի հարստացման ի հաշիվ ժամանակակից երաժշտությանը հատուկ ռիթմական գծանկարների: Ռիթմի տարերքը գերակշռող է ոչ միայն առանձին պարերում, այլև մնջախաղային հատվածներում: Ռիթմի շնորհիվ զարգանում են և փոփոխվում լայթմոտիվները, թեմաները ստանում են մերթ առնական կանչ-կոչի, հաղթանակ քայլերգի, մերթ մեծ անհանգստության, խռովքի արտահայտություն:

Խաչատրյանական ռիթմիկայի մեկ այլ ոլորտ է ներկայացնում քայլերգայնությունը: Երգահանը խորհրդային առաջին երաժիշտներից մեկն էր, որ հետևողականորեն ստեղծեց քայլերգեր փողային նվագախմբի համար: Նրա հինգ «Արշավային» քայլերգերը առանձնանում են հարուստ մեղեդայնությամբ և քմահաճ ռիթմիկայով: Ավանդական քայլերգային թեմաներից էապես տարբերվում է «Ձանգեզուրի քայլերգը» («Ձանգեզուր» կինոֆիլմից), որն ավելի շատ երթային երգ է լայնաշունչ մեղեդայնությամբ և հարուստ յուրօրինակ ռիթմիկայով: Եթե մտովի այն հնչյունավորենք դանդաղ տեմպով, ապա մեղեդին կընկալվի որպես երազկոտ պարային աղաջո:

Ա.Խաչատրյանի երաժշտության բնորոշ առանձնահատկություններից է պոլիֆոնիան: Պոլիֆոնիկ ձևերից նա նախընտրում է այնպիսիները, որոնք չեն կաշկանդում նրա ազատ մտածելակերպը: Ստեղծագործական առաջին փորձն էին նրա «Յոթ ֆուգաները», որոնցում հայկական երաժշտական նյութի վրա օրգանապես զուգակցում է արևելյան ֆոլկլորը և արևմտաեվրոպական ու ռուսական դասական երաժշտության նվաճումները: Միաժամանակ հանդես գալիս որպես ավանդախախտ: Դրա վկայությունն են արվեստագետի խոսքերը. «Ինձ համար այդ հավերժական կոնֆլիկտը բարդանում էր նաև ձգտումով շաղկապելու դասական ձևի «պրոկրուստյան մահիճը» Արևելքի յուրօրինակ երաժշտական լեզվի պահանջների հետ»: Պատահական չէ, որ հետագայում ավանդական պրեյլուդի, տոկատի և ֆանտազիայի փոխարեն «միկրոշարքում» նա մտցնում է ռեչիտատիվ՝ ասելով: Պոլիֆոնիկ ոճի ձեռք բերած փորձը պարարտ հող հանդիսացավ երգահանի պոլիֆոնիկ մտածելակերպի հետագա ձևավորման և զարու ցման համար: Պոլիֆոնիան որպես կերպարների

հակադրման և զարգացման միջոց մուտք է գործում տարբեր ժամրային ոլորտներ՝ սիմֆոնիա, կոնցերտ, բալետ: Մշակումնային բաժիններում նա լայնորեն դիմում է իմիտացիային՝ ստեղծելով ցայտուն ֆուգատոներ, կամ էլ լայնորեն կիրառում է օստիննատային շարադրանքը՝ դիմելով հնագույն պասակալիայի ծևին:

Խաչատրյանական ռիթմի հարստության և բազմազանության ակունքները չեն սահմանափակվում միայն ազգային ֆոլկլորով և XXդ. երաժշտության նորագույն միտումներով:

Այսպիսով, Ա.Խաչատրյանի անընդմեջ նորոգվող հնչյունային հոսքի մեջ վիթխարի դեր է խաղում ռիթմը, որը շաղաղում է առանձին օղակները մեկ ամբողջական թեմայի մեջ, դիմամիզացնում է զարգացումը, որոշում ունկնդրին համակող երաժշտության զորեղ լարված զարկերակը: Ի տարբերություն Արևելքի ակունքներին դիմող կոմպոզիտորների, Ա.Խաչատրյանի ռիթմիկ մտածելակերպը շլացնում է ոչ թե մետրաչափի բարդությամբ և անսովորությամբ, ոչ թե մետրական հաճախակի փոփոխություններով, այլ տարբերակման արվեստի փայլուն կիրառումով: Անընդհատ նորոգումը առաջանում է շեշտերի փոփոխականությամբ, ռիթմական մասերի տրոհումից, սինկոպների հնարամիտ օգտագործումից: Վառ օրինակ է, թե ինչպես է Ա.Խաչատրյանը վերիմաստավորում վալսի ավանդական ռիթմիկ բանաձևը՝ այն հազեցնելով արևելյան պարի տարրերով (Վալսը «Դիմակահանդես»-ից, Այշեյի պարը «Գայանե»-ից):

Ա.Խաչատրյանը ստեղծեց իր նոր՝ սեփական, ավանդույթը Հայաստանի երաժշտության մեջ: Այդ նույնը կատարեցին Մ.Սարյանը կերպարվեստում իր կտավներով, Ալ.Թամանյանը՝ ճարտարապետության մեջ: