

ՄԱՐԱՏ ՀԱՅՐԱՊԵՏԱՆ

ԵՊԿ ասպիրանտ

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ, ԼՅՈՒԴՎԻԳ ԴՈՒՐՅԱՆ «ՏԱՂԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ ԵՂԵՌՆԻ ԶՈՀԵՐԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ»

Օրատորիայի ժանրում մասսայական ողբերգության արտահայտման ցայտուն օրինակ է Խաչատուր Ավետիսյանի «Տաղերգություն եղեռնի գոհերի հիշատակին» յոթ մասից կազմված ստեղծագործությունը՝ գրված ժամանակակից հայ բանաստեղծ Լյուդվիգ Դուրյանի խոսքերով: Օրատորիան հրատարակվել է 1990 թ. Երևանի «Խորհրդային գրող» հրատարակչությունում: Ստեղծագործությունը շարունակում է հայ երաժշտական իրականության մեջ լայն արձագանք ստացած Հայոց Մեծ եղեռնի թեման, որին այս ժանրում մինչ Խ. Ավետիսյանն անդրադարձել է Էդուարդ Հայրապետյանն իր «1915» տասմասանի օրատորիայով (1977 թ.), իսկ Ավետիսյանից հետո՝ Վահրամ Բաբայանն իր «1915 թվական» 9 մասից բաղկացած կանտատով (1995 թ.):

Սկսելով իր ստեղծագործական ուղին խորհրդային շրջանում՝ Խաչատուր Ավետիսյանը անցում կատարեց դեպի հետխորհրդային շրջան՝ իր ստեղծագործության մեջ արտացոլելով նոր իրականությանը հարիր գեղագիտական դրույթներն ու գաղափարները: Մինևույն ժամանակ Ավետիսյան ստեղծագործողը կարողացավ պահպանել իր ուրույն ստեղծագործական ոճը՝ հավատարիմ մնալով իր սեփական կառուցվածքային, լեզվառճական և ինտոնացիոն-լադային մտածողությանը: Վերջիններս ուղղակիորեն բխում են իր անցած ստեղծագործական ուղու առանձնահատկություններից: Ինչպես հայտնի է, Խաչատուր Ավետիսյանը, մասնագիտությամբ լինելով քանոնահար, այն եզակի կոմպոզիտորն էր, ով առաջինը փորձ կատարեց ստեղծագործաբար համատեղել արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության ժանրերը և ձևակառուցման սկզբունքները հայկական ժողովրդական նվագարանների արտահայտչամիջոցների հետ: Արդյունքում հեղինակը ստեղծեց գեղարվեստական նոր որակի նմուշներ կոնցերտի, սոնատի և, ինչպես այս դեպքում, օրատորիայի ժանրերում: Խ. Ավետիսյանի այս երկերը ոչ միայն երաժշտամտածողության երկու տեսակների համատեղման փորձ են, այլև ժողովրդական նվագարանների կերպարային-արտահայտչական և տեխնիկական նոր հնարավորությունների բացահայտում: Ինչպես հեղինակի ընտրած ժանրերը ստացան նոր մեկնաբանում, այնպես էլ ժողովրդական գործիքները դասական ժանրերում հնչեցին նորովի:

Այս տեսանկյունից հատկապես ուշագրավ է օրատորիան, որը գրված է երկու մեներգիչների, խառը երգչախմբի և ժողովրդական գործիքների նվագախմբի համար: Այս խմբերի համակցությունն ինքնին ստեղծում է նոր, հետաքրքիր հնչողություն և հետևաբար արտահայտչականության նոր ասպարեզ:

Օրատորիայի հիմքում դրված բանաստեղծական շարքը պատկանում է, ինչպես նշվեց, Լյուդվիգ Դուրյանի գրչին: Դուրյանի գործունեությունը լայնորեն ծավալվեց

1970-ական թվականներին, երբ սկսեցին հրատարակվել նրա բանաստեղծություններն ու պոեմները: 1990-ականներից նրա բանաստեղծություններում ավելի ցայտուն և ընդգծված են արտահայտվում հայրենիքի, ժամանակակից իրականության հակասությունների ու բողոքի թեմաները: Խաչատուր Ավետիսյանի և Լյուդվիգ Դուրյանի համագործակցությունը ձևավորվեց նրանց գործունեության վաղ շրջանից: Հայտնի են Լ. Դուրյանի տեքստերով Խ. Ավետիսյանի գրած երգերը, որոնք մեծ ճանաչում են ստացել ու սիրով կատարվում են հայ երգիչ-երգչուհիների կողմից («Ծաղկած բալենին», «Մնաչեքով աղջիկ» և այլն): Խ. Ավետիսյանի հետ ձեռնամուխ լինելով օրատորիայի ստեղծմանը՝ Լ. Դուրյանը գրեց տաղերի մի շարք, որոնցից յուրաքանչյուրն իրենից ներկայացնում է առանձին ու ինքնուրույն երկ: Բանաստեղծությունները միմյանցից տարբերվելով թեմատիկ բովանդակությամբ և տրամադրությամբ՝ կոմպոզիտորի կառուցած դրամատուրգիական ուրվագծում իմաստային առումով փոխկապակցված են, ասես շարունակում է մեկը մյուսի միտքը:

Խ. Ավետիսյանն իր օրատորիայում կիրառել է հայկական ժողովրդական գործիքների լիարժեք նվագախմբային կազմ՝ շվի, բլուլ, դուդուկներ, քանոններ, թառեր, ուղ, սանթուր, դիոլներ, դափ, մեծ թմբուկ, քամանչաներ, փոքր ու մեծ բամբիռ և կոնստրաբաս: Ավանդական օրատորիալ կազմից այստեղ առկա է միայն քառաձայն խառը երգչախումբը, քանզի մեներգիչները՝ երգիչը և երգչուհին նույնպես, ըստ հեղինակի մտահղացման, ժողովրդական երգեցողության ոլորտից են:

Տաղերգությունը՝ առաջին մասը, մեզ անմիջապես ընկղմում է խոր թաքնված վշտի մթնոլորտի մեջ: Դանդաղ և խորհրդավոր հնչող այս երաժշտական պատկերն ասես սգո քայլերգ լինի: Քանոնները, թառը, ուղը, սանթուրը և հարվածայինները միահունչ հարվածների շնորհիվ ստեղծում են հեռավոր մշուշապատ, աղոտ լսվող ողբերգական



ողղանջների տպավորություն: Այս հարվածներից ասես աստիճանաբար ծնվում է հիմնական ինտոնացիան՝ ազգային վառ նկարագրով: Ազգային երաժշտամտածողությամբ բնորոշ սինկոպացված ռիթմիկ պատկերների, բնական էոլական լադի 7-րդ աստիճանի, փոփոխական 2-րդ աստիճանի կիրառման, նույն երաժշտական դարձվածքի

տարբերակված կրկնությունների և մեղիզմների շնորհիվ ստեղծվում է վառ ազգային մտածելակերպով կերտված երաժշտական մի պատկեր¹:

Նվագախմբային այս դրվագի ողջ նյութը փոխանցվում է երգչախմբին: Ընդ որում, երգչախմբի ելույթի ողջ ընթացքում նվագախումբը լռում է, միայն մերթ ընդ մերթ վերադառնում են հեռավոր աղոտ «դողանջները»: Նվագախմբի դերը հատկապես ներգործուն է դառնում այն ժամանակ, երբ երգչախումբը «հ» հիմնական հնչյունի տևական պահպանումով ասես ստանձնում է ավանդական դամի գործառույթը: Գործիքային դողանջները եզերելով տվյալ երաժշտական դրվագը՝ ստեղծում են մեկ ամբողջական պատկերի տպավորություն: Դողանջներին հաջորդող լռության մեջ հանկարծ հնչում է բլուրի մենանվագը 3-րդ դուդուկի դամի ներքո: Սա ժողովրդական - իմպրովիզացիոն ոգեշունչ մի մենախոսություն է e-դորիական լադում՝ տարբերակված 2-րդ աստիճանով: Այս մենախոսությունից ծնվում է մի նոր նվագախմբային դրվագ, որը, ինչպես ընդունված է դասական օրատորիաներում, միմյանցից անջատում է (կամ ընդհակառակը՝ միմյանց կապում) ձևի բաժինները կամ պատկերները:

Երկրորդ բաժինն ընթանում է 5/4 չափով a-դորիական լադում: Չնայած այս բաժնի առաջին ինտոնացիան որոշակիորեն բխում է մասի սկզբնական դարձվածքից, սակայն միանգամայն նոր է: Նմանությունն ավելի ակնհայտ է դառնում, երբ մուտք է գործում երգչախումբը: Եթե ուշադրություն դարձնենք Տաղերգության տեքստին, ապա կտեսնենք, որ այն բաղկացած է երկու տարբեր բանաստեղծություններից, թեև կապված մեկ ընդհանուր մտքով: Փաստորեն կոմպոզիտորը, հավատարիմ մնալով բանաստեղծական տեքստին, առաջնորդվել է ոչ միայն վերջինիս բովանդակությամբ ու տրամադրությամբ, այլև տաղաչափական-կառուցվածքային առանձնահատկություններով: Բուկապես, երկրորդ հատվածի տեքստի նախընտրելի երաժշտական չափը 5/4 է, որում 4-րդ և 5-րդ մասերը միանում են իրար՝ ստեղծելով լրացուցիչ ծանրություն ու տրամաբանական շեշտադրում: Այսպիսով, Խ. Ավետիսյանը վարպետորեն կարողացել է հասնել բանաստեղծության և երաժշտության բացառիկ տաղաչափական ներդաշնակությանը՝ առնվազն երկու հարթությունների վրա: Ընկալելով բանաստեղծական տեքստի երկմասնությունը՝ կոմպոզիտորը ստեղծում է երկու տարբեր, թեև ինտոնացիոն առումով միմյանց համահունչ պատկեր՝ տուրք մատուցելով օրատորիայի ժանրի ավանդույթներին և անջատելով դրանք միջանկյալ գործիքային դրվագով: Միաժամանակ ելնելով նաև բանաստեղծության «երաժշտությունից», բառերի հարաբերակցության ու շեշտադրության առանձնահատկություններից՝ նա ստեղծում է լիովին համապատասխան, ներդաշնակ երաժշտական նյութ, որն ունի նաև ինքնուրույն գեղարվեստական արժեք:

Ինչպես նկատեցինք, Տաղերգության կատարմանը մասնակցում են նվագախումբն ու երգչախումբը՝ ներկայացնելով օրատորիայի ընդհանուր գաղափարը և օբյեկտիվ իրադարձությունները:

Երկրորդ մասում՝ «Տաղ սիրո», գործողությունը տեղափոխվում է դեպի սուրբեկտիվ

¹ Այդ մասին ավելի մանրամասն փնէ՝ Джагапанян К. А., О некоторых закономерностях влияния ритма словесной речи на вокальную и инструментальную мелодику. Диссертация кандидата искусствоведения. М., 1981, с. 120.

մթնոլորտ՝ անձնական ապրումների ասպարեզ, ուստի մուտք են գործում գլխավոր հերոսները՝ երգիչը և երգչուհին: Օրատորիայի համատեքստում նրանք հանդես են գալիս որպես անձնական, քնարական ոլորտի կերպարներ, մինչդեռ երգչախումբն ու նվագախումբը կոչված են արտահայտելու պատմական ողբերգության ընդհանրական գաղափարը:

Չնայած այս կառուցվածքային փոփոխություններին՝ երաժշտական նյութի հիմնական ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքները հետևողականորեն պահպանվում են՝ ապահովելով ողջ կտավի միասնականությունը: Այս տեսանկյունից մեծ կարևորություն ունի մեծ սեկունդա սինկոպացված ինտերվալային քայլը, որը միշտ առկա է բոլոր մասերի երաժշտական հյուսվածքում: Կերպափոխվելով տարբեր ինտոնացիոն դարձվածքներում՝ այդ սինկոպացված սեկունդան դառնում է ողջ օրատորիայի լեյթ-ինտոնացիան՝ յուրօրինակ ձայնային խորհրդանիշը: Հիշեցնենք, որ սա նաև «Կռունկ» երգի առաջին հնչյունային դարձվածքն է, իսկ «Կռունկը» մշտապես ընկալվել է որպես պանդխտության և կարոտի խորհրդանիշ²:

Ըստ ամենայնի, օրատորիայի հիմքում դնելով այս դարձվածքը, որն անմիջական ասոցիատիվ կապ է ստեղծում «Կռունկի» և նրան աղերսվող հուզական մթնոլորտի հետ, Խ. Ավետիսյանն ապահովում է օրատորիայի ինտոնացիոն ու գաղափարային միասնականությունը: Եթե առաջին մասում այդ լեյթ-ինտոնացիան լադի 7-րդ և 1-ին աստիճանների միջև էր, ապա երկրորդ մասում, որը գրված է g-էոլական լադում՝ փոփոխա-



կան 6-րդ աստիճանով, այդ խորհրդանշական քայլը տեղի է ունենում 4-րդ և 5-րդ աստիճանների միջև՝ ընթացքում վերափոխվելով 1-ին և 2-րդ աստիճանների միջև սինկոպացված քայլի:

Այս քնարական պատկերի երաժշտական դրամատուրգիան կառուցված է շատ հե-

² Շուշանիկ Նազարյանն իր «Կռունկ»-ին նվիրված հեփազոպության մեջ մանրամասնորեն ուսումնասիրում է «Կռունկ» երգի – պանդխտության թեմայի պարմական կապերը՝ նախ հեփազոպելով բոլոր բանաստեղծական աղբյուրները՝ Ներսես Շնորհալուց – Միջնադարյան Հայաստանի այլ գործիչներից մինչև 20-րդ դարի հայ բանաստեղծների երկերը: Նույնքան մանրամասն հեղինակը լուսաբանում է նաև «Կռունկի» երաժշտության պարմական ճանապարհը – հափուկ նշում է Կոմիտասի մշակած «Կռունկը» որպես միջնադարից եկող պանդխտության թեմայի ամենացայտուն – արժեքավոր մարմնավորումը 20-րդ դարի երաժշտության մեջ: Ավելի մանրամասն տե՛ս **Նազարյան Շ.**, «Կռունկ» երգը – նրա պարմությունը, Եր–ան, 1977, էջ 48-70:

տաքրքիր կերպով, և դա կրկին կապված է դուրյանական տեքստի առանձնահատկությունների հետ, որոնք տվյալ համատեքստում կոմպոզիտորը վարպետորեն համատեղել է աշխարհիկ երաժշտական տաղի ինտոնացիոն ոլորտի և կառուցվածքային չափանիշների հետ: Միև տաղի առաջին մասը գրված է զուգերգի ձևով, որում գլխավոր գործող անձանց՝ աղջկա և տղայի մուտքերը միմյանց հաջորդում են հարց ու պատասխանի սկզբունքով: Վերջինս շատ բնորոշ է ժողովրդական քնարական-կենցաղային երգերին: Միև տաղի երկրորդ բաժնում գործողությունն ասես դուրս է գալիս անձնական ոլորտից և ձեռք է բերում լրացուցիչ դինամիկա ու մասսայականություն: Բարձրանում է նաև տոնայնությունը. երգի երաժշտական նյութը վերադառնում է *a-lulական լադ*՝ քառաձայն երգչախմբի և նվագախմբի *tutti* հնչողությամբ: Նրանց այժմ «պատասխանում» են աղջիկն ու տղան միասին՝ եզրափակելով այս պատկերը:

Երկմաս պատկերի նմանօրինակ կառուցվածքով կոմպոզիտորը ստեղծել է քնարական գողտրիկ երգի մթնոլորտ, ուր հույզերն աստիճանաբար ստանալով ավելի մեծ զգայական լիցքեր՝ վերջում միավորում են երկու հերոսներին:

Օրատորիայի ուշագրավ առանձնահատկությունը ժողովրդական նվագարանների մենանվագ էությունն են: Առաջին մասում հանդես էր եկել բլուլը՝ դուդուկի դամով, իսկ այս պատկերում քանոնն ու սանթուրը միաձայն: Հետաքրքիր է, որ այդ մենանվագի վերջին հնչյունները կրկին վերաբաղում են «Կռունկի» լեյթ-ինտոնացիան՝ «*a-h*»:

Այդ նույն հնչյուններից սկսվում է երրորդ մասի՝ «Օրորոցայինի» մեղեդին: Կոմպոզիտորն այստեղ նույնպես մնում է հավատարիմ իր ձևակառուցողական սկզբունքներին: Իր «Օրորոցայինը» գրված է հայկական ավանդական ժողովրդական օրորոցայիններին բնորոշ սկզբունքներով: Ունի քառյակային ձև, այսինքն, ինչպես և գրված է Դուրյանի բանաստեղծությունը, ունի երկու տուն և երկու կրկներգ, որտեղ ավանդաբար վանկարկվում են «Օրոր, օրոր» բառերը: Դրամատուրգիական տեսանկյունից հեղինակը կիրառում է նույն սկզբունքը. սկզբում ստեղծում է ներանձնական երգի նվիրական մթնոլորտ, հետո զարգացնում ու ընդլայնում է այն՝ բերելով գաղափարի «մասսայականացման»՝ երգչախմբի և նվագախմբի *tutti*-ով: Սակայն այս մասում անցումը կատարվում է ոչ թե գեղարվեստական կտրուկ համադրության, այլ աստիճանական ընդլայնման ձևով: Թիվ 42-ում, երբ մեներգչուհին սկսում է «Իմ սերն է միշտ քեզ պահպան» տունը, նրան աստիճանաբար ենթաձայներով միանում են երգչախմբի սոպրանոները և ալտերը՝ միասին ավարտելով այն: Ստեղծվում է այնպիսի տպավորություն, որ երգող մոր օրորին ձայնակցում են հազարավոր հայ մայրեր: Այս վոկալ *crescendo*-ի կոմպոզիցիոն հնարը շատ ներգործուն է և պատկերավոր: Երբ դրանից հետո անմիջապես մուտք է գործում երգչախումբն ամբողջությամբ՝ հնչեցնելով «Հայրը պանդուխտ...» տունը, խոր անձնական նշանակություն ունեցող օրորը դառնում է կարոտի և պանդխտության ընդհանրական արտահայտում:

Այս գիծն ուղղակիորեն տանում է դեպի չորրորդ մաս՝ «Տաղ պանդխտության»՝ կրկին կապ ստեղծելով մասերի միջև: Ի տարբերություն «Օրորոցայինի», որում գործող անձը երգչուհին էր՝ հայ մոր դերում, այստեղ գործող անձը երգիչն է՝ հայրենիքը կարոտած պանդուխտի դերում: Սահուն ինտոնացիաները կերպավորվում են՝ դառնալով ավելի սուր և առնական: Երգչի մուտքից առաջ կրկին հնչում է բլուլի մենանվա-

գը՝ դուդուկի դամով: Խ. Ավետիսյանի ստեղծած գործիքային անհատականացման շնորհիվ բլուլը, որը «ամենախոստում» էր առաջին մասում, խորհրդանշելով եղենի, պանդխտության և պատմական ողբերգության թեման ընդհանրապես, վերադառնալով իր հետ բերում է հիմնական թեմային առնչվող հնչերանգային գույգորություններ:

Դամի ձայնակցությամբ մուտք է գործում երգիչը՝ ազատ ծավալվող իմպրովիզացիոն-ասերգային դերերգով: Վերջինս գրեթե լիովին կառուցվում է «Կռունկի» ինտոնացիայի հիման վրա: Չնայած դերերգը գրված է g-էոլական լադում, նրանում շարունակ տարբերակվում են լադի 6-րդ, ապա 5-րդ և 2-րդ աստիճանները՝ ասերգին հաջորդաբար հաղորդելով մերթ դորիական, մերթ լոկրիական լադային հնչերանգներ: Պանդուխտի՝ ներշնչանքով և հախուռն զգացումներով լի այս «ամենախոստությունը» իր ձևով շատ մոտ է հայ ժողովրդական էպիկական երգերին, ինչպիսին է, օրինակ «Մոկաց Միրզան» և այլն: Այսպիսով, օրատորիայի ժանրի շրջանակներում Խ. Ավետիսյանին հաջողվում է վարպետորեն կիրառել հայ ժողովրդական երգաստեղծության լավագույն ավանդույթները:

Օրատորիայի հինգերորդ մասը բավական ծավալուն է, դրամատուրգիայի տեսանկյունից այն ցիկլի ամենալարված մասն է, որտեղ մասնակցում են և՛ երգչուհին, և՛ երգչախումբն ու նվագախումբը՝ միասնական ընդհանրությամբ ընդգծելով «սպասումի» գաղափարական-իմաստային դրսևորման երանգները: Այստեղ արտացոլվել է և՛ սիրելի անձնավորության, և՛ ազգային զարթոնքի, և՛ պանդուխտների վերադարձի, և՛ վրիժառության սպասումը: Այս կերպարային բազմաշերտությունը ձեռք է բերվում ոչ միայն տվյալ պատկերում բոլոր կատարողական խմբերի հավասարազոր մասնակցությամբ, այլև որոշակի կոմպոզիցիոն հնարներով: Օրինակ, երբ երգչուհին խմբերգային դրվագից հետո շարունակում է իր կարոտի երգը, երգչախումբը չի լռում, այլ ռնգային երգեցողությամբ կարծես լրացնում է մեներգը: Այս համադրության շնորհիվ ստեղծվում է այնպիսի տպավորություն, որ կարոտով լցված հայ աղջկա երգին արձագանքում են բազում այլ կարոտած սրտեր: Սա ևս անձնական թեմայի գեղարվեստական ընդլայնման միջոցներից է:

Օրատորիայի ցիկլում առանձնահատուկ կարևորություն ունի վեցերորդ՝ ամենասեղմ մասը՝ «Խրատականը»: Ըստ էության, սա համայնական սպասման և փառավոր վերածննդի պատկերների միջև միջանկյալ մի դրվագ է, որը դիտվում է իբրև ձևակառուցողական կամար: Այն իրենից ներկայացնում է առաջին մասի՝ «Տաղերգության» երկրորդ բաժնի վերադարձ-վերհիշեցում, որում լիովին կրկնվում են և՛ բառերը և՛ երաժշտությունը: Փոխվում է միայն դրամատուրգիական դերը: Առաջին մասում սա օրատորիայի հիմնական գաղափարի համառոտ արտահայտումն էր, իսկ այստեղ այն դառնում է խրատական, այն է՝ կոմպոզիտորը, ներկայացնելով Հայաստանի վշտի, սիրո, կարոտի ու սպասման երաժշտա-բանաստեղծական պատկերները, ասես հիշեցնում է, որ այդ ամենի պատճառը թշնամու ոճրագործություններն են եղել: Դրանով նա խրատում և կոչ է անում հայրենի երկրին ոտքի բարձրանալ, թև առնել ու պայքարել:

«Հազարաթև Հայաստան»... այսպես է կոչվում Խաչատուր Ավետիսյանի օրատորիայի յոթերորդ՝ վերջին և ամենահանդիսավոր մասը: Սա հայրենասիրական ձոն է, որտեղ փառաբանվում են հազարաթև Հայաստանի պատմական ձեռքբերումները, հաղ-

թանակներն ու հերոսները: Երաժշտական առումով ամենաուշագրավ առանձնահատկությունը «Կռունկի» լեյթ-ինտոնացիայի բացակայությունն է: Մինկոպացված սեկունդայի քայլն իր տեղը զիջում է վերընթաց կվինտա թռիչքին, որը դառնում է այս մասի երաժշտական թեմայի հիմքը: Վերջինս իր բյուրեղացած տեսքով պահպանվում է մինչև ստեղծագործության ավարտը: Այս, ինչպես և նախորդ մասերում իբրև երկի համար որդեգրած ստեղծագործական սկզբունք կատարողական խմբերը համաձուլվում են tutti հնչողության մեջ՝ մարմնավորելով Փյունիկի նման սեփական մոխրից հարություն առած բազմաչափ, բայց հազարաթև Հայաստանի կերպարը:

Ամփոփելով Խաչատուր Ավետիսյանի «Տաղերգություն Եղեռնի զոհերի հիշատակին» օրատորիայի իմաստային-գաղափարական բովանդակության և երաժշտա-ոճական ու կառուցվածքային առանձնահատկությունների այս վերլուծական ակնարկը՝ ասենք, որ այն իր գեղարվեստական արժանիքներով ուրույն և մնայուն տեղ է գրավում ազգային ողբերգության թեման արծարծող ստեղծագործությունների շարքում: