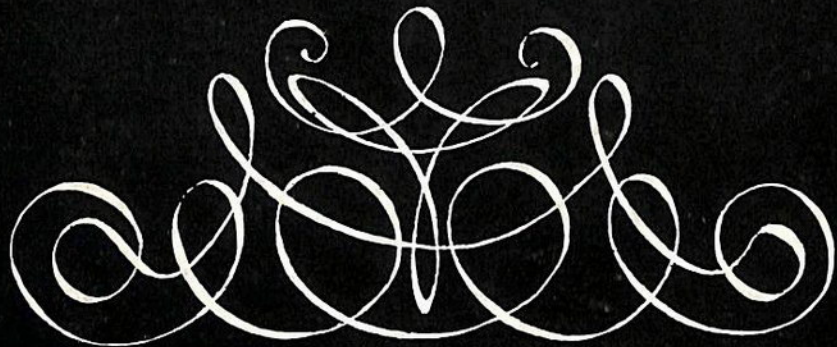


Է. ԿԱՐԱԳՅՈՒՅԵՆ



ԽՈՒՉՎ-ԷՅԼԱԴՅԱԼ



..Հայաստան..





Է. ԿԱՐԱԳՅՈՒԼՅԱՆ

ԽՈՋԱ-ԷՅԼԱԹՅԱՆ



ԿՅԱՆԸԸ ԵՎ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

A II
54387



Կ 90101 (84) 511 74 «S»
701 (01) 74

Տաղանդավոր կոմպոզիտոր Լևոն Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործությունը մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում: Քիչ է ապրել նա՝ ընդամենը հիսուն տարի (1904—1954), բայց կարողացել է երաժշտական հարուստ ժառանգություն թողնել:

Կոմպոզիտորն իր ստեղծագործական ուժերը փորձել է բոլոր ժանրերում: Հայտնի են նրա կամերային երաժշտությունը, օպերաները, ոկալ-սիմֆոնիկ սյուիտները, սիմֆոնիկ պոեմները, վերջապես, վարպետությամբ գրված՝ երրորդ դաշնամուրային կոնցերտը, պարերը՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, և հիմնականում դասական սիմֆոնիան:

Այս աշխատության նպատակն է ընթերցողին ցույց տալ թե կոմպոզիտորն իր լիրիկա-դրամատիկական ստեղծագործություններում ինչպե՞ս է աստիճանաբար կատարելագործել անհատական ոճը. ինչպե՞ս է ուսմանտիկական ուրույն ոճի ստեղծման և հաստատման պրոցեսում հետզհետե խորացրել ազգային կոլորիտը: Մեր նպատակն է նաև՝ բացահայտել Խոջա-էյնաթյանի լավագույն ստեղծագործությունների բնույթն ու համամարդկային նշանակությունը:

Առաջին գլուխ

ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Զի կարելի ուսումնասիրել կոմպոզիտորի կյանքն ու ստեղծագործությունը, ճիշտ գնահատել նրան, հետևություններ անել, առանց հետադարձ հայացք գցելու երաժշտության այն ժամանակաշրջանի վրա, դա քսան-երեսնական թվականներին էր, ոգուամ հոջա-էյնաթյանը կազմավորվել է որպես կոմպոզիտոր: Բարդ և հակասական էր արվեստի զարգացման ուղին: Արևմուտքից հորդացող նոր հոսանքների, «նոր երկերի ինտենսիվ յուրացման շրջանն էր այդ, երկեր, որոնք ողողել էին սովետական հողը», — այսպես է գրել 1929 թվականին ակադեմիկոս¹ Իգոր Գլեբովը¹ (Բ. Ասաֆև):

Երեսնական թվականներին սովետական երկիրը բոլոր ասպարեզներում կազմավորման, ստեղծագործական բուռն զարգացման պրոցես էր ապրում: Լարված որոնումների, պրպտումների, հայտնագործությունների ու մեծ նվաճումների հետ միատիպ անխուսափելի չէին նաև սխալները, որոնք իրենց արտացոլումն էին գտնում հատկապես արվեստի, գրականության ու երաժշտության մեջ: Այստեղ առանձնապես էր զգացվում հին ու նոր սովորույթների պայքարը: Ռեալիստական ու ռոմանտիկական ուղղությունների հետ միասին գոյություն ունեին մի շարք հոսանքներ, որոնք իրարից տարբերվում էին լոկ անուններով, իսկ էությունամբ՝ հիմնականում ֆորմալիստական էին:

¹ Игорь Глебов (Б. Асафьев). Книга о Стравинском. «Тритон», Л., 1929, стр. 1.

Սակայն, շնայած դրան, բառն-երեսնական թվականների հա-
կաազգային (կոսմոպոլիտական) վերացական-ֆորմալիտատական
արվեստը շրնդունվեց խոջա-էյնաթյանի կողմից: Հիմնականում
վառ ժողովրդականությամբ հագեցած սպենդիարչանական դպրոցի
շնորհիվ խոջա-էյնաթյանը կարողացավ խուսափել ֆորմալիստա-
կան երաժշտության ազդեցությունից: Բայց, նրա ստեղծագոր-
ծություններում գեղակոչվեցին ոչ թե ռեալիստական այլ դասա-
կան ռոմանտիկական ոճի տարրերը: Դա խոջա-էյնաթյանի և՛
խառնվածքի, և՛ կյանքի արգասիքն էր, բայց անտարակույս է, որ
իրականության ճանաչողության մեթոդը՝ ռեալիստական է¹:

Այնպես, ինչպես արևմտա-եվրոպական ռոմանտիկների ոճը
մասամբ սկիզբ է առել նաև կլասիկ երաժշտության գազաթնա-
կետ Մոցարտից ու Բեթհովենից², այնպես էլ հայ կոմպոզիտոր-
ները (ոչ միայն ռեալիստներն, այլև ռոմանտիկները) անվել են
մեծ Կոմիտասի ու Սպենդիարյանի երաժշտական անսպառ ժա-
ռանգությունից³: Դրանց թվում էր և խոջա-էյնաթյանը:

Արվեստի վաստակավոր գործիչ, անվանի կոմպոզիտոր Լևոն
Ալեքսանդրի խոջա-էյնաթյանը ծնվել է 1904 թվականի, նոր առ-
ձարով մարտի 23-ին, Թիֆլիսում: Նրա հայրը՝ Ալեքսանդրը, հայտ-
նի իրավաբան էր, իսկ մայրը՝ Վառվառան, դաշնակահարուհի:
Հայրն ուներ և երաժշտական կրթություն. լավ էր նվագում ֆլեյ-
տա: Բնավորությամբ ռոմանտիկ լինելով, նա երբեմն կիսամոթ
սենյակում սիրում էր նաև դաշնամուր նվագել: Հաճախ նրանց
տանը հավաքվում էին անվանի արտիստներ, երաժիշտներ և կոմ-
պոզիտորներ, որոնք երգում էին, նվագում, կատարում իրենց
ստեղծագործություններից: Այսպիսով, ընտանեկան միջավայրը,
դաստիարակությունը կանխորոշեցին փոքրիկ Լևոնի ապա-

1 XX դարում դասական և ժամանակակից ռոմանտիկ կոմպոզիտորների
փիլիսոփայական մեթոդը, ի տարբերություն XIX դարի ռոմանտիկների, ռեալիս-
տական է, մտածելակերպը՝ մատերիալիստական, իսկ ոճը և ստեղծագործական
ուղղությունը՝ ռոմանտիկական:

2 Ինչպես նաև Գլինկայի երաժշտությունից են սկիզբ առել ոչ միայն ռուս
ռեալիստ կոմպոզիտորները, այլև ռոմանտիկները՝ Չայկովսկին, Ռախմանինովը,
Սկրյաբինը և ուրիշներ:

3 Հիմնականում Նվմայանին ենք համարում դասական ռոմանտիկական ուղ-
ղության սկզբնաղբյուրը հայ երաժշտության մեջ:

զան՝ վաղ հասակից նրա մեջ զարգացավ սեր դեպի արվեստը, առանձնապես երաժշտությունն ու թատրոնը: Սկզբում՝ թատրոնը շատ էր գերում Լևոնին, — մտաբերում է նրա մեծ եղբայր՝ Արտեմի Ալեքսանդրովիչը: Ապագա կոմպոզիտորի մորաքրոջ ամուսինը Թիֆլիսում կազմակերպել էր թատերական մի փոքրիկ խմբակ, որի ակտիվ մասնակիցներից էր նաև Լևոնը:

Երբ նա մեծացավ, մի առ ժամանակ մասնակցում էր սրոֆեսիոնալ դրամատիկական խմբի պարսպմունքներին և նույնիսկ Էլուլթ ունենում Թիֆլիսի ամառային «Արտո» ակումբում: Բազմակողմանի էին Լևոնի ընդունակությունները: Նա լավ էր նկարում, պատրաստել էր մանկական փոքրիկ բեմադրություն, նրկարել դերակատարներին, ձևավորել դրանք և դեկորներն ու պիեսը հաջողությամբ ներկայացրել երեխաներին: Մի խոսքով, արվեստը, նրա զանազան ճյուղերը համիշտակել էին Լևոնին դեռևս մանուկ հասակից:

Իսկ երաժշտությունը: Ինչպես նրա ազգական Մ. Ա. Օրեշ-նիկովն է պատմում (որը մեծացել է խոջա-էյնաթյանի տանը և Լևոնի հետ բաժանել մանկական թախիծն ու ուրախությունը, խաղերն ու շարաճհիությունները), նա չէր պոկվում դաշնամուրից: Դեռևս յոթ տարեկան հասակում սովորեց նոտաները և գրեց իր առաջին տեղեմագործությունը՝ «Ավել Մարիա»-ն: Հայրը նկատելով տղայի արտակարգ ընդունակությունները, հատկապես երաժշտության ասպարեզում, խնդրում է իր բնուն՝ դաշնակահարուհի և դասատու Նինա Վլադիմիրովնա Բարսեղավային, պարապել Լևոնի հետ: 1925 թվականին, երբ խոջա-էյնաթյանները փոխադրվեցին Երևան, Լևոնն արդեն այնքան վարժ էր նվագում, որ կոնթատրոններում հաջողությամբ աշխատում էր որպես դաշնակահար «Իլյուստրատոր»: Եվ գլխավորը՝ հանրապտրաստից հորինում էր տանը և աշխատանքի վայրում, մեծ բավականություն պատճառելով ունկնդիրներին: Նա վերջապես կողմնորոշվել էր և ընտրել իր մասնագիտությունը: Երաժշտությունն ամբողջովին կլանել էր նրան, դարձել նրա կյանքը, էությունը:

Ապագա երաժշտի դատարարակության, երաժշտական ճաշակի ձևավորման ու զարգացման գործում վճռական դեր կատարեց հայ մեծ արվեստագետ-կոմպոզիտոր՝ Ալեքսանդր Սպենդիարյա-

նը: Նա հաճախ էր չիմում խոջա-էյնաթյաններին տանը և սիրով պարապում էին հետ, որն արդեն գրել էր մի շարք գործիքային ստեղծագործություններ, անսամբլներ: Նրա տրիոն կատարում էին ինքը (դաշնամուր), Արտեմի Սերգեևիչ Այվազյանը (թավջութակ) և Իվան Արտեմիչ Օդանեզովը՝ (ջութակ): Լեոնը գրել էր նաև կըվարտետ: Առանձնապես աչքի չէին ընկնում կամերային անսամբլները, դրանք պատանի երաժշտի՝ Լեոնիկի, տեղծագործական առաջին քայլերն էին:

Լեոն Ալեքսանդրովիչի պատանեկության ընկեր, կոմպոզիտոր Արտեմի Սերգեևիչ Այվազյանի վկայությամբ 1926 թվականից սկսած Լեոնն ամեն օր կանոնավոր կերպով մասնակցում էր կոմպոզիցիայի դասերին: Բանն այն է, որ այդ ժամանակ Ա. Ա. Սպենդիարյանը ապրում էր Արտեմի Սերգեևիչի տանը (մի քանի ամիս): Այդ հանգամանքը Լեոնին նույնպես հնարավորություն էր տալիս կոմպոզիցիայի գծով ամենօրյա կոնսուլտացիաներ ստանալ Սպենդիարյանից:

Անվանի կոմպոզիտորը երբեմն ժամերով աշխատում էր Լեոնի հետ, ուղղում նրա առաջին տեղծագործությունները և հուսադրում, որ իր սանը երաժշտական մեծ ապագա է խոստանում:

«Լեոնիկի սերը, հափշտակությունը, կոմպոզիտորական աշխատանքում արտասովոր էր,— վկայում է կոմպոզիտոր Ա. Ս. Այվազյանը,— նա հորինել էր մի քանի կամերային անսամբլներ և պիեսներ: Առանձնապես իմ մեջ ապավորվել է էքսպրեսիոնիստական թավջութակի համար, որը նա ինձ վեր ձոնել: Ես հաճախ համերգներում կատարում էի այդ պիեսը հեղինակի նվագակցությամբ: Հիշում եմ նաև թե Լեոնն ինչպես էր երաժշտություն հորինում դրամատիկական պիեսների համար: Մասնավորապես 1927 թըվականին նա շատ հաջող ձևավորեց Գ. Սունդուկյանի «Պեպո»-ն: Յավոք սրտի, կոմպոզիտորի Երևանում հորինած երաժշտության ձևերը (նոտաները) դեռ չեն հայտնաբերված, ուստի դրանք որոշակիորեն բնութագրել հնարավոր չէ, միայն կարելի է էստիմել Վկայությամբ դալ այն եզրակացության, որ կամերային երաժշտությունը և հատկապես անսամբլները հեռու էին հայկական կոլորիտից, իսկ «Պեպո»-ում պատանի երաժիշտը օգտագործել

էր Թիֆլիս քաղաքի՝ իրեն քաջ ծանոթ ֆոնկլորը, և իհարկե, չնչին չափով արտացոլել հայկական ոչ վառ կոլորիտը:

Դասերի, բազմաթիվ զրույցների ընթացքում Ալ. Սպենդիարյանը աշխատում էր ապագա կոմպոզիտորի ուշադրութունը գրավել դեպի հայկական երաժշտության առանձնահատկութիւնները: Ուշադրութեան արժանի է կոմպոզիտորի դուստր՝ Մ. Ա. Սպենդիարովայի վիզալութիւնն այն մասին, որ իր հայրը Հայաստանի տարբեր վայրերում շրջագայելիս իր հետ տանում էր նաև հոջա-էյնաթյանին:

Ալեքսանդր Աֆանասելի ձեռ սիստեմատիկ պարապմունքներն օգնում էին երիտասարդ երաժշտին ձեռք բերել հատկապես նվագախմբային անհրաժեշտ գիտելիքներ: Կարելի է ասել, որ հենց Հայաստանում հոջա-էյնաթյանն ստացավ այն, ինչ անհրաժեշտ էր ապագայում նրա նվագախմբային արտակարգ վարպետութեան համար: Եվ նրա ոճական առանձնահատկութիւններից մեկը՝ նվագախմբի վառ գունեղութիւնը, նույնպես որոշակիորեն վաւրված է Սպենդիարյանական դպրոցի հետ:

Երաժշտագետ Կոնստանտին Եֆրեմովիչ Մելիք-Վրթանեսյանը սիրով էր մտաբերում հոջա-էյնաթյանի «Յաբլուկա» նվագախմբային պիեսը: Գունեղ վարիացիաները, «Յաբլուկայի» թեմայով, ապագա կոմպոզիտորի ուրույն ոճի նախատիպն են հանդիսանում:

Ուսման հենց սկզբի տարիներից, Երևանում, Լեոն Ալեքսանդրովիչը զգաց այն մեծ անդունդը, որ գոյութիւն ուներ հարմոնիայի դասագրքերի և ստեղծագործական պրակտիկայի միջև:

Այդ իսկ պատճառով հոջա էյնաթյանի «Հանդգնութիւնը», ստեղծագործական խիզախ որոնումները հարմոնիայի որոշ սուցիւղներին դուր չէին գալիս: Մինչդեռ, Ալ. Սպենդիարյանը, ներշնչելով իր աշակերտին տեսութեանը տիրապետելու անհրաժեշտութիւնը, միևնույն ժամանակ չէր սահմանափակում նրա մտքի թրթռչքը, ռոմանտիկական արտահայտչական միջոցների որոնումները:

Ալ. Սպենդիարյանի խորհրդով Լեոն Ալեքսանդրովիչը 1928 թվականին մեկնեց Լենինգրադ ուսումը շարունակելու: Այդ բանում նրան օժանդակեց նաև պրոֆ. Բ. Ս. Քուշնարյանը, որը թեև

ապրում էր Լենինգրադում, բայց հաճախ էր գալիս Երևան, դասախոսութիւններ կարդալու:

Լենինգրադում Խոջա-էյնաթյանը ընդունվեց երաժշտական տեխնիկում՝ կոմպոզիտոր-պրոֆեսոր Պ. Բ. Ռյազանովի ստեղծագործական դասարանը¹: Տեսական առարկաները տեխնիկումում դասավանդում էր պրոֆ. Բ. Ս. Քուշնարյանը: Պյոտր Բարխուլիշ Ռյազանովն իր աշակերտների հետ պարապելիս աշխատում էր դառնել նրանց տաղանդի առանձնահատկութիւնները և ըստ այնմ էլ զարգացնել դրանք: Նրա աշակերտներն իրենց ազգությամբ և խառնվածքով շատ տարբեր էին: Դրանց թվին էին պատկանում Լ. Ջերժինսկին, Վ. Սոլովյով-Սեդոյը, Ն. Բոգոսլավսկին, Մ. Լեին, Գ. Սվիրիդովը, Ն. Գանը, Ի. Պուտուլնիկը և ուրիշներ:

Ռ. Զարիցկայան Պ. Բ. Ռյազանովի մասին գրած իր աշխատանքում պատմում է՝ նա շատ էր սիրում իր տաղանդավոր ուսանող Լ. Խոջա-էյնաթյանին և ամեն կերպ աջակցելով, աշխատում էր նրա ուղղորդութունը կենտրոնացնել ժամանակակից թեմատիկայի վրա: Պյոտր Բորխուլիշը զնահատում էր Խոջա-էյնաթյանի նկատմամբ ունեցած մեծ պահանջկոտութիւնը, նրա աշխատասիրութիւնն ու պրոֆեսիոնալ բարեխղճութիւնը:

Ուսման տարիներին Խոջա-էյնաթյանը միայն մեկ անգամ եկավ Երևան: Նա շատ էր սիրում Հայաստանը, իր հայրական օջախը: Բայց ավա՜ղ, նրա ուսման հենց երկրորդ տարում հայրը լքելով, քայքայեց նրանց ընտանիքը: Դա ողբերգութիւն էր Խոջա-էյնաթյանի կյանքում, հիասթափութիւնը հորից ծանր ապրումների տեղիք տվեց: Նա իր մօրը փոխադրեց Լենինգրադ և այլևս, երկար տարիներ չվերադարձավ Երևան: Կենսուրախ, արամիտ, հուզելի ու իրիտասարդի ներքնաշխարհը տազնապ էր ապրում: Դա նրա կյանքում առաջին տազնապն էր:

Բայց կյանքի հորդակից ալիքը Լեոնի սերը դեպի երաժշտութիւնը, երիտասարդի հետաքրքիր և խորհրդավոր, առեղծվածային, ստեղծագործական աշխարհը նորից են վերականգնում նրա եռանդն ու կենսուրախութիւնը: Այդ բանին մեծապես նպաստում է նաև դեռ ուսման տարիներից նրա մտերմութիւնը Սոլովյով-

¹ Հետագայում այդ տեխնիկումը կոչվեց Մ. Պ. Մուսորգսկու անվամբ:

Սեդոյի և Ջերֆինսկու հետ: Մի կեռակ, որի (հատկապես Սոլովյով-Սեդոյի) հետ բարեկամությունը շարունակվում է մինչև կոմպոզիտորի կյանքի վերջը:

Կոմպոզիտոր Ն. Ա. Գանը պատմում է՝ «Պ. Բ. Ռյազանովը իր աշակերտներին խորհուրդ էր տալիս հետևել դասական երաժշտության լավագույն ավանդույթներին»¹. այդ կապակցությամբ ցատուկն օրինակ կարող է ծառայել այն հանգամանքը, որ երբ Մոսկվայի ուսանող կոմպոզիտորները՝ Գավիլդենկոն և Կովալը, եկան Լենինգրադ հատկապես ուսանող կոմպոզիտորներին ՌԱՊՄ-ի² մեջ ներգրավելու, նրանց չհաջողվեց հոջա-էյնաթյանին գրավել իրենց կողմը, քանի որ կյանքը, դեռ վաղ մանկությունից նրա հակումները, ինչպես նաև սիրելի ուսուցիչ Սպենդիարյանը մեծ սեր էին ներշնչել դեպի դասական երաժշտությունը²: Բայց և այնպես, այդ ժամանակը խառնակ էր նաև հոջա-էյնաթյանի համար: Ոմանք այն վարժիքին էին, թե կոնսերվատորիայում սովորելը արգելք է հանդիսանում ազատ ստեղծագործությանը, որի պատճառով շատերը կիսատ են թողնում իրենց ուսումը: Օրինակ, կոմպոզիտոր Ժելյարինսկին դուրս եկավ կոնսերվատորիայի առաջին, իսկ Ջերֆինսկին երկրորդ կուրսից: Լեոն Ալեքսանդրովիչը՝ առհասարակ հրաժարվեց կոնսերվատորիայում սովորելուց և բավարարվեց երաժշտական տեխնիկումով: Կար մի ուրիշ հանգամանք ևս՝ թատրոններում աշխատելը, որի պատճառով հոջա-էյնաթյանը ուսումը շարունակեց Լենինգրադի կոնսերվատորիայում: Նա աշխատում էր թատրոններում որպես դիրիժոր և կոմպոզիտոր՝ երաժշտություն էր հորինում ներկայացումների համար: Ինչպես նրա բոլոր բնկերներն են վկայում որպես պրոֆեսիոնալ երաժիշտ նա գրեթե արդեն ձևավորվել էր և տեխնիկական աշխույժ ուժեղ էր, քան նույնիսկ նրա տեխնիկումի ուսուցիչները: Հիշենք, որ մինչև Լենինգրադ մեկնելը երկու տարի շարունակ նա համարյա ամեն օր կոնսուլտացիա էր ստանում կոմպոզիտոր Սպենդիարյանից:

¹ Ինչպես հայտնի է ՌԱՊՄ-ը (Российская ассоциация пролетарской МУЗЫКИ) ֆորմալիստական էր՝ իր հիմնական գրույթներով:

² Դասական երաժշտությունը հիմնականում ժխտվում էր ՌԱՊՄ-ովականների կողմից:

Խոջա-էյնաթյանը կազմակերպված բնավորության տեր անձ-նավորութիւնն էր: Նա իր շատ սիրած կոմպոզիտորի՝ Չայկովսկու, նման աշխատում էր սիստեմատիկաբար ու պլանավորված: Հա-րազատները պատմում են, որ կոմպոզիտորի ստեղծագործական օրը, դեռ պատանեկության տարիներից, սկսվում էր առավոտյան ժամը 8-ից: Նա գրում էր մտածված, մաքուր, գեղեցիկ, մարդաբ-տաշար ձեռագրով և միանգամից պարտիտուր էր ստեղծում:

Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործական աշխատանքներում ու-շագրավ է այն, որ հենց սկզբից նա դիմում է սովետական ար-դիական թեմատիկային՝ սկսած դիպլոմային աշխատանքից՝ ռեա-լիստական «Շլյուզ» օպերայից¹: Օպերայի լիբրետոն գրել էր տեխնիկումի ուսանող՝ ասպազա երաժշտագետ Ա. Ն. Դոլժանովիչի Դմ. Շչեգլովի «Շլյուզ» պիեսի հիման վրա, որը բովանդակում է Ուրալի աշխատանքային հերոսների կյանքը: Օպերան բեմադրվեց 1931 թվականին Լենինգրադում՝ Արվեստի աշխատողների տանը, երաժշտական տեխնիկումի ուսանողների ուժերով: Թեև Խոջա-էյնաթյանը դեռ ուսման տարիներից դիմում էր արդիական թե-մատիկային, ուր արդեն դրսևորվում էին նրա ինքնուրույն ոճա-կան առանձնահատկությունները, բնութագրելով նրան որպես որոշ պրոֆեսիոնալիզմի տեր կոմպոզիտորի, այնուամենայնիւ, ստեղծագործութիւնները մինչև քառասնական թվականները գրե-թե զուրկ էին հայկական հարազատ կոլորիտից: Իսկ ժամանակա-կից երաժշտական լեզուն դեռ լրիվ չէր ձևավորված:

Որոհք էին երեսնական թվականների երաժշտական հիմնա-կան ուղղութիւնները և որի՞ն հարեց Խոջա-էյնաթյանը:

Վաղուց էր արդեն Լենինգրադում հնչել Դմ. Շոստակովիչի այդ տարիներին մեծ երևույթ դարձած Առաջին սիմֆոնիան²: Չը-նայած այն գրել էր 18-ամյա մի պատանի³, բայց իր էությամբ երկը պատանեկան չէր. նրա երաժշտական կերպարների լրջու-

1 Նա տեխնիկումն ավարտում է 1932 թվին: Ուսանողական տարիներին ավարտում է «Կոլխոզային» սիմֆոնիկ սյուիտը և սիմֆոնիտա-օրատորիան, նվիրված «Կրասին» սանցահատի հերոսական արշավին:

2 1926 թ. մայիսի 12-ին, Լենինգրադյան ֆիլհարմոնիայի մեծ դահլիճում, դիրիժոր Ն. Մալկովի ղեկավարությամբ:

3 Սիմֆոնիան Դ. Շոստակովիչի դիպլոմային աշխատանքն էր:

թյանն ու խորությունը վկայում են ավելի շուտ շնորհալի վարպետի ձիրքի, քան թի անփորձ պատանու խառնվածքի մասին: Սիմֆոնիայում զգացվում է դասական երաժշտության ուղղությունը¹ և նրա ինքնատիպ մեկնաբանումը, որն առհասարակ չափազանց ափսոսական է կոմպոզիտորների ստեղծագործության առաջին շրջանին: Խոջա-էյնաթյանը նույնպես մարմնավորեց դասական երաժշտության այն տարրերը, որոնք մոտ էին նրա ստեղծագործական խառնվածքին (սակայն այդ հարցին կանգնադառնանք ավելի ուշ):

Երեսնական թվականներին սովետական կոմպոզիտորների լավագույն ստեղծագործությունները վարելի է ընկալել երեք հիմնական ստորաբաժանումներով, երեք տարբեր ժանրերում: Առաջինները մեծ մասամբ մարմնավորում էին սովետական մարդկանց հերոսական կյանքը, էստեզիազմը, նոր կյանքի շինարարների բուռն ոգևորությունը՝ մասսայական երգերում: Տրվյալ շրջանի լավագույն երգերից կարելի է հիշել Դոնաևսկու ըստ ստեղծագործությունները: Երկրորդ ենթաբաժինը հիմնականում սիմֆոնիկ ժանրին է պատկանում: Կոմպոզիտորները սիմֆոնիկ երաժշտությամբ փորձում էին արտահայտել սովետական նոր, մարդու ձգտումները, ներքնաշխարհը, նրա ձևավորման, հասունացման առաջընթացը, հակասությունն ու իմաստությունը: Այդպիսի ցայտուն օրինակներ են Ա. Խաչատրյանի կոնցերտները, Մյասկովսկու ու Շոստակովիչի սիմֆոնիաները:

Օպերային ստեղծագործություններում (երրորդ ենթաբաժին) կոմպոզիտորները հիմնականում մարմնավորում էին պատմական, ոչ վաղ ուղյուցիոն իրադարձությունները, կամ սովետական նոր մարդկանց՝ խանդավառ շինարարների ստեղծագործական կյանքը, որոնց ամենացայտուն ներկայացուցիչը՝ Ի. Վ. Ջերժինսկին էր և հատկապես նրա «Խաղաղ Դոնը» օպերան: Դրանց թվում կարելի է դասել նաև Խոջա-էյնաթյանին (30-ական թվականներին), երբ նա առավելապես օպերաներ էր գրում: Ծիշտ է, օպերաների հետ մեկտեղ կոմպոզիտորը գրում էր նաև այլ ստեղծագործություններ, ինչպիսին նրա սիրած ժանրին պատկա-

¹ Հիմնականում ռուսական:

նող Սիմֆոնիկ սյուիտն է, սակայն օպերային ժանրը խոջա-էյ-նաթյանի ստեղծագործական ողջ կյանքում գերել է նրան։ Չէ՞ որ կոմպոզիտորը պատանեկական տարիներից հափշտակվել էր ոչ միայն երաժշտությանը, այլև թատրոնով։ Նմ միայն օպերայի սինթետիկ ժանրը կարող էր լիովին բավարարել նրա բազմակողմանի տաղանդը։ Ցավոք սրտի օպերաներ նա գրել է միայն իր ստեղծագործության առաջին շրջանում։ Պատճառները կփորձենք պարզաբանել այս բաժնի վերջում։

1931—1945 թվականների ընթացքում կոմպոզիտորը գրել է հինգ օպերա՝ «Շլյուզ» (1931), «Խոռվություն» (1937—38), «Ջնտանիք» (1938—40), «Երեք հանդիպում» (1943) և «Նամուս» (1939—45)։

Մեկ գործողությամբ «Շլյուզ» օպերան ցույց է տալիս կոմպոզիտորի մեծ հետաքրքրությունը դեպի ժամանակակից թեմատիկան։ Վերլուծել այդ օպերան, դժբախտաբար հնարավոր չէ, քանի որ ձեռագիր պարտիտուրը և կլավիրը կորած են¹։

Տեխնիկումը ավարտելուց հետո խոջա-էյնաթյանը մինչև 1936 թվականը մեծ հաջողությամբ աշխատել է Լենինգրադի լավագույն դրամատիկական թատրոններում որպես կոմպոզիտոր, դիրիժոր և երաժշտական բաժնի վարիչ։ աշխատանք, որ նրա ուժի ստեղծման ու զարգացման ընթացքում փր խոր կնիքն է դրել։ խոջա-էյնաթյանի երաժշտական կերպարներն իրենց արտահայտչական միջոցներով ուրույն էին և լավոնիկ։ Ինչպես ինքը կոմպոզիտորն է խոստովանում, թատրոնի փոքր նվագախումբն իր նվագարտահայտչական հնարավորություններով շատ էր օգնում նրան. որպեսզի այդ փոքր նվագախումբը հնչեր այնպես, ինչպես ինքն էր ցանկանում, նա տախտակ էր տարբեր նվագախմբային հնավորությունների, գործիքների նորանոր գոգորգոմաների միջոցով գտնել իր որոնած երաժշտական կերպարին հատուկ՝ գունեղ գործիքավորում։ Բայց միաժամանակ պետք է նշել, որ թատրոնի համար երաժշտություն գրելը նրա վրա թողեց և իր քաջասական աղդեցությունը՝ ցուցադրականության որոշ տարրերի առկայությունը²։

¹ Կորել է նաև «Երեք հանդիպում» օպերայի ձեռագիրը։

² Տե՛ս այս աշխատության 31, 32 էջերը։

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական որոնումները և ոճական սաղմերը շոշափելի են նաև «Խոռվություն» օպերայում: Այստեղ է որ հիմնականում (ինչպես նաև «Շլյուզ» օպերայում) բացասական ազդեցություն է թողել նրա երկար տարիների թատրոնում աշխատելը:

Խոջա-էյնաթյանի «Խոռվություն» օպերայում ղգացվում է նաև «ապահուցականության» տենդենցը, որն այն ժամանակ շատ տարածված էր և հետևապես ցայտուն կերպով արտահայտվում էր Ի. Ստրավինսկու ստեղծագործություններում:

Ավելի ուշ՝ վերը հիշված ցուցադրական երաժշտությունը Խոջա-էյնաթյանը միացնում է լիրիկա-հոգեբանականի հետ: Եվ վերջինս գերակշռելով, աստիճանաբար, որոշ չափով սկսում է սխեմատիկ ցուցադրականը: Այդպիսիք են Խոջա-էյնաթյանի նախապատերազմյան տարիների ստեղծագործությունները և հատկապես «Ընտանիք» օպերան¹:

Ահավոր պատերազմը խորտակեց շատ շատերի, այդ թվում և Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործական գեղեցիկ երազանքները: Սակայն այդ փաստը նրա կյանքում ունեցավ և իր դրական հետևանքները, արագացրեց Խոջա-էյնաթյանի մերձեցումը հայկական ազգային ֆոլկլորին:

Պատերազմի սկզբի ամիսներին Կոմպոզիտորը սաստիկ լարված ստեղծագործական աշխատանք էր տանում. գրում էր հայրենասիրական երգեր և երաժշտություն ռադիո-Կոմպոզիցիաների համար: Նա Սոլովյով-Սեդոյի հետ մեկտեղ մասսայական երգիծական երգեր էր հորինում՝ «Միօրյակներ», որոնք հաղորդվում էին ռադիոյով և ոգևորում մեր հերոսներին: Կոմպոզիտորները միասին էին ստորագրում՝ «Խոսեղ» կամ «Աեդիս» մականունով (այդ երգերից նշենք «Ժերունի ժամագործի երգը»), դրանք առավելապես կուլլետային ձևով գրված երգեր էին և հիմնականում ծաղրում էին ֆաշիստների ժամանակավոր հաղթանակը. նշենք Խոջա-էյնաթյանի այդ շրջանի լավագույն երգերից «Մեր աղջիկները»՝ մասսայական երգը, որտեղ գովերգվում է սովետական աղջիկների կամքը և հերոսությունը:

1941 թվականի օգոստոսին Լենինգրադում Խոջա-էյնաթյանը

¹ Տե՛ս՝ այս աշխատության 32—34 էջերը:

ծանր հիվանդանում է. նրան բուժելու նպատակով տեղափոխում են Սվերդլովսկի Այստեղ Բն գալիս նաև նրա մտերիմ ընկերները՝ Ջերֆինսկին և Սոլովյով-Սեդոյը։ Սոլովյով-Սեդոյի վկայությամբ Լևոն Ալեքսանդրովիչը երկար ժամանակ իրեն տկար էր զգում, բիշ էր աշխատում, բայց որոշ ժամանակ անց սկսում է լուրջ աշխատել և հենց այդ ժամանակաշրջանում է, որ նա խիստ ձգտում է դրսևորում գեպի հայկական երաժշտությունը (թե՛ տեքստի և թե՛ երաժշտության ութմ-ինտոնացիաների տեսակետից), և գրում է հայկական «Նամուս» օպերան։ «Ափսոս, Լևոնը ուշ դիմեց հայկական երաժշտությանը, — ասում է Սոլովյով-Սեդոյը, — բայց չնայած դրան, հենց «Նամուս» օպերայով, որի հիմքում ընկած էր հայկական երաժշտության ֆոլկլորը, նա գտավ իր ուրույն լեզուն և կարճ ժամանակաշրջանում մեծ բարձունքների հասավ»։

Իրավացի է Սոլովյով-Սեդոյը, երբ ասում է թե «Նամուս» օպերայով սկիզբ առած երաժշտության ազգային կոլորիտի այդ նշանակալից բեկումը հեղինակին հասցրեց տեղծագործական բարձունքների։

Այդ առումով Խոջա-Էյնաթյանի տեղծագործությունը կարելի է բաժանել երկու շրջանի։ Առաջինը՝ հիմնված է ռուսական դասական երաժշտության և ժողովրդական երգերի ու խոսակցական ութմ-ինտոնացիաների վրա, երկրորդը՝ (սկսված «Նամուս» օպերայից) հայ ազգային երաժշտության առանձնահատկությունների տիրապետման և էվոլյուցիոն զարգացման մեծ վերելքի շրջանն է։

Ուշագրության արժանի է Խոջա-Էյնաթյանի կողմից հայ դասական կոմպոզիտորների և մասնավորապես Մեծ Կոմիտասի տեղծագործությունների (ինչպես նաև հայկական ժողովրդական երգերի) խորը քաղմակողմանի ուսումնասիրությունը։ Նրա ստեղծագործություններում սկզբում հայկական կոլորիտը սինթեզվում է ռուսականի հետ և չնայած հետզհետե գերիշխում է, բայց ամեն գեպքում ռուսականը, թեկուզ նվազագույն չափով, անպայման զգացվում է։ Հետաքրքիր ու նշանակալից է սակայն հայկական և ռուսական ազգային կոլորիտի օրգանական սինթեզը կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ տեղծագործություններում, որ հետագայում դառնում է նրա ոճական առանձնահատկություններից մեկը։ Կոմ-

պողիտորն արեկվատ զգացմանը կամ տրամադրութեանը համապատասխան արտահայտչական միջոցներ է գտնում թե՛ հայկական, և թե՛ ռուսական բնորոշ կոլորիտով: Սակայն օպերաներում, երբ երաժշտութիւնը բնութագրում է հերոսների ներքնաշխարհը, այն առավելապէս օժտված է ռուս դասական երաժշտութեան ըստեղծագործական սկզբունքով, իսկ կենցաղայինը իր ինտոնացիաներով մնում է ազգային, հայկական: Եւ դա միանգամայն օրինակական է, քանի որ բուն Հայկականը, ազգային խորը շեշտերը, ազգային հոգեբանութիւնը դեռեւս խոջա-էյնաթյանի էութիւնը չէին դարձել: Նրա օպերաներից՝ «Նամուս»-ում են արտահայտվում նրա անկեղծ զգացմունքները, ինչպէս նաեւ մեծ վարպետութեամբ մարմնավորվում երաժշտական դրամատուրգիան ու օպերայի սիմֆոնիզացիան (որը պայմանավորված է Ալ. Սպենդիարյանի «Արմաստ»-ի ազդեցութեամբ)՝ «Նամուս» օպերայի լեյտքեմաների միջանցիկ զարգացման սկզբունքի վարպետ կիրառմամբ:

Մեծ հույսեր էր կապում խոջա-էյնաթյանը «Նամուս» օպերայի հետ: Կոմպոզիտորի սերը, նվիրվածութիւնն ու պատասխանատվութիւնը «Նամուս»-ի հանդեպ արտահայտվել է նրա երկու նամակներում, որոնք ուղղված էին անվանի կոմպոզիտոր Հ. Լ. Ստեփանյանին՝ «Դու իրավացի ես. ես շատ եմ աշխատել օպերային ժանրում ու շատ եմ սիրում այն. «Նամուս» օպերան ես համարում եմ իմ պարտքը՝ խղճիս և Հայաստանի հանդեպ»¹:

Իսկ երկրորդ նամակում բացահայտվում է կոմպոզիտորի նուրբ ներքնաշխարհը. ինչպէս էր նա վախենում, որ այդ օպերան չընկալվեր այնպէս, ինչպէս իր մտահղացումն էր: «Ես վախենում եմ, որ իմ օպերայից տաքցված տպավորութիւնը աղավաղված լինի և ամեն մի վերաբերմունք, ինչ կապված է իմ օպերայի հետ, ինձ երկյուղ է պատճառում, քանի որ ես իմ ամբողջ հոգով սիրում եմ այդ աշխատանքը և ինձ ցավ կպատճառի, եթե այն այլ կերպ ընկալվի»²: «Նամուս»-ի առաջին բեմադրութիւնը, որը տեղի ունեցավ 1945 թվականին, Երևանում ըստ արժանվույն չըգնահատվեց: Ավելին՝ 1948 թվականին նրա հեղինակը մեղադրու-

² Տես խոջա-էյնաթյանի նամակը, գրված 13/2 1941 թ.:

¹ Տես խոջա-էյնաթյանի նամակը, գրված 13/3 1941 թ.:

վեց ֆորմալիզմի մեջ. այն դեպքում, երբ նա ֆորմալիզմից այն-
քան էր հեռու, որքան երկինքը երկրից:

Իրավացի են կոմպոզիտոր Ս. Արտ. Բալասանյանի խոսքե-
րը՝ «Նամուս» օպերայի նշանակութունը այնքան մեծ էր թե՛ հե-
ղինակի և թե՛ հայկական օպերային երաժշտության համար («Նա-
մուս»-ում կոմպոզիտորը շարունակում էր Ալ. Սպենդիարյանի
ավանդույթները), որ պահանջում էր ավելի բարյացակամ վերա-
բերմունք դեպի կոմպոզիտորը: Եթե նրա նկատմամբ այլ վերա-
բերմունք ցուցաբերվեր, ապա այժմ Հայաստանում, հայկական
օպերային թատրոնի խաղացանկում տեղ կգտնեին Խոջա-էյնաթ-
յանի մի քանի լավագույն օպերաները: Կոմպոզիտոր Մ. Ի. Չու-
լալկին մեր հանդիսման ժամանակ, մտաբերելով իր բնկերոջ՝
Խոջա-էյնաթյանի, դժվարին կյանքը, բացականչեց՝ «Մինչև հիմա
ես առանց սուր վրդուլմունքի չեմ կարող հիշել այն, որ նա ֆոր-
մալիստ համարվեց»:

Բերենք մի հատված էլիասերբիի նամակից, գրված 1946 թը-
վականի հոկտեմբերի 25-ին:

«Ես երկրորդ անգամ եմ լսում «Նամուսը» և Ձեզնից չեմ կա-
րող թարցնել, որ այն ոչ միայն դուր է գալիս ինձ և մեծ տապալո-
րություն թողնում, այլև առանձին տեսարաններ ինձ ուղղակի
ցնցում են:

Ինչ մեղքս թարցնեմ, ժամանակակից կոմպոզիտորների երկե-
րում անկեղծությամբ ու ջերմությամբ լի իսկական երաժշտու-
թյուն հազվագյուտ ենք լսում... ինձ առանձնապես գերեց նվա-
գախմբին ափրապետելու Ձեր վարարեցությունը: Պարտիտուրը
թափանցիկ է, առատ, հյութեղ և թարմ գույներով հագեցված:

Ես համոզված եմ, որ «Նամուսը» ձեր վերջին խոսքը չէ»¹...

Շատ էր տիրում Խոջա-էյնաթյանը օպերային ժանրը, սակայն
«Նամուս»-ից հետո նա այլևս ոչ մի օպերա չգրեց:

¹ Տե՛ս կոմպոզիտորի արխիվը:

«Նամուս» օպերան գեղեցիկ, հուզիչ ու ջերմ երաժշտության հետ մեկտեղ ունի նաև շատ ու շատ դրական կողմեր, որոնք հնարավորություն են ստեղծում նորից բեմ հանելու այն:

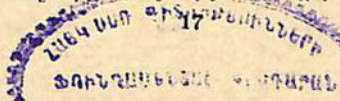
* * *

Գործիքային, կամերային և սիմֆոնիկ երաժշտությունը զբաղեցրել է կոմպոզիտորի միտքը նրա ստեղծագործական կյանքի ղեկ վաղ շրջանում¹։ սակայն միայն պատերազմից հետո է, որ նա մեծ արդյունքի է հասնում հատկապես սիմֆոնիկ ժանրի ասպարեզում: Սկսվում է կոմպոզիտորի ստեղծագործական երկրորդ շրջանը: Հայտնի են նրա պարերը սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, դաշնամուրային վոնցերտները և Սիմֆոնիան:

Կոմպոզիտոր Ա. Մ. Լաբկովսկու վկայությամբ Խոջա-էյ-նաթյանի առաջին մեծ հաջողությունը սիմֆոնիկ երաժշտության ժանրում՝ նրա երկու սիմֆոնիկ սյուիտներն են (1947, 1948 թվականներին), որոնցից առաջինն առանձնապես գովասանքի արժանացավ: Նրա չորս մասերը՝ 1. Երգ, 2. Ժողովրդական կատակ

1 1925—28 թվականների ստեղծագործությունը նրանում՝ մանր գործիքային պիեսներ, ինչպես նաև 1936 թ. լենինգրադյան առաջին ստեղծագործություններից՝ նվագախմբի համար գրված սյուիտը: Այստեղ կոմպոզիտորի երաժշտական լեզուն ղեկ որոշակի չէ, սակայն կարելի է արդեն կասել ապագայում նրան հատուկ ոճական առանձնահատկությունները: Սյուիտը հինգ մասից է բաղկացած: Այն հետաքրքիր է նրանով, որ արդեն զգացվում է կոմպոզիտորի հատուկ ձրգտումը դեպի ժանրային երաժշտական պատկերները. բնդ որում առանձին գործիքային խմբերի անջատ-գիֆերենցիալ օգտագործումը (նվագախմբային գույների հակադրության սկզբունքով օժտված), պայմանավորում է սյուիտի մասերի հակադիր բնույթը: Այսպես 1-ին հանդիսավոր մասը ողջ նվագախումբն է կատարում (tutti): 2-րդ մասը՝ (ոտաական ժողովրդական երգ) միայն լարային խմբի համար* է գրված: 3-րդ մասը՝ սկերցոն, կատարում են լարային և փայտյա փողային խմբերը: 4-րդ մասը (խիստ լակոնիկ՝ պարզ պարբերության ձևով) կատարում են միայն պղնձյա փողային գործիքները: Երաժշտությունը հուղարկավորության բնույթ ունի: 5-րդ մասը հանդիսավոր է, քայլերգային ռիթմով, նույնպես ողջ նվագախումբն է կատարում:

Մասերի ձևը շատ հաճախ եռամաս է, ճիշտ է, դեռ որոշ չափով պրիմիտիվ, բանի որ երրորդ մասը միշտ նույնությամբ է կրկնվում:



(Սկերցո), 3. Սգո քայլերդ և 4. Շուրջպարը կոմպոզիտորի ոճին հատուկ ժանրային երաժշտական պատկերներ են, որոնցում արգեն որոշակիորեն հանդես են գալիս հոջա-էյնաթյանի ստեղծագործությունը խիստ քնորոշ հաջկական կոլորիտով վերապահներ՝ լիրիկական, երգային-ծորուն, կատակային-սրամիտ, պարային-ժողովրդական և սգո քայլերգը:

Սյուեիտներում ի հայտ եկող սիմֆոնիզացիայի տարրերը՝ հոջա-էյնաթյանի ստեղծագործական բեկումը «նամուս» օպերայով, ինչպես նշել ենք, ոչ միայն ազգային կոլորիտի, այլև սիմֆոնիզմի սկզբունքների տիրապետման հասունացումն են հանդիսանում:

Քառասունական թվականների երկրորդ կեսին են պատկանում կոմպոզիտորի երեք դաշնամուրային կոնցերտները, որոնցից երրորդը՝ համեմատաբար ավելի արժեքավոր է և հաստատում է հեղինակի ցիկլային (միամաս) կոնցերտային ձևի տիրապետումը²:

Հիսունական թվականներին (1950—1954 թթ.) կոմպոզիտորը հիմնականում զբոլում է սիմֆոնիկ և վոկալ ցիկլեր:

Ինչպես դաշնամուրային կոնցերտները, այնպես էլ սիմֆոնիկ ու վոկալ-սիմֆոնիկ ցիկլերը՝ մեկը մյուսից ավելի խորը արտահայտիչ են ու առավել կատարելագործված: Սակայն անհրաժեշտ է նշել, որ կամերային գործերը նույնպես (30—40-ական թվականներից) զրավել են կոմպոզիտորի ուշագրությունը: Հայտնի է հոջա-էյնաթյանի տրիոն՝ զրված 1943 թվականին:

հոջա-էյնաթյանի ջութակի, թավջութակի և դաշնամուրի համար զրած տրիոն, որ նվիրված էր Ալ. Սպենդիարյանի հիշատակին, նույնպես բուն ռոմանտիկական ստեղծագործություն է, սիրո խոստովանություն: Ե՛վ առաջին մասի լիրիկա-դրամատիկական երաժշտությունը, հուզմունքով լի հարցական ինտոնացիաներն ու հառաչանքները, և՛ երկրորդ մասի օրորոցայինի նման հանդարտ, պայծառ երգային մեղեդին, և՛ երրորդ մասի հաջկական ժողովրդական աշխույժ քնարական ինտոնացիաների

¹ Տե՛ս կոմպոզիտորի արխիվը (ձեռագիր):

² Տե՛ս կոնցերտի վերլուծումը:

բաղմապիսի տարբերակներն ու նրանց պոլիֆոնիկ զուգորդումը առաջին մասի թեմատիկայի հետ, համապատասխան կոմպոզիտորի ուսմանտիկական խոր ոգեշնչվածությունն ու մեծ վարպետությունը: Տրիոյի որոշ ինտոնացիաներ կոմպոզիտորն օգտագործել է իր «Նամուս» օպերայում:

Տրիոն որոշ չափով կամուրջ է հանդիսանում դեպի նրա առավել լավագույն սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները: Այստեղ աղբն առկա են խոջա-էյնաթյանի հասուն ստեղծագործությանը հատուկ՝ ուսմանտիկական թուշքը, ոգեշնչվածությունը, հուզմունքը, ջերմ ու անկեղծ լիրիկական, էլեգիկ տրամադրությունը ու ժանրայնությունը՝ ազգային ուրիշ-ինտոնացիաներով հագեցված՝ հայկական ժողովրդական պարերի ուրախ երաժշտական պատկերը:

Հիսունական թվականներին է պատկանում նաև խոջա-էյնաթյանի «Տարվա ժամանկները» կամերային հոյակապ ցիկլը՝ շորահրգ դաշնամուրի և ձայնի համար, ինչպես նաև լարային նվագախմբի համար գրած պատկերավոր, գունեղ դիվերտիսմենտը «Հայրենիքում»: Այդ փոքրիկ նովելներն իրենց ոճով մոտ են խոջա-էյնաթյանի սիմֆոնիկ պարերին:

«Հայրենիքում» դիվերտիսմենտը բաղկացած է հինգ մասից.

1. Երեանի փողոցներում (զբոսանք), 2. Արարատյան դաշտավայրը (երգ).

3. Ճանապարհորդություն դեպի Սևան (սկերցո),

4. Երեկոն Սևանում (նոկադուրն),

5. Խաղողաքաղ (պար):

Կոմպոզիտորի հասուն շրջանի այս ստեղծագործության երաժշտությունը լիովին հիմնված է հայկական ժողովրդական ուրիշ-ինտոնացիաների վրա:

Վերջերս ընդունված է այն վարծիքը, թե ազգային բովանդակության, ազգային բնույթի համար պարտադիր չեն ժողովրդական ուրիշ-ինտոնացիաները, մեղեդին: Սակայն ազգային կոլորիտը ստացվում է ոչ միայն ժողովրդական մեղեդու առկայությամբ. այն կարող է և չլինել. կարևոր են ազգային երաժշտական տրագիցիաները, ազգային ուրիշ-ինտոնացիաների ուրույնությունը

տարբեր ժանրերում՝ և լադերի, ձայնաշարերի ինքնատիպ կառուցվածքը, լադոհարմոնիկ փոփոխայնությունը, ինչպես նաև ժողովրդական ինտոնացիաների զարգացման տարբեր ձևերի օգտագործումը և շատ ու շատ տարբեր ֆակտուրային ուրույն տարրեր, որոնցով և տեղծվում է ազգային կերպարը, բնավորությունը, մտածելակերպը:

Ինչպես վերը հիշատակեցինք «Հայրենիք» գիվերտիսմենտը, իր լադերով և ռիթմ-ինտոնացիաներով հարազատ է հայկական երաժշտությանը¹:

Ինչպես իր բոլոր ստեղծագործություններում, այնպես էլ կամերային երկերում կոմպոզիտորը ձգտում է դնել իրեն հատուկ գրելակերպը, ժանրը, ումանտիկական ոճը: Իսկ անհաջողությունները կամերային և սիմֆոնիկ ժանրում նրան երբեք հուսահատության չէին հասցնում: Նա մեծ կամքով ու համառությամբ նորից ու նորից էր գրում: Խոջա-Էյնաթյանը վատա՜հ էր իր ուժերին

¹ Օրինակ, առաջին մասը՝ «Երեանի փողոցներում»-ը, սրուշ չափով նման է «Զեմ ու չեմ» կրգին: Կոմպոզիտորն այդ քնարական մեղեգու ինտոնացիաները վարպետորեն վերաիմաստավորելով, զարգացնելով, ստեղծում է բոլորովին նոր՝ անհոգ զրոսանքի ուրախ կերպար: Երկրորդ մասում («Արարատյան դաշտավայրը») հայկական պարեղանակի ինտոնացիաները տարբերակելով, վերափոխվում են ծորուն կրգի:

Երրորդ մասը պատկերում է ուրախ ճանապարհորդություն՝ աշխույժ, արագ տեմպով երաժշտական ռիթմ-ինտոնացիաները հիշեցնում են «Քոչարի» պարը: Ինչպես ժողովրդական պարերում, այստեղ էլ մեղեգին կրկնվում է զանազան տարբերակներով:

Զորրորդ մասը «Երեկոն Սեանում», հայ ժողովրդական լիրիկական երգերի ինտոնացիաներով ինքնատիպ թեմայով նոկտյուրն է, ուր հանգիստ «կարկաշող» ֆոնի վրա ջութակը հիասթանշ մեղեգի է կրգում:

Վերջին, ֆինալային մասը՝ «Խաղողաբաղը», նույնպես սողորված է հայկական պարեղանակների ռիթմ-ինտոնացիաներով: Պատկերվում է խաղողաբաղի ուրախ ու զվարթ աշխատանքը: Այս հետաքրքիր ու գերող երաժշտությունը արտահայտում է հայկական չբնաղ բնապատկերը և նրա ումանտիկական արտադրումը մարդկանց ներբնշխարհում:

և գիտեր, որ աստիճանաբար կատարելագործվելով, կկարողանա հասնել իր նպատակին:

Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործության ամենահասուն շրջանը՝ հիսունական թվականները, նշանավորվում են նրա լավագույն սիմֆոնիկ ստեղծագործություններով. այդ թվում՝ սիմֆոնիկ պարերի երեք տետրը (1951—1952), «Պատանեկություն», «Էլեգիկ» պոեմները (1953)՝ և կոմպոզիտորի դասական Սիմֆոնիան (1954 թ.):

Սիմֆոնիկ պոեմներում առավելագույն զարգանում է Խոջա-էյնաթյանի ոճին հատուկ լայնածավալ, անկեղծ, սրտարուխ քննարկողությունը:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական էվոլյուցիոն ուղին դեպի Սիմֆոնիկ ժանրը խիստ ակնհերե է: Նա միամաս ստեղծագործությունից հետո¹, դիմելով քառամաս ցիկլին, աստիճանաբար այն ավելի է կատարելագործում: Օրինակ, Կոնցերտային-սյուիտի փոխարեն ջութակի և նվագախմբի համար, 1950 թ. սկզբին, Խոջա-էյնաթյանը մտադիր էր գրել ջութակի կոնցերտ: Սակայն այդ ցիկլը՝ ավելի շուտ ստացվեց սյուիտ և այդպես էլ բնկալվեց: Այնուհետև տասնվեց մանրանվագ ստեղծագործություններից բաղկացած սիմֆոնիկ պարերով կոմպոզիտորը հազեցրեց դեպի միևնույն ժանրային պիեսներն ունեցած իր ծարավը: Ստեղծվեց սիմֆոնիկ Պարերի հոյակապ ու գունեղ երեք տետրը, որոնք նույնպես ունեն ցիկլային ձևի տարրեր²: Յիկլը խիստ բազմամաս էր, անհրաժեշտ էր նոր ստեղծագործություններում կրճատել ցիկլի մասերի քանակը, այն հազեցնելով կուռ ամբողջականություն, ուղի հարթել դեպի նոր ժանրը, սիմֆոնիան, վերալ սիմֆոնիկ ստեղծագործություններով, որոնց թվում են քառամաս ցիկլերը՝ «Երգեր հայրենիքի մասին» և «Պոեմ» կանտատը:

Այսպիսով վերը հիշված ստեղծագործություններում երաժրշտական կերպարների աստիճանական խորացման և բնագծաբանական շնորհիվ Խոջա-էյնաթյանը ստեղծում է լավագույն ստեղծագործություններ, որոնք կամուրջ են հանդիսանում դեպի նրա

¹ Հիշենք, որ միամաս ձևի հաջո՞ղ օրինակ է նրա երրորդ դաշնամուրային կոնցերտը:

² Տե՛ս պարերի վերլուծումը:

միասնական քառամաս ցիկլը՝ անդրանիկ դասական Սիմֆոնիան։
Եթե «Էլեգիկ» պոեմում գերակշռում է՝ ողբերգական կերպարը, որն անհատի ներքնաշխարհը միակողմանի է մարմնավորում, ապա Սիմֆոնիայում այն տառնում է խորը փիլիսոփայական ընդհանրացում, որն արտահայտվում է կյանքի և մահվան ուժմանտիկական պայքարով։

Հիսունական թվականները կոմպոզիտորի կյանքում ամենածանր, դժվարին տարիներն էին։ Այդ ժամանակաշրջանի հակասությունների հետ կապված իրադարձությունները, ինչպես նաև դոգմատիզմը՝ հայացքների անհանդուրժողականությունը, 1945 թվականից կոմպոզիտորին ուղեկցող ֆորմալիզմի պիտակը՝ մի կողմից, ծանր հիվանդությունը՝ մյուս կողմից, հիմք հանդիսացան նոր, խոր փիլիսոփայական մտորումների, որոնց հետևանքն եղավ խոջա-էյնաթյանի ուժմանտիկական՝ Լիրիկա-դրամատիկական հոյակապ Սիմֆոնիան։ Հայ երաժշտության պատմության, սոցիալիստական ուժմանտիզմի զարգացման մեջ սա մի նոր էջ բաց արեց։

Իր անդրանիկ Սիմֆոնիան խոջա-էյնաթյանը չկարողացավ չեղնել նվագախմբի կատարմամբ։ Նա վախճանվեց հիսուն տարեկան հասակում՝ 1954 թվականի հոկտեմբերի 7-ին, իր ստեղծագործական ծաղկուն շրջանում, Սիմֆոնիայի պրեմիերայի նախօրյակին։

Չնայած կոմպոզիտորի ծանր, հուսահատական վիճակին, նրա Սիմֆոնիայի հոյակապ երաժշտությունը հազեցված է առնականությամբ, դրամատիզմով։

«Այդ Սիմֆոնիան, որն ավարտվեց կոմպոզիտորի մահվանից ոչ շատ առաջ... ունկնդիրների մեծ գոհունակությունն առաջացրեց» — գրում է կոմպոզիտոր Դ. Բ. Կաբալեալին, — իրականում Սիմֆոնիայի արժանիքներն այնքան մեծ են ու անվիճելի, որ անուշադրության մատնել այն չի կարելի։ Գրված ըինելով ծանր հիվանդության տարիներին, (որը հանգեցրեց ողբերգական վախճանի), Սիմֆոնիան անկասկած արտացոլել է կոմպոզիտորի ողուտազնապալից վիճակը։ Սակայն վիշտը, ընկճվածությունն ու մրուռյլ նախազգացումները չեն, որ որոշում են Սիմֆոնիայի մտահղացումն ու երաժշտությունը։ Ընդհակառակը՝ զգացվում է խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործական ուժի, կամքի և առնականու-

թյան կենտրոնացում: Կարծես նախազգալով մոտավորապես մահը, կոմպոզիտորը լարել էր իր հոգեկան բոլոր ուժերը այդ ստեղծագործությունը կերտելու համար, որպեսզի նրա մեջ շարունակվի իր կյանքը»¹: Ծանր հիվանդ վիճակում ստեղծել այդպիսի Աիմֆոնիա, մեծ սխրանք էր:

Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործական մեծ աշխատանքներից է՝ Տ. Զուխաջյանի «Արշակ երկրորդ» և Ա. Տիգրանյանի «Դավիթ բեկ» օպերաների գործիքավորումը, հետևաբար և նրանց պրեմիերան Հայաստանում: Եթե մենք այժմ զմայլանքով ունենդրում ենք այդ հիասքանչ օպերաները, ապա դա Խոջա-էյնաթյանի վարպետությունն ու տաղանդի շնորհիվ է:

Դժբախտաբար այն ժամանակ չգնահատվեց տաղանդավոր երաժշտի այդ խոշոր ավանդը հայկական օպերային արվեստում (հաստկապես՝ «Արշակ երկրորդ» օպերայի գործիքավորումը): Սակայն, որոշ ժամանակ անց, նրան կրկին դիմեցին գործիքավորելու Ա. Տիգրանյանի «Դավիթ Բեկ» օպերան: Խոջա-էյնաթյանը ծանր հիվանդ էր. ցավում էին և նրա աչքերը: Բժիշկներն արգելել էին նրան աշխատել: Բայց արվեստագետի բարձր կոշտմը, հայրենասիրությունը նրան մղեցին նոր սխրանքի. Լևոն Ալեքսանդրովիչը լարելով իր ողջ ստեղծագործական ուժերը, կարողացավ հաղթահարել այդ աշխատանքը ևս, ստեղծելով «Դավիթ Բեկի» հոյակապ պարտիտուրը:

Կոմպոզիտորի վերջին ստեղծագործությունը դաշնամուրի և նվագախմբի համար գրված ֆանտազիան է, որ նույնպես աչքի է ընկնում իր ազգային վառ կոլորիտով, գունեղ հարմոնիայով և արտահայտչականության զարգացմամբ ու հակիրճությամբ: Պարանոթյան (առաջին և երրորդ ծայրային մասերի) և լիրիկական, էլեգիկ երգի (երկրորդ մասի) զուգադրումով այդ ստեղծագործությունն առնչվում է Խոջա-էյնաթյանի սիմֆոնիկ պարերի հետ: Յավոթ սրտի, «ֆանտազիան» մնաց անավարտ: Հիմնվելով կոմպոզիտորի ձեռագրի վրա, ֆանտազիայի նվագախմբային աշխատանքները ավարտեց Ս. Շաթիրյանը: «Ֆանտազիան» կա-

¹ «Советская музыка», 1955, № 5, էջ 8—9, (ընդգծումը մերն է—Է. Կ.)

տարվեց Լենինգրադում՝ 1955 թվականի նոյեմբերի 23-ին:

Լևոն Ալեքսանդրովիչին շատ էին սիրում Լենինգրադում. նա իր հետ միշտ ուրախություն, մեծ եռանդ և սրամտություն էր բերում: «Ասես միշտ նա լուսավորում էր շրջապատն իր ներկայությամբ» — մտաբերում են նրա ընկերները, — անգամ իր կյանքի վերջին ամիսներին (չնայած ծանր հիվանդությանը), նա շրջապատին վարակում էր ակնհայտ լավատեսությամբ»: Այդ մասին են վկայում բոլոր այն ուղերձները, որոնք մատուցվել էին կոմպոզիտորին 1954 թվականի մարտի 20-ին, Լենինգրադի ֆիլհարմոնիայի մեծ դահլիճում կայացած հորելյանական համերգին:

Լևոն Խոջա-էյնաթյանը ոչ միայն լավ ընկեր էր և ազնիվ քաղաքացի, այլև հմուտ ուսուցիչ: Նա իր գիտելիքները մեծ սիրով հաղորդում էր երիտասարդ կոմպոզիտորներին, և մեծ բավականություն տալով այդ շնորհակալ աշխատանքից: Ահա թե ինչ է պատմում նրա սիրելի աշակերտներից մեկը՝ «Նա Լևոն Ալեքսանդրովիչի հետ ծանոթացա կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո՝ 1951 թվականին: Եվ եթե այժմ գործիքավորմանը, նվագախմբին հիմնովին տիրապետում եմ, դրանով էս մեծ մասամբ պարտական եմ Լևոն Ալեքսանդրովիչին: Նա հիանալի մանկավարժ էր. ստուգում էր. ստեղծագործության պլանը և երաժշտությունը հրդեհում սկսած յուրաքանչյուր տակտից մինչև նրա զարգացման ընթացքը՝ մեծ մասշտաբներով. «Նա ոչ մի ֆորմալ դոգմա չէր ընդունում. ամեն ինչ պետք է պայմանավորված լիներ երկի բովանդակությամբ, երաժշտական կերպարներով: Խորհուրդ էր տալիս շարաշահել նվագախմբային բոլոր հնարավորությունները երկի սկզբից, անհրաժեշտ է աստիճանաբար բացահայտել կերպարը, բարձրակետի համար պահելով ամենասուր արտահայտչական միջոցները»:

Հայկական երաժշտությունն այնքան էր դերել Խոջա-էյնաթյանին, որ նա իր տշ-հայ աշակերտ-կոմպոզիտորին փորձուրդ էր տալիս լսել և ուսումնասիրել մեծ Կոմիտասի ստեղծագործությունները: Եվ նրա աշակերտը առանձնահատուկ սիրով ու հափըշտակությամբ էր ուսումնասիրում Կոմիտասի անմահ երգերը և հատկապես նրա խմբերգային երաժշտությունը:

Խոջա-էջնաթխանը երբեք չէր պարտադրում իր մտածելակերպըն ու ճաշակը ուսանողներին: Միշտ և միշտ նա ելնում էր երաժրշտության ուրույն բովանդակությունից և կոմպոզիտորի անհատական ոճից:

Մարդկայնությունը, ահա ինչն էր բնորոշ Խոջա-էջնաթխանին:

Հիսունական թվականներին շատ երիտասարդ կոմպոզիտորների տկսեցին իրենց ուժերը փորձել մեծ կտավի ստեղծագործություններում, և Խոջա-էջնաթխանը նրանցից շատերին էր օգնում: Այդպիսիք են Լ. Պրիգոժինը, Ա. Պերովը, Վ. Զիստյակովը և ուրիշներ: Իր հետաքրքիր ու արժեքավոր խորհուրդներով ոչ միայն ստեղծագործական, այլ հաճախ նաև կազմակերպչական հարցերով էր օգնում երիտասարդ կոմպոզիտորներին. նույնիսկ ծանր հիվանդ վիճակում ամեն կերպ աջակցում էր համերգների կազմակերպմանը և նոր ստեղծագործությունների քննարկմանը:

Աշխատել և աշխատել. ահա ղարգաջման, աճի հիմնական պայմանը,— ասում էր Խոջա-էջնաթխանը: «Եթե հոգնես նստած գրել, կանգնած գրիր»,— խորհուրդ էր տվել նա իր աշակերտին՝ նամականիքից մեկում:

Խոջա-էջնաթխանը սիրով օգնում էր նաև իր կոլեգաներին: Սովովյով-Սեդոյի վկայությամբ Լևոն Ալեքսանդրովիչը աջակցում էր նրա աշխատանքներին՝ հատկապես «Տարաս Բուլբա» բալետի պարտիտուրը գրելիս:

Երաժշտությունը պետք է հասկանալի և մատչելի լինի լայն մասսաներին,— ասում էր Խոջա-էջնաթխանը, իսկ այժմեականը իր արտահայտչական ձևի լակոնիզմով, սեղմվածությամբ պետք է տարբերվի XIX դարի երաժշտությունից: Հենց այդպիսին է Լեվոն Ալեքսանդրովիչի երաժշտությունը և նրա ոճի կարևոր առանձնահատկությունը:

Վարպետության կարելի է հասնել համառ աշխատանքով,— ասում էր կոմպոզիտորը: Եվ նա հասավ վարպետության բարձունքներին, գրում էր արագ և միաժամանակ, խորը բովանդակա-

լից: Նրա քններեներից կոմպոզիտոր Նիկոլայ Կարլովիչ Գանը վը-
կայում է, որ Սիմֆոնիան Խոջա-էյնաթյանը գրեց հեշտությամբ,
շատ կարճ ժամանակամիջոցում՝ 1954 թվականին ամռանը Լե-
նինգրադի կոմպոզիտորների ստեղծագործության տանը: Հոգեկան
մեծ ու առնական ուժն էր հատուկ թե կոմպոզիտորին և թե նրա
երաժշտությանը:

Երկրորդ գլուխ

ԹՊԵՐԱՆԵՐԸ

Ինչպես արդեն ասացինք ի. Խոջա-էյնաթյանն իր ստեղծագործական կյանքում մեծ առեղ էր հատկացնում օպերային ժանրին: Կոմպոզիտորի առաջին ինքնուրույն աշխատանքը այդ ժանրում «Խռովություն» օպերան էր, որի լիբրետոն հիմնված էր Ֆուրմանովի համանուն ստեղծագործության վրա¹: Դ. Ֆուրմանովը, որին Ա. Ա. Սերաֆիմովիչը անվանել է «հեղափոխության գեղանկարիչ», իրոք որ վարպետությամբ և գեղաբանությամբ էր նկարագրել կոմունիստների մեծ պայքարը Ղազախստանում, սովետական կարգերի հաստատման շրջանում: Շատ դժվար էր այդ պայքարը խուլ Սեմիրեչիայում, որտեղ Սովետներում և պարտիական կազմակերպություններում բուն էին դրել հակահեղափոխական տարրերը, կուլակներն ու բայ-տուղերը², իսկ աշխատավորները թեպետ քաղաքի բնակչության զգալի մասն էին կազմում, բայց հետամնաց էին, ուստի նրանցից շատերը հոգևորականների, կուլակների և քայերի գաղափարական գերին էին դառնում: Այդ դժվարին միջոցառում խիզախ կոմունիստ Դ. Ֆուրմանովը և նրա գաղափարակիցները ստեղծագործական արդյունավետ աշխատանք էին տանում, և հանուն հեղափոխության հաղթանակի, հերոսաբար պայքարում էին հակահեղափոխական խոտվարարների դեմ:

¹ Լիբրետիստներն են Վ. Վոլժանինը և Բ. Պետրովիսը

² «Кулачишки, кулаки, кулачищи».

Երեսնական թվականներին կոմպոզիտորից շատերն էին ձեռ-
տում գեղարվեստորեն մարմնավորել ժողովրդի խիղախ պայքա-
րը ռևոլյուցիոն շրջանում¹։ Եվ Խոջա-էյնաթյանն իր առաջին ինը-
նուրույն մեծ կտավի ստեղծագործությունը նվիրեց ռևոլյուցիայի
հերոսների հիշատակին։ «Նոսովություն» օպերայի բեմադրությամբ
Լենինգրադի ակադեմիական փոքր օպերային թատրոնը 1938 թը-
վականին ավարտեց սովետական օպերաների ցիկլը՝ նվիրված
Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայի 20-րդ տարեդարձին։ Սակայն այդ
ստեղծագործությունը զգալի հաջողություն չունեցավ, այն ան-
կասկած ուներ փր գրական կողմերը, բայց դրամատուրգիական
զարգացման տեսակետից՝ ինչպես լիբրետոն, այնպես էլ երա-
ժրշտությունը, կատարյալ չէին։ Պատմության հուզիչ էջերը՝ հա-
կահեղափոխականների խռովությունը լիբրետոյում այնքան էլ
տպավորիչ չէին, այնտեղ պատշաճ չէր մարմնավորվել դասա-
կարգային պայքարը, որ մղում էին հերոս կոմունիստները և
հատկապես Ֆուրմանովը փր քնկերների հետ։

Դույություն ունի այն կարծիքը (Մ. Դրուսկին), թե օպերան
հաջողվեց այն պատճառով, որ կոմպոզիտորը շարաշահել էր
մասսայական երգի ռիթմ-ինտոնացիաները, նրանում չկային
սիմֆոնիկ կտավներ, արիաներ և այլն։ Բացի այդ պատճառնե-
րից, կար և մի այլ հանգամանք, որ կապված է օպերայի ժանրի
հետ. Դ. Ֆուրմանովի «Նոսովություն»-ը էպիկական-հերոսական
ստեղծագործություն է, մինչդեռ Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագոր-
ծությանը հիմնականում հատուկ է լիրիկա-դրամատիկական ոճը։

Իհարկե, էպիկական ժանրում չի հերքվում երաժշտական
կոնցեպցիայի լիրիկական բացահայտումը։ Դեռ Բելինսկին գրել
էր՝ թե ստեղծագործողը մեր ժամանակներում չի կարող լինել մի-
այն վիսիրդու կամ քնարերգու։ Ժանրերի սինթեզը հնարավոր է,
սակայն միշտ նրանցից մեկը գերակշռող է. Խոջա-էյնաթյանի
«Նոսովություն» օպերայում գերակշռում է լիրիկական մտածելա-

1 Ինչպես հայտնի է, այն ժամանակ մեծ հաջողությամբ բեմադրվեց Ի. Ջեր-
ժինսկու «Նազադ Դոն» էպիկական օպերան։

2 Մենք հարկ չենք համարում ընթերցողի ժամանակը շարաշահել լիբրետո-
յի բովանդակությամբ։ Հանգամանորեն կվերլուծվեն կոմպոզիտորի միմիայն
լավագույն ստեղծագործությունները։

կերպը, այնինչ նրանում պետք է ավելի շատ զարգացվեր էպիկականը: Ահա թե ինչու օպերայում Գմիտրի Ֆուրմանովի մասսայական-հոանդուն ռեոլյուցիոն գործունեությունը պատշաճ կերպով չբացահայտվեց: Օպերայում կան իհարկե մի քանի հուզող էպիկական հատվածներ, որոշ դրական կերպարներ, որոնց ազգային կոլորիտը թեպետ հայկական չէ, բայց որոշակիորեն հիմնված է ռուսական ժողովրդական և դասական ավանդույթունների վրա: Օրինակ, Ֆուրմանովի և նրա ընկերների հերոսական կերպարի երաժշտական մարմնավորումը ճիմնված է ռուսական խոսակցական, երկարածգված ինտոնացիաների վրա¹: Նրբամյալ օգտագործվում են նաև ռուս ռեոլյուցիոն երգերի ու թմինտոնացիաները: Հաջողված է բանտարկված կոմունիստների խիզախ, բայց երգային երգը, որով նրանք երգվում են պայքարել հակահեղափոխականների դեմ մինչև իրենց արյան վերջին կաթիլը:

Երաժշտական դրական բնութագրություններից մեկն էլ տառապող ժողովուրդն է, հանձին զանգատվող ծերունու՝ նրա ներքնաշխարհի բացահայտումը: Վերջինիս խորը արտահայտիչ լացը՝ դանգատը, հիշեցնում է Մուսորգսկու «Քորիս Գողունով»-ի Կրոնախեի (юродивый) լացը: Սակայն Մուսորգսկու օպերայում գերակշռում է ճշմարտացիորեն վերարտադրած ժողովրդի հերոսականությունը, իսկ խոջա-էյնաթյանի քնարական օպերայում ծերունու լացով է միայն արտահայտվում ժողովրդի տառապանքը:

Կարմիր բանակայինների խմբերգերը կազմում են մի նոր ինտոնացիոն շերտավորում, կապված ռուս մասսայական երգերի հետ, որոնք օպերայում ևս ամենից հաջողվածը լինելով, մնում են ունկնդրի հիշողության մեջ: Նշենք լիրիկական «Уж ты конь мой ретивый», «Вьется узкая тропинка» երգերը և հատկապես հոյակապ մարտական երգը՝ «Ветер листик сухой катит, Эх!»

Լեյտիվաների և շաղկապող ինտոնացիաներ օպերայում համարյա չկան, որի շնորհիվ և երաժշտական դրամատուրգիան ֆրազմենտային է. իսկ վերը հիշատակված դրական կերպարներ էլ իրենց երաժշտական դիատոնիկ լեզվով միապաղաղ են դարձնում

¹ Интонации продленной речи.

ողջ օպերան: Հակադիր ուժերի բնութագրումը, հիմնականում օժտված է տխրամտիկ, «սոցիոլոգիական ցուցադրման» սկզբունքով, որով կոմպոզիտորը ջանում է մարմնավորել խրախճասեր, շվալատ ամբոխը¹:

Օպերայում նշված բացասական կերպարների բնութագրման որոշ տխրամտիկումը՝ քնդհանուր էր 30-ական քվակաճների կոմպոզիտորների համար. նոր կյանքի դրսևորումը արվեստում պահանջում էր արտահայտչական նոր միջոցներ և այդ իսկ պատճառով դժվարին պրպտումներ ու որոնումներ՝ բոլոր ժանրերում:

20—30-ական թվականները, հատկապես օպերային ժանրի հետ կապված, նոր որոնումների դժվարին ժամանակաշրջան էր:

1936 թվականին կոմպոզիտորների ստեղծագործական դիսկուսիաներից մեկում, Պ. Բ. Ռյազանովը նշեց սովետական կոմպոզիտորների նատուրալիստական տենդենցների երկու աղբյուր: Առաջինը՝ կապված այս կամ այն սոցիալական տիպի բացասական նկարագրություն ստեղծելու ձգտման, իսկ երկրորդը՝ հոստորական խոսքի պաթոսը վերարտադրելու փորձերի հետ, որոնք արտացոլվել են այնպիսի ստեղծագործություններում, ինչպես Դավիդենկոյի «սյակատը» (1925 թվական), Կովալի «Ռեուլյուցիոն կայծակը» (1930 թվական) և Խոջա-Էյնաթյանի «Խռովություն» օպերան (իր թե բացասական գործող անձանց բնութագրումով, և թե ռեչիտատիվներում արտահայտվող դրական երաժշտական կերպարների՝ պաթոսով):

Ահա թե ինչ է գրում Գ. Օրլովը այդ տարիների տեղեղծագործության մասին. «Բասական թվականներին, ժամանակակից իրականության ճշմարտացի պատկերման ուղղությամբ սովետական արվեստագետներն առաջին քայլերը կատարելով, իրենց ուղե երկու հիմնական խնդիր դրեցին՝ պայքարել բուրժուական հասարակական ուղղությունների դեմ և հաստատել նոր հասարակարգի ազնիվ գաղափարներ: Դասակարգային սուր պայքարի պայ-

1 Այդպիսի միջոցներից են, (ի հակադրություն դրական երաժշտական կերպարների դիատոնիկ լեզվի) խրոմատիզմը՝ ալտերացիայի բազմաթիվ օրինակները հարմոնիայում, դիսոնանսները, մեծացված և փոքրացված ինտերվալներով թռիչքները՝ մեղեդիում և այլն: Տես 31, 32 էջերը՝ սոցիոլոգիական ցուցադրության սկզբունքի մասին:

մաննեքում (քաղաքում՝ ընդդեմ նեպի մնացորդների, գյուղում՝ ընդդեմ կուլակության, աշխատանքում և կենցաղում՝ ընդդեմ բուրժուական բարոյականության) նրանց ստեղծագործությունը բնականաբար, ընդունում էր երգիծական խարաղանոց բնույթի։ Սակայն սկզբնական շրջանում, և դա անխուսափելի էր, այն հեռու չէր գնում երևույթների ամկերեսային կողմը և առանձին բնորոշ, հրատապ փաստերի նկարագրիկ հաստատումը լինելուց... Նման սխեմատիզմը փրկուն հոստորական և ճարտասանության հետ զուգորդվելով, բնորոշում էր նաև դրական կերպարների ստեղծման առաջին փորձերը... Սոցիալիզմական ցուցադրականությունը, որ փր «ժամանակի դրոշն էր», թափանցում էր ամենուրեք ոչ միայն երաժշտության, այլև պոեզիայի, օպերային-բալետային, դրամատիկական թատրոնների և կինոյի գեղարվեստական պրակտիկայի մեջ»¹։

Այդ հոսանքը՝ (դրական և բացասական կերպարների սխեմատիկ բնութագրումը) չէր կարող ինչ-որ չափով շանդրադառնալ նաև խոջա-էջնաթյանի երաժշտության վրա։ Նրա երաժշտական մոտածելակերպը ընտելալացել էր հատկապես թատերական և կինո-երաժշտության առանձնահատկություններին։ Նա հաճախ հորինում էր հանպատրաստից, պարզաբանելով պիեսի կամ սցենարի բովանդակությունը²։

«Խռովություն» օպերայում կոմպոզիտորը հիմնականում լիբրետոյի տեքստը վեր է ածել երաժշտության. իսկ երաժշտական

¹ Г. Орлов. Симфонии Шостаковича. Музгиз, Л., 1961, էջ 38, 39.

² Կինո-իլյուստրատորների մասին արվեստագետ Ի. Իոֆֆեն գրում է՝ «Երաժշտական ուղեկցության գաղափարական մակարդակը բարձրացնելու նպատակով կինո-իլյուստրատորներն իրենց ապահովում էին հատուկ ժողովածուներով և նոտաների ցանկերով։ Այդ հրատարակությունները լի էին շտամպներով, որոնք փոշված էին բնութագրելու սոցիալական տարրեր խավերը։ «Նեպմանները»՝ քաղ-բնիական ոռմանս և տանգո, արևմտյան բուրժուազիա՝ ջազ, ֆոքստրոտ, բուրժուական զինվորականներ՝ բուլս ու ծանր քալերգեր, պրոլետարիատ՝ ռևոլյուցիոն քալերգատիպ երգեր և այլն։ Այս պատրաստի սխեմաները մտցվում են սյուժեի մեջ»։ «Իոֆֆեն. Սովետական կինոյի երաժշտությունը, Պետական երաժշտական գիտահետազոտական ինստիտուտ, Լ. 1958, էջ 38։

կուռ դրամատուրգիա, որն օժտված լինելու կոմպոզիտորի մտքի և զգացմունքի միասնական զարգացումով, այս օպերայում դեռևս չկար՝ զգացվում էր երաժշտական «շտամպներ»-ի ազդեցությունը: Մասնայական երգը և ռեուլյուցիոն ուրթմ-ինտոնացիաները երաժշտական դրամատուրգիայում դեռևս զարգացման շարժիչ ուժ չէին հանդիսանում:

Այսպիսով, տեղիների որոնումներով է բնորոշվում այն ժամանակաշրջանը և հատկապես Խոջա-էյնաթյանի «Խոռվություն» օպերան: Իրավացի է Մ. Դրուսկինի այն միտքը, թե առանձին գեղարվեստական ֆրագմենտները օգնում են գտնելու այդ դժվարին ուղիները նույնիսկ չհաջողված ստեղծագործություններում¹:

Խոջա-էյնաթյանի արտասովոր տաղանդը, այժմեականության նրա սուր զգացումը դրսևորվել են «Խոռվություն» օպերայի պարտիտուրի մի շարք արտահայտիչ հատվածներում, որոնք առավելապես կապված են նրա երգային համարների հետ:

«Խոռվություն» օպերայի պրեմիերայից անմիջապես հետո, 1938 թվականին կոմպոզիտորը ձեռնարկում է գրել մի նոր օպերա, որի թեմատիկան ավելի մոտ էր նրա երաժշտական խառնրվածքին, դա լիբելա-դրամատիկական ժանրին պատկանող «Բնտանիք» օպերան էր:

Օպերայի լիբրետտոն կոմպոզիտորի հետ միասին գրել էր՝ Զելցերը «Բախտ որոնողները» կինոֆիլմի սյուժեի հիման վրա²: Այս օպերայում ևս կա դրամատուրգիական հակադիր հոսանքների բախում³, ավելի ցայտուն են դրսևորվել կոմպոզիտորի ոճական

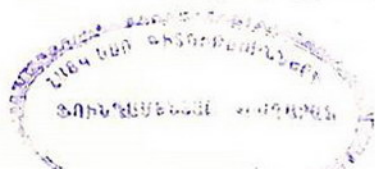
¹ М. Друскин. Леон Александрович Ходжэйнатов. Гос. муз. изд-во. Л., 1956.

² Վ. Ի. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի անվան երաժշտական թատրոնը Մոսկվայում բեմադրեց այդ օպերան 1940 թվականի սեպտեմբերի 23-ին (առաջին ներկայացումը կնկում էր, թատրոնի գաստրոլների ժամանակ): Բեմադրողներ՝ Պ. Մարկով և Դ. Կամենիցկի, դիրիժոր՝ Յ. Ակուլով, նկարիչ՝ Բ. Վուկով:

³ Դրական կերպարներն են՝ ընտանիքի մայրը, Խանան, նրա տղան՝ Լեկոն: աղջիկը՝ Բլյուման, կազակ Սերգեյը [որը սիրում է Բլյումային] և կոլտնտեսության նախագահ՝ Դավիդը: Սրանց հակադրվում է Բլյումայի հասակավոր ամուսնու բացասական կերպարը: [Նա ոսկու հանքերից գողանում է փողի, և որպեսզի թաքցնի իր հանցագործությունը, սպանում է Բլյումայի հղբորը: Հանցագործին հայտնաբերում են, պատժում, իսկ Բլյուման ամուսնանում է Սերգեյի հետ]:

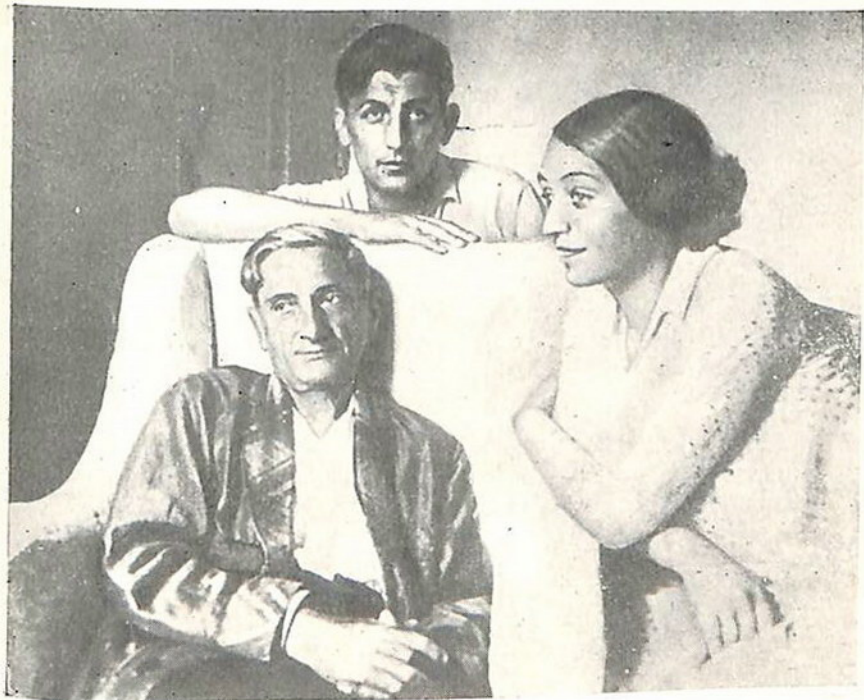


Լ. Խոջա-էյնաթյանի ծնոջները՝ Վարվարա Վասիլի և Ալեքսանդր Արտեմի
Խոջա-էյնաթյաններ:

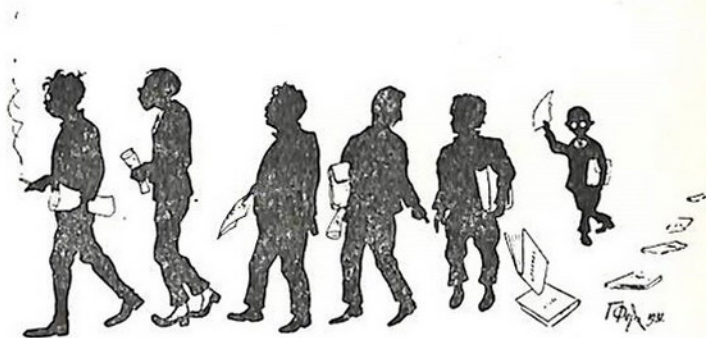




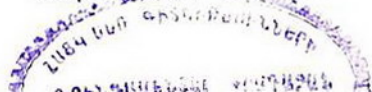
Լ. Խոջա-Էյնաթյանը 1938 թվականին:



Լ. Խոջա-Էլնաթյանը հոր ու կնոջ հետ:



Պրոֆ. Պ. Բ. Ռյադանովի ստեղծագործական դասարանը
մանրմական շարժ Գ. Ֆարդիի:





Լ. Խոջա-Էյնաթյանը իր հարազատների հետ: Ձախից՝ առաջինը մայրն է,
վերջինը՝ կինը:

առանձնահատկութիւնները, նրա անհատական լեզվի որոշ գծերը: Այստեղ կոմպոզիտորը ձգտում է մի կողմից դեպի ժանրային գունեղ պատկերները, մյուս կողմից՝ հոգեբանականը, լիրիկա-դրամատիկականը, սակայն հոգեբանականի բացահայտումը դեռ զիջում է իր խորութեամբ, այն ամէլի շուտ մեղոգրամատիկ է: Օպերայում կան նաև սիմֆոնիզմի տարրեր: Երկի լավագույն համարը՝ «Եկեք հրեաներ, ժամն է աշխատանքի» խմբերգի առույգ երաժշտութիւնն է, որ հնչում է թե նվագախմբում, և թե առաջին ու հինգերորդ պատկերների վերջում: Բացի դրանից խմբերգի ու ինքն-ինտոնացիաները վերաիմաստավորվելով, ներթափանցում են օպերայի ողջ երաժշտության մեջ: Իսկ նախանվագի քնարական միջին մասից գոյանում է հերոսուհու՝ Բլյումայի լեյտթեման, որը ելնելով օպերայի բովանդակութունից, նույնպես տարբեր երանգավորում է տառնում:

Խմբերգային երգի և նվագախմբի առույգ երաժշտական կերպարը բնկալվում է որպես ատեղծագործութեան հիմնական գաղափարը մարմնավորող լեյտթեմա՝ հրեա վերաբնակիչների ձրգտումը դեպի նոր, երջանիկ աշխատանքային կյանքը Բիրոբեյանում՝ Ղազարխստանի կոլտնտեսութիւններում: Սիմֆոնիզմի տարրերը ստեղծվում են հենց նշված երգի զանազան տարբերակներով և օպերայի վերջում գաղաթնակետին հասնող նրա հանգիսավոր հնչուններով: Այսպիսով, այստեղ արդեն որոշ չափով դրսևորվում է երաժշտության միջանցիկ դարգացումը:

«Ընտանիք» օպերան նույնպես հաջողութուն չունեցավ և շուտով հանվեց խաղացանկից: Պատճառները՝ ըստ երևույթին, բխում էին մի կողմից այն ժամանակ տեղի ունեցած անհիմն կամայականութիւններից, մյուս կողմից՝ իր իսկ օպերայի երաժշտութեան մեղոգրամատիկ բնույթից: Ռեչիտատիվների չարաշահումը և հերոսների ներքնաշխարհի բացահայտումը մեղոգրամատիկ երանգով հնարավորութուն չէին տալիս օպերայի երաժշտութիւնը լիովին հագեցնել անկեղծ զգացմունքներով:

Բացի դրանից, թեև կոմպոզիտորը ձգտել էր հիմնականում ցույց տալ հրեական ֆորկլորին հատուկ որոշ առանձնահատկություններ (կան տիպիկ հրեական ազգային ռիթմ-ինտոնացիաներ, որոնք հիշեցնում են հանրաժանոթ հրեական երգերը), սակայն օպերայում առավելապես հնչում են օրիենտալ՝ արևելյան մոտիվները, որոշ շատիով կան նաև հայկական երաժշտության տարրեր: Հրեականի սիոսարեն կոմպոզիտորը հաճախ (ըստ երեվույթին դեռ անգիտակցաբար) օգտագործում է հայկական երաժշտությունը՝ երկին արևելյան երանգ տալու նպատակով: Սակայն, ինչպես հիշատակեցինք, երաժշտության ազգային բնույթը հիմնականում ոչ թե բուն հայկական կամ հրեական է, այլ ընդհանուր արևելյան՝ օրիենտալ: «Ընտանիք» օպերան առաջինն էր, որտեղ հայտանաբերվեց խոջա-էյնաթյանի ձգտումը դեպի իր ազգային երաժշտությունը: Օպերայում կան նաև ռուսական ժողովրդական երաժշտության խորիմաստ, արտահայտիչ տարրեր: Սերգեյի երաժշտական կերպարը հիմնված է ռուսական երգի ինտոնացիաների վրա: Կան հատվածներ, որոնք այստեղ ևս հիշեցնում են ողբի արտահայտությունը ռուս օպերաներից և հատկապես Մուսորգսկու «Բորիս Գոդունով»-ից՝ Կրոնալսեի լացը¹: Ինչպես «Խռովություն» օպերայում ծերուկ դադախի գանգատը, այստեղ էլ մի շարք ֆրագմեր իրենց խոր արտահայտչականությամբ առնչվում են Մուսորգսկու լավագույն օպերաների ռեչիտատիվների հետ: Այլ կերպ ասած՝ օպերան կրում է Մուսորգսկու երաժշտության ազդեցությունը²:

«Ընտանիք» օպերան անկասկած առաջընթաց քայլ էր կոմպոզիտորի ստեղծագործական կյանքում: Ֆրագմենտայնությունը և արտաքին՝ իլյուստրատիվ տարրերը, «Խռովություն» օպերայի համեմատությամբ նվազ են, կան լեյտթեմատիկ օրինակներ, որոնցով հեղինակն արտահայտում է հերոսի ներքնաշխարհը տար-

¹ Плач юродивого.

² Պ. Չայկովսկու, Ա. Սպենդիարյանի, Ա. Խաչատրյանի ստեղծագործությունները նույնպես մեծ դեր խաղացին խոջա-էյնաթյանի ինքնուրույն ոճի կազմավորման պրոցեսում: Դա հատկապես զգացվում է նրա սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում, որոնց մասին կխոսենք աշխատության հաջորդ գլուխներում:

բեր դրամատիկական վացություններում և ձգտում է երաժշտական դրամատուրգիայում ստեղծել միաամսոթյուն:

Նվագախմբային պարտիան «Ընտանիք» օպերայում թեև գունեղ է, բայց դեռ անկտրել և ինքնուրույն չէ, շատ հաճախ կրկնվում է երգվող մեղեդին, որ նվագախմբի հետ միասին վազմում է կամ ունիտոն, կամ օկտավային կրկնապատկում:

Մտակվայում բեմագրությունը նվիրված հողավածներում պերակշռում են առաջնապես բացասական կարծիքները, պարզ է, որ դա վերը հիշված կամայականության հետևանքն էր: Եվ հողավածագիրներից ոչ մեկը չէր հանդգնել գրելու, որ այդ օպերան կոմպոզիտորի ստեղծագործական էվոլյուցիայի արգասիքն չէ, ինչպես ընդհանուր ոճական առաձեռնհասությունների և սիմֆոնիկայի դրսևորման, այնպես էլ որոշ չափով հայ ազգային երաժշտության ներդրման հարցում¹:

«ՆԱՄՈՒՍ»

Խոջա-էյնաթյանի լավագույն օպերան՝ «Նամուս»-ը, 1940-ական թվականներին սովետահայ երաժշտության համար կարևոր ներդրում էր: Այն խոշոր քայլ էր և. Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործական կյանքում:

«Երեկ ուշ գիշերին վերջացրի «Նամուսի» չորրորդ պատկերը (3-րդ և 4-րդ առաջին պատկերը. է. 4.)... Այն շատ դրամատիկ է ու ամոցիոնալ (թեպետ վա (և կոմիկական էպիզոդ)). և ես այնպես էի հոգովել, որ ջկարողացա քնել»²: Այդ պատկերը օպերայի գազաթնակետն է: Խոջա-էյնաթյանը, ինչպես Չալիպալին («Պիկովայա Դամա»-յում) իր օպերան սկսում է հորինել գազաթնակետից, դա առաջնապես հատուկ է ուսմանտիկ վոմպոզիտորներին:

Օպերան պատկանում է լիբելո-հոգեբանական ժանրին: Սովետական շրջանում այդ դժվարին ժանրով շատ քիչ օպերաներ են գրված:

¹ Այդ մասին նշել է նաև Մ. Դրուսկինն իր վերը հիշատակված մենագրությունում:

² Տես կոմպոզիտոր 2. և. Ստեփանյանին գրած նամակը 13/3 41 թ.:

«Նամուս» օպերայից սկսած կոմպոզիտորի երաժշտության մեջ նկատելի է կտրուկ շրջադարձ դեպի հայկական ազգային երանգավորումը: Գնահատելին ան է, որ նա չի գնում ազգային երաժշտության մակերեսային ոճավորման ուղիով: Ահա թե ինչ է գրում այդ մասին ինքը, կոմպոզիտորը՝ «Իմ երաժշտության մեջ ես ձգտում եմ ազգային մոտիվները օգտագործել ոչ թե քաղվածաբար, այլ հայկական երանգավորումը մարմնավորել ստեղծագործաբար, բնյհանրացված:

Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործության ազգային ինքնատիպությանը փերաբերվող լուրջ և խոր մտքերը արտահայտվել են նշված կոմպոզիտոր Հ. Լ. Ստեփանյանին ուղղած նամակում: Նա, ինչպես և Հ. Ստեփանյանը համաձայն չէր ստեղծագործել շուտափուլթ (դեկադայի համար): Անհրաժեշտ էր ժամանակ, որպեսզի ստեղծագործության մտահղացումը ստանալ խոր մարմնավորում, ու հայկական երաժշտական կուլտուրան հարստանար մի նոր երկով, այդ էր պատճառը, որ երբ հայկական դեկադայի օրերին նրան տրմեցին ստեղծագործել, նա կտրականապես մերժեց:

Խոջա-էյնաթյանը հայկական երաժշտությանը դիմում էր միայն այն դեպքում, երբ ներքուստ համոզվում էր, որ կարող է օգտագործել հարադատ, ազգային նյութը առանց ազգագրական պրիումների, առանց երաժշտական մեջբերումների¹:

«Ազգային ազատ, ստեղծագործական օգտագործման լավագույն օրինակը հանդիսանում է մեր մեծատաղանդ ժամանակակիցը՝ Արամ Խաչատրյանը», — գրում է նա մյուս նամակում նույնպես Հ. Լ. Ստեփանյանին²:

Խոջա-էյնաթյանի «Նամուս» օպերան կարելի է համարել օպերա-տրմֆոնիա: «Ընտանիք» օպերայի սիմֆոնիզացիայի տարրերը խոր արմատներ գցեցին «Նամուսի» երաժշտության մեջ: Լիրիկա-հոգեբանական ժանրին պատկանող օպերայում սիմֆոնիզացիան 40-ական թվականներին հազվագյուտ երևույթ էր Սովետահայ երաժշտության մեջ: Այս պրոբլեմի իրականացման հարցում անհրաժեշտ է նշել Խոջա-էյնաթյանի ուսուցիչ Ա.

1 Տես Խոջա-էյնաթյանի նամակը, գրված 16/II 1941 թ.

2 Տես նամակը՝ գրված 13/3 1941 թ.:

Սպենդիրարյանի «Աւմատտ» օպերայի բարերար ազդեցությունը, որն ի դեպ խոջա-է-նաթյանի համար հայ դասական օպերաներից ամենանաշանակալիցն էր: Կոմպոզիտորի ստեղծագործական կյանքում մեծ ազդեցություն են ունեցել նաև լիրիկո-հոգեբանական ժանրի դասական օպերաներից Ի. Չայկովսկու «Պիկովայա դամա»-ն և Ռիմսկի-Կորսակովի «Բաղավորի հարսնացուն»:

Վարդապետության բարձունքներին հոշա-էջնաթյանը հասել է
ուսումնասիրելու՝ նշված օպերաների լիտաթեմաները, սիմֆոնի-
զացիայի և նախալիտուրգիայի ուղիները, հակադիր երաժշտական
դրամատուրգիական «գծերը», և նրանց երաժշտական տարբեր
կոյրությունը:

«Նամոս» օպերան գրված է Ալ. Շիրվանզադեի համանուն փնպի հիման վրա, որի լիբրետոն գրելիս խոջա-էյնաթյանը լիբրետիստի հետ մեծ աշխատանք է կատարել: Ինչպես կոմպոզիտորներ Ռ. Վաղդեսը, Պ. Ի. Չալկովսկին, Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովը, Ա. Պ. Բորոդինը և շատ ուրիշներ, այնպես էլ խոջա-էյնաթյանը նաև կարծիքին էր, որ կոմպոզիտորն ինքը պետք է կազմի լիբրետոյի դրամատուրգիական հենակետերը:

Հետաքրքիր են իրեն իսկ կոմպոզիտորի խոսքերը լիբրետո-
յի մասին՝ «ես այլևս չեմ կարող և չեմ ուզում լիբրետոն գրել
պատրաստի տեքստի հիման վրա... Լիբրետիստն ինձ հետ միասին
կաղմում է օպերայի ընդհանուր սցենարային և դրամատուր-
գիական պլանը, որտեղ մանրամասնորեն բացահայտվում է
պատկերների բովանդակությունը և մոտավորապես-մեներգերի,
չունգերգերի և անսամբլների տեղը։ Այդ պլանի հիման վրա ես հռ-
ջողներգերի և անսամբլների ազատ, նկատի ունենալով պայմանա-
րինում լեմ միանգամայն ազատ, նկատի ունենալով պայմանա-
կան տեքստը, որն արտահայտում է այս կամ այն պատկերի
հուզական բովանդակությունը, իսկ լիբրետիստը իմ գրած պայ-
մանական տեքստը փոխարինում է նորով, որը ռճական առումով
աֆեյի կատարյալ ու գեղարվեստական է»²:

Ի տարբերություն Շիրվանզադեի վեպի, որտեղ հիմնական իմաստը, դրամատուրգիական մկնտրոնը, հայկական գյուղի քաղքե-

¹ Հիբրեոսի տներ՝ կոմպոզիտորը և վաղիմիրովը:

² Տես Հ. Լ. Ստեփանյանին ուղղված նամակը 13/3 1941 թ.:

նիական կենցաղն է, կոմպոզիտորի ցանկությամբ լիբրետոյի բովանդակութեան կենտրոնում ընկած է Սուսանի և Սեյրանի ողբերգական սերը:

Ի դեպ, պետք է նշել, որ 1945 թվականին խոջա-էյնաթյանի «Նամուս» օպերայի բեմադրության ռեժիսորը՝ ռեսպուբլիկայի ժողովրդական արտիստ Վ. Ն. Աճեմյանը նույնպես համաձայն էր վեպի այդ նոր մեկնաբանմանը: Այդպիսի կոնցեպցիան թե՛ օպերային և թե՛ դրամատիկական թատրոնների բեմադրության համար ավելի նպատակահարմար է, իսկ բեմադրությունը՝ ռեժիսֆային է ու պարզ¹: Դա օպերայի ուրույն ժանրի արգասիքն է և այդ առումով չի կարելի համաձայնվել Մ. Դրուսկինի հետ, որն իր մենագրության մեջ գրում է. «խոջա-էյնաթյանը... իր հերոսներին շատ է վեր բարձրացել կենցաղից և թույլ է արտահայտել այն ուժերը, որոնք այնպիսի դաժանությամբ ջախջախեցին նրանց (Սուսանի և Սեյրանի — է. Կ.) բախտը ու հասցրին կործանման: Դրանումն է օպերայի հեղինակների դրամատուրգիական սխալը»²: Մենք համաձայն չենք Դրուսկինի այդ հարցադրմանը, թե հեղինակները թուլացրել են լիբրետոյի կենցաղային սոցիալական տարրերը:

Խոջա-էյնաթյանը կենցաղային երաժշտությունը սինթեզում է հոգեբանականի հետ: Օպերայի լեյտիվմաներից մեկը և կարեւորը հերոսների ողբերգական ճակատագրի թեման՝ «Նամուսի» լեյտիվմանն է: Նամուս, տրի գերին են դառնում բոլոր հիմնական գործող անձինք: Այսպիսով, կենցաղի սոցիալական ոլորտում³ խոջա-էյնաթյանը լուծել է լեյտիվմանների միջոցով, հոգեբանական առումով: Սերը անգործ է դաժան ճակատագրի հետ մենամարտել: Բայց լուսապայծառ սիրո հուշը՝ անմահութեան արգասիքն է: Այդպիսի կոնցեպցիան հասակապես ռոմանտիկնե-

1 Շիրվանզադեի դրամայից օպերայում կրճատվել են նահապետական կենցաղը՝ Սուսանի ու Սեյրանի մանկության հետ կապված տեսարանները, Այստեղ, օպերայում պատանի Սեյրանը մեկ տարի բացակայելուց հետո վերադառնում է պայծառ հույսերով:

2 Մ. Դրուսկին, հիշատակված մոնոգրաֆիայի 49-րդ էջը:

3 Կենցաղի այն ուժերի մարմնավորումը, «որոնք այնպիսի դաժանությամբ ջախջախեցին նրանց բախտը»:

րին է հատուկ: Եւ «Նամուս» օպերայում լրիւ դրամորվում է խոշա-էնյնաթյանի ռոմանտիկական խառնվածքը, մտածելակերպը և ոճը:

Օպերայի երաժշտական դրամատուրգիայի զարգացման պլանը ամբողջական է, որտեղ քիչ դեր չի կատարում երկի կռուկոմպոզիցիան: Պետք է նշել, որ այստեղ նկատվում են եռամաս ձևի տարրեր: Այսպես՝ առաջին և երրորդ գործողության երաժշտությունն իր բնույթով առավելապես լիրիկա-հոգեբանական է, իսկ երկրորդին՝ կենցաղային: Այդպիսի հակադրության սկզբունքով կառուցված «Նամուս» օպերայի երաժշտության դրամատուրգիական պլանը ճիշտ է գտնված:

Առաջին գործողությունը ցուցադրում է գործող անձանց փոխհարաբերությունը¹, ինչպես նաև երաժշտական դրամատուրգիական գծերի հիմնական բեկումն² ու հանգույցը:

Կենցաղային տեսարանը օպերայի սկզբում՝ տեղի կոլորիտն է ստեղծում³:

Հակիրճ, բայց բազմանշանակ նախերգից հետո (տես «Նամուսի» վեյտթեմայի վերլուծութիւնը) հնչում է աշխուժ, ուրախ սրբերգը, արտահայտելով Սեյրանի հանդիպումը հարազատներին հետ:

Ինչպես դասական շատ օպերաներում, այստեղ ևս կենցաղային տեսարանի դրամատուրգիական նշանակութիւնը հակադիր ֆունի ստեղծումն է, ուր դրամատիկական հետագա դեպքերը, խախտելով իշխող խաղաղ կյանքը, ծավալվում են որպես սուր հակադրութիւն:

Սուսանի և Սեյրանի հանդիպման խաղաղ ու սիրալիր տրամադրութիւնը հանկարծ փոխվում է (օպերայի դրամատուրգիայի հակադրող ուժով) Բարխուդարի հայտնվելով⁴. հնչում է ճակատագրի՝ «Նամուսի» ահեղ թեման: Այդ կոնֆլիկտն այն բեկման կետն է, որից և սկսվում է երաժշտության դրամատիկական զարգացումը:

¹ Экспозиция.

² Перелом драматургических линий.

³ Локальный колорит.

⁴ Противостоящая сила в музыкальной драматургии.

Առաջին գործողութեան զարգացման առաջին արտահայտիչն ու նշանակալից պահը՝ նրա ֆինալն է (Սուսանի և Սելըանի վեճը), որը նույնպես իրենից ներկայացնում է դրամատուրգիայի բեկման օղակներից մեկը¹։ Սիրո «գիծը» այստեղ բեկվելով, ողբերգութեան գագաթնակետին է հասնում օպերայի երրորդ գործողութիւնում. իսկ երկրորդ գործողութեան երաժշտութիւնը (հարսանիքը յուրահատուկ ինտերմեդիայի ֆունկցիա է կատարում)², համեմատած մյուս արարների սիմֆոնիզմի հետ, ավելի շուտ սյուլիտային է։ Երկրորդ գործողութեան վերջում՝ առաջին հարսանեկան պարեղանակի վերաիմաստավորված կրկնութեամբ ստեղծվում է եռամաս ամբողջականութիւն։ Այդ հանգամանքը ցույց է տալիս, թե կոմպոզիտորն ինչպե՞ս է սինթեզում հոգեբանականը կենցաղայինի հետ՝ նախաովագի (II արարում) ուրախ պարերաժշտութիւնը՝ ողբերգականի է վերածվում, դասերեկով Սուսանի ծանր ապրումները։

Երրորդ արարի երկու պատկերներում՝ պանդոկում և Ռուստամի տանը, իրադարձութիւնները արագ զարգանալով դրաման հասցնում են իր գագաթնակետին (առաջին պատկերի վերջում) և ապա հանդում իրենց ողբերգական լուծմանը (երկրորդ պատկերում)³։

«Նամուս» օպերայի երաժշտական դրամատուրգիայի ամբողջականութիւնն ու ինքնատիպութիւնը, ինչպես նաև ինտոնացիաների սիմֆոնիզացումը հիմնականում ստեղծվում են լեյտթեմաների ցուցադրման և զարգացման ընթացքում։ Խոջա-էյնաթյանի հակիրճ մտածելակերպի արգասիքը լեյտթեմաների սահմանափակումն է դրամատուրգիայի երեք հիմնական շարժիչ ուժերով դրանք են՝ սիրո, նամուսի (ճակատագրի) և կարոտի թեմաները։

Սիրո լեյտթեման ունի իր զարգացման դրամատուրգիական հետաքրքիր գիծը։ Ի տարբերութիւն նամուսը մարմնավորող թե-

1 Ավարտվում է էքսպոզիցիան։

2 Ինտերմեդիա (լատ. intermedius)՝ միջախաղ, միջարարված օպերայում կամ դրամայում։

3 Հայ ունկնդիրը քաջ ծանոթ է Շիրվանզադեի «Նամուս» վեպի կոնցեպցիային. այդ իսկ պատճառով պատկերների բովանդակութիւնը պարզաբանելու հարկ չենք համարում։

մայի, որի դրամատիզմը աստիճանաբար է հասնում իր գագաթնակետին, սիրո լեյտրեման իր գազարնակետից է սկսվում։ Ուժեղ դրամատիզմով է հագեցված սիրո հիասթափող զուգերգը (առաջին գործողության սկզբում), դա Սուսանի և Սեյրանի հանդիպումն է մեկ տարվա անջատումից հետո (ըստ երևույթին, հենց այդ սիրո զուգերգը ստեղծելու համար կոմպոզիտորի ու լիբրետիստի կամքով է Սեյրանն ամբողջ մեկ տարի Շամախից բացակայում)։

Խորը արտահայտիչ ին կրիտասարդների հանդիպման առաջին րոպեների հուզմունքը մարմնավորող ռեչիտատիվները։ Մորուն ու գերող, մեղմ ու լուսապայծառ է սիրո զուգերգի հիմնական մասի երաժշտությունը։ Դրամատուրգիական յուրահատուկ այդ ձևը կոմպոզիտորն քնտրել է Սուսանի և Սեյրանի մեծ սիրո ըզգացմունքը, իր ամենալավ ամենապայծառ հույզերով ցույց տալու նպատակով, որը մեծ զարգացում է ստանում 1-ին արարի վերջերգում, ճիշտ այնպես, ինչպես սիրո լեյտիվման է իշխում Վեդիի «Օթելլո», Չայկովսկու «Պիկովայա դամա», Բեռլիոզի և Պրոֆիի «Ռոմեո և Ջուլիետ» օպերաների, բալետի, Չայկովսկու համանուն նախերգանք ֆանտազիայի երաժշտության վերջում։

«Նամուս» օպերայում իս սիրո թեման, փառաբանելով անհաղթ սիրո ուժը, կազմում է լեյտիվմայի ռեպրիզը, որով և ավարտվում է երաժշտական այդ գեղեցիկ պոեմը։

Խոջա-էյնաթյանը Սուսանի և Սեյրանի ներքնաշխարհը, նրանց թախիծը արտահայտել է մի այլ՝ երկրորդ թեմայով, որը կարերի է համարել կարոտի լեյտիվմա։ Օպերայի նախանվագում նրա առաջին իսկ հնչյունները հուզում ին ունկնդրին, ուր բնությունը, հմայիչ մեղեդին (փայտյա փողային գործիքներում) արտահայտում է հուզմունք ու կարոտ, որ Սուսանի ու Սեյրանի հոգու խորքում միշտ պիտի մնա։

Կարոտի լեյտմոտիվը հաճախ սինթեզվելով սիրո թեմային, ստանում է միջանցիկ զարգացում և նպաստում երկի ամբողջականությանը¹։

¹ Լեյտիվմայի ինտոնացիաները հնչում են թե Սեյրանի ռեչիտատիվում

«Նամուս»-ի ճակատագրական մոռյլ լեյտթեմայի նշանակութիւնն օպերայում նույնպէս մեծ է: Նամուսն է օպերայի ողբերգական իրադարձութիւնների սկզբնապատճառը: Երաժշտական դրամատուրգիայում այն համալքական հասկացողութիւն է և հանդիսանում է հակազդող ուժերի մարմնավորումը:

Եթե առաջին գործողութիւնում լեյտթեման հանձին Բարխուդարի արտահայտում է Նամուսի քաղքենիական, ավանդական քայքայիչ ուժը, երկրորդ, երրորդ արարում այն վերախմաստավորվելով, հանդես է գալիս որպէս խառնի լեյտթեմա, բացահայտելով Սեյրանի և Ռուստամի հոգու ահաւոր խտովքը: Կոմպոզիտորը մեծ վարպետութեամբ «Նամուսի» մոռյլ լեյտթեմայով արտահայտել է գործող անձանց՝ հիմնական հերոսների ներքնաշխարհը:

Նամուսի լեյտթեման իր համալքական հասկացողութեամբ մարմնավորվում է օպերայի նախանվագի սկզբում՝ առաջին իսկ

հնչյուններով (օրինակ № 1):



Այն ուժեղ տպավորվում է իր սուր պոնակտիւր ութմով, չուրահատուկ ումանտիգմով լի «հարցական» և ակտիւ «հարձակողական» ութմ-ինտոնացիաներով, ողջ նախադասւմբի կատարմամբ (tutti):

Լեյտթեման, հակադրվելով սիրո հմայիչ զուգերգին, հանդես է գալիս որպէս մի սպառնալիք (Բարխուդարի հայտնվելը): Այստեղից էլ հենց սկսվում է Նամուս լեյտթեմայի բազմակողմանի,

(մինչ Սուսանին հանդիպելը), թե՛ Սուսանի մեկամղձոտ երգ-արիօդոյում՝ «Վարդը տեսչում է իր լուսին»)՝ առաջին գործողութեան վերջում, ուր հիշված ինտոնացիաները հանդես են գալիս նոր, ընդլայնված տարրերակով, թե՛ հարստների տեսարանում և թե՛ վերջին գործողութեան երկրորդ պատկերում: Այստեղ երբ Սուսանը մենակ է, այդ նույն թախծոտ քնարական մեղեդին հնչում է լարայինների ու ֆագոտի կատարմամբ, նրա ինտոնացիաներից են առավելապէս հիշված Սուսանի և Սեյրանի ռիտմատիւնները օպերայի վերջում: Չկա այլեւս անհանգստութեան ու հուզմունքի արտահայտութիւն, թեմայի ֆրագմենտները երկարաձիգ են և մեկամղձոտ:

տարբերակային զարգացումը ռեպրեզանտիվյան տարրերով¹, որը ինտոնացիոն կապ է ստեղծում ողջ օպերայում²:

Թեմայի դրամատիզացիան շարունակվում է երրորդ գործողությանում, որտեղ նամուսի գերի են դառնում նաև Սեյրանն ու Ռուտամը:

Լեյտիթեմայի կրկնումներն աստիճանաբար սաստկացող լարվածությամբ՝ զարգացման ընթացքը հասցնում են նրա գագաթնակետին, որը միաժամանակ ողջ օպերայի գագաթնակետն է. Սեյրանի ներկայությամբ շարաքառովի խալի մասին լեյտիթեման վեր է ածում հորդալից տարներին, առաջ բերելով կրքերի խիստ ոլորթկում:

Երաժշտական դրամատուրգիայի գագաթնակետից հետո քեկվում, վերափոխվում է նրա զարգացման տղջ ընթացքը: Սեյրանն այլևս այն մոռաց, փանդից, սիրուց ու հատկապես նամուսից աչրվող վրիժառու պատանին չէ: Նա ասես սթափվել է խոր ուշաթափությունից և գրաչով իր նեժ հանցանքը Սուսանի նկատմամբ, շտապում է փրկել նրան:

Այդ նույն գործողության երկրորդ պատկերը (Ռուտամի տանը) օպերայի դրամատուրգիայի լուծումն է հանդիսանում. հիշատակելի նախապայմաններում Սեյրանը լեյտիթեմայի հիմնական ռեպրիզն է (սկզբնական բնույթով, նույն տոնայնությամբ և ֆակտուրայով), օպերայի վերջում, ֆագոտի ու լարայինների բառում, նա (լեյտիթեման) արդեն կորցնում է իր ակտիվ, հարձակողական բրնույթը: Բայց հաղթել է արդյոք նախապաշարմունքների այդ երաժշտական մարմնացումը: Իհարկե ոչ: Վերջերգում սիրո լեյտիթեմայի հմայքը ունկնդրին դերելով, նրա ուշադրությունը կենտրոնացնում է սիրո անհաղթ ուժի վրա:

«Նամուս» օպերայի հիմնական լեյտիթեմաներից բացի, որտեղ ցույց են տալիս գործող անձանց հոգեբանական արտահայտումների մեծ դիապազոնը և վազմում են երաժշտության սիմֆոնիզացման

¹ Բարիսոզարի կերպարը նույնպես միակողմանի, սխեմատիկ չի բացահայտված: Նրա արիդոն արտահայտում է խորը հուզմունք, վիշտ, որտեղ նամուսի թեման նոր, լիրիկական բնույթ է ստանում:

² «Интонационные арки» (Այն արտահայտության հեղինակը ակադեմիկոս Ռ. Անաֆեն):

առանցքը, խոջա-էյնաթյանը ուշադրություն է դարձնում նաև գործող անձանց անհատական բնութագրմանը: Օրինակ. Սեյրանին բնութագրում է լուսավոր սերենադը և դրամատիզմով հագեցված արիություն: Սուսանին՝ երգը և ունիտատիվները: Կոմպոզիտորի վարպետության արդատիքն են Սուսանի հոգեբանական ելեէջները արտացոլող խոր արտահայտիչ ունիտատիվների շղթան վերջին պատկերում: Կոմպոզիտորը կարողացել է վարպետորեն մեկնաբանել նաև Սուսանի ներքնաշխարհը իրեն հատուկ լակոնիկ, պարզ ու գեղարվեստական ճշմարտացիությամբ: Սուսանը մենակ է, ախար է նրա սիրտը: Նրա ունիտատիվները հիշեցնում են հնդմունքով քի կարտտի քեյտմոտիվը: Ռուստամի հայտնվելուց հետո Սուսանի ունիտատիվները նոր որակ են ստանում: Սկզբում Սուսանը վարժեք մի մեքենա է դարձել և հլու ու հնազանդ կատարում է Ռուստամի հրամանները: Այնուհետև նրա ունիտատիվները դարձան արտահայտելով, հարցականորեն են հնչում և վերափոխվում զայրույթի: Նա չի հավատում, որ Սերյանն է իրեն գրպարտել, պաշտպանում է նրան: Դրսևորելով իր ուժեղ կամքն ու սերը, նա լսիզախորեն է ընդունում մահը:

Ի տարբերություն Սուսանի երաժշտական մերպարի, Սեյրանին կոմպոզիտորը քննութագրել է պայծառ ու կենսախինդ սերենադով (առաջին դործողությունից): Որոշ քննադատների կարծիքով Սեյրանի այդ սերենադը չի արտահայտում նրա սերն ու կարտտը: Այդ կարծիքը վիճելի է: Սերենադի ուրախ ու պայծառ բրնույթը միանգամայն սեղիկն է. չէ՞ որ Սեյրանը հույս ուներ տեսնել իր ախրածին, որի հետ պետք է շուտով ամուսնանար: Ըստ օպերայի վերբետոյի, այստեղ թախծի նշույլ անգամ չպետք է լինի: «Նամուս» օպերայի երաժշտական դրամատուրգիայում սերենադի պայծառ երաժշտությունը տրամաբանական է նաև ձևի տեսակետից՝ այն «կապող պարտիա» է՝ — ծնողների հետ Սեյրանի բերկրալի հանդիպման պենցաղային տեսարանի անվրդով երաժշտության և հուզավառ սիրային զուգբեզի միջև:

Եթե առաջին զուգբեզում Սուսանի և Սեյրանի երաժշտական բնութագիրը միաձուլվում է մեծ սիրտ զղացումով, ապա առաջին գործողության վերջում նրանց ներքին վիճակն արդեն

¹ Связующая партия.

տարրորդում է¹։ Սուսանը պատելով է, հեթարկվում է հոր կամ-
քին, Սեյրանը ախտիվորեն զիմադրում է անողոր ճակատագրին։
Նա, որ մինչ այդ համարձակ երկխոսության մեջ էր մտել Բար-
խուդարի հետ, այժմ համոզում է Սուսանին փախչել, այն դեպ-
քում, անբ. Սուսանն արդեն նամուսի գերի էր դարձել։ Այս երկ-
րորդ զուգերգում Սեյրանի ներքին հոգեվիճակի երաժշտական
արտահայտությունը նոր ձևով է դրսևորվում. նա և՛ ախտիվ է, և՛
հուզախոտվ։ Զգացվում է և՛ աղերսանք, և՛ կտրականություն ու
պահանջ, և՛ հուսահատություն ու սպառնալիք։

Երկրորդ և երրորդ արարներում զարգանում է Սեյրանի
խտովահույզ հոգեվիճակի տարերքը։ Հուսահատությունը, խանգը
նրան մղում են խելացնոր արարքի՝ հարսանիքի ժամանակ նա
ներխուժում է Սուսանի սենյակը, իսկ երրորդ գործողության ըն-
թացքում՝ հասցնում նրան ողբերգական վիճակի, որտեղ Սեյրանի
երաժշտական բնութագրի դրամատիզմն իր բարձրակետային ար-
տահայտությունն է ստանում ծավալուն արիողոյթով (հիմնված
նամուսի լեյտիվեմայի վրա)։

Օպերայի երաժշտական դրամատուրգիայի լարվածությունը
ստեղծվում է հակադիր զուգորդումներով։ Այդ սկզբունքը՝ զգաց-
մունքների հորդումը, նրանց հոսանքի մակընթացությունն ու տե-
ղատվությունը² «նամուս» օպերայի երաժշտական դրամատուր-
գիայի հիմնական առանձնահատկությունն է³։

Այս սկզբունքից ելնելով, օպերայի երկրորդ գործողությու-
նը կարելի է ինտերմեդիա՝ տեղատվություն, համարել։ Այն հա-
մարձակ է կենցաղային երաժշտությանը, որը միակողմանիորեն
չի մեկնաբանվում։ Այստեղ՝ պարերում, երգերում և խմբերգերում
օգտագործված են թե՛ դյուլի, և թե՛ քաղաքի երաժշտական ֆոլկ-
լորի առանձնահատկությունները, ինչպես նաև աշուղային-գոր-
ծիքայինը։

¹ Дифференцируется.

² Приливы и отливы.

³ Այդ ձևը հանդիպում ենք նաև Խոջա-էյնաթյանի սիմֆոնիկ ստեղծագոր-
ծություններում (3-րդ միամաս դաշնամուրային կոնցերտի օժանդակ թևման թևե
ծավալուն է, բայց յուրահատուկ տեղատվությամբ՝ ինտերմեդիայի բնույթ է
կրում)։

Այդ առումով չի կարելի համաձայնվել քննադատներից մեկի հետ, որն իր հոգևածում գրում է՝ «Կոմպոզիտորը զգալի շափով օգտագործել է բաղաբային և բաղաքատիպ ժամանակակից տործիքային երաժշտության ոչ ցանկալի մասներն և նրանց գունային ու տեմբրային առանձնահատկությունները»։ Հոգևածագիրը այստեղ նկատի ունի հարսանիքի տեսարանը, որտեղ երաժշտությունը երբեմն ընդօրինակում է թառի վատարողական ձևերը։ Բայց չէ՞ որ ինքը՝ Շիրվանզադեն «Նամուս» վեպում գրում է. «Եվ այսպես հանդեսը վերջանացավ, երաժիշտները ողևորվեցին, թառի լարերը պարսիկ նվագողի թանձր հինայով ներկած բարակ մատների տակ լեզու ստացած՝ մի առանձին ողևորությամբ էին արտահայտում արևելյան Մուսայի հառաչանքները»։

Ուրեմն «Նամուս» օպերայի հարսանիքի և վերջապես մյուս տեսարանների երաժշտությունն իր ազգային բնույթով լիովին համապատասխանում է Շիրվանզադեի «Նամուս» վեպին։

Սևյրանի մոտ արիտզոյում (առաջին տեսարան) ինտոնացիաները փոքր-ինչ հիշեցնում են «Համբարձում յայլա» երգը։ Կարելի է օրինակներ բերել և պարենդանակներից. հայկական պարենրաժշտության ռիթմ-ինտոնացիաներով և Կոմպոզիտորը նկարագրում խաղաղ անվրդով կենցաղը (օպերային առաջին գործողության սկզբում)։ Առհասարակ Կոմպոզիտորին հաջողվել է ստեղծել երաժշտության հայկական գունավորում առավելապես կենցաղային տեսարաններում և նրանց հետ կապված ռեչիտատիվներում։ Բայց դա չէ վարկորը։ Ահա թե ինչ է տրել հեղինակն իր օպերայի մասին.

«Այս օպերան իր մտահղացմամբ նույնպես կամերային պետք է լինի, կառուցված նկարագրվող մարդկանց «խառնվածի»¹ բացահայտման սկզբունքով։ Ես չեմ ցանկանում ղերվել հայկական կենցաղի նեղ ազդագրական, մանրակրկիտ վերապատկերմամբ. այդ իսկ պատճառով ձգտում եմ նրա ստեղծագործական (ինտոնացիոն) արտահայտմանը»։

¹ Այսինքն ներառարհի — է. Կ. (Ընդգծումը մերն է—է. Կ.)։

Օպերայում կերպարների արտասովոր, յուրահատուկ անկեղծությանը, ներշնչվածությունը, անմիջականությունը ու հմայիչ պարզությունը նպաստում է նաև հայ ազգային վոլորիտի զուգակցումը ուսանական հետ: Բանն այն է, որ հետադայում, խոջա-էյնությունի սխմֆոնիկ ստեղծագործություններում հայ-ուսա ազգային կոլորիտի օրգանական սինթեզը դառնում է կոմպոզիտորի ոճական կարևոր առանձնահատկություններից մեկը:

Վերջում չենք վարող շանդրադառնալ «Նամուս» օպերայի երաժշտության կարևոր առանձնահատկությանը՝ սիմֆոնիզմին, լեյտիթեմաների լավիտիկ և միջանցիկ զարգացմանը, որոնք օպերայի երաժշտությունը հագեցնում են անկեղծ զգացմունքների ներքին շարժիչ ուժով՝ սիմֆոնիզմի ցայտուն տարրերով: Դրանց ինքնատիպությունը պայմանավորվում է օպերայի երաժշտական դրամատուրգիայի ուրույն ձևով. սիրո լեյտիթեմայի կրճատ, բայց շատ նշանավոր ռեպրիզը օպերայի վերջում դրամատուրգիա-կան զարգացմանը հավասարակշռություն է հաղորդում և այդպիսով ակներև դարձնում նրա՝ առաջնակարգ դերը:

Դրամատուրգիայում այդ հավասարակշռության սկզբունքը նոր չէ. այն գաղթ է հունական ողբերգությունից, որն արտահայտվում է «Կատարսիս» տերմինով: Սակայն հազիվ թե կոմպոզիտորը նկատի ունենար հինավուրց դասական ողբերգության սկզբունքը: Օպերայի դրամատուրգիական ձևը կոմպոզիտորի մերտահալացման արտացոլումն է:

Ինչ վերաբերում է քննադատների այն կարծիքին, թե «Նամուս» օպերայում երաժշտական ոչ բոլոր կերպարներն են ստացել ամբողջական լիարժեք արտահայտություն, որը օպերայի թերի կողմն է համարվում, խիստ վիճելի է: Կոմպոզիտորն իմաստավորել է օպերայի դրամատիկական զարգացման ինքնատիպ ձևը, ուշադրության կենտրոնում պահելով Սուսանի ու Սեյրանի պայծառ ու լուսավոր կերպարները, նրանց հուզաշխարհը. իսկ մյուս կերպարներն ստվերում են գտնվում, ճիշտ այնպես, ինչպես Ռեմբրանտի կտավներում լուսատվերի ակզբունքով, միայն հիմնական կերպարներն են մնում ուշադրության կենտրոնում, նրանք են միայն լիակատար քննադատներ: Այդ կոմպոզիցիոն սկզբունքը չուրջ պրոբլեմ է, որ առհասարակ արվեստի այլ բնագավառներում

ևս վաղուց ի վեր ուշադրութեան է արժանացել: Այն ոչ թե թու-
լացնում է ստեղծագործութիւնը (ինչպէս նշում է Մ. Դրուսկինը),
այլ մի անգամ ևս հաստատում խոջա-էյնաթեյանի կուռ ու լակոնիկ
ոճանտիկական ոճի հասունացումը: Խոջա-էյնաթեյանի ոճական
այդ առանձնահատկութիւնը նկատվում է նաև սիմֆոնիկ ստեղ-
ծագործութիւններում¹: Դրանում վարելի է համոզվել հասկապեա
կոմպոզիտորի երրորդ դաշնամուրային կոնցերտն ունկնդրելիս:

¹ Երբ նա ձգտում է առանձնապէս ցայտուն կերպով բացահայտել հիմնա-
կան երաժշտական կերպարի «ներքնաշխարհը»:

Երրորդ գլուխ

ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԿՈՆՑԵՐՏՆԵՐ

Խոջա-էյնաթյանը գրել է երեք դաշնամուրային կոնցերտներ, որոնք իրենց էմոցիոնալ բովանդակությամբ ու գեղարվեստական նշանակությամբ միանգամայն տարբեր են: Դաշնամուրային կոնցերտներում լեզուստ է կոմպոզիտորի ստեղծագործական մեծ աճը՝ նրա ուրույն ոճի կազմավորման պրոցեսը: Վերլուծելով Խոջա-էյնաթյանի դաշնամուրային կոնցերտները, փորձենք այդ ժանրում հետևել նրա ստեղծագործական էվոլյուցիոն ընթացքին:

Եթե առաջին երկու կոնցերտներում կարելի է գտնել շարանավադի (սյուփտի) տարրեր, ապա երրորդ կոնցերտն իր երաժշտական կերպարներով ոչ միայն խիստ տպավորիչ է, այլև ձևով ամբողջական, կուռ ու լակոնիկ. այն դասվում է սովետական լավագույն ստեղծագործությունների շարքը:

Կոմպոզիտորի սերը դեպի հայկական երաժշտությունն ի հայտ է գալիս նրա դաշնամուրային առաջին իսկ կոնցերտից. հայկական ժողովրդական երաժշտության ուլթմ-ինտոնացիաները սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում ևս Խոջա-էյնաթյանն օգտագործում է հիմնականում ոչ թե մեջբերումներով, այլ ընդհանրացված ձևով, դարձնելով այն իր երաժշտական լեզվի օրգանական մասը: Այստեղ հանդես է գալիս մի խնդիր, կապված ազգերի փոխազդեցության և փոխհարստացման ընթացքի հետ: Եթե Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործություններում նրա հայկական վառ ազգային կերպարը հիմնականում հարստանում է վրացական և ադրբեջանական ազգային երաժշտության տարրերով՝ հայ աշուղական և Թիֆլիսի քաղաքային ֆոլկլորի երաժշտության միջոցով, ապա Խոջա-էյնաթյանի մոտ այն ընթանում է ռուսական երա-

ժըշտության բնորոշ տարրերով, ընդ որում, ինչպես և Ա. Խաչատրյանի մոտ, միշտ պահպանվում է հայկական ազգային որոշակիությունը: Այդ առումով հետաքրքրական է հետևյալ փաստը կատարած կոմպոզիտորի Առաջին կոնցերտի հետ:

Հայրենական պատերազմից երկու շաբաթ առաջ Խոջա-էյ-նաթյանն ամառանոցում իր ընկերներին ցույց է տալիս նուրբ, քնարական տրամադրությամբ լի մի հատված, որ հորինել էր Առաջին դաշնամուրային կոնցերտի համար ու նախատեսել որպես նրա օժանդակ թեմա¹:

Հենց այդ թեման, որը կազմում է կոնցերտի առաջին մասի բովանդակության իմաստացին կենտրոնը, ցայտուն կերպով բացահայտում է հեղինակի ոճին խիստ բնորոշ մի հատկություն (որը վառ դրսևորվում է նրա ստեղծագործության երկրորդ շրջանում՝ 40-ական թվականներին). դա հայկական և ռուսական ազգային ուրիշ-ինտոնացիաների միահյուսումն է, սինթեզը: Օժանդակ թեման հիշեցնում է հայկական ժողովրդական «Վարդ կոշիկ» հեղաճկուն մեղեդին և, միևնույն ժամանակ, Գրինդայի «Ռուսլան և Լյուդմիլա» օպերայից՝ «Զարթնիր Լյուդմիլա» հանձարեղ խմբերգի երաժշտությունը:

Այստեղ ուրիշ-ինտոնացիոն նմանությունը թե՛ մեկի, և թե՛ մյուսի հետ այնքան էլ ցայտուն չի արտահայտված, կարևորը նրանց ազգային կոլորիտի ու երաժշտական նուրբ կերպարների միահյուսումն է:

Օժանդակ թեմայի մեղեդին, ի տարբերություն փան-երեսունական թվականներին ստեղծված երգերի, ռեոլյուցիոն հոետորական պաթոսով, քայլերդային ուրիշով, իր ռոմանտիկ տրամադրությամբ ավելի քնարական է:

Պետք է ասել, որ քառասունական թվականներին քնարերգությունն առանձնապես հատուկ էր մի շարք կոմպոզիտորների: Սկսած Հայրենական պատերազմի հայրենասիրական որոշ երգերից, մասսայական ու կենցաղային ժանրերն ասես սինթեզվում են և ստանում լիրիկական բնույթ, օրինակներ կարելի է բերել ռու-

1. Պատերազմի տարիներին այդ աշխատանքը ընդհատվում է: Դաշնամուրային Առաջին կոնցերտը կոմպոզիտորը շարունակում է հորինել միայն 1946—47 թվականներին:

սակահն և հայկական մասսայական երգերից՝ Սոլովյով-Սեդոյի «Вечер на рейде», «Играй мой баян», Կ. Լիստովի «Землянка», Մ. Բլանտերի «В лесу прифронтовом», հայկական երգերից՝ Աշոտ Սաթյանի «Մարտիկի երգը» և այլն: Սրանց բովանդակությունը հիմնականում մեր հայրենիքը պաշտպանելու սրբազան պարտքն է, ազնիվ ընկերություն, հավատարմություն, սիրտ և այլ ինտիմ տրամադրությունների հետ միատեղ: Քնարական տրամադրությունը սկսում է զգալի տեղ գրավել ոչ միայն երգչին արվեստում, այլև գործիքային՝ կամերային անսամբլներում ու մեծ կուպլի պորժերում:

Լիրիկայի գերակշռությունը վստոված է և մի այլ հանգամանքի հետ: Մի շարք կոմպոզիտորների տաեղծագործական վայանքում, անկախ նրանց ոճական առանձնահատկություններից, հայրենական պատերազմի տագնապներից անմիջապես հետո զգացվում է հանգստի մեծ պահանջ, ինչպես նաև մարդու հոգեկան աշխարհը թափանցելու և վերարտադրելու ձգտում: Հենց այդպիսի ներթափանցող է խոջա-էյնաթյանի երաժշտությունը¹:

Քանի որ ուրույն քնարական, հոգեբանական վերլուծությունների վերարտադրությունը խոջա-էյնաթյանի երաժշտական-անհատական լեզվի կարևոր առանձնահատկություններից էր, ապա կոմպոզիտորի երկերում սովորական կական ուղղության այդ տարրը չէր կարող շարտահայտվել նաև նրա կամերային, սկալ և սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում:

Դաշնամուրային ռոմանտիկական անդրանիկ փոնցերտը պատկանում է քնարական ժանրին: Նրա առաջին մասը օղակավորված է գլխավոր թեմայով, որը զարգացման մի քանի փուլանցներով՝ առաջընթաց շարժումով ու եռանդուն ռիթմով, տաեղծում է պայծառ տրամադրություն, առույգ, խրոխտ ու առնական կերպար. տալկայն, ինչպես վերը հիշվեց՝ այդ կերպարը կոմպոզիցիայի կենտրոնում չէ:

Նրկի գլխավոր թեման ժամանակակից «Հերոսն» է ռոմանտիկ պատանին, որ կապված է թե՛ առաջընթաց, հախուռն կյանքի հետ և թե՛ բացահայտելով իր խառնվածքի մի այլ կողմը:

¹ 40-ական թվականներին լիրիկայի ցայտուն օրինակ է հանդիսանում է. Միրզոյանի հիասքանչ լարային կվարտետը:

հաճախ խորասուզվում է իր հուզաշխարհը, մտորում ու երազում: «Մշակման մասում» գլխավոր թեմայի ինտոնացիաները կերպարանափոխվում են: Կարծես «տարվելով» օժանդակ լիրիկական թեմայի հմայքով, գլխավոր թեման հանդես է գալիս նուրբ, քնարերգային բնույթով (օժանդակ թեմայի ձայնաշարով՝ էռական լադ, լյա տոնիկայով): Նվ միայն առաջին մասի վերջում է վերականգնվում Գլավոր թեմայի տոնայնությունը, նրա հիմնական, աշխույժ առնական կերպարը, որպես զարգացման վերջին փուլը՝ նրա արդյունքը (Կոդան և դինամիկ ռեպրիզը միաձուլվում են, որը շատ տիպական է խոջա-էյնաթյանի դաշնամուրային կոնցերտներին):

Կոնցերտի առաջին մասի երաժշտությունը, թեմաների խորը արտահայտչականությունը, ձևի ներդաշնակությունը ու դրամատուրգիական ամբողջականությունը չափազանց ցայտուն է և ունկրնդրին դերում է իր երաժշտության ռոմանտիկական շնչով: Սակայն երկը դեռ ամբողջական ցիկլ չէ: Կոնցերտի առաջին մասից հետո կոմպոզիտորը կարծես թե սպառում է իր կոնցեպցիոն հնարավորությունները և այլևս ասելիք չունի. բայց նա շարունակում է գրել կոնցերտի երկրորդ և երրորդ մասերը, որոնք միանման են, քնարական, հիմնված հայ ժողովրդական երգերի ու թմ-ինտոնացիաների վրա: Երկուսի թեմատիկ զարգացումն էլ վարիացիոն է: Վարիացիաները գունեղ-կոլորիտային են, բայց ոչ միշտ հետաքրքիր. ստեղծվում է միապաղաղություն և լիրիկայի գերհագեցվածություն:

Ինչ վերաբերում է կոնցերտի առանձին մասերին, ապա նրանք ևս արտահայտիչ են և հաճույք են պատճառում ունկնդրին:

Խոջա-էյնաթյանի դաշնամուրային երկրորդ և երրորդ կոնցերտներում նրա ինքնատիպ ոճն ավելի վառ է արտահայտվում. այստեղ արդեն զգացվում է մտքերի և զգացմունքների պարզություն, հակիրճություն ու ցիկլի ամբողջականություն:

Այդ ստեղծագործություններում է, որ կոմպոզիտորը դիմում է միամաս կոնցերտային ձևին¹:

Երկրորդ կոնցերտն (1946—1947 թթ.) ունի երկու հեղինա-

¹ Այստեղ կան և եռամաս ցիկլի տարրեր:

կային խմբագրություն՝ երկու տարբերակ: Առաջինը՝ համեմատաբար ուրվագծային է, իսկ երկրորդը (գրված 1952 թ.)՝ ավելի հասուն, ձևի տեսակետից ամբողջական և դրամատուրգիական զարգացմամբ՝ տրամաբանական:

Այստեղ թեմայի կրկնությունները միանման չեն (ինչպես կոնցերտի առաջին տարբերակում)՝ աստիճանաբար դառնում են դինամիկ և վերջում թեման հասնում է իր գագաթնակետին:

Դաշնամուրային երկրորդ կոնցերտն իր ձևով ցիկլային է, որն արտահայտվում է սկերցոյի և դանդաղ մասի՝ Անդանտեյի, ֆունկցիաներ կրող հատվածներով:

Սկերցոյի տարբերով հագեցված օժանդակ թեման աշխույժ տրամադրություն ստեղծող կատակային երաժշտություն է, որի ինտոնացիաները հաճախ կրկնվելով, վերջում փոխվում են քայլերգի: Առաջին կոնցերտի օրինակով այստեղ նույնպես ըստ քայլերգի: Առաջին կոնցերտի օրինակով այստեղ նույնպես ըստ քայլերգի: իսկ «Անդանտեյում» թեման ունի միջանցիկ զարգացմանը հատուկ վարիացիոն տարրեր. Կոնցերտի միջին՝ չիրիկական հատվածը (դաշնամուրային վազենցիան) իր Անդանտեի ֆունկցիայով՝ գլխավոր թեմայի ձևափոխված տարբերակն է (դժվար չէ հայտնաբերել գլխավոր թեմայի հեռակետերը, թեև այն արտահայտում է միանգամայն նոր՝ նուրբ քնարական տրամադրություն):

Երկրորդ կոնցերտում կոդան ու դինամիկ ռեպրիդը միաձուլվելով, արտահայտում են ասեղծագործության հիմնական իմաստը (այդ կոմպոզիցիոն միջոցը Երրորդ կոնցերտում ավելի վառ է արտահայտվել):

Ինչպես իրավացիորեն նշում է երաժշտագետ Դրոսկինը, երկրորդ կոնցերտը նախապատրաստել չէ կոմպոզիտորի Երրորդ կոնցերտի միամաս ցիկլը:

Խոշա-էջնաթյանի դաշնամուրային երրորդ, հիասթանչ կոնցերտում ցայտուն վերադավ արտահայտվել են կոմպոզիտորի ոճական առանձնահատկությունները: Անկասկած սա Սովետական Միության 40-ական թվականներին ասեղծված աիմֆոնիկ երաժշտության գոհարներից է, որի միամաս ձևն այդ տարիներին հայկական երաժշտության մեջ նորարարություն էր:

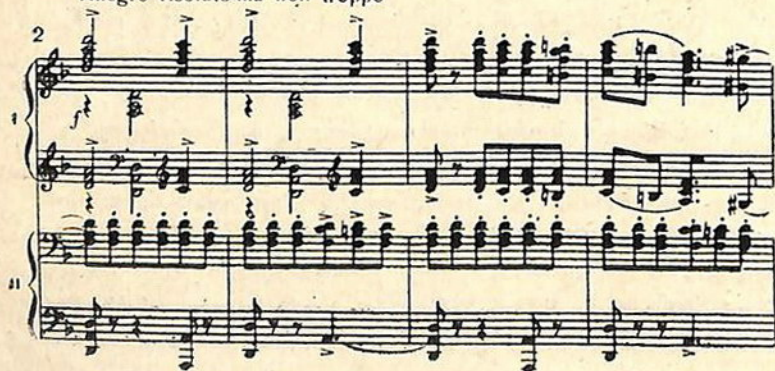
Կոնցերտը միամաս լինելով հանդերձ, միաժամանակ կուռ ամբողջական ցիկլ է ներկայացնում, որը հեղինակին հնարավորություն է ընձեռում իրեն հուզող զգացմունքներն ու մտքերը արտահայտել հաերիրձ ձևով:

Երկը բաղկացած է երեք հակադիր հատվածներից: Առաջինը և երրորդը հիմնականում բովանդակում են հերոսական շնչով հագեցված՝ զլխավոր թեմայի տարբեր, հակադիր բնույթի ձևափոխումները (սակայն զերակշռում են լիրիկական մոդիֆիկացիաները), իսկ երկրորդը ուրույն տեմպով և դրամատիկական զարգացման կոնտրաստային ձևով քոլորովին նոր՝ քնարական կերպար է: Կոնցերտի օրգանական միասնությունը օժտված երաժշտությունը կարծեք այդ երեք եռամաս ծավալուն հատվածների ձուլվածքը լինի:

Հատվածների երաժշտության օրգանական միաձուլմանը կոնցերտում խիստ նպաստում են սոնատային ալլեգրոյի տարրերը. էքսպոզիցիան՝ Allegro risoluto ma non troppo—ցիկլի առաջին մասն է. քնարականը՝ երկրորդ ծավալուն հատվածը, Andante tranquillo-ն ընկալվում է նաև որպես ցիկլի «մշակման» մասը (քնարականի միջին՝ հակադիր հատվածը): Իսկ կոնցերտի երրորդ բաժինը՝ Allegro giusto-ն՝ ցիկլի ֆինալն է և միաժամանակ կոնցերտի ռեպրիզն ու նրա կողան:

Գլխավոր թեման (d դորիական լադում) ասես ցնծության երգ լինի (№ 2). նրա երաժշտական կերպարը՝ խոր արտահայ-

Allegro risoluto ma non troppo



տիչ է, պայծառ, ներշնչում է ուժեղ կամք ու եռանդ: Ի դեպ, պետք է ասել, որ այս կոնցերտում ղեկավարում է Ա. Խաչատրյանի երաժրշտության և հատկապես նրա ղաշնամուրային կոնցերտի գլխավոր թեմայի ազդեցությունը¹:

Խոջա-էյնաթյանի անհատական ոճը առավելապես վյաննքն է կազմավորել, որի իսկական հերոսական առաջընթացը չէր կարող վրիպել տաղանդավոր տեղեկագործողի տեսադաշտից: Ինչպես սովետական շատ ակադեմիկոս կոմպոզիտորներ, Խոջա-էյնաթյանը նույնպես իր ստեղծագործություններում ամբողջ էությունամբ ձուլվում էր ժամանակակից կյանքին, խորապես զգում նրա թե՛ պայծառ, և թե՛ սովերտ կողմերը: Քսանական թվականներին, երբ կոմպոզիտորը դեռ երիտասարդ էր, առողջ, ստեղծագործական նոր խիզախումներով լեցուն, նրա երկերում գերակշռում էր լավատեսությունը:

Գլխավոր թեման չի է ուսմանտիկական մեծ շնչով: Օրինակ, էլեգիայում² այն կերպարանափոխվում է քնարականի՝ հնչում է տխուր ու մելամաղձոտ, ասական թախիծն այստեղ սիրո, քնարերգության արտահայտություն է և ոչ թե ողբերգություն: Խոջա-էյնաթյանի 30—40-ական թվականների սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում ողբերգության հետք անգամ չկա. էլեգիայում գունեղ հարմոնիայի ու ֆակտուրայի պարզությունը խիստ նպաստում են թեմայի խորը արտահայտչականությունը³: Բերենք մի օրինակ, որտեղ անշափ գունեղ ու արտահայտիչ է ազգային երաժրշտությանը հատուկ լադերով և դասական սիմֆոնիական տոնայնություններով օժտված գունեղ հարմոնիան, որի օգնությամբ

1 Երիտասարդ հայ կոմպոզիտորներից և ոչ մեկը չէին կարող խուսափել հանճարեղ կոմպոզիտորի երաժշտության ազդեցությունից: 40-ական թվականներին դա օրինական էր:

2 «Էլեգիան» կոնցերտի ֆինալային բաժնի հակադիր տարրերակներից մեկն է:

3 Կոնցերտի սկզբում գլխավոր թեմայի ուսմանտիկական պաթոսը ստեղծվում է պարզ (ակորդային) ֆակտուրայով և առանց բարդությունների՝ գունեղ հարմոնիայով (էոլական բն միներում տոնիկային եռահնչյունը համադրվում է երրորդ սեկստակորդի հետ, օրինակ № 2): Այդպիսի պարզ ու խոր արտահայտչականությունը առնչվում է եկամյանի ուսմանտիկական հետ:

գլխավոր թեմայի թախիծը վեր է անվում գեղեցիկ ու լուսավոր ժպիտի¹ (օրինակ № 3): Ֆինալում՝ (Allegro giusto) գլխավոր



թեման մի քանի անգամ վերափոխվում է հակադիր կերպարների: Սրանք հետաքրքիր են իրենց բնորոշ վարիացիաներով: Գլխավոր թեմայի ինտոնացիաները հնչում են աշխույժ, սինկոպացված, ճկուն ու փոփոխական մետրո-ռիթմով (օրինակ № 4), հակադր-



վելով քնարական թեմային, տանում են դեպի դինամիկ ռեպրիզը՝ կոնցերտի հիմնական կերպարի հաստատմանը: Այն հանդիսավոր է ողջ նվագախմբի հնչյուններում և օժտված է ռոմանտիկական վառ հույզերով:

Ռոմանտիկական է և ողջ կոնցերտի երաժշտությունը: Ի

¹ Եթե սկզբում նշվեց մեծատաղանդ կոմպոզիտոր Արամ Խաչատրյանի դաշնամուրային կոնցերտի ազդեցությունը, անպա այստեղ կարելի է ասել, որ կոնցերտի էլիզիանման հատվածը իր հմայրով զերեկ էր նաև Արամ Խաչատրյանին: Նրա «Սպարտակ» բալետում զգացվում է այդ երաժշտության որոշ արձագանքը: Այստեղ արտահայտիչ է g dur-ի եռահնչյունը ges dur-ի փոխարեն (օրինակ № 3):

տարբերություն Ա. Խաչատրյանի դաշնամուրային կոնցերտի, այստեղ (ինչպես նաև Խոջա-էյնաթյանի Առաջին և երկրորդ կոնցերտում) ինտիմ լիրիկականն է կազմում երկի հիմնական իմաստային կենտրոնը՝ որտեղ լիովին արտահայտվում է Խոջա-էյնաթյանի քնարական ու ոտմանտիկական խառնվածքը: Այն, մարմնավորվել է կոնցերտի թե՛ ղլխավոր թեմայի միջին հատվածում և թե՛ ալիքանման զարգացող լիրիկա-դրամատիկական հրապուրիչ թեմայում: Զարմանալի է, որ այդ երաժշտական կերպարը բազմիցս կրկնվելով երբեք չի հոգնեցնում ունկնդրին. բնկրվելով պարզ ու մեղմ, նուրբ հուզականությամբ լի մեղեդիով՝ օժտված հարմոնիայի դասական պարզությամբ, (օրինակ № 5),



ուժեղ լարվածության է հանդում Andante mosso-ում և խիստ դրամատիկ սկերցոանման դաշնամուրային կադենցիայում, ապա կրկին հանդարտվում է Andante tranquillo-ում:

«Ակերցո»-ում հետաքրքիր են կոնֆլիկտի տարրերը¹, հմայիչ թեման իր հակադասուկերն է դառնում՝ կարծես քմահաճությամբ,

¹ Ակերցոն այստեղ ունի «մշակման մասի» տարրեր:

անմիտ համառությունն ու հեղնանքն են կազմում նրա բովանդակությունը (օրինակ № 6): Եվ վերջապես այդ հիասքանչ մեղեդին է, որ «իր ազդեցությամբ» կոնցերտի զլիսավոր թեմայի առնական բը-



նույթը «Ֆինալում» վերափոխում է նուրբ էլեգիայի (օրինակ № 3): «Ֆինալի» միջին մասում քնարական թեման իր հիմնական կերպարով է հանդես գալիս, որը և բերում է վերը հիշված դրամաիկ ռեպրիզին: Ստացվում է կուռ՝ միամաս ցիկլ:

Հիմնական թեմաների զարգացումը կոնցերտում խիստ դրամատիզացիայի ենթարկվելով, հակադիր, բախվող ուժեր չի ստեղծում: Կոմպոզիտորի երաժշտությանը բնորոշ չէ մոտիվային, իր բնույթով լարված մշակման ձևը: Նրա թեմաները զարգանում են վարիացիոն ձևով, իսկ քնարական թեմայի լարվածությանը, դրամատիզացմանը կոմպոզիտորը հասնում է սեկվենցիոն զարգացմամբ:

Կոնցերտի օժանդակ թեման վերը հիշված լիրիկա-դրամատիկական էպիզոդն է՝ կոնցերտի երկրորդ քնարական հատվածը¹: Բայց կոնցերտի էքսպոզիցիայում (առաջին հատվածում) նույնպես կա օժանդակ թեմա. սա ուրախ՝ պարային ուրթնով քնարա-

¹ Որը կրում է նաև, ինչպես հիշատակեցինք, սոնատային ավելորդի մշակման մասի ֆունկցիան:

կան երաժշտությունն է՝ նվագախմբի կատարմամբ (Allegretto, օրինակ № 7): Հեղինակն այն զարգացնում է դաշնամուրային

7 Allegretto



երկու համանման վարիացիաներում և այլևս դրան չի վերադառնում¹: Նա առավելությունը տալիս է վերը հիշված քնարական խիստ արտահայտիչ կերպարին, որի հոգեբանական իմաստը շատ սովելի խորն է ու նշանակալից:

Քեմաների մոդիֆիկացման տեսակետից կոնցերտում որոշ չափով զգացվում է Ֆերենց Լիստի ռոմանտիկական Սի մինոր սոնատի ազդեցությունը² (որի ձևը նույնպես միամաս ցիկլային է):

XIX դարի ռոմանտիկ պրոգրեսիվ կոմպոզիտորների նման խոջա-էյնաթյանը նոյնպես XX դարում ձգտում էր և կոնկրետ-սոցիալական, և թե կյանքի երևույթների լիարժեք արտահայտմանը՝ միամաս-ցիկլային կոմպոզիցիայով. Ալդաիսով, նա ստեղծում է արդիական, հակիրճ, միամաս կոնցերտ: Երկի իմաստային կենտրոնը՝ քնարերգության նրբությունն ու խորությունը, պարզությունն ու թափանցիկությունը խոջա-էյնաթյանի ոճի կարևոր առանձնահատկություններից են: Եվ մեր խորը համոզմունքով առանձնահատկություններից են: Եվ մեր խորը համոզմունքով ոչ միայն Սիմֆոնիային, այլև Առաջին ու Երրորդ դաշնամուրային և կոնցերտին է վերաբերում Գ. Օրլովի այն միտքը, թե խոջա-էյնաթյանի երաժշտությանը բնորոշ է խոր լիրիզմն ու լակնիզմը

1 Վարիացիաներում թեմայի տոնայնությունը (g dur) չի փոխվում: Երկրորդ վարիացիայում դաշնամուրային պարտիան լրիվ կրկնում է առաջինի երաժշտությունը: Այդ հանգամանքը այն միտքն է առաջացնում, որ օժանդակ թեման իրեն սպառել է էքսպոզիցիայում և կոնցերտի ռեպրիզում այն հիշեցնելը ձանձրալի կլինի:

2 Մոդիֆիկացիա (modificatio, լատ.) նշանակում է կերպարանափոխում:

ժանրային և, հատկապես, պարային ձևերի ընդհանրացման հետ միասին³։

Կոմպոզիտորի դաշնամուրային բոլոր երեք կոնցերտներն էլ մեծ վարպետությամբ ու տիրով կատարել և կատարում է անվանի դաշնակահարուհի Տատյանա Դավիդովնա Ռյաբովան, որին որպես լավագույն կատարողի կոմպոզիտորը ձոնել է իր դաշնամուրային երեք կոնցերտը։ Յանկալի է, հայ դաշնակահարուհիների կատարմամբ նույնպես լսել խոջա-էյնաթյանի հատկապես Երրորդ կոնցերտը, որը ունկնդիրների լայն շրջաններին կժանոթացնի այդ անկրկնելի հմայքով օժտված երաժշտությանը։

³ «Ленинградская правда», 1956, 30/8.

Չորրորդ գլուխ

ՍԻՄՖՈՆԻԿ ԵՎ ՎՈԿԱԼ-ՍԻՄՖՈՆԻԿ ՑԻԿԼԵՐԸ

Հիստորիական թվականներին խոջա-էյնաթյանը կրկին անդրադառնում է ցիկլային, ինչպես նաև սյուիտային ձևին, այդ բաղմամաս ստեղծագործություններին տալով նորարարական մեկնաբանում, օժտված ուրույն ամբողջականությամբ: Նվագախմբային սյուիտը խոջա-էյնաթյանի սիրած ժանրն էր. նրա խիստ հատուկ լավատեսական աշխարհայացքն իր վառ արտահայտությունն է դտել, հատկապես, ջութակի և նվագախմբի համար գրած կոնցերտային սյուիտում:

Այստեղ ուշադրավ է կերպարային բազմազանությունը. կոմպոզիտորը դիմել է տարբեր ժանրի ութմ-ինտոնացիաներին՝ օգտագործել թե՛ աշխույժ սլարի, թե՛ քնարական ծորուն երգի, թե՛ հովվերգության, և թե՛ բայլերգի տարրերը¹: Հարուստ և խորն է հայկական ազգային երաժշտության կոլորիտը սյուիտում: Նրա առաջին մասում փոքրիկ նվագախմբի հովվերգական կերպարն ստեղծելիս կոմպոզիտորը դիմում է հայկական ռոշոդական երաժշտությանը բնորոշ իմպրովիզացիոն շարադրանքին: Զուխակը կարծես գովերգում է հայրենի բնության վառ գեղեցկությունը: Իմպրովիզացիոն ութմ-ինտոնացիաներից ծնունդ է առնում առաջին մասի քնարերգական, էլեգիկ գունավորմամբ երաժշտությունը (Poco piu mosso, e moll): Թեման այստեղ հիշեցնում է

1 Կերպարային բազմազանությունը հատկապես ցայտուն է արտահայտվել կոմպոզիտորի հիստորիական թվականների ստեղծագործություններում:

«Գարուն ա» երգի ֆրազներից մեկը¹, որը թեև հնչում է էլեգիկ, բայց իր բնույթով ավելի լուսավոր է:

Մինոր տոնայնությունը և հաճախակի կրկնվող մինոր տերցիային «դիմող ձայնը»² շեշտելով լադի գունավորումը թվում է թե պետք է թախծի զգացում առաջացնեն, բայց նախանվագում լուսաշող հովվերգական երաժշտությունն իր մաժոր լադով շատ ավելի ուժեղ ազդեցություն է թողնում, որն անկասկած գերադրելու է երաժշտության (հետագա) ընթացքում: Ռյառն պետք է ավելացնել նաև հիմնական թեմայի (Poco piu mosso) աշխույժ տեմպը և բարձր ռեգիստրում ենթաձայների պայծառ հնչյունները, որոնց առհասարակ հոջա-էյնաթյանը մեծ տեղ է հատկացնում իր ստեղծագործություններում:

Այսպիսով, ազգային որոշակիությունը և, հիմնականում, մուլտիտի բազմազանությունը հոջա-էյնաթյանին բերում են ոճական մի նոր առանձնահատկություն, հայ աշուղական երաժշտությանը բնորոշող-իմպրովիզացիոն շարադրանք, հայկական գեղչկական երգի ինտոնացիաների զուգակցմամբ (ստացվում է այդ երկու լադա-ինտոնացիոն տարրերի զուգակցում, որը խիստ հատուկ է հոջա-էյնաթյանի ստեղծագործությանը): Սակայն գերակշռողն իհարկե գեղչկական երգերի ինտոնացիաներն են և հենց սրանք են, որ ազգային որոշակիություն են ստեղծում ու նպաստում կերպարների հիմնական բնույթին:

Կերպարների ցուցադրումն ու զարգացումը սյուիտում շարադրված է հակադրության սկզբունքով: Սյուիտի առաջին մասի էլեգիկ երաժշտության երգային ինտոնացիաներին հակադրվում են երրորդ մասի՝ սկերցոյի (Allegro moderato) հայկական «Շավալի» պարերգի ռիթմ-ինտոնացիաները, որոնք ստանում են կատակի բնույթ: Սկերցոյի միջին մասում թեման նույնպես օժտված

1 Հետագայում հոջա-էյնաթյանի ստեղծագործություններում հաճախ են հանդես գալիս ֆրազների զանազան տարրերակներ գեղչկական երգի վառ գունավորումով:

2 Բազմիցս կրկնվող ինտոնացիոն հենակետը՝ այդ բառի էությունը մեծ վարպետությամբ ու անկրկնելի խորությամբ լուսաբանել է պրոֆ. Բ. Ս. Քուչարյանը իր մենագրությունում՝

Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. АН Арм. ССР, институт искусств, гос., муз., изд-во, Л., 1958.

է հայկական պարեղանակների ինտոնացիաներով. այն ինքնատիպ, զվարթ քնույթի մեղեդի է: Այն վարիացիայում աչքի են զարնում թեմաների ռիթմիկ բազմազանությունը, հոջա-էյնաթյանի ոճին հատուկ տոնայնությունների ու նրանց զուգադրման տեղադրումը մոդուլյացիաների գունեղությունը: Օրինակ, երկրորդ մասի միջին հակադիր վարիացաներից մեկում, որտեղ հիմնական տոնայնությունը դո-մաժորն է, թեման մնալ է հնչում դո մինորում, կարծես գորշ ամպերը մթազնել են նրա պայծառ բնույթը¹: Հատկանշական է ալտոն b moll-ի և G dur-ի գունեղ հակադրությունը (սոբորտում տես էջ 17-ի վերջին տակտը, էջ 18-ի սկզբի երկու տակտը): Ռոմանտիկներին հատուկ՝ տոնայնությունների ալոպի-սի գունեղ զուգադրումների շատ հաճախ ենք հանդիպում հոջա-էյնաթյանի լավագույն սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում, որոնք լուսատուների են նմանվում (светотени): Բայց կոնցերտային սյուիտում և սիմֆոնիկ պարերում (ինչպես կալարվի հետագա վերլուծությունից) «ստվերը» միայն հակադրվող նրբագծիկ է, իսկ հիմնականում՝ վառ լույսի ճառագայթներն են իշխում ու վերջում ամօքի պայծառանում:

Սյուիտի չորրորդ մասում (Allegro risoluto) հիմնական թեման՝ հայկական, առույզ պարեղանակ է: Այն մի քանի անգամ կրկնվելով (տարբեր հիմքով, տարբեր տոնայնություններում), ոչ մի անգամ չիօխելով մետրոսից, ներմուծում է ֆինալին հատուկ բնորոշ ոտնգո ձևի տարրեր: Թեմայի ամեն անգամ երևան գալը վարպետորեն է նախապատրաստվում և ունկնդիրը կրկին սպասում է նրա վերադարձին:

Ի տարբերություն անսիուսի պարային թեմայի, այստեղ քրե-նարական թեման հանդես է գալիս զանազան տարբերակներով, բայց հիմնականում հնչում է հրճվանքով լի՝ երգային տարբերակը g moll-ում²: Չորրորդ մասի երաժշտությունը, եզրափա-

¹ Նկատի ունենք և ողջ կառուցվածքը (ֆակտուրան), քանի որ մաժոր լադը կարող է նաև ողբերգերգի հիմքում լինել և ընդհակառակը:

² Եթե լիրիկական թեման ընկալենք որպես օժանդակ թեմա՝ սյուիտի չորրորդ մասում կարելի է որոնել նաև սոնատային ձևի տարրեր: (Այդ մասին են հավաստում նաև հիմնական տոնայնությունների հարաբերակցումը): Մանավանդ, որ այստեղ կա նաև ծավալով ոչ մեծ մշակման բաժին: Իսկ ռեպրիզում լիրիկական օժանդակ թեման ստանում է սկզբնական (կատակի) բնույթը:

կելով սյուփտային ցիկլը և լամի բերելով նրա առանձին մասերը, վերածվում է ֆինալի:

Հրճվալից, պայծառ տրամադրությամբ լի սյուփտի երկրորդ և շրորորդ մասերի երաժշտությանը հակադրվում է երրորդ մասը (*Andante tranquillo e molto cantabile, e moll*) ուր կոմպոզիտորն օրորոցային երգի միջոցով՝ տխուր, վշտալի տրամադրություն է արտահայտում¹: Այն զարգանալով, հասնում է դրամատիկական արտահայտչականության, զգացվում են նաև ողբերգության տարրեր:

Ինչպես մի շարք հայ կոմպոզիտորներ, այնպես էլ Խոջա-էյնաթյանը օրորոցային երգին տալիս է նոր՝ ողբերգական բնույթ, մի հանգամանք, որը հատուկ չէ այդ ժանրին առհասարակ, դա իհարկե բխում է հայերի անցյալի իրականությունից:

Օրորոցային երգը բազմիցս անգամ կրկնվող, միանման, միալար ֆրագների շարադրանքով ու վարընթաց միևնույն լարի ինտոնացիաներով է ընթանում, որը հատուկ է առհասարակ ողբերգական ժողովրդական երգին:

Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործություններում ողբերգականը առաջին անգամ հանդես է գալիս կոնցերտային սյուփտի օրորոցայինում, դրսևորվելով որպես «ողբերգական հարցի» ռոմանտիկական արտահայտություն²:

Ակսած կոնցերտային սյուփտից աչգալիսի «հարցական» ինտոնացիաների մենք հաճախ ենք հանդիպում Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործություններում, որոնք զնալով աստիճանաբար, ավելի ծավալուն, ավելի արտահայտիչ են դառնում, իսկ Սիմֆոնիայում, հանդիսանալով հիմնական լեյտիվաներից մեկը, ստեղծում են խոր ընդհանրացված երաժշտական կերպար:

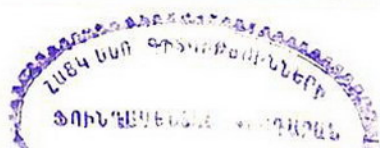
Կոնցերտային սյուփտում թեմատիկ զարգացման սկզբունքը վարիացիոն է, որն առհասարակ խիստ հատուկ է կոմպոզիտորի

1 Օրորոցային երգը բառասուն և հիսունական թվականներին շատ կոմպոզիտորների համար լիրիկական զեղումների սովորական ձև էր դարձել (տես՝ օրորոցայինը Ա. Խաչատրյանի «Գայանե» բալետից, Ա. Հարությունյանի «Հայրենիք» կանտատից և այլն):

2 Ողբերգական բնույթով օժտված «հարցերը» ռոմանտիկների ստեղծագործություններում բազմաթիվ են: (Տես հատկապես Լիստի, Շոպենի, Ֆրանկի երկերը):



Լ. Խոզա-Էյնաթյանը համերկից հետո: Աջից՝ դերեկտոր Կ. Ի. Էլիաթյանը:





Լ. Խոզա-էջնաբլյանը՝ Վ. Պ. Ստյոպինով-Սեդուի և Տ. Դ. Ռյաբովաի հետ:

ստեղագործութեանը: Այդ տեսակետից հետաքրքիր է սյուիտի երկրորդ և չորրորդ մասերի երաժշտութիւնը, ուր հեղինակը կոլորիտային վարիացիաներով ստեղծում ք տարբեր, չհակադրվող թեմաներ (դա առհասարակ հասուն է կոլորիտային վարիացիաներին)¹: Սյուիտում գերակշռում են ուրախ, աշխույժ երաժշտական կերպարներ:

Խոջա-էյնաթյանի Կոնցերտային սյուիտը, Դաշնամուրային Առաջին և Երրորդ կոնցերտների նման ճանաչված և սիրված ստեղծագործութիւն է: Ինչպես իր ուսուցիչ Ալեքսանդր Աֆանասևիչ Սպենդիարյանը, այնպես էլ Խոջա-էյնաթյանը ունի մի շարք ստեղծագործութիւններ, գրված այդ ժանրով. դրանցից են՝ կոնցերտային սյուիտը և սիմֆոնիկ պարերը, որոնք կոմպոզիտորի լավագոյն ստեղծագործութիւնների թվին են պատկանում: Սակայն սխալ կլիներ Սիմֆոնիկ պարերը միայն սյուիտային ձևին վերագրել:

ՍԻՄՖՈՆԻԿ ՊԱՐԵՐ

Լևոն Խոջա-էյնաթյանի Պարերը (սիմֆոնիկ մեծ նվագախմբի համար) կենցաղային, ժանրային փոքրիկ երաժշտական պատկերներ են կամ ումանտիկ ոճով գրված նովելներ:

Այստեղ լիրիկական երգն ու պարը հաճախ միաձուլվում են, արտահայտելով Խոջա-էյնաթյանի ումանտիկական ոճի համար տիպական մի հատկութիւն՝ պարի հոգեբանացումն ու դրամատիկականացումը: Պարերում մարմնավորվել է կոմպոզիտորի բոլոր սերը դեպի կյանքը, նրա սրամտութիւնը, լավատեսական խառնվածքը: Տարբեր բնավորութիւններ և երաժշտական պատկերներ ստեղծելու մեծ պահանջը նրան ստիպում են նաև սուզվել կյանքի խորքը: Պարերում բացահայտվել են կոմպոզիտորի այդ ժամանակաշրջանի ծանր ապրումները, մռայլ տրամադրութիւնը,

¹ Հայ երաժշտության պատմության մեջ կոլորիտային՝ գունեղութեան սկզբունքով օժտված վարիացիոն զարգացման ուրույն ձևը սիմֆոնիկ ժանրում դալիս է Ա. Սպենդիարյանից, որի ստեղծագործական ազդեցութիւնը Խոջա-էյնաթյանի երկերում անկասկած զգացվում է:

որոնք իհարկե գերակշռող չեն: Պարերը խիստ արտահայտիչ են և խորը տպավորութիւն են թողնում ունկնդրի հոգում:

Սիմֆոնիկ պարերը թվով տասնվեց են և կազմում են 3 տետր¹: Նրանք բազմամաս, բազմաժանր սյուիտային ստեղծագործութիւն լինելով հանդերձ, միաժամանակ ստեղծում են մեկ միասնութիւն և ունկնդրի կողմից ընկալվում որպէս մի ամբողջականութիւն: Այլ կերպ ասած, կոմպոզիտորն ասես շարունակում է իր նոր ուղին՝ կուռ ամբողջականութեամբ հագեցված միամաս (ցիկլային) կոնցերտային ձևից դեպի բազմամաս ցիկլը:

Ամբողջականութիւնը ցիկլում ստեղծվում է հակադիր պարերի հաջորդականութեամբ: Աչքի են ընկնում նվագախմբային հետաքրքիր հնարամտութիւնները, որոնք բխում են տարբեր ժանրերի, տարբեր երաժշտական կերպարների բնույթից: Ամբողջականութիւնը ստեղծվում է նաև ինտոնացիոն կապերով և, որ գլխավորն է՝ տոնայնութիւնների տրամաբանական զարգացումով: Պարերը սկսվում և վերջանում են ցիկլի տոնիկայով՝ Դո մաժորով, որին այլևս պարային ցիկլի ոչ մի համարում չենք հանդիպում. փոխարենը՝ հանդես է գալիս դո խորմատիկ ձայնաշարի գրեթե բոլոր տոների վրա կառուցված լադերի հարուստ շարքը:

Առաջին և երկրորդ տետրերում գերակշռում են դո մաժորի դոմինանտային, իսկ երրորդ տետրում՝ սուր դոմինանտային տոնայնութիւնները: Պարերի տոնայնական և նվագախմբային հարուստ գունավորումը բազմապիսի ժանրերի վրա հիմնված կերպարների ու նրանց հարուստ բովանդակութեան արդյունք է: Այստեղից էլ՝ պարերի բազմազան մետրոռիթմը, նվագախմբային դույնների նորանոր զուգորդումները, հնարանքները, տարբեր ֆակտուրաների հետաքրքիր օրինակները և այլն:

Կոմպոզիտորի երաժշտական լեզուն լակոնիկ է, խիստ արտահայտիչ, իսկ շարագրման ձևը տրամաբանորեն իմաստավորված: Պարերի ձևը հիմնականում եռամաս է՝ ռեպրիզային: Ռեպրիզը համարյա միշտ կրճատ է, հատած (усеченная реприза),

¹ Առաջին և երկրորդ տետրում ղեկավարում են հինգական պար, իսկ երրորդում՝ վեց պար:

որը տարբեր արտահայտչական միջոցներով ամեն անգամ նոր որակ է ստանում. դրա շնորհիվ և ձևի կրկնությունները ձանձրույթ չեն պատճառում:

Առաջին և երրորդ տետրի երաժշտությունը իր բնույթով առավելապես լուսավոր է, պայծառ, իսկ երկրորդի երաժշտական նոսրեցնելով գերակշռում է էլեգիկ և մռայլ տրամադրությունը:

Պարերում ավելի վառ է արտացոլվել Խոջա-էյնաթյանի երաժշտության ազդեցին կոլորիտը, որը հիսնական թվականներին արդեն՝ լիովին ձևավորվել էր:

Առաջին տետրում հետաքրքիր է նաև բազմազան երաժշտական տպավորությունների արտացոլումը հակադիր վերադարձների օգնությամբ: Այստեղ կան և առույգ ու կրակոտ, ուրախ ու կատակախոս, նուրբ ու նազելի պարեղանակներ, թե պատանեկան նախ՝ երգ, և թե դրամատիզմով հագեցված, հուզականությամբ լի երաժշտական մենախոսություն¹: Հակադրությունը (որի տեղաբույրով են օժտված միմյանց հաջորդող պարերը) միաժամանակ հանդիսանում է մի շարք պարերի ցուցադրման և նրանց ինտոնացիոն զարգացման հիմնական ձևը: Այսպես, առաջին տետրը սկսվում է հանդիսավոր երաժշտականությամբ (*Allegro risoluto, C dur*), հիշեցնելով «Քրչարի» ժողովրդական պարեղանակը, որը վերաիմաստավորված է բալլերով²: Հիմնական թեմայի ութմիստոնացիաներով, գործիքավորմամբ և նվագախմբային երանգներով բացահայտվում է առաջին պիեսի մասսայական պարի բնույթը, թեև պարի միջին մասում երևան է գալիս մի նոր, բնա-

1 Ընդ որում նվագախմբային ու տոնայնային դույներն, ինչպես նաև նվագախմբային ֆակտուրան վարպետներն են արտահայտում հակադիր պարերի ունույթը:

2 Պարում հետաքրքիր են օգտագործված նվագախմբային ֆակտուրայի հարուստ հնարավորությունները՝ բալլերգային ութմով պարեղանակի ինտոնացիաները վերափոխվում են ֆոնի, որի հետ միաժամանակ հնչում են նոր առնական պարի ինտոնացիաները: Իսկ ֆոնը եթե սկզբում ենթաձայնային ֆունկցիա էր կատարում, ապա նվագախմբային *tutti*-ում նորից վերաիմաստավորվում է ակտիվ, կրակոտ և եռանդով լի թեմայով: Ստեղծվում է հիշված առնակոն պարեղանակի հետ միասին բազմաձայն ֆակտուրա՝ երկու թեմաների հավասարազոր ինքնուրույնությամբ, որով կոմպոզիտորը հասնում է խորը արտահայտչականության:

րական, կանացի հակադիր պարեղանակ՝ առաջին ջութակների կատարմամբ, (բասոկի՝ սոլ լար, նուրբ թավջա գունավորմամբ մինորում), որին ձայնակցում է փայտյա և լարային գործիքների ողջ խումբը, ներգրավելով մեղեդին մասսայական, ուրախ ու հանդիսավոր պարի մեջ (քոչարու խիստ կրճատ, բայց ախտիվ ֆրազներով): Այսպիսով, պարերում հակադիր կերպարներից մեկը միշտ գերակշռում է:

Առաջին տետրում երրորդ և հինգերորդ պարերը ևս առույգ են, ուրախ նրանց բնույթը կատակային է և տարբեր. եթե երրորդը հիմնականում ֆագոտի մենակատարմամբ կատակ-մենապար է, ապա 5-րդը՝ մասսայական, ուրախ կատակապար:

Երրորդ պարը (Moderato) սկերցոյի դեր է կատարում և նրանում գործիքավորումը հաջող է գտնված՝ օրինակ № 8



Այստեղ, միջին մասում կա հակադիր, ճկուն մետրոռիթմով, կանացի պարեղանակ (օրինակ № 9)



Ենթաձայնային պոլիֆոնիան կոմպոզիտորին օգնում է ընդգծել կամ խորացնել տարբեր կերպարների արտահայտչականությունը: Այստեղ, օրինակ, այն ընդգծում է պարի կատակային բնույթը:

Առաջին տետրում մանրամասն պարերից ունեկնդրի ուշադրություն է գրավում նուրբ, արտահայտիչ երկրորդ՝ քնարականը (Andante cantabile): Սա կարծեք պատահու երգ լինի (կլարնե-

տի մենակատարմամբ), հագեցված վառ, լուսավոր հույզերով, արտասովոր մաքրությունը և միամտությունը¹: (Օրինակ № 10):

10



Եթե կատակային պարերում խոջա-էյնաթյանը վարիացիոն զարգացմամբ ստեղծում է մինիատյուր կերպարներ, որոնց միասնությունը պայմանավորվում է հակադրության սկզբունքով, ապա հոգեբանական խորաթափանցությամբ հագեցված քնարական պար-նովներում, նա դիմում է ինտոնացիաների միջանցիկ զարգացմանը, որտեղ տարբերակային վարիացիաներով հետզհետե բացահայտվում են մարդու ներքնաշխարհի ելևէջները (ինչպես «Նամուս» օպերայում ու Երրորդ դաշնամուրային կոնցերտում): Օրինակ, չորրորդ քնարականը, հակադրվելով կատակպարին (երրորդին), իր ողմանտիկ ոգեշնչվածությամբ խորը հոգեբանական-դրամատիկական երաժշտություն է՝ նովել: Նրա լայնաշունչ քնարական թեման թավջութակի թախծոտ գունավորումով և ալիքածելնթացքով աստիճանաբար հագեցվում է նորանոր ենթաձայներով ու դրամատիկանալով հասնում է իր լարվածության գագաթնակետին: Ռոմանտիկական պարի ինքնատիպ, կոմպոզիցիոն կուռ կառուցվածքը և ինտոնացիոն միջանցիկ զարգացումն ունեն ոգեշունչ սկիզբ ու դրամատիզմով լի գագաթնակետ, որը տանում է իր թախծոտ ավարտին՝ թավջութակն է միայնակ ողբում²:

Այս լակոնիկ ռեպրիզի երաժշտության խորությունը արտա-

1 Նվագակցող տերցիաները ալտերի նորը գունավորումով, հանդես գալով որպես ֆոն թեմայի նկատմամբ, իրենք իսկ ընթանում են թավջութակի կվինտաների ֆոնի վրա (այդպիսի կվինտային նվագակցումը հատուկ է թե հայ, և թե ռուս ժողովրդական գործիքային երաժշտության կատարման ձևին): Աստիճանաբար ակտիվանալով, տերցիային ենթաձայնները ինքնուրույն թեմատիկ նշանակություն են ստանում: Դա շատ բնորոշ է կոմպոզիտորի գրելակերպին:

2 Չնայած չորրորդ լիրիկական պարում թեման տարբերակվելով հասնում է դրամատիկական մեծ լարվածության, և զգացումների հորձանքը հանգում է ողբի արտահայտության, այն լակոնիկ է, որը խիստ բնորոշ է խոջա-էյնաթյանի երաժշտությանը:

հայտվել է և ենթաձայներով՝ ողբերգական «հարցի» մոտիվներով¹ (օրինակ № 11):

II Andante con anima

Այսպիսով, վարիացիոն ձևերի բազմազանությունը ելնում է տիմֆոնիկ պարերի բնույթից, այն պայմանավորված է պարերի հարուստ բովանդակությամբ՝ կամ փոքրիկ պատկերավոր ֆրեզկոներով, կամ խոր հոգեբանական նովելներով, որը շափազանց հատկանշական է հուշա-էյնաթյանի ոճին: Ինչպես տեսնում ենք, պարերում կոմպոզիտորը ստեղծագործաբար է օգտագործել հալկական և ռուսական դասական երաժշտության վարիացիոն ձևերը: Հիմնականում Կոմիտասի ու Սպենդիարյանի երաժշտությանը հատուկ ենթաձայներով հագեցված տարբերակային զարգացումը:

Վերջինը, հինգերորդը (առաջին տետրում) ուրախ, կատակային մասսայական պար է: Ուշադրավ է, որ թե՛ առաջին և թե՛ երկրորդ տետրերի վերջին պարերը ֆինալային բնույթ չեն կրում և ցիկլի 16 պարերից մեկն են հանդիսանում. մի հանդամանք, որ նույնպես նպատարում է ցիկլի միամանությանը:

Առաջին տետրի վերջպարում վարելի է նշմարել որոշ ընդհանրացման տարրեր՝ այս ուրախ, կատակալարի (Allegro con brio) ութմ-ինտոնացիաները սինթետիկ են, բխում են նախորդ չորս պարերից և ստանում նոր որակ: Հինգերորդն ասես առաջին

¹ Ամենափոքր ֆրազներով:

տետրի թուր պարերի ինտոնացիոն հանրագումարը լինի (ռեպ-
րիզի էլեմենտներ այստեղ դեռ չկան, ինչպես այդ նկատվում է
պարերի վերջին՝ ֆինալային 16-րդ համարում)։

Բերենք ինտոնացիոն պարերի մի քանի օրինակներ. 1-ին
տետրից։ Հինգերորդ պարեղանակի դրամատիկանացման ընթաց-
քում մոտիվները որոշ չափով հիշեցնում են չորրորդ պարի ողբի
ինտոնացիաները, որ հազեցված են հաջկական ժողովրդական
ռիթմ-ինտոնացիաներով։

Օրինակ № 12



Այդպիսի մոտիվ կա նաև երկրորդ պարում՝

Օրինակ № 13



Առաջին պարի հետ նմանությունն է ստեղծում ինչպես վերը
նշված ինտոնացիաներին նմանվող № 14 պարային ֆրազը,



այնպես էլ լիրիկական՝ լակոնիկ, տերցիային մեղեդին՝ 5-րդ պարից (օրինակ № 15, 16)



Առաջին մաս. էջ 27

Այդ տերցիաների հետ կարելի է ընդհանրություն գտնել նաև
երկրորդ և երրորդ պարում (էջ 29, երկրորդ պար)

Օրինակ № 17, 18

17



18



3-րդ պար (էջ 43)

Հինգերորդ պարի ցայտուն պարեղանակը որոշ ինտոնացիոն նմանություն ունի նաև երկրորդ՝ երգային ինտոնացիաների հետ: Օրինակ № 19



5-րդ պար (էջ 34)

Օրինակ № 20



2-րդ պար (էջ 30)

Այս օրինակն ասես նախորդի նոր, երգային տարբերակը լինի:

Ստեղծվում է ներքին միասնությամբ հագեցված մի ամբողջություն, որը ամրամնավորում է միայն ցիկլի առաջին մասը:

Պարերի երկրորդ տեսքի տեղը ցիկլում համանման է եռամաս ձևի միջին, հակադիր քնարական մասին. սակայն որոշ համարներում ցիկլի պարայնությունը, նորանոր սրամիտ հնարամբություններով է զարգանում, մի հանգամանք, որ անհրաժեշտ է ցիկլում հակադրության տեղանքը պահպանելու համար: Այդպիսիք են երկրորդ տեսքի 1-ին, 3-րդ և 5-րդ պարերը¹:

¹ Տոկատի ձևով գրված առաջին պարում (Allgro con fuoco) հայ ժողովրդական «նուրար-նուրար» պարերը, մամուր վարիանտի դիֆմ-ինտոնացիա-



Երկրորդ տեսուրը հակադրվում է մյուսներին իր երկրորդ և շորրորդ պարերով:

Երկրորդ պարը (էսկական es—Des-ի էլեմենտներով, Andante mosso) տխուր, պատմողական բնույթ ունի, որը նույնպես խիստ հատուկ է հոջա-էյնաթյանի ոճին: Թախծոտ երգն իր առանձին մատիվներով և ընդհանուր բնույթով երբեմն հիշեցնում է ժողովրդական «Գարուն ա»-ին:

Սակայն, ի տարբերություն Կոմիտասի խիստ թախծոտ «Գարուն ա» երգի (որտեղ բիշ դեր չի խաղում մինոր տեղեկային «դիմող ձայնից» մի քանի անգամ վարընթաց քայլը դեպի տոնիկա), այստեղ թախիծը ավելի պայծառ է և ֆրազների հիմքը կազմում է պենտախորդը¹ (օրինակ № 22):



Թեման զարգանալով, ընդլայնվում է նոր ֆրազներով, ծավալուն դիապազոնով և հարստանալով նվագախմբային նորանոր գործիքների հնչերանդներով, հասնում է մեծ լարվածության: Ռեպրիզում, կարծեք անհատի ներքնաշխարհի «փոթորիկը» հանդարտվում է: Ենթաձայները ինքնուրույնությամբ ստանալով, բազմաձայն ֆակտուրա են տեղադրում (օրինակ № 23): Երգը վերջա-

ներով, տոկատի ձևին համապատասխանող իր մոտորային ութմով, ստացել է բոլորովին նոր մեկնաբանություն (օրինակ № 21), ինչպես ցիկլի մի շարք պարերում, այստեղ ևս նվագախմբային crescendo-ով հնչեղությունը հասնում է tutti-ին, և նորից decrescendo-ով նվազում մինչև նուրբ p: (Նվագախմբային crescendo-ն ստացվում է գործիքների աստիճանաբար ավելացումով, իսկ decrescendo-ն՝ աստիճանաբար նվազումով:

1 Տեղեկային «դիմող ձայնով» համանման ֆրազը թեմայի նախադասության վերջում է միայն հանդիպում: Այսինքն լադի «դիմող ձայնը» սկզբում կվինտան է, հետո միայն տեղեկային:

23 Fl. V-ni molto allargando Andante molto tranquillo

Cl. Fag. V-c. C. b. archi pizz.

V-ni dolce

նում է վերը հիշված տխուր ֆրազով, որի տարբերակը կրկնվում է մի քանի անգամ, նպաստելով մոռալ ու մշտնջապատ կոլորիտի խտացմանը (օրինակ № 24): Սակայն վերջում, ստեղծելով նորից

24

հակադիր կերպար, կոմպոզիտորը լուսավոր ու մեղմ, ազգային բնույթին բնորոշ մոտիվով ջանում է ցրել տխուր տրամադրությունը (օրինակ № 25):

25

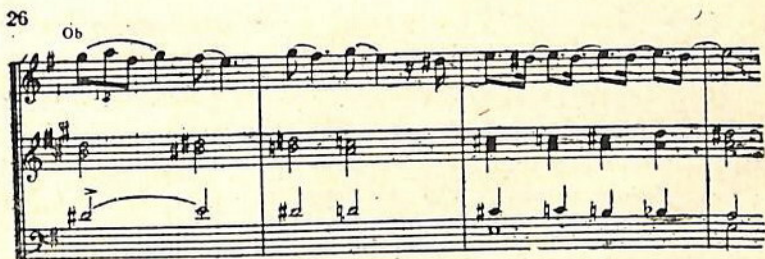
Ասես ժողովրդական թափառաշրջիկ երգիչն է այդ ոռմանտիկական տխուր երգը կատարում հնադարյան դղչակի առջև, ինքրն իրեն նվագակցելով. երգի ոճը հիշեցնում է տրուբադուրների երաժշտությունը¹: Կարելի է ենթադրել, որ Խոջա-էյնաթյանի շատ սիրած կոմպոզիտոր Մ. Պ. Մուսորգսկու «Պատկերներ ցու-

¹ Միջնադարում Ֆրանսիայի հարավային մասում՝ «Պրովանսում» ժողովրդական թափառաշրջիկ երգիչ-բանաստեղծներն այդպես էին կոչվում:

ցահանդեսից» ստեղծագործությունը խոր հետք է թողել կոմպոզիտորի հոգում: Այս երգում հատկապես զգացվում է վերապարային ընդհանրությունը տրուբադուրի տխուր երգի հետ «Հնագույն դղչակը» պատկերի երաժշտությունից (բայց հոջա-էյնաթյանի պարերգի ինտոնացիաները անկասկած հասկանալի են):

Եթե թախիծը այս մասում որոշ շափով լուսավոր է, ապա տետրի չորրորդ մասում (e moll) այն ողբերգական է հնչում: Նախանվագում՝ Pesante տեմպով շեփորների և լարայինների շեշտավորված ֆրազների արձագանքումներով ստեղծվում է մոռյլ, բայց առնականությամբ ճազեցված սգերթի տպավորություն: Հիմնական թեմայի բնույթը Alla marcia funebre՝ խորապես հուզիչ է:

Ուշագրավ է ողբի արտահայտությունը նաև հորոյի մենակատարմամբ, որի մեղեդին և հնչերանգը հիշեցնում են հայ ժողովրդական ողբ-երգերը՝ դուզուկի «լացը»: (Օրինակ № 26):



Վերջում ողբերգը նորից հանդես գալով պղնձյա փողային գործիքների հոգեցունց հնչեղությամբ, այլ կերպ է արտահայտվում՝ հատկապես սգերթը եզրափակող ֆրազներում խիստ հուսահատական է հնչում:

Պարերի ցիկլի ֆինալային բաժնում (երրորդ տետր) ցընծությունն ու թախիծը հասնում են իրենց արտահայտչականության գագաթնակետին: Այստեղ ինչպես և ողջ պարային ցիկլում, առանձնապես վառ են դրսևորվել հիստոնական թվականների հոջա-էյնաթյանի երաժշտությանը բնորոշ երկու տարբեր բեկոններ՝ կայտառ կենսուրախությունն ու խոր թախիծը:

Պարերի թե կերպարներն ու ժանրերը, թե ուրիշ-ինտոնացիա-

ներն ու ազգային կոլորիտն այստեղ ևս տարբեր են ու բազմա-
զան: Վերը նշված արտահայտչականության բազմաթիվ, շատ
հաջող գտնված տարրերը, ինչպես նաև հակադիր պարերի շաղ-
կապող սկզբունքը և հատկապես երաժշտական լեզվի լակոնիզ-
մը հավաստիացնում են կոմպոզիտորի մեծ վարպետությունը:
Օգնենք ունկնդրին համոզվել դրանում:

«Ֆինալի» առաջին փայլուն «մաժորային» պարը (Maestoso,
quasi marciale, D dur) հանդիսավոր քայլերոգ է, որոշ չափով
հիշեցնելով հին հայկական քայլերգերի բնույթն ու ռիթմ-ինտո-
նացիաները, նրանցից տարբերվում է ժամանակի սուր զգա-
ցումով: Արևի պես պայծառ ու եռանդով լի է նրա երաժշտական
կերպարը ողջ նվագախմբի կատարմամբ: Այս համարը սկզբից
մինչև վերջ կատարում է տիմֆոնիկ նվագախմբի լրիվ կազմը
(tutti):

Երրորդ և վեցերորդ պարերն էլ առույզ են, ուրախ. երրորդը
հակադրվում է քնարական պարերին, իսկ վեցերորդը՝ ողջ ցիլլի
ավարտն է հանդիսանում:

Վեցերորդ պարը (Allegro molto, C dur) ընդհանրացնող նը-
շանակություն ունի բոլոր 16 պարերի համար. սա թվում է թե և
առաջին պարի (1-ին տետրից) դինամիկ ռեպրիզը լինի և թե ողջ
պարային ցիլլի ֆինալը: Պարը սկսվում է «Քոչարու» եզրափա-
կիչ աշխույժ ինտոնացիաներով՝ (tutti): Ի տարբերություն նրա
հայտնվելուն՝ 1-ին պարում, որտեղ միայն լարային խումբն էր
հնչում, «Քոչարին» այստեղ հանդես է գալիս ողջ նվագա-
խմբում և, ապա վերափոխվում ֆոնի: Պարի հիմնական թե-
ման «Կաքավիկ» երգի ինտոնացիաներով միակ «մեջբերումն
է» պարերի ողջ ցիլլում: Թեման հնչում է մի քանի տարբերակ-
ներով, որ հատուկ է ֆինալներին: Տարբերակների տոն:սյնական
զուգորդումները և նրանց կերպարային բնույթը հնարավորություն
են ընձեռում ի հայտ բերելու ռոմանտիկներին հատուկ մոնո-
թեմատիզմի էլեմենտներով՝ ռոնդո-սոնատային ալլեգրոյի տարրեր:
Այսպես՝ գլխավոր թեման արագ տեմպով պարեղանակ է դո մա-
ժորում, փողի հնչերանգի մեկնաբանմամբ. օժանդակ թեման՝
գլխավոր թեմայի լիրիկական տարբերակն է նույն «Կաքավիկի»
նուրբ հնչերանգով: Կան նաև «մշակման մասի» տարրեր, որտեղ

ռիթմ-ինտոնացիաներով, հարմոնիկ մի բեմոլ մաժորում¹, հոբոյի գլխավոր թեմայի մասնատված² մոտիվները հնչում են նվագախմբային տարբեր գունավորումներով, տարբեր տոնայնություններով, փոփոխական լադերով:

«Քոչարու» ռիթմ-ինտոնացիաները պարի վերջում նորից երևական դալով ոչ միայն այս պարի, այլև ողջ ցիկլի շրջանակն են կազմում:

Յիկլի վերջին տետրում տպավորիչ են և քնարական պարերը: Երկրորդ հայկական նուրբ կանացի պարը (Andante con anima, c moll) հակադրվում է նախորդին³: (Օրինակ № 27).



Եվ այսպես, հակադրության ու միասնականության՝ ինտոնացիոն կամարների սկզբունքը, որը զալիս է «Նամուս» օպերայի երաժշտության սիմֆոնիզմից, նպաստում է ցիկլի ամբողջականությանը: Իր խոր բովանդակությամբ տպավորվում է նաև հինգերորդ՝ քնարական պարը (լարային խմբի կատարմամբ): Սկզբում իր արտահայտությամբ հանդարտ է, երգային, ապա երաժշտության բընույթը աստիճանաբար վերափոխվում է և դրամատիկացման ենթարկվում: Հակոնիկ, արտահայտիչ ֆրազները ասես մարդու ներքնաշխարհի ալեկոծումն են մարմնավորում: Սակայն Andante mosso տեմպով երաժշտությունը, ի տարբերություն սգերթի Pesante-ի, 2-րդ տետրից, (ծանր, շեշտավորված հնչյուններով), ավելի լուսավոր և հուսադրող:

Այս մատում, ըստ երևույթի, նույնպես արտահայտվել է

¹ Տոնայնությունների տեղեկային փոխարարությունը նույնպես հատուկ է դասական ողմանտիզմին, ինչպես և հայ ռեալիստ կոմպոզիտորների երաժշտությանը (Տես Կոմիտասի ստեղծագործությունները):

² Расчлененные.

³ Միջին մասում պարն ակտիվանում է նոր, աշխույժ ֆրազների փոխանցով (նվագախմբի տարբեր զործիքներում): Դինամիկ ռեպրիզում մեղդիկ ֆրազները բազմազանության տարրերով ակտիվ են և ինքնուրույն. նուրբ հմայիչ քնարական պարիզանակը (ալտի կատարմամբ) ուրույն եռամաս ձև է ստեղծում:

խոջա-էյնաթյանի հոգեվիճակի ճգնաժամը՝ այդ տարիներին նրա խոր ապրումները երբեմն հասնում էին հուսահատության, որ իրենց արտահայտությունն էին գտնում երաժշտական ստեղծագործություններում: Բայց, հիմնականում, գերակշռողը լավատեսական աշխարհայացքն էր: Կոմպոզիտորը հերոսաբար էր դիմադրում կյանքի արհաւիրքներին:

Ինչպես հետագա սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում, այնպես էլ պարերում տեղի է ունենում տարբեր ժանրերի միասնություն, լիրիկական երգն ու պարը հաճախ միահյուսվում են և ստանում խոր հոգեբանական արտահայտչականություն, բացահայտելով մարդու ներքին աշխարհի նուրբ ելևէջները:

Պարերում կերպարների, ժանրերի և ռիթմ-ինտոնացիաների բազմապիսիությունը դարձանք է պատճառում: Երաժշտությունը արտահայտում է թե՛ պատանեկան, բուրեղի պես ջինջ զգացմունք, թե՛ տրտմություն, թե՛ դրամատիկական հուզիչ մենախոսություն և թե՛ խոր թախիծ:

Պարեղանակները բազմազան են՝ կան մենապարեր (3-րդ տետրից 2-րդ պարը), ազգային տարբեր կոլորիտներով կատակապարեր (1-ին, 2-րդ, 3-րդ տետրակներից՝ 3-րդ պարերը) և վերջապես մասսայական պարեր (բոլոր երեք տետրերի՝ առաջին և վերջին պարերը):

Յիկրում գերակշռում են ուրախ, մասսայական հայկական պարերը. կան և ռուսական ու ուլբեկական պար-երաժշտության ռիթմ-ինտոնացիաներ:

Օրինակ՝ ֆինալում երրորդի երաժշտությունը հիշեցնում է ուլբեկական պարը¹ (№ 28): Հակադրվող թեման (պարի միջին մա-

27 Allegro giocoso ma non troppo



սում) նման է ռուսական ժողովրդական երաժշտությանը (№ 29):

¹ Այստեղ անկասկած որոշ նմանություն կա Ա. Խաչատրյանի պարային սյուիտի՝ ուլբեկական պարին:



Կապվելով առաջին տետրի մի շարք նութը պարերի շարադրման ձևի հետ (ֆրագների տերցիային կրկնապատկումը ձկուն մետրո-ռիթմով) վերջինս խիստ նպաստում է ցիկլի ամբողջականու-թյանը:

Հետաքրքիր ու բազմազան է պարերի գործիքավորումը (գոր-ծիքների տարբեր երանգները շատ հաջող են օգտագործված, հա-մապատասխանելով այս կամ այն տրամադրությունը), որը նը-պաստում է երաժշտության զարգացման ընթացքի ուրույն ձևին: Հիմնականում տրվում է պարերի նութը ակիդը, որին հետևում է նվագախմբային crescendo-ն պոլիֆոնիկ ենթաձայներով և վեր-ջում՝ decrescendo-ն. իսկ հանգուցային, մասսայական պարերը կատարում է առավելապես ողջ նվագախումբը:

Բարձր են դնահատվում հոջա-էյնությունի պարերը և մեծ բավականություն պատճառում ունկնդրին: Դրանք սիրով կատա-րում են Մոսկվայում, Լենինգրադում, իսկ Նրեանում ցավոք տըր-տի՝ հազվագեղ:

Պարերի մասին բերենք մի հատված նրա ընկերոջ, կոմ-պոզիտոր Վ. Պուշկովի նամակից.

«Հարկ չկա խոսելու քո տաղանդի մասին և քո նկատմամբ ունկնդիրների արած գովերգերի, այդ ամենն ականերն է: Հատկա-պես այդպիսի մի երախտապարտ ունկնդիր է քո խոնարհ ծառան, որը հիացմունքով լսեց քո հույակալ (Ընդգծումը նամակի հեղի-նակինն է) պարերը: Նրանց վեհաշուր էությունն ու զերազանց մտահղացումը, երաժշտության վարպետությունը՝ պարզապես հիացրին ինձ:

Շնորհակալություն Լևոն:

Շուտ առողջացիր՝

¹ Լևոն Ալեքսանդրովիչը ծանր հիվանդ էր (ինֆարկտի 2-րդ նոպան էր նրան երկար ժամանակ տանջում): Նամակը ուղարկված է 6 նոյեմբերի 1952 թվակա-նին (տես հոջա-էյնությունի արխիվը Գրականության և արվեստի թանգարանում):

Պարերը շատ բարձր են գնահատվել նաև երաժշտագետ — Բոգդանով-Բերեզովսկու կողմից¹, որը, սակայն միաժամանակ քննադատում է պարերի էքսպոզիցիոն շարադրման տկերունքը, նշելով թեմաների զարգացման բացակայությունը, ինչպես նաև ոչ ծավալուն ֆորմները: Համաձայնվել այդ տեսակետի հետ դրժվար է: Երկի համառոտ վերլուծությունից անգամ պարզվում է, որ հատկապես լիրիկա-դրամատիկական բնույթով գրված պարերում թեման լայնածավալ է, իսկ կատակ և այլ պարերում՝ լակոնիկ ու խիստ արտահայտիչ: Հետաքրքրական է, որ մինչև անգամ մանրանվագային պարերում կան զարգացման տարրեր՝ դրամատիկականացում, երաժշտական գույների խտացում, սոնատային ալլեգրոյի տարրեր: Հակադրության սկզբունքը, ինչպես հիշատակվեց, առկա է ոչ միայն հաջորդվող, այլև առանձին պարերի բովանդակությունը մարմնավորող ձևի մեջ: Տասնվեց մանրանվագային պարերի ձևը կոմպոզիտորի կողմից խորը մշտածված է և նպատակասլաց: Այն բխում է ոչ միայն կերպարների բազմազանությունից այլև կոմպոզիտորի ուրույն ոճից ու վարպետությունից — նա՝ «քշով ասում է շատը»: Իրավացի է Մ. Դրոսկինը, երբ իր գրքում նշում է թե՛ լակոնիկ սկզբունքը խոջա-էյնաթյանին լիովին հաջողվել է²:

Ահա թե ինչ է պրոմ Ա. Ն. Դոլժանսկին խոջա-էյնաթյանին Կիսլավոպսկից ուղարկած իր նամակում՝ «Սիրելի Լևոն, երեկ կատարում էին քո պարերը, ներկա գտնվողները այն գոհունակությամբ ընդունեցին: Նվագախումբը հիանալի էր կատարում, երևում է, որ Զանդերլինգին և նվագախմբին Պարերը շատ են դուր եկել: Ուրախ եմ քեզ հայտնելու, որ դրանք ինձ էլ շատ դուր եկան, այդ նրանց բարձր որակի արգասիքն է և քո ստեղծագործական մեծ վերելքը»:

Պարերի ցատուն, խորապես արտահայտիչ երաժշտությունը ձևի և բովանդակության միասնության դասական օրինակ է հանդիսանում: Այսպիսով, խոջա-էյնաթյանն իրեն լրիվ նախապատրաստում է բազմամաս կրու՝ ամբողջական ցիկլ ստեղծելուն:

¹ Богданов-Березовский. «Симфонические танцы». С. М. 1953, № 3, стр. 37—41.

² М. Друскин- նշված մենագրությունը:

Հիշենք կոմպոզիտորի համեմատաբար անհաջող ցիկլը՝ առաջին կոնցերտը, նրա լավագույն միամաս ներդրող դանշամուրային կոնցերտը և հատկանշալի կդառնա նրա էվոլյուցիոն ուղին՝ միամաս կոնցերտից դեպի բազմամաս ցիկլը, ախմֆոնիկ պարերից դեպի վոկալ սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները և քառամաս Սիմֆոնիան:

* * *

Վոկալ սիմֆոնիկ ցիկլերից հայտնի է *Խոջա-էյնաթյանի* հմա-
յիչ, տոնական Պոեմ-կանտատը (1953)¹, որն իր հերթին որոշ
չափով նպաստում է Սիմֆոնիայի «ծնունդ»-ին: Իհարկե կանտա-
տում դեռ չկա սիմֆոնիկ ժանրին հատուկ միասնությունը, և
նյութի շարադրման տեսակետից ցիկլը սյուիտ է: Սակայն նրա
առանձին մասերը սերտորեն կապված են միմյանց հետ՝ թե հ-
րաժշտության տոնական բնույթով, և թե թեմաների ու ժողովրդին:
նացիաներով: Պոեմ-կանտատը չորս մասից բաղկացած ստեղ-
ծագործություն է, նվիրված մեր մեծ հայրենիքին ու ժողովրդին:

Հիսունական թվականներին հայ կոմպոզիտորների վոկալ-
սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում գերակշռում էր հանդիսա-
վոր էպիկական ոճը: Իսկ *Խոջա-էյնաթյանը* հարազատ մնալով
իր ոճին, պոեմ կանտատով այդ ժանրում ստեղծեց մի յուրա-
տեսակ ստեղծագործություն: Նորարարությունը բնորոշվում է եր-
կի և՛ հանդիսավոր, և՛ քնարական բնույթով²: Այսպիսով, կոմ-

¹ Ն. Գլեյզարովայի տեքստով:

² Քնարերգությունը ստեղծվում է ոչ միայն 3-րդ մասի *Երաժշտությանը*
(«Սպիտակ գիշերները») այլ ողջ պոեմի քնարական և տոնական բնույթով:

պողիտորին հաստուկ լիրիկա-գրամատիկական ոճը նոր երանգ է ստանում:

Պոեմ-կանտատը գրված է Խիմֆոնիկ նվագախմբի ողջ կազմի, տենորի (մենակատար), և քառաձայն խմբի համար: Այն հարուստ է Մայիամեկյան, տոնական գեղեցիկ ու հարուստ տր-պապորություններով ու տրամագրություններով:

Առաջին մասը «Посвящение» — ձոն է Լենինգրադ քաղաքին, նրկրորդը կոչվում է «Մայիամեկյան երգ»։ Նրրորդը՝ «Սպիտակ գիշերներ» և չորրորդը՝ «Տոն»:

Ուշագրավն այստեղ այն է, որ Խոջա-էյնաթյանը ռուսական տեքստով հիմնականում գրել է հայկական մեղեդիներ, հայկական լեզվին բնորոշ շեշտադրությամբ: Կարևոր է նաև այն, որ Պոեմ-կանտատում կոմպոզիտորը հարազատ է մնացել սեփական ոճին, որն արտահայտվում է մեղեդիներում ռուս-հայկական կոլորիտի նուրբ սինթեզով:

Սակայն երաժշտության ազգային բնույթը այդ սինթեզից անորոշ երանգ չի ստանում, քանի որ այս շրջանում (40—50-ական թվականներին) արդեն, Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործություններում հայկական կոլորիտն է գերակշռում: «Սպիտակ գիշերները» պոեմի երրորդ մասի երաժշտությունը¹ հիշատակված ազգային նուրբ սինթեզի հետաքրքիր օրինակ է հանդիսանում: Այն էլեգիկ է, լիրիկա-հովվերգական, ասես լուսնյան մեջ խորատուգլած սպիտակ գիշերների գունեղ, հմայիչ պատկերն է արտացոլում: Յերեկը, մարդկանց երթևեկության անվերջ հոսանքը, աղմուկը և անհետաձգելի գործերը չեն թույլ տալիս խորատուգլել մտքերի ծովն ու հիանալ, հրճվել Լենինգրադի անկրկնելի գեղեցկությամբ: Հատկապես զարնանը, երբ քաղաքը ծաղիկ-

¹ Andante mosso տեմպով, հիմնականում փոփոխական՝ e moll — G dur լադով:

ներով է գունազարդում, չքնաղ է լենինգրադը իր սպիտակ գի-
շերներով (օրինակ № 30), երբ Նեաշի վիթխարի կամուրջը ուշ գի-

30 Andante

Piano part: *p*, *mf*, *mp*, *p*

Soprano part: *p*

Lyrics: *пришла весна.*
без-ле-ют но-чи,

cresc.

շերին բարձրանում, բացվում է և միայնակ նալն է դանդաղ
ուլանում, գեղեցկուհի Նեան հայելի դարձած, կարծես ողջ լենին-
գրադն է արտացոլում: Պոեմում կոմպոզիտորը արտահայտում է
և արշալույսի նրբերանգները, և գետի լայնարձակ տարածույթու-
նը... շաղկապելով բնության և հերոս քաղաքի արտահայտիչ
պատկերը մարդու ուժանտիկական ներքնաշխարհին: Այդ գեղեց-
կությունը կոմպոզիտորին հիշեցնում է իր կյանքի գարունը, ան-
վերադարձ պատանեկությունը: (Օրինակ № 31):

Andante

p *3* *mp*

Եւ ըս ի ուշ, յի հոստի մո-

f *mp*

p

Գ! ---

p *pp*

Գեղեցիկ է արտացոլվել բնության պատկերը հատկապես մեղեդիում: Այստեղ լայնաշունչ են ուրիշմային ֆիգուրները, արտահայտիչ՝ հարմոնիան, կան և պոլիլադայնության տարրեր, փոփոխական լադերի եռահնչյունների պարզ ու լայն դասավորությունը:

Մեծ էր կոմպոզիտորի վարպետությունը, երբ նա այսպիսի պարզ միջոցներով կարողանում էր հասնել արտահայտչական խորության՝ բնության պատկերի հետ ձուլել մարդկային հուզվերը, նրա հիացմունքն ու մեղմ թախիծը (տես № 31), որը և արտահայտվում է հատկապես ֆլեյտային ենթաձայներում¹:

Այս լուսաշող քնարերգությանը Պոեմ-վանտատում հակադրվում է տոնական «Մայիսմեկյան երգ»-ը (2-րդ մաս), սա հակական ուրախ մեղեդի է պարային ուրիշ-ինտոնացիաներով, հայ

¹ Հիշենք ենթաձայների ազդիսի մեղմացնող ֆունկցիան կոմպոզիտորի միշտ ստեղծագործություններում, որը խիստ հատուկ է նրա գրելակերպին, ոճին (բերված է պոեմի օրինակը՝ փոխադրված դաշնամուրի համար):

ժողովրդական երգերին հատուկ՝ միջոցառողական լադում: (Օրինակ № 32): Ռուսական տեքստին բնորոշ շեշտադրությունը այստեղ ևս

32



վերափոխվելով, ենթարկվում է հայկական ժողովրդական երաժշտության ուժեղ-ինտոնացիաներին:

Պոեմ-կանտատի առաջին և չորրորդ մասերը հանդիսավոր-տոնական են, բայց և միաժամանակ լիրիկական: Առաջին մասը ձոն է ժողովրդին, որը «ճանաչել է լույսը ազատության»: Լիրիկական տենորի մեղեդին օգտված է հայկական սովետական մասսայական երգերի ուժեղ-ինտոնացիաներով («Ես որդին եմ երջանիկ, Հայաստանի» (№ 33), շրջապատված է նվազախմբի

33 Andante maestoso



հանդիսավոր ու վսեմ երաժշտությամբ: Տենորի մեներգը և նրան ձայնակցող խմբերգը հիացմունք են արտահայտում, գովերգելով սովետական քաղաքների արագընթաց աճը, նրանց վեհաշուք գեղեցկությունը, ժողովուրդների քարեկամությունը:

Թեմայի վարիացիոն զարգացումը, ինչպես նաև հիմնական մաժոր տոնայնությունները՝ Des dur, As dur, Des dur, մասի ձևը՝ կառուցվածքը, հանդիսավոր տոնական բնույթը մարմնավոր-բերու համար շատ հաջող են դառնում¹:

¹ Նույնպես, դինամիկ ուժգնությունը ձևը՝ ելնում է երաժշտության բնույթից (ցիկլում հետաքրքիր է նույնպես ձևի տարբեր մեկնաբանումը, ըստ երաժշտության կերպարների): Նույնպես է և ողջ ցիկլը:

«Տոնը», ցիկլի վերջին մասը, իր ուրախ պարերաժշտությամբ ու հանդիսավոր հնչեղությամբ, երկի բոլոր մասերը կապում է մոնոթեմատիզմի որոշ տարրերով: Տոնական, պարզ կառուցվածքով՝ հիմնական թեմային հակադրվում է մի լիրիկական, հմայիչ խնդրանք արտահայտող մեղեդի (խնդրանք է արտահայտում և տեքստը՝ խնդրվում է մասնակցել ժողովրդական մեծ տոնին):

Պոեմը ավարտվում է ողջ նվագախմբի և երգչախմբի հանդիսավոր հնչյուններով (Pesante), փառաբանելով սովետական ժողովրդին, կոմունիստական կուսակցությանը:

Վերլուծությանից պարզվեց, որ Պոեմը հետաքրքիր է և իր հանդիսավոր, տոնական տրամադրության բազմակողմանի բացահայտմամբ, և թե երաժշտության բնարերգային արտահայտությանն հրով:

Մայիսի 1-ի տոնի մեկնաբանման գաղափարական խորությունից բացի, կոմպոզիտորն այստեղ որոնել ու գտել է թե կյանքի, թե՛ զարնանային բնության, և թե՛ մարդկանց գեղեցկությունը, նրանց ներքնաշխարհի պոեզիան ու այն գեղարվեստորեն հաղորդել ունկնդրին: Ահա թե որտեղից է գալիս պոեմի լիրիկա-հանդիսավոր ինքնատիպ ոճը:

Պոեմ-կանտատում, ինչպես հիշատակեցինք, կարելի է հայտնաբերել մոնոթեմատիզմի տարրեր, որոնք հաստատում են խոշա-էյնությանի վարպետությունը՝ ռիթմ-ինտոնացիաների տարբերակային ուրույն զարգացման հարցում: Դա խիստ նպաստում է երկի ամբողջականությանը: Կոմպոզիտորը մեծ տեղ է հատկացրել Պոեմում՝ նվագախմբային պարտիային, նրա գունեղ հնչյուններին և դրանով իսկ իրեն լիովին նախապատրաստել սիմֆոնիկ պոեմներ և սիմֆոնիա գրելու համար¹:

Չենք կարող չհիշատակել նրա անավարտ՝ «Երգեր հայրենիքի մասին» վոկալ-սիմֆոնիկ ցիկլը, գրված Գ. Սարյանի տեքստով (1950): Չորս մասից բաղկացած երաժշտության էսքիզները՝

¹ Պետք է ասել, որ այստեղ կան տարրեր ու բազմազան ֆակտուրաներ՝ համոֆոնիկ ու բազմաձայն, կամ երկուսը միասին:

(1. «Հայրենիք», 2. «Ողջուն».— «Երեխաներ», 4. «Կենացերգ») խոր արտահայտիչ են: Ինչպես Խոջա-Էյնաթյանի հասուն ստեղծագործություններում, այստեղ ևս աչքի են ընկնում երաժշտության պարզությունը, ջերմությունն ու հայկական բնույթը: Բերենք մի հատված երգի 2-րդ մասից՝ «Երեխաներ» (օրինակ № 34):

34 Andante

Մա - ի ծե - տի ո - մի յիշնի տրւ - յոյ չե - յոյ Յի - ճիշ

ժո լն ի մի յոյ ի յոյ

Հինգերորդ գլուխ

ՍԻՄՖՈՆԻԿ ՊՈԵՄՆԵՐ

ՍԻՄՖՈՆԻԱ

Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործության ամենահասուն շրջանը (հիստորիական թվականները) հիմնականում նշանավորվում է Վոմպոզիտորի սիմֆոնիկ ստեղծագործություններով. այդ թվում վերը հիշված սիմֆոնիկ պարերի երեք տետրը, «Պատանեկություն», «էլեգիկ» պոեմները և Սիմֆոնիան:

«Պատանեկություն» պոեմը գրել է 1953 թվականի հոկտեմբերին: Այստեղ նույնպես գերակշռում է Վոմպոզիտորի լավատեսական աշխարհայացքը. սակայն Պոեմում որոշ չափով արտացոլվում է նաև նրա ծանր հոգեվիճակը:

Խոջա-էյնաթյանի երաժշտությունն իր հարուստ արտահայտչական միջոցներով, լուսաստվերի է նմանվում: Թվում է, թե այն վառ լույսի ու մռայլ ստվերի զուգադրում է: Այդ տեսակետից հենց ցուցադրական է «Պատանեկություն» սիմֆոնիկ պոեմը: Ստեղծագործության հռամաս ձևը մեկ թեմայից է բաղկացած՝ մոնոթեմատիկ է. արտահայտչական միջոցները պարզ են, երաժշտությունը՝ խորը, հուզիչ: (Առաջին և երրորդ մասերում լայնաշունչ, պայծառ թեման ընթանում է Es dur-ում, իսկ միջին՝ հակադիր մասում, այն տարբերակվում է փոփոխական as—es-ում): Թեմայի երգային ինտոնացիաները որոշ չափով հիշեցնում են հայկական ժողովրդական «Գարուն ա» երգի մեղեդին: Ի տարբերություն «Գա-

րուն ա»-ի թախիծով լի քնարերգության (մինոր լադոմ), պոեմում
 երաժշտությունը ծաղկուն գարունն է արտահայտում. Գարուն, որը
 հույզերով լի պատանեկության խորհրդանիշն է: (Օրինակ № 35)
 Նրկի միջին մասում աչքի է ընկնում հակադրության դասական
 պարզությունը, նվագախմբային մռայլ գույներով արտացոլվում է

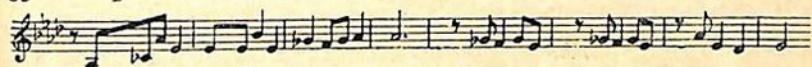
35 Andante



հակադիր հոգեկան վիճակը. երաժշտությունը նախորդ թեմայի նոր
 տարբերակն է as (es) moll—էսլ-ում, որի բնույթն արդեն հիշեց-
 նում է ժողովրդական երգի ակունքները («Գարուն ա»), արտա-
 հայտված՝ խոր վիշտը:

Օրինակ № 36

36



Երրորդ մասում նորից է հնչում թեմայի պայծառ տարբերա-
 կը (Es dur)¹: Ողջ նվագախմբում, Andante maestoso տեմպով,
 որը բնության, պատանեկության գովքն է մարմնավորում:

ԷԼԵԳԻԿ ՊՈԵՄ

Խոջա-էյնաթյանի տեղեկագրություններում «Էլեգիկ պոե-
 մը» (1953 թիվ, d moll) առաջինն է, որտեղ գերակշռում է ողբեր-
 դական երաժշտությունը: Ինքը, կոմպոզիտորը¹ երկի վերնագիրը
 ջնջել և «Էլեգիկ պոեմի» փոխարեն «Լիրիկական պոեմ» է գրել²:
 Այդ փաստն իհարկե պատահական չէ, երկում բացահայտվում է

¹ Ռեպրիզը դինամիկ է և լակոնիկ՝ կրճատ — усеченная.

² Տես Լ. Խոջա-էյնաթյանի արխիվը:

կոմպոզիտորի ներքնաշխարհը նրա զգացմունքներն ու ապրումները: Լևոն Ալեքսանդրի խոջա-էյնաթյանն իր էությամբ հմայիչ, սրամիտ, և միաժամանակ չափազանց զուսպ մարդ էր: Չէր սիրում իր մասին խոսել, երբեք չէր դանդաղում, շատ հպարտ էր: Սակայն երաժշտությանը ինչպես իր ամենամտերիմ, սրտակից բարեկամին, նա վստահում էր իր նվիրական, դադունի երազներները, խոհերն ու հոգեկան ծանր ապրումները: Այսպիսով, հաճախ նրա երաժշտությունը ինքնակենսագրական տարրեր է բովանդակում: Այդպիսիք են նրա դաշնամուրային կոնցերտները, մի շարք այլ ստեղծագործություններ, և առավելապես «Լիրիկական պոեմ»-ն ու Սիմֆոնիան:

Ինչպես «Պատանեկություն» պոեմում, այստեղ ևս կոմպոզիտորը երկի թովանդակությունը արտահայտել է միայն մեկ թեմայով և նրա միջանցիկ (СКВОЗНОЕ) զարգացմամբ: Դա նախանվագի ողբերգական թեման է՝ հ էոլ. (Օրինակ՝ № 37)



Դրա տարբեր վերափոխումներն ստեղծում են նորանոր և իրենց բնույթով հակադիր կերպարներ, որոնց «բախումով» և «ընդհանրացմամբ» (բարձրակետում) ստացվում է երկի երաժշտական կոնցեպցիայի միջանցիկ զարգացումը:

Կոմպոզիտորը մեծ վարպետությամբ է ստեղծում տարբեր կերպարներ, որոնք «Լիրիկական պոեմում» հակադրվելով, միասնում են ազատ՝ իմպրովիզացիոն ձևով: Դա և Allegro energico տեմպով թեմայի պաթետիկ, հուզումներով լի դրամատիկական երաժշտությունն է, և նրա տարբերակները՝ բաղմաձայն (ենթաձայնային) ֆակտուրայում, և թե հիմնական թեմայի նոր մոդի-

Ֆիկացիան է բանաստեղծական պոետիկ երաժշտությամբ, որը ուժեղ դրամատիզացիայի է ենթարկվում ողջ նվագախմբում: (Օրինակ 38 ա.)

38^ա Allegro energico

Դործիքավորումը խիստ նպաստում է երաժշտության խոր արտահայտչականությանը: (Օրինակ № 38 բ.)

38^բ

Վերադարձված թեմայի ոգեշունչ երաժշտությունն ընդհատվում է լիտավրների թրթիռով (տրեմոլոյով) և ֆագոտի մռալ հնչյուններով. այն սարսափ ներշնչող ուժն է մարմնավորում. վերջում կրկին հնչում է խորը թախիժ արտահայտող նախանվագի երաժշտական կերպարը, որն սկսվում է խուլ բասերում, (Օրինակ № 38 գ.) և հասնում է զայրույթի, ողբի, հուսահատության տարեր-բին tutti-ում (երկի գագաթնակետում):

38^գ Fag. V-c.

վերջերգում (Coda) փայտյա-փողային գործիքների կատարմամբ թեման լուսավորվում է և աստիճանաբար հանգչում, կարծեք կոմպոզիտորի չիրականացած իդեերն ու մարող երազանքներն են արտահայտվել...¹

Հիմնական ողբերգական թեմայի ակունքները որոշ ընդհանրություն ունեն հայկական ժողովրդական «Կոունկ» երգի հետ և կարծես նրա ակզբնական ֆրազի տարբերակը լինեն: Իհարկե, դա պատահականություն չէ. «Կոունկ» երգի բովանդակությունը որոշ չափով բնորոշ է կեռն խոջա-էյնաթյանի կյանքին. ճիշտ է, օտարություն նա երբեք չի զգացել իր սիրասուն մեծ հայրենիքում, ինչինգրադում (որտեղ նա շատ սիրված էր), բայց նրան միշտ գրավել, հրապուրել է Հայաստանը, հայ ժողովրդի կյանքը, երկրի հիասքանչ բնությունն ու երաժշտությունը:

Կարոտը քանի գնում, այնքան ավելի էր ուժեղանում խոջա-էյնաթյանի հոգու խորքում...

Եթե այս էլեգիկ ստեղծագործությունում նա մարմնավորում է անհատի ներքնաշխարհը, ուր թախիժն է գերակշռում, ապա Սիմֆոնիայում այն հաղթահարվում է ուժեղ պայքարի դինամիկայով:

ՍԻՄՖՈՆԻԱՆ

Խոջա-էյնաթյանի Սիմֆոնիան կարելի է համարել կոմպոզիտորի ստեղծագործության գագաթնակետը: Այստեղ նա ամփոփել է իր ստեղծագործություններում ձեռք բերած ոճական առանձնահատկությունները: Ինչպես սիմֆոնիայի բովանդակությունը, այնպես էլ նրանից բխող ձևը հասնում են կատարելության և ստանում հանրագումարային նշանակություն:

Եթե կոմպոզիտորն իր սիմֆոնիկ երկերում հիմնականում կյանքը լուսաշող գույներով էր արտացոլում (զաշնամուրային կոնցերտներում, կոնցերտային սյուիտում և սիմֆոնիկ Պարերում), ապա հիսունական թվականներից սկսած արտահայտում

¹ Հարմոնիան նույնպես խորացնում է այդ զգացումը: «Հարցը» մնում է անպատասխան:

է խորը թախիծ, նույնիսկ ողբերգություն, որը Սիմֆոնիայի ֆինալում Requiem-ի բովանդակությունն է կազմում:

Ողբերգությունն ու փիլիսոփայական խորաթափանց մտորումները 1930—40-ական թվականներին հոջա-էյնաթյանի ըստեղծագործությունը հաստուկ ձէին (ինչպես ասենք Գ. Շոստակովիչին): Իսկ եթե թախիծ էր արտահայտվում, ապա այն հիմնականում կապված էր սիրո քնարերգության հետ ու նրանից առաջացած զգացում էր:

հոջա-էյնաթյանի մրդկալից, փոթորկալից կյանքը կարճատև էր և 50-ական թվականներին, ինչպես արդեն հիշատակել ենք, նա ծանր դրամա էր ապրում: Սփոփելով իր վիշտը ստեղծագործություններում, էլեգիկ պոեմում, Սիմֆոնիայում, նա իր կենսագրությունն էր պատմում:

Սիմֆոնիայի շորս մասերում ցայտուն արտահայտվել է երկի հերոսի բազմաթեղուն կյանքի ընթացքը: Դա նրա խիզախ առաջընթացքն է (առաջին մաս): Թախիծն ու երազանքները բնության գրկում (երկրորդ մաս), նրա զվարթ տրամադրությունը ժողովրդի հետ (երրորդ մաս) և, վերջապես, հերոսական պայքարը կյանքի մոռյլ կողմերի, անարդարությունների դեմ (ֆինալ):

Չնայած Սիմֆոնիայում արտահայտվել է միայն մեկ անհատի կյանքի տարբեր իրադարձությունները, սակայն երկի գաղափարական իմաստը շատ ավելի խորն է: Այն ընդհանրացնում է դարաշրջանի համար տիպականը՝ նրա լավ ու վատ կողմերը¹: Բայց ինչպե՞ս: հոջա-էյնաթյանը (հատկապես իր ստեղծագործական կյանքի վերջին շրջանում) կյանքն ընկալում, ընդհանրացնում և արտահայտում է առավելապես մի անհատի՝ նրա կերպարի և ներքնաշխարհի միջոցով: Դա հոջա-էյնաթյանի ու մանտրիկական ոճի հիմնական առանձնահատկություններից մեկըն է:

Սիմֆոնիայի առաջին մասի երաժշտությունն արտահայտում է ժամանակակից հերոսի ծաղկող կյանքի առաջընթացը²: Երա-

1 Այդ առումով ընդհանրություններ կարելի է գտնել հոջա-էյնաթյանի 1-ին և Դ. Շոստակովիչի 15-րդ ինքնակենսագրական Սիմֆոնիաներում:

2 Այդպիսի բովանդակության համար կոմպոզիտորը հաջող է ընտրել ոտնդոսոնատի ձևը:

ժըշտական դրամատուրգիայի զարգացման տրամաբանությունն ալյստեղ դեռ «պայքար» չի պահանջում, բախումներ դեռ չկան, որոնք կարողանային տեղիք տալ թեմաների դրամատիկական ուժեղ խախտումներին:

Խոջա-էյնաթյանն իր ստեղծագործություններում ամենևին էլ չի հետևել ընդունված ձևերին. նա միշտ աշխատել է գտնել իր երաժշտական կերպարներին հատուկ, ինչպես և երկի բովանդակությունից բխող ուրույն ձև, որն ավելի ճշմարիտ է արտահայտում երկի հիմնական գաղափարը: Եթե իր ստեղծագործական առաջին շրջանում այդ նրան դեռևս լիովին չէր հաջողվում, ապա հիսունական թվականներին նա, արդեն որպես մի հասուն վարպետ, կարողանում է հաջողությամբ կիրառել իր այդ սկզբունքը:

Սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում և առհասարակ երաժշտության բոլոր ժանրերում դրամատուրգիան տարբեր է լինում, որքան ստեղծագործություն, այնքան էլ երաժշտական դրամատուրգիայի տարբեր ձևեր. բայց այդ բաղմադանություն մեջ էլ կարելի է ինչ-որ չափով ընդհանրություններ գտնել:

Եթե կոմպոզիտորը ցանկանում է ստեղծագործության դինամիկ ռեպրիզում կամ ֆինալում հաստատել երկի սկզբում ցուցադրվող հիմնական թեզը՝ զլխավոր թեման, ապա նա հակադիր դրամատիկական ուժերի օգնությամբ արմատապես վերափոխում է այն և հետո միայն հաստատում նրա սկզբնական կերպարը¹:

Կան ստեղծագործություններ, ուր երաժշտական կերպարները զարգացման տրամաբանությունն ալլ է: Թեման՝ ստեղծագործության հիմնական թեզը օրգանապես վերախմաստավորվում է միայն ստեղծագործության վերջում՝ ֆինալում, ուր նա ստանում է նոր որակ, որն իր բնույթով միանգամայն տարբեր է: Այդպիսի ցայտուն օրինակներ կարելի է բերել հիմնականում ռոմանտիկ-

1 Այդ տեսակի երաժշտական դրամատուրգիայի վառ, դասական, օրինակներ են Բեթովենի երրորդ հերոսական սիմֆոնիան (զլխավոր թեման իր ողջ հերոսական թափով վերականգնվում է առաջին մասի ռեպրիզում), Արամ Խաչատրյանի դաշնամուրային կոնցերտը, ուր զլխավոր թեմայի հերոսական բնույթը լիովին վերականգնվում է ֆինալում, և այլոք:

ների՝ Լիստի, Բերլիոզի, Ֆրանկի, ինչպես նաև ռոմանտիզմով հագեցված Չայկովսկու և այլոց ստեղծագործություններից¹:

Խոջա-էյնաթյանի Սիմֆոնիայի դրամատուրգիական զարգացումն ընթանում է հենց այդ ձևով՝ երբ գլխավոր թեման վերախմաստավորվում է վերջում՝ ֆինալում: Նրա՝ գլխավոր թեմայի առույգ, եռանդով լի կերպարը իր հակապատկերն է դառնում, արմատապես մոգիֆիկացիայի ենթարկվելով երկի ողբերգական ալլարտում:

Ի տարբերություն կոմպոզիտորներ Ա. Խաչատրյանի, Ս. Պրոկոֆևի, Գ. Շոստակովիչի և այլոց ստեղծագործությունների երաժշտական դրամատուրգիայի, որտեղ կարելի է գտնել դիմադրող ուժի անմիջական երաժշտական մարմնացումը, Խոջա-էյնաթյանի Սիմֆոնիայում հակադրվող ուժերի² երաժշտական կերպարը չի ցուցադրված, այն ընկալվում է միայն հիմնական երաժշտական բնույթից. օրինակ՝ թախծոտ լիրիկան երկի երկրորդ մասում, կամ ֆինալում՝ սիմֆոնիայի գլխավոր թեմայի ողբերգը, ինչպես նաև «սպաքարի» ընթացքում հերոսի գերլարվածությունը իրենց հակադրվող երաժշտական կերպարը շունեն. դա կոմպոզիտորի ռոմանտիկ ոճի արգասիքն է: Այդ մասին ավելի հանգամանորեն կխոսենք ֆինալի երաժշտությունը վերլուծելիս:

Լիրիկա-դրամատիկական Սիմֆոնիայում Խոջա-էյնաթյանի մեծ վարպետության գրավականը նրա երաժշտության արտահայտչական միջոցների պարզությունն ու խորությունն է: Փորձենք վերլուծել Սիմֆոնիայի երաժշտությունը: Բացի փաստական տրվյալներից, այն անկասկած նաև աշխատության հեղինակի հուզական տպավորության արդյունքն է³:

Խորհրդավոր ու նշանակալից է Սիմֆոնիայի նախանվագը (Andante, F dur): Նա կարծես ազդարարում է երաժշտական մեծ «վեպ»-ի սկիզբը, ուր ոչ թե էպիկական իրադարձություններ կնկարագրվեն ժողովրդի կյանքից, այլ կոմպոզիտորն իր անկեղծ

¹ Բերլիոզի ֆանտաստիկ, Չայկովսկու 5-րդ սիմֆոնիաները, Լիստի 2-րդ դաշնամուրային կոնցերտը և այլն:

² Противобойствующие силы.

³ Իրավացի էր ակադեմիկ Բ. Վ. Ասաֆևը, երբ երաժշտությունը վերլուծելիս առաջնակարգ տեղ էր հատկացնում անհատի՝ երաժիշտ ունկնդրի, հուզական տպավորությանը:

խոսքով մի անհատի կենսագրության միջոցով, պիտի տա կյանքի խոր ընդհանրացումը: (Օրինակ № 39):

39 Andante

Կամերային հնչեղությամբ ուիթմ-ինտոնացիաների տարբերակային շարադրումը ֆրագներում և արտահայտիչ հարմոնիան նպաստում են ինտիմ երաժշտական կերպարի խորությանը: Փոքրիկ նախանվագում ձայնակցումը տարբեր հնչերանգներում՝ (Կռչի ֆրագները՝ փայտյա փողային գործիքներում, մռայլ ակկորդները — ցածր սուրբոմինանտային հարմոնիայով՝ լարայինների բասերում) ասես պատմողի հոգեբանական վիճակն է մարմնավորում:

Նախանվագի ուիթմ-ինտոնացիաները հետագայում ստանում են լեյտթեմայի նշանակություն: Սիմֆոնիայի չորս մասերում վերաիմաստավորվելով ըստ իրենց բովանդակության, նրանք միշտ

արձագանքում են հիմնական կերպարների երաժշտությանը և այդպիսով ավելի խորացնում նրանց արտահայտչականությունը:

Միմֆոնիայի զաղափարը առավելապես արտահայտվում է գլխավոր թեմայում, նրա զարգացման ընթացքում: Դա է հենց երկի երաժշտության հիմնական լեյտթեման, որով ստեղծվում է երաժշտական դրամատուրգիայի «միջանցիկ գործողությունը»¹: Թեմայի շարադրման ձևն իրենից ներկայացնում է ռիթմ-ինտոնացիոն զարգացման պրոցես²:

Ուշագրավ է գլխավոր թեմայի առաջին ցուցադրումը՝ նա ներշնչում է լավատեսության զգացում, ոգևորությամբ հագեցված առաջընթաց և առնական թափ: Օրինակ № 40:

40 Allegro non troppo ma con fuoco

¹ Сквозное действие.

² Գլխավոր թեմայի դիապազոնը մեծ է՝ գոտեցեցիմա, լադը փոփոխական՝ պոլիլադ՝ d էօլ/a էօլ. (d էօլ-C իոն.—a էօլ):



Թեմայի հարմոնիան ունի դասական պարզություն, իսկ նրա իմպուլսով, ձևուն ռիթմն ստանում է լեյտուրիսմի նշանակություն (առաջին մասում և ֆինալում): Առաջին մասում, ուղեկցելով օժանդակ թեմային և մի քանի անգամ հանդես գալով, գլխավոր թեման խտացնում է Սիմֆոնիայի կերպարներին բնորոշ այժմեական արտահայտչականությունը:

Սիմֆոնիայի առաջին մասն ունի ռոնդո-սոնատի ձև, հենց այդ հանգամանքը կոմպոզիտորին հնարավորություն է տալիս մի քանի անգամ վերադառնալ երիտասարդական խիզախությամբ հագեցված գլխավոր թեմայի առույգ, առնական կերպարին, որով և ընդգծվում է այժմեականության սուր զգացումը՝ հաճախ կրկնվող թեմայի դինամիկ առաջընթացով, նրա իմպուլսով ռիթմին տոնացիաներով:

Գլխավոր թեման իր ազգային կոլորիտով հիմնված է հայկական գեղջկական՝ երգերի ռիթմ-ինտոնացիաների վրա: Նրանց աննշան ձևափոխումը (մշակման բաժնից առաջ) իր ակտիվ ռիթմով և պարային բնույթով հիշեցնում է «Հաբերան» երգը: Սիմֆոնիայի թեման կարծես նաև «հերոսի» պատանեկության երգի (օրինակ № 10) նոր, ավելի կատարյալ ու խորը արտահայտչական տարրերակր լինի: Նրկի հիմնական կերպարը արդեն միամիտ պատանի չէ. այն սիմֆոնիկ ստեղծագործությանը բնորոշ հավաքական կերպար է: Այսպիսով, խոջա-էյնաթյանի երաժշտությունը խորանում է և ըստ նոր՝ սիմֆոնիկ ժանրի: Նրա մեծ վարպետությունը կայանում է նրանում, որ գլխավոր թեմայի

1 Այդ պարերգը մենք անվանել ենք ըստ իր բովանդակության պատանու երգ:

ցայտուն, յաժմեականության սուր զգացումով հագեցված երա-
ժրշտությունը արտահայտում է մի անհատի հերոսի կերպարը և
միաժամանակ ընդհանրացնում սովետական լավագույն երիտա-
սարդության բուռն կյանքը, նրանց խառնվածքին բնորոշ առանձ-
նահատկությունները, ինչպես նպատակասլացությունը, մեծ կամ-
քի ուժը և այլն¹: Օրինակ № 41՝ (Թեման աշխույժ տարբերակային
ենթաձայներով):

41

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

archi

mp

mp

f

arco

arco v

f

f

f

Դվիսավոր Թեմայում զգացվում է Դ. Շոստակովիչի երաժր-
շտության որոշ ազդեցությունը: Դա հատկապես նկատվում է Թե-

¹ Նույնը կարելի է ասել Դ. Շոստակովիչի 15-րդ սիմֆոնիայի զվիսավոր Թե-
մայի մասին:

մայի գալարուն ռիթմ-ին տոնացիաներից, թուլը քաձև մեղեդիական գծի բեկվածությունից¹. սակայն, այստեղ կարևորը ոչ թե Շոստակովիչի ազդեցությունն է, այլ կյանքի, այժմեականության սուր զգացումը, որ առանձնապես ուժեղ է թե Շոստակովիչի և թե Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործություններում և, հատկապես, նրա Սիմֆոնիայում:

Լիրիկական օժանդակ թեման (Poco tranquillo, F dur) լրացնում է գլխավոր թեմայի կերպարը՝ նոր տեսանկյունից: Սա ռոմանտիկական շնչով հագեցված գովերգ է՝ բնությանը, կյանքին:

Եթե գլխավոր թեման իր շարադրման բնույթով «գործիքային է», ապա լիրիկականը, հակադրվելով նրան (կլարնետի մենամագ)՝ հրճվանքով լի արիողո է: Օրինակ № 42 — թեմայի ըսկիզբը՝



Սակայն սիմֆոնիայի առաջին մասում աշխույժ ռիթմն է գերակշռում, օժանդակ թեմայի մեղեդին ընթանում է գլխավոր թեմայի աշխույժ ռիթմի ուղեկցությամբ ու զարգացման միևնույն սկզբունքով (կրկնվելիս՝ նրանք ավելի ու ավելի են պայծառանում իրենց նվագախմբային և լադային գունավորումներով, նորանոր ենթաձայներով):

Մեծ է քնարական (օժանդակ) թեմայի նշանակությունը Սիմֆոնիայում: Նա, ինչպես և նախանվագի ռիթմ-ին տոնացիաները, 2-րդ և 3-րդ մասերում խիստ վերախմաստավորվելով, լրացնում և հագեցնում է երաժշտական դրամատուրգիայում գլխավոր թեմայի «միջանցիկ գործողությունը»: Օժանդակ թեմայի բազմաձայն զարգացման ընթացքը, մշակման տարրերով հագեցված, ի

2 Изломанность, скачкообразность мелодической линии.

հայտ է գալիս նաև ռեպրիզում, տրանզ նա կոնտրապունկտում է գլխավոր թեմայի հետ (օրինակ № 43): Մշակման տարրերը

Più tranquillo

43

Fl *mp*

p *espress.*

p

p

pizz.

օժանդակ թեմայում լրացնում են ոչ ծավալուն մշակման բաժինը¹: Երաժշտագետ Դրոսկինն իր աշխատության մեջ նշում է, որ փոքր մշակման բաժինը Սիմֆոնիայի թույլ կողմն է, և եթե կոմպոզիտորն ապրեր ու ներկա լիներ ստեղծագործության կատարմանը, անտարակույս այն կվերափոխեր: Այդ մտքի հետ դժվար է համաձայնվել, ելնելով առաջին մասի խաղաղ, անկոնֆլիկտ երաժշտությունից (որին նպաստում է նաև ռոնդո-տոնատի ձևը), ոչ ծավալուն մշակման բաժինն օրգանական է և համոզիչ:

Սիմֆոնիայի երկրորդ մասի լիրիկա-դրամատիկական երաժշտությունը, պարզ եռամասային ձևով, լակոնիկ, դինամիկ զարգացումով (*Andante mesto, f*is *էօլ—moll*) արտահայտում է «հերոսի կյանքի», նրա ներքնաշխարհի բազմազան կողմերից մեկը:

1 Մշակման բաժնում տրված է նախանվագի թեմայի հպարտ ընթացքը օտինատ ֆրազների ուղեկցությամբ, որոնք ստեղծելով որոշ լարվածություն, դրամատիկված են գլխավոր թեմային: Այս անգամ այն հնչում է զվարթ՝ դրամատորում պարային ութմով, փայտյա փողայինների կատարմամբ:

Թեման ինտոնացիոն որոշ ընդհանրություն ունի առաջին մասի օժանդակ թեմայի հետ, ասես նրանից է սկիզբ առնում, սակայն այստեղ այլևս չկա օժանդակ թեմայի ջինջ աղբյուրի պես կարկաշող զվարթ կերպարը. նա վերածվում է մի նոր որակի, որը գլխավորապես թախիծ ու վիշտ է արտահայտում: Օրինակ № 44:

Հենց դա է, որ երևան է բերում հակադիր ուժերի ազդեցությունը, որ Սիմֆոնիայի երկրորդ մասում առաջին անգամն է դրսևորվում:

Սակայն վշտի քնուկ թվում տեղ ողբերգական չէ. ենթաձայնային սլաքառ ֆրագորները, հակադրվելով թեմային, հովվերգական ֆոն են ստեղծում: Ինչպես կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ այլ ստեղծագործություններում, այստեղ ևս ենթաձայնները փառայտա փողային գործիքների քարձր ռեգիստրում որոշ շափով մեղմացնում են վշտի զգացումը: Այդ ավանդույթը գալիս է Ա. Սպենդիարյանի սիմֆոնիկ ստեղծագործություններից: Սակայն հոգա-էջնաթյանն իր Սիմֆոնիայում այն զարգացնում է ռոմանտիկ ոճին քնորոշ ձևով: Կարծես «հերոսն» իր վիշտը քնուկ թվում է պատմում, հուսալի սիրտն զտնել այնտեղ: Եվ իսկապես, բնությունը ձայնակցում է նրան. զվարթ ենթաձայնային ֆրագորները աստիճանաբար թախիծի երանգ են ստանում թեմայի միջին մասում, նորառնայնային գունավորումով. Օրինակ № 45. Իսկ թի-

մայի դինամիկ ռեպրիզում ենթաձայները այլևս չեն հնչում. թախի-
ծը նոր՝ դրամատիկական բնույթ է ստանում: Եթե սիմֆոնիայի
առաջին մասում օժանդակ թեմայի տարբերակները ավելի ու
ավելի են պայծառանում, ապա երկրորդ մասում քնարերգային
թեմայի թախիծը աստիճանաբար խորանում է. իսկ դինամիկ
ռեպրիզում՝ Lamento (Pesante) թախծոտ թեման, առանց մեղմ
ենթաձայների ու հոլովերգական ֆրազների, հնչում է որպես դը-
րամատիկական մի քայլերգ, կանխելով ֆինալում մարմնավոր-
ված շլտի առնական արտահայտությունը:

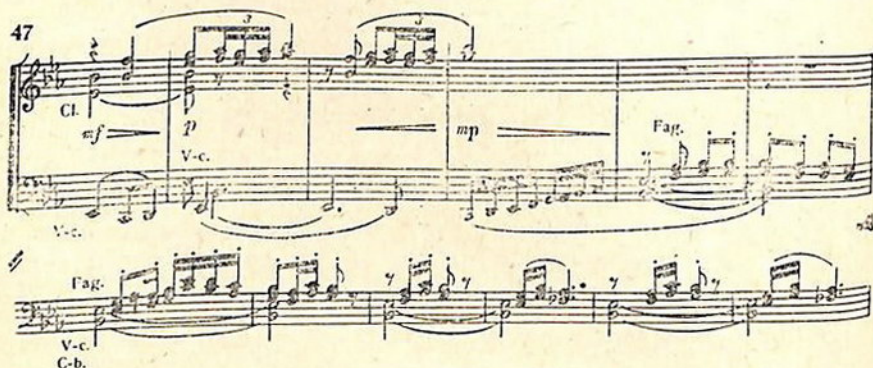
Սակայն հերոսի կյանքի նպատակը ժողովրդի համար ապ-
րելն ու ստեղծագործելն է. և նա, ասես մոռացության տալով իր
վիշտը, ջանում է մերմիել ուրախ ու զվարթ ժողովրդի հետ: Այս-
պիսով Սիմֆոնիայի երրորդ մասը՝ (Allegretto quasi marziale,
Es dur) ժողովրդական տոն է պատկերում: (Օրինակ № 46): Ժան-

46 Allegretto quasi marziale

րային երաժշտությունը սկերցոյում այնքան վառ և պատկերավոր է, որ վարժեք երևում է, թե ինչպես է ժողովուրդը հավաքվում, ու տկալում են ազգային պարերը:

Սկզբում հնչում է աղջիկների զվարթ պարը (տես նույն օրինակը՝ № 46): Ուրախ, կատակային պարեղանակին հետևում են երիտասարդական խիզախ և քաջերգային ռիթմով տղամարդկանց պարերը¹, որոնք նորից ու նորից կրկնվելով, ունկնդիրներին գրավում են պարողների ուրուրը²:

Բայց կյանքի անողոր, մռայլ ուժերն արդեն գրել էին իրենց կնիքը. երրորդ մասի վերջում երաժշտության մռայլ գունավորումն արտահայտում է հերոսի ծանր ապրումները: Պարերաժշտությունը ընդհատվում է մռայլ, հուսահատ երաժշտական ֆրազներով: Օրինակ № 47: Հետաքրքիր է, թե ինչպես այդ



ֆրազներից հետո պարային թեման մասնատվում է փոքրիկ մոտիվների և առաջին անգամ՝ հնչում բասերում ֆագոտների կատարմամբ (տես օրինակ № 47):

Այդ դրամատուրգիական զարգացման ձևը, երբ մռայլ երաժշտական կերպարն անսպասելիորեն բեկում է լուսաշող երաժշտության ընթացքը, ինչպես Չայկովսկու 4-րդ, 5-րդ, 6-րդ

¹ Տես սկերցոյի միջին մասը:

² Սկերցոյի ձևը երկակի հոամաս է՝ ռոնդոյի տարրերով (двойная трехчастная форма с элементами рондо). Ելնելով երաժշտության բնութից կոմպոզիտորը անհրաժեշտ է գտել տարբեր ուրախ պարեղանակներին մի միասնական ռոնդոյի ձև տալ:

սիմֆոնիաներում, հոջա-էյնաթյանի Սիմֆոնիայում և՛ այն ճակատագրի թեմա չէ¹, (ինչպես մինչև այժմ գրում էին երաժշտագետները), այլ արտացոլում է ռեալ վյանքն իր հակասություններով, որը շափազանց սուր բնույթ է ստանում ռոմանտիկների մոտ:

Սիմֆոնիայի երրորդ մասը գրված է սիմֆոնիկ «Պարերին» հատուկ պատկերավոր ժանրով, որն իր վառ, լուսաշող արտահայտչականությամբ և քարդ ու լակոնիկ ձևով տկերցո է: Երրորդ մասի պարերը մասսայական են, ուրախ, զվարթ, վանացի, ինչպես և առնականորեն «խիզախ», քայլերգային ռիթմով և ոգեշունչ «բացականչություններով» լի: Վերջում հարմոնիան արտահայտում է կոմպոզիտորի հոգու ճգնաժամը: Դա թավջութակների հուզիչ «ողբն» է (լինեար-զծային հարմոնիայում²) փոքրացրած ինտերվալներով, վարընթաց տետրախորդներում (Օրինակ № 48):

48

V-ni

Cl.

Fag.

V-c. C-b.

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Սիմֆոնիայի լամենանշանակալից և ծավալուն՝ չորրորդ մասում կոմպոզիտորի վարպետությունը հասել է իր գագաթնակետին: Ֆինալը՝ Սիմֆոնիայի երաժշտական գրամատուրգիայի միջանցիկ զարգացման իմաստային կենտրոնն է ու ողջ Սիմֆոնիայի գագաթնակետը: Այստեղ վառ կերպով զգացվում է գրամա-

¹ Тема рока.

² В линейной гармонии.

տուրգիական հակադիր ուժի ազդեցութիւնը՝ նրա ռեակցիան։ Այն առաջ է բերում պայքարի պաթոս, արտահայտելով մարդու ուժեղ կամքը՝ կյանքի անարդարութիւնների դեմ պայքարելիս։ Միաժամանակ՝ ֆինալը հերոսի ողբերգական տրամաշի մարմնացումն է։ Սիմֆոնիայի հիմնական թեման՝ ֆինալի սկզբում նոր, ողբերգական որակ է ստանում։ Պարուրելով ֆինալի երաժշտութիւնը, այն հնչում է նրա նախանվագում, և կողայում՝ վերջերգում (Coda — эпилог)։ Այսպիսով սիմֆոնիայի առաջին մասի առույգ, կենսուրախ, պատանեկան խանդավառութեամբ լի զրլխավոր թեման ֆինալի նախանվագում բոլորովին այլ բնույթ է ստանում (h moll), լարայինների բասերի զուսակորումով (թավջութակի և կոնտրաբասի միասնաձայնով) Andante lugubre տեմպով։ Օրինակ № 49ա, բ։ Խորը ափսոսանք ու ողբերգական

49^ա Andante lugubre



49^բ



1 Առաջին մասից՝ գլխավոր թեման։

հարց են արտահայտում նրա ռիթմ-ինտոնացիաները: Հերոսը
թեև զգում է իր մոտալուստ ողբերգական վախճանը, բայց չի
հանձնվում: Նա լարում է իր վերջին ուժերն ու պայքարում մեծ
պաթոսով: Հերոսական է հնչում այդ պայքարի մարմնավորումը
Սիմֆոնիայում: Այն արտահայտվում է ֆինալի գլխավոր թեմա-
յով (*Molto moderato e moll*) և նրա աստիճանաբար դրամա-
տիկացման ու գինամիկ լարված ընթացքով:

Թեման զարգանում է երեք փուլով¹, երեք ծավալուն՝ լար-
վածությամբ հագեցած առաջընթաց ալիքներով: Օրինակ № 50ա,
բ, 51ա, բ, 52ա, բ: Երրորդի վերջում զարգացման ընթացքը հաս-

50^a *Molto moderato*

V-ni
pizz.
p
C-b.
pizz.

50^b *poco a poco accel.*

Fl.
Cl.
Fag.
Violc.
V-c.
C-b.
pizz.
div.
unis.
div.
p
mf

² Три стадии развития.

Allegro agitato

51^{II}

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Timp.

T-ro

V-ni I

V-ni II

Viole

V-c.

C-b.

51^I

pizz. Cl. V-ni I

Ob.

Cor

Cl.

T-be Trb-ni e Tuba

Fag. espressivo

V-c.

C-b.

Tuba



52^u

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.

Woodwind section score (Piccolo, Flute, Oboe, and Clarinet). The top staff (Piccolo) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a trill. The second staff (Flute) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a trill. The third staff (Oboe) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a trill. The fourth staff (Clarinet) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a trill.

Fag.

Bassoon staff. The staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a trill.

Corn.
Trombe
Tr-ni
Tuba

Brass section score (Cornet, Trombone, Trumpet, and Tuba). The top staff (Cornet) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a trill. The second staff (Trombone) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a trill. The third staff (Trumpet) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a trill. The fourth staff (Tuba) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a trill.

Timp.
Gran-c
V-ni
V-iol
V-c
C-b.

String and Percussion section score (Timpani, Grand Cymbal, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass). The top staff (Timpani) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a trill. The second staff (Grand Cymbal) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a trill. The third staff (Violin) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a trill. The fourth staff (Viola) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a trill. The fifth staff (Violoncello) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a trill. The sixth staff (Contrabass) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a trill.

Allegro in 4^{ta}

52^p

նում է իր գաղաթնակետին՝ ողջ Սիմֆոնիայի կուլմինացիային,
ուր մեծ վարպետությամբ է արտահայտվում հերոսի պայքարի և
հաղթանակի պաթոսը: Ֆինալի ալգուիտի ձևը շատ հաջող է դրը-

սկսորում անհատի կամքի ահռելի ուժը, նրա պայքարի դժվարին ընթացքը:

Թեմայի բազմազան տարբերակներով (որտեղ ռիթմի դինամիկան աստիճանաբար է աճում) նվագախմբային նորանոր գործիքներով, նրանց զուգադրումներով ու հակադրումներով, կոմպոզիտորն ստեղծում է երաժշտական վերպարի խիստ դրամատիկական բնույթ:

Յինալի երաժշտության միջին մասում (երկրորդ փուլ) հետաքրքիր է Սիմֆոնիայի գլխավոր թեմայի «մենախոսությունը», որտեղ ռեչիտատիվում հաջող է օգտագործված փոուզիական լադրես տոնիկայից: Թեման ասես զայրույթ է արտահայտում (ֆագոտների, թավջութակների և ալտերի զուգադրումով) դրամատիկական հարցում՝ «մինչև ե՞րբ»։ Տես օրինակ № 51 բ: Թեմայի զարգացման ընթացքում նրա լարվածությունը, ուժեղ դինամիկան, սաստկանում են օստինատ ֆրագների ուղեկցությամբ: Ուշագրավ է տեմպո-ռիթմի սեմանտիկան՝ զուգահեռ կվարտաները՝ դանդաղ վատարելիս ստացվում է սգերթի քնույթ (ինչպես Սիմֆոնիայի վերջերգում)։ Իսկ այստեղ, արագ տեմպով կրկնելիս ստեղծվում է արագընթաց գնացքի տպավորություն։ Տես օրինակ № 50 բ (poco a poco accelerando): Թվում է, թե դա հերոսի կյանքի վերջին՝ հերոսական սլացքն է: Երաժշտության դինամիկ լարվածությունը խիստ սաստկանում է ընթացքի արագության հետ միասին: Թեմայի զարգացման երկրորդ և երրորդ փուլերը նույնպես ընթանում են օստինատ ուղեկցությամբ։ Տես օրինակ № 51 ա, բ—52 ա, բ: Չայնաուսկան կրկնվող ֆրագները¹ հաճախ իշխում են ողջ նվագախմբին:

Հերոսը կարծեք ջանում է հաղթահարել մի ահռելի ուժ: Եվ հաղթահարում է այն հերոսաբար, բայց... Իր կյանքի գնով՝ գերլարվածությունը հանգում է ողբերգական աղետի²:

Խորը արտահայտիչ և ուժեղ դրամատիկական է օստինատ ուղեկցության գեղարվեստական տարբեր մեկնաբանումը, որը խիստ նպաստում է ահեղ, մրրկային առաջընթաց ուժը մարմնա-

¹ Խորհանման ակտիվ ռիթմով:

² Трагический срыв: «катастрофа» в музыкально-драматургическом развитии.

վորելուն, ուժ, որ պայքարի դժվարությունների հաղթահարման պաթոսն է, դժվարին հաղթանակի դրամատիկաան քայլերդը: Այն հաստատում է և հաղթանակի հերոսական կերպարը և սարսափ առաջացնող ողբերգական աղետը: Տես օրինակ № 52 ա, բ: Իսկ նույն օտինատ ֆրաղները Requiem-ում՝ լարայինների կատարմամբ (pizz) արտացոլում են խորը վշտից «բարացած» մարդու ներքնաշխարհը: Օրինակ 53: Այստեղ կոմպոզիտորը մեծ

53 Lento funebre

Tr-ni e Tuba

V-ni I, II

Viola

V-c. C-b.

Fag.

Tr-ni e Tuba

'chi

վարպետությամբ՝ պարզ արտահայտչական միջոցներով դրսևորել է ազդեցիկ (Lento funebre):

Խորություն և առնականություն է զգացվում Requiem-ում,

ուր արտահայտչական միջոցներն աչքի են ընկնում իրենց խիստ-այժմեականությամբ և դասական պարզությամբ:

Շատ հետաքրքիր է նվագախմբային և հարմոնիկ «գույների»-ու տոնայնությունների սեմանտիկան՝ *fis pizz.* ձայնառությունը վրա. սկզբում *Es dur*-ի երկարատև եռահնչյունը (տրոմբոնի և տուբայի կատարմամբ) կարծես խորը հանգստի զգացմունք է ներշնչում: Իսկ նրա հետ զուգակցվող *fis* խորամտով տոնայնու-թյան ակորդները խտացնում են մոռյլ սգերթի (հետ կապված հո-գեկան կացությունը: (*Sb*՝ ս օրինակ № 53):

Ահա և Սիմֆոնիայի վերջերգը, ուր նորից են հնչում գլխավոր-թեմայի ինտոնացիաները:

Եթե ֆինալի սկզբում Սիմֆոնիայի լեյտթեման (գլխավոր թե-մայի ինտոնացիաները) լարայինների ցածր ռեգիստրում ողբեր-գական էր հնչում, այստեղ նա արտահայտում է հերոսի լուսաշող հուշը¹...

Օրինակ 54, 55:

54 *Molto tranquillo*

Fag.

Cor.

V-ni I

V-ni II

V-c.

C-b.

con sord.

arco

p

mp

con sord.

arco

p

arco

p

¹ Սի մաժորում *Molto tranquillo* տեմպով, ջութակների բարձր ռեգիստր-ում (միանալով Սիմֆոնիայի լիրիկական ֆրագմենտից մեկին՝ գլուպետոին):

55 dolce ritardando

Fl. *mp* *p* *mf* *p*

Ob. *mp* *p* *mf* *p*

Cl. *mp* *p* *mf* *p*

Fag. *mp* *mp* *mf* *mp* *p* *mp* *p*

Corno *p* *mf* *p*

Timp. *p* *mf* *p*

V-ni I *pizz* *p* *pizz* *p*

Viole *pizz* *p* *pizz* *p*

V.-c. *pizz* *p* *pizz* *p*

C.-b. *pizz* *p* *pizz* *p*

Վերջերգում կա մի ալլ, խիստ արտահայտիչ մեղեդի ևս, որ հիշեցնում է Սիմֆոնիայի երկրորդ մասի երաժշտությունը. այնտեղ նա բնության ձայների հետ մեկտեղ մարդու թախծոտ ներքնաշխարհն էր արտահայտում, իսկ այստեղ՝ խորը ափսոսանքի և, ումանտիկների ոճին հատուկ փիլիսոփայական հավերժ հարցերի մարմնավորումը:

Սակայն ֆինալում երկի դրամատուրգիական միջանցիկ զարգացման կենտրոնը՝ մեծ կրթով արտահայտված հերոսական պայքարն է և ոչ թե վերջերգի երաժշտությունը: Մարդը երբեք վառ հուշեր չի կարող թողնել, եթե նրա կյանքը ազնիվ պայքարի մարմնացում չէ:

Այսպիսով, *Խոջա-էյնաթյանը* առանձին, ռոմանտիկ անհատիկ
ներքնաշխարհի միջոցով Սիմֆոնիայում բացահայտում է իր փո-
րը փրկիստփայական և քննադատական վերաբերմունքը դեպի ժա-
մանակակից *Այանքը*, նրա զրական և բացասական կողմերը:

Սակայն վերլուծությունը բանաստեղծական խոսքի հետ մըր-
ցել չի կարող՝

И пусть меж целью и тобой
грохочет всех морей прибой...
ты сможешь ли с пути свернуть...?

Ибсен «Бранд».

Սա է Սիմֆոնիայի երաժշտության հիմնական իմաստը:

* * *

Խոջա-էյնաթյանի երաժշտությունը նուրբ հոգեբանական է
(ինչպես Պ. Չայկովսկու ստեղծագործությունները): Այն մարդու
ներքնաշխարհի մարմնավորումն է, կյանքի բազմակողմանի վե-
րարտադրումը կոնֆլիկտայնության՝ սկզբունքով օժտված: Կոմ-
պոզիտորը վարպետորեն օգտագործելով նվագախմբային երանգ-
ներն ու պրիտմները, ինչպես ժողովրդական լադերի ու ռիթմ-ին-
տոնացիաների առանձնահատկությունները, կարողանում է խիստ
լակոնիկ, մեկ կամ երկու ֆրազով հասնել խոք արտահայտչա-
կանության:

Նրա մեծ վարպետությունն առանձնապես զգացվում է նվա-
գախմբային երանգների օգտագործման մեջ՝ գույների արտահայ-
տիչ գուգորգումները, կամ մեղանվագները շատ բնորոշ են *Խոջա-
էյնաթյանի* նվագախմբային ուրույն ոճին:

Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործություններում հետաքրքիր են
նաև բազմաձայնության յուրահատուկ օրինակները, որոնք հիմ-
նականում ենթաձայնային են: Ենթաձայներն ակտիվ են և
հաճախ առանձնահատուկ թեմատիկ նշանակություն են ստա-
նում: Բազմաձայնության էլեմենտների միջոցով կոմպոզի-
տորը ձգտում է ավելի ցայտուն արտահայտել կերպարի բը-
նույթը. Օրինակ, իմիտացիոն ձևով բազմաձայնությամբ կոմպո-
զիտորն ստեղծում է հակադիր կերպարներ: Այսպես՝ Պարերի

աւերջին տետրի սկերցոյանման հաստատածում (որտեղ միայն փողային փայտյա գործիքներն են հնչում) առույգ ռիթմ-ինստրացիաների ձայնակցումը փոքրիկ, ընդհատովող¹ մոտիվների կրկնումը² տարբեր գործիքներում, զանազան տարբերակներով, խիստ նպաստում են երաժշտութեան կատակային բնույթին: Իսկ (հինգերորդ) լիրիկա-դրամատիկական հետեյալ պարում (լարային գործիքների կատարմամբ) բազմաձայնութունը նպաստում է լայնաշունչ մեղեդի ստեղծելուն: Կրկնողութունները՝ ֆրազների տարբերակային զուգորգումները, նրանց շղթայակցումը³ տարբեր գործիքներում նպաստում են մեղեդու ընդլայնմանը, ավելի սահուն և երգային դարձնելով այն:

Ենթաձայների օգնութեամբ երաժշտական կերպարը հաճախ ստանում է նոր որակ, որի լավագույն ապացույցն է կոնցերտային սյուիտի առաջին մասը: Այստեղ «Գարուն ա» երգի տխուր մոտիվները ենթաձայների օգնութեամբ՝ նոր որակ են ստանում: Թեմայի հոփվերգական գունավորմամբ (փայտյա գործիքների բարձր ռեգիստրում, նվագախմբային նոր հրանդներով) էլեգիկ կերպարը պայծառանում է, իսկ խրոմատիկ տերցիաների օրինակում (սյուիտի երրորդ մասից), ողբերգական «հարցի» ազդեցութունը մեղմանում է բարձր ռեգիստրում հնչող ֆլեյտային ենթաձայներով: Հետագայում, սիմֆոնիկ Պարերում, պոեմներում և Սիմֆոնիայում հաճախ ենք հանդիպում այդպիսի օրինակներին, երբ ենթաձայների օգնութեամբ ստեղծվում է նոր որակ:

Կան օրինակներ, երբ ենթաձայները ընդգծում և խորացնում են թեմայի դրամատիկական բնույթը. իմիտացիոն ենթաձայները ստեղծելով ցայտուն բազմաձայն վառուցվածք, խորացնում և հարստացնում են կերպարը:

Սիմֆոնիայում նույնպես հետաքրքիր են մեծ վարպետութեամբ իմաստավորված բազմաձայնութեան օրինակները, որոնք այստեղ էլ առավելապես ենթաձայնային են⁴: Այսպես՝ Սիմֆոնիայի զըլ-

¹ Отрывистое.

² Имитация.

³ Сцепление.

⁴ Կոմպոզիտորը այստեղ ևս զարգացնում է իր ուսուցիչ՝ Ա. Սպենդիարյանին հատուկ բազմաձայնութեան սկզբունքը:

խավոր թեման էքսպոզիցիայում կրկնվելիս, ավելի է պայծառու-
նում «լուսաշող» ենթաձայնով, բազմաձայն ֆախտուրայի կոնտ-
րապունկտովող ձայներից մեկը հաճախ ենթաձայնային ֆունկցիա
է կատարում: Ռեպրիզում (առաջին մաս) երկու հիմնական թե-
մաները կոնտրապունկտովում են լյա-մաժորում, որտեղ գլխավոր
թեման ֆլեյտայի կատարմամբ, բարձր ռեգիստրում, ենթաձայ-
ների է նմանվում: Սա իհարկե իր իմաստն ունի՝ Սիմֆոնիայի
առաջին մասում գլխավոր թեմային կարծեք «գերում է» լիրիկա-
կան զվարթ կերպարը և մասամբ վերափոխում նրան՝ նա այլևս
առնական բնույթ չունի. այն կողայում է միայն վերականգնվում:

Սիմֆոնիայի երկրորդ մասում «բնության ձայները» մեղ-
մացնելով Վլշտի զգացումը, նույնպես բազմաձայն, ենթաձայնա-
յին ֆախտուրա են ստեղծում:

Խոջա-էյնաթյանի սիմֆոնիայում դրամատիզմը ստեղծվում
է, ոչ թե հարմոնիայի համահնչյունների սրությամբ (ինչպես
հիմնականում այն հատուկ է Արամ Խաչատրյանի երաժշտությա-
նը), այլ երկարատև, ձայնառությամբ, որի արգասիքն են և բազ-
մալադային և թե բազմառիթմային ֆախտուրաները (տես Սիմ-
ֆոնիայի առաջին մասում՝ մշակման բաժինը, երկրորդ մասում՝
դինամիկ ռեպրիզը, չորրորդ մասում՝ ֆինալի թեմայի առաջըն-
թացը):

Ֆինալում շատ հետաքրքիր է բազմառիթմայնությունը. թե-
մայի հետ կոնտրապունկտովող օստինատ ֆրազները, ստեղծելով
պոլիռիթմիկայի տարրեր, խիստ նպաստում են նրա դրամա-
տիկ լարվածությանը: Մեծ վարպետությամբ են գտնված Սիմֆո-
նիայի ֆինալում օստինատ ռիթմերի տարբերակները. սրանք զը-
խավոր թեմայի առաջընթացին նպաստող՝ (առաջին մասից) իմ-
պուլսիվ, ակտիվ սինկոպացված ռիթմի նոր՝ դինամիկացիայի
ենթարկված տարբերակներն են: Այսպիսով գլխավոր թեմայի
ռիթմն էլ կամարած և կրկնումներով նպաստում է երաժշտական
դրամատուրգիայի միջանցիկ զարգացմանը, որը խիստ հատուկ է
ժամանակակից երաժշտությանը:

Խոջա-էյնաթյանի վարպետությունը թեմաների մոդիֆիկաց-
ման հարցում նկատվում է նրա լավագույն ստեղծագործություն-
ներում, ինչպիսիք են «Նամոս» օպերան, Երրորդ դաշնամուրա-

յին կոնցերտը և հիմնականում Սիմֆոնիան: (Պոեմ կանտատում ևս կարելի է հանդիպել մոնոթեմատիզմի հետաքրքիր տարրերի): Սիմֆոնիայում բազմաթիվ կամարածե ութմ-ինտոնացիոն կապերով է ստեղծվում ցիկլի կոռն ամբողջականությունը:

Իր աշխատություններում կամարածե կապերի մասին հիշատակել է ակադեմիկոս՝ երաժշտագետ Բ. Վ. Ասաֆևը: Կարևորն այն է, որ այդ սկզբունքով թեմաները կրկնվելիս, ելնելով հրկում ներդրված հիմնական գաղափարից, ամեն անգամ նոր որակ են ստանում: Այդ սկզբունքը երկերի երաժշտական դրամատուրգիայում միջանցիկ զարգացման հիմնական շարժիչ ուժերից մեկն է հանդիսանում: Եթե միացնենք Բ. Վ. Ասաֆևի կամարածե թեմատիկ կապերի մասին հայտնի միտքը ռեփուզոր Կ. Ս. Ստանիսլավսկու ներհասանքի դրամատուրգիական սկզբունքի հետ, ապա կբացահայտվի սիմֆոնիզմի հիմնական տարրերից մեկը՝ durch componierte¹, որը մեծ վարպետություն է կիրառվել՝ «Նամուս» օպերայում, և խոջա-էյնաթյանի ողջ ստեղծագործության գաղաթնակետը հանդիսացող՝ Սիմֆոնիայում:

Հարմոնիան խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործություններում հիմնված է և՛ դասական եվրոպական, և՛ հայ ժողովրդական լադային փոփոխական համահնչյունների, ինչպես նաև ժամանակակից երաժշտությունը հատուկ՝ խրոմատիկ տոնայնության վրա:

Ինչպես մյուս ստեղծագործություններում, այնպես էլ Սիմֆոնիայում հարմոնիան վերին աստիճանի զունեղ է և խիստ արարտահայտիչ: Այստեղ հետաքրքիր են տոնայնային հարաբերությունների պարզությունն ու նրանց խոր իմաստը: Տոնայնությունները զուգադրվում, համադրվում (сопоставляются), կամ հակադրվում են: Առաջին մասում տոնայնությունները հիմնականում մաժոր են՝ զլխավոր թեման իր փոփոխական լադով՝ հաճախ համանուն մաժորում (լյա մաժորում) է հնչում: Երրորդ մասի պաշտառ, ժանրային կերպարները նույնպես հիմնված են մաժոր տոնայնությունների վրա: Երկրորդ և չորրորդ մասի տոնայնությունները միևնույն են, վերջերգը կրկին լուսավորվում է մաժորում:

Մինոր տոնայնությունները Սիմֆոնիայում հիմնականում

¹ Միջանցիկ-զարգացում

հնչում են էօլական լադում, երբեմն փոփոխական և լոկրիական լադերի մույլ գունավորումներով, որը հատկապես ուժեղանում է նրանց ինտոնացիաների վարընթաց շարժումով:

Ո՞րն է տոնայնային հարաբերություններում դասական հարմոնիայի տրամաբանության հիմնական առանցքը:

Այստեղ բոլոր երեք մասերի հիմնական տոնայնությունները a moll (էոլ.) d էոլ.—fis moll (էոլ.)—Es dur (միբս.) և նրանց տոնիկաները, ֆինալի հիմնական տոնայնության (e moll-ի հանդեպ կազմում են փոքրացած եռահնչյուն: (վարընթաց՝ a — fis — dis-ը (dis ենհարմոնիկորեն = es-ի) — փոքրացրած եռահնչյուն է և լուծվում է իր T-ում՝ e moll-ում): Իսկ եթե դրան ավելացնենք նաև ֆինալում նախանվագի՝ h էոլ. moll-ի տոնիկան, ապա կրստացվի e moll-ի դոմինանտ սեպտակորդը, որ նույնպես կլուծվի e moll-ի T-ում:

Այսպիսով, Սիմֆոնիայի բոլոր մասերի տոնայնությունները նախապատրաստում են ֆինալի՝ երկի զագաթնակետի տոնայնությունը: Միայն մեծ վարպետը, ելնելով երաժշտական դրամատուրգիայի նպատակասլացությունից, կարող է ստեղծել տոնայնությունների այդպիսի կուռ տրամաբանություն ու ամբողջականություն, որը դասական ֆունկցիոնալ հարմոնիայի արգասիքն է:

Սիմֆոնիայում կան և ռոմանտիկական հարմոնիայի վառ օրինակներ, հիմնված ազգային փոփոխական կվարտո-սեկունդային լադերի վրա, որոնք, ըստ երևույթին, ավելի մեծ դեր են կատարում Սիմֆոնիայի երաժշտական դրամատուրգիայում¹:

Այսպիսով՝ Սիմֆոնիայի երաժշտական լեզուն հագեցված է դասական պարզությամբ, արդիականության սուր զգացումով, ազգային ուրույն առանձնահատկություններով. իսկ՝ երաժշտական կերպարներին հատուկ է համամարդկային բնույթը:

Թեմաները Սիմֆոնիայում (նրանց գաղափարական իմաստը) կոմպոզիտորի երաժշտության էվոլյուցիոն զարգացման արգասիքներն են: Գլխավոր թեման հոջա-էյնաթյանի ոճին խիստ հատուկ՝ ժամանակակից երաժշտության բնորոշ առանձնա-

¹ Տե՛ս «Ռեալիզմը և ռոմանտիզմը հայկական երաժշտության մեջ» հեղինակի աշխատության վերջաբանը:

հատկութիւններով և օժտված (որի նախատիպը կարելի է գտնել սիմֆոնիկ պարերի երկրորդ համարում):

Որոնք են Սիմֆոնիայի քնարական թեմաների երաժշտական աղուէքները: Եթե մինչև Սիմֆոնիայի հորինելը, Խոջա-էյնաթյանը վերջո արտահայտելիս տրոմբ էր առավելապես ժողովրդական «Գարուն ա» երգի ֆրազներից մեկի օգնութեանը, Սիմֆոնիայում նա արդեն բոլորովին նոր ռիթմ-ինտոնացիաներով է արտահայտում թախծի զգացումը. այստեղ մեծ դեր է կատարում գրուպետոյի մեղեդիացումը: Ֆինալի երրորդ դրամատիկական հատվածում գրուպետոն դինամիկ է հնչում: Իսկ Սիմֆոնիայի վեջերգում այն միանգամայն նոր գունավորում ստանալով, նպաստում է տխուր, բայց պայծառ հիշողութիւնների արտացոլմանը: Նրա ինտոնացիաները երերում են¹ վարընթաց սեկվենցիայում և կադանսովում հարցական ռիթմ-ինտոնացիաներով, որոնց բնույթը տեղիք է տալիս փրկիստօյաական մտորումների:

Այս փոքրիկ, բայց խիստ արտահայտիչ և կոմպոզիտորի համար նշանակալից մեղեդիական ֆրազի տարբերակային վերաբնասատավորման սկզբունքը ընդհանուր է Սիմֆոնիայի բոլոր հիմնական թեմաների համար, որոնց մասին հիշվել է երկի վերլուծութեան ընթացքում:

Սիմֆոնիայի երրորդ մասի ժանրային պատկերավոր երաժշտութիւնը նույնպես կապված է Խոջա-էյնաթյանի ողջ ստեղծագործութեան հետ և մերձենում է հատկապես սիմֆոնիկ պարերին:

Այսպիսով, Սիմֆոնիայում կերպարների նշանակութիւնը հիմնականում հանրագումարային է, իսկ նրանց իմաստավորումը համապատասխանում է սիմֆոնիկ ժանրին:

Սիմֆոնիայի մասերի ձևերն ևս աչքի են ընկնում իրենց պարզութեամբ, որոնք երաժշտութեան զաղափարական և էմոցիոնալ բովանդակութեան արգասիքն են: Օրինակ, առաջին մասում շատ հաջող է գտնված և իմաստավորված ունդո-սոնատի ձևը: Առանձնապես հետաքրքիր, նորարարական է երեք մասից բաղկացած ֆինալային ձևը, որտեղ կոմպոզիտորը մեծ վարպետու-

¹ Блуждают.

Թյամբ մարմնավորել է հերոսի պայքարը, նրա փոթորկալից
խառնվածքը, կամքը: Այդ հիասքանչ երաժշտությունը ունկնդրին
համարձակություն և կյանքի անարգարությունների դեմ պայքա-
րելու մեծ ուժ է ներշնչում:

Խոջա-էյնաթյանի Սիմֆոնիան հանդիսանում է երաժշտու-
թյան ազգային առանձնահատկությունների կվինտ-էսենցիան:
Նա կարողանում է հեշտությամբ գտնել ընդհանուր՝ հավասարա-
չափ տիպականը քե՛ հայկական և քե՛ ռուսական երաժշտության
համար¹:

Խոջա-էյնաթյանը և՛ սինթեզում և՛ զուգադրում է հայ-ռուսա-
կան ազգային ինտոնացիաները իրենց առանձնահատկություն-
ներով: Այսպես՝ F dur կատակ պարում (Սիմֆոնիկ Պարերից
3-րդ տետրում № 3-ը) հեղինակը զուգորդում է ինչպես ռուսա-
կան, այնպես էլ հայկական կատակ երաժշտությանը հատուկ
ռիթմ-ինտոնացիաները: Նա չի հակադրում դրանց այլ որոնում,
գտնում է ընդհանուրը և ոչ թե անջատում, այլ միացնում է տար-
բեր ազգերի երաժշտությունը: Այսպիսով Խոջա-էյնաթյանի երա-
ժշտության ինտերնացիոնալ բնույթն էլ իր հերթին հաստատում
ու դարգացնում է ազգային առանձնահատկությունները²: Այդպի-
սի օրինակներ կարելի է գտնել Խոջա-էյնաթյանի լավագույն սիմ-
ֆոնիկ ստեղծագործություններում — դաշնամուրային երրորդ
կոնցերտում, Վոնցերտային սյուիտում, սիմֆոնիկ պարերում և
հիմնականում՝ Սիմֆոնիայում, ուր թե՛ ազգայինը և թե՛ համա-
մարդկայինը հավասարաչափ է արտահայտվել:

Էդուարդ Գրիգը, Մ. Մուսորգսկին, Ա. Սպենդիարյանը իրենց

1 Քանի որ Խոջա-էյնաթյանին առավելապես հատուկ է լիրիկական ոճը,
այսպե՛ս սինթեզի ամենահաջող օրինակը կարելի է այդ ժանրում որոնել:

Այդպիսին է Առաջին կոնցերտի օժանդակ թեման, որտեղ զգացվում է և
հայկական ազգային պար երաժշտությանը հատուկ նազելիությունը և թե՛ ռուսա-
կան խմբերգային գունեղ կուսական երգերին հատուկ նրբությունն ու ծորունու-
թյունը: Էօլական լադը այստեղ հավասարաչափ հատուկ է այդ երկու ազգու-
թյունների երաժշտությանը: Նման օրինակներ կարելի է գտնել նաև սիմֆոնիկ
պարերում (տես պարերի առաջին տետրից բերված մոնոթեմատիկ օրինակները):

2 Այսպիսով, ստեղծագործությունների վերլուծությունից պարզվում է, որ
կոմպոզիտորը հաճախ ռուս ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկու-
թյունները սինթեզում է հայկականի հետ: Այդպիսի վառ օրինակ կարող է հան-

գրենեղ ու պատկերավոր սկզբունքներով Խոջա-էյնաթյանի ամենասիրած կոմպոզիտորներից էին: Նա ուղղութիւն ստանալով նրանց ժառանգութիւնից և հայ-ռուսական ժողովրդական և դասական երաժշտության լավագոյն ավանդույթներից, ստեղծեց իր ռոմանտիկական ուրույն ոճը, որը արդիական է, խիստ լաւ տնիկ և առավելապէս քնարական: Այստեղից էլ բխում է նրա երաժշտական լեզվի յուրօրինակ ջերմութիւնը, անկեղծութիւնն ու ամփոփականութիւնը:

Նա նաև խիզախ էր: Գնահատելին այն է, որ Խոջա-էյնաթյանը իր ստեղծագործության մեջ մարմնավորված դայրույթով է (Սիմֆոնիայի ֆինալում) ասես քննադատել դարաշրջանի թերի կողմերը, ձգտելով ցույց տալ կյանքի դրական խողմինն ու հակասութիւնները: (Տես 1953 թվին գրած «Էլեգիկ պոեմը»):

Գաղտնիք չէ, որ նույնիսկ քննադատում էին Դ. Շոստակովիչին, որին ստեղծագործական առաջին շրջանից, Առաջին Սիմֆոնիա, հատուկ էր ողբերգութիւնը, մեղադրելով նրան այն բանում, որ 8-րդ և 10-րդ սիմֆոնիաների ֆինալները չեն հաղթահարել երկի ողբերգութիւնը, չունեն վառ, կենսուրախ ավարտ: Ժամանակաշրջանի թերութիւններից մեկն էլ այն էր, որ Վրկում պահանջվում էր անպայման շաբլոն՝ լուսաշող ավարտ: Այդպիսի սահմանափակ քննադատները չէին տարբերում ողբերգայնութիւնը հոռետեսութիւնից: Չէին տեսնում, որ ողբերգայնութիւնը առաջ է բերում ուժեղ պայքարի անհրաժեշտութիւն: Պայքար,

դիսանալ և թեմաների վերը հիշված տեքստին երկնայնությունը, հիմնված սլավոնական և հատկապէս ռուս-ժողովրդական ենթաձայնության վրա: Սինիզելով հայ և ռուս ժողովրդական ու դասական երաժշտության որոշ առանձնահատկութիւնները, Խոջա-էյնաթյանը չի ստեղծում ինչ-որ երեւող տեսակի սինթետիկ ազգային կոյուրիս: Նրա լավագոյն ստեղծագործութիւնները իրենց ազգային ձևով՝ հիմնականում հայկական են, բայց այն հարստանալով ռուս ժողովրդական երգերի ու թմ-ինտոնացիաներով և դասական լավագոյն տրագիդիաներով ձևով է բերում մի նոր որակ, որ կազմում է Խոջա-էյնաթյանի ուրույն ոճի կարևոր առանձնահատկութիւնը: Խոջա-էյնաթյանը, այսպիսով, ստեղծագործորեն դարգացնում է թե՛ ռուս-ժողովրդական և թե՛ առավելապէս մեծ Կոմիտասի երկերի ենթաձայնային բազմաձայնության հիմնական սկզբունքը: Այդ հարցը հատուկ տեսական վերլուծության է արժանի:

որը լավատեսութեան խորհրդանշն է: Հենց այդպիսին է խոջա-
էյնաթյանի Սիմֆոնիան:

Ինչպես Ա. Սպենդիարյանին, այնպես էլ խոջա-էյնաթյանին
հավասարապես հատուկ ու սիրելի էին և՛ խորը հոգեբանականը,
և՛ թե վառ ժանրային պատկերավոր երաժշտութիւնը:

Սիմֆոնիայում կոմպոզիտորը հավատարիմ է մնում իր սի-
րած լիրիկա-դրամատիկական ժանրին: Եթե առաջին շրջանի ըս-
տեղծագործութիւններում (30-ական թվականներին) կոմպոզիտո-
րը հիմնականում իլլուստրացիայի ձևով «պատմում էր» երկերի
բովանդակութիւնը, եթե երկրորդ՝ ավելի հասուն շրջանում
(40-ական թվականներին) հաճախ միացնելով, կամ սինթեզե-
լով քնարական, ժանրային ու մասսայական վերաբերման, նա
առաջնակարգ տեղը հատկացնում էր ինտիմ-լիրիկային, ապա
վերջին՝ ստեղծագործական հասուն շրջանում խոջա-էյնաթյանը
վարդատութեամբ ու խորութեամբ է արժահայտում մարդու հոգե-
բանական տարբեր կացութիւնները, նրա բազմակողմանի կյան-
քը և ելնելով ժամանակին բնորոշ առանձնահատկութիւններից,
ընդհանրացնում է այն: Ուժեղ դրամատիզմով հագեցած վերաբարի
դրամատուրգիական զարգացման ընթացքը Սիմֆոնիայում միայն
կենսագրական վեպ չէ, այն շատ ավելի նշանակալից է՝ անհատի,
ստեղծագործութեան հերոսի խիզախ կյանքի ընթացքով, նրա
ուրախութեան, վշտի և պայքարի միջոցով բացահայտվում են իր
ժամանակակիցների կյանքի առանձնահատկութիւնները¹:

Խոջա-էյնաթյանի հանրահայտ ստեղծագործութիւններում
երաժշտութեան հիմնական ոճը ուղիղ լիրիկական է, և որոշակի
ազգային ձևով ու ինտերնացիոնալ, համամարդկային բնույթով:

Եթե սովետական անվանի կոմպոզիտոր Արամ Խաչատրյանն
իր ստեղծագործութիւններում հայկական ազգային կոլորիտը
հիմնականում հարստացնում է իրեն հարազատ Թբիլիսիի կոլո-
րիտով, որտեղ վերացական ու ազդեցիկ նշանակալից երա-
ժշտութեան տարրերը հայկականի հետ ան գուգակցված, ապա

¹ Խոջա-էյնաթյանը սկզբում մտադիր էր սիմֆոնիայում ղեկեղել Անդրկով-
կասի ազատագրական շարժման հետ կապված մի հերոսի կյանքը, սխառնե-
րը և հերոսական մահը: Սակայն ավելի ուշ նա հրաժարվեց Սիմֆոնիայի ծրա-
գրայնութիւնից (տես արխիվային նյութերը):

Խոջա-էջնաթյանը հայ երաժշտության մեջ շարունակում է Ա.-Մայենդիարյանի ուղին՝ հայկական և ռուսական երաժշտության տարրերի սինթեզի ուղին։ Նա հայկականը հարստացնում է ռուսական աղգային կոլորիտով։

Խոջա-էջնաթյանի ստեղծագործական ժառանգությունը ոչ միայն կարող է էսթետիկական հաճույք պատճառել, լավատեսական զգացմունք և կամքի ուժ ներշնչել դժվարությունների դեմ պայքարելու համար, այլև օգնել լուծել ստեղծագործական բարդ պրոբլեմները։

Հայ սիմֆոնիկ երաժշտության պատմության մեջ ինչպես է. Միրզոյանը քնարական ռեալիստական, այնպես էլ Խոջա-էջնաթյանը՝ քնարական ռոմանտիկական ուղղության հիմնադիրներից է։

Նա առաջինն էր, որ ստեղծեց քնարական-դրամատիկական և ռոմանտիկական երաժշտության լավագույն նմուշներ՝ տալով ժանրերում՝ օպերայում, կամերային և սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում։

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

1-ին	գլուխ — Կլանքը և ստեղծագործությունը	3
2-րդ	գլուխ—Օպերաները	27
3-րդ	գլուխ—Դաշնամուրային կոնցերտները	49
4-րդ	գլուխ—Սիմֆոնիկ և ռկալ սիմֆոնիկ ցիկլեր	61
5-րդ	գլուխ—Սիմֆոնիկ պոեմները և Սիմֆոնիան	88



Э. Г. Карагюлян

Л. Ходжа-Эйнатян

(Жизнь и творчество)

(На армянском языке)

Издательство «Айастан»

Ереван, 1975

Էրա Գառնիկի Կարագյուլյան

Խոջա-Էյնաթյան

Մասնագ. խմբագիր՝ Ա. Ա. Մարտիրոսյան
Գրական խմբագիր՝ Մ. Վ. Արիստակեսյան
Նկարիչ և գեղ. խմբագիր՝ Օ. Ա. Ասատրյան
Տեխ. խմբագիր՝ Լ. Գ. Փիրուզյան
Վերատպող՝ սրբագրիչ՝ Ա. Գ. Հովհաննիսյան

Հանձնված է արտադրության 1/X 74 թ.:

Ստորագրված է տպագրության 8/1 75 թ.:

Թուղթ՝ № 2 60×84¹/₁₆, հրատ. 6,0 մ. + 4 ներդիր, տպագր. 8,0 = 7,44 պլաթ.
մամ.:

Պատվեր 1828: ՎՅ 08401, տպաքանակ 3000:

Գինը՝ 47 կ.:

«Հայաստան» հրատարակչություն, Երևան—9, Տեղյան 91:

ՀՍՍՀ Մինիստրների սովետի հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և
առևտրի գործերի պետական կոմիտեի Հակոբ Մեղապարտի անվան պոլիգրաֆ-
կոմբինատ, Երևան, Տեղյան 9:

ՆԿԱՏՆԱԾ ՎԻՊԳՈՒՄՆԵՐ

Լ.Ձ	տող	տպված է	պետք է լինի
8	19 Վ.	Նկատմամբ տարբերակելով	իբր նկատմամբ տարբերակելով
20	14 Ն.	կոմպոզիտորից	կոմպոզիտորներից
28	1 Վ.	1-ին արարի	օպերայի
41	15 Վ.	դիրեկտոր	դիրիժոր
64—65	Ներդիր	փոխանշով	փոխանշով
77	4 Ն.	խախտումների	խախտումների
94	4 Վ.		

Էջ	Գրք	Տարած	Է	Կետի	Է	Էջ
4	18 վ.	Քիվականի		Քիվականին		
5	12 Գ.	Վաղարշապատ		Վաղարշապատ		
8	19 վ.	Հայաստանի		Երբ հայաստանի		
22	10 Գ.	Գոհունակություն		Գոհունակություն		
28	1 վ.	Կանաչադարձիկ		Կանաչադարձիկ		
29	2 Գ.	Կերպարներ	է	Կերպարներ	է	
37	8 Գ.	Պաշտոնի		Պաշտոնի		
41.	15 վ.	Վերջին գրք		Վերջին գրք		
57	2-3 վ.	Կենդանություն		Կենդանություն		
64-65	Վերջ.	Պարկյուր		Պարկյուր		
77	4 Գ.	Հանգստություն		Հանգստություն		
94	2-4 վ.	Քաղաքների և գյուղերի...	կապարներ	Քաղաքների և գյուղերի...	կապարներ	
20	141	Կարգի մասին		Կարգի մասին		
6	7 վ.	Հանգիստ, արտադրություն		Հանգիստ, արտադրություն		
9	8 վ.	և կապար, կան		և կապար, կան		
11	15 Գ.	Հարց, հարց		Հարց, հարց		
16	13 վ.	Հարց - Երևանի, զգուշացն		Հարց - Երևանի, զգուշացն		
21, 57	75-54	Հարց, ժամեր, և այլն,		Հարց, ժամեր, և այլն,		

ԳԻՆԸ՝ 47 Կ.

A $\frac{\pi}{54387}$

ՀԱՍ Յիւնեարադ Գիտ. Գրադ.



220054387