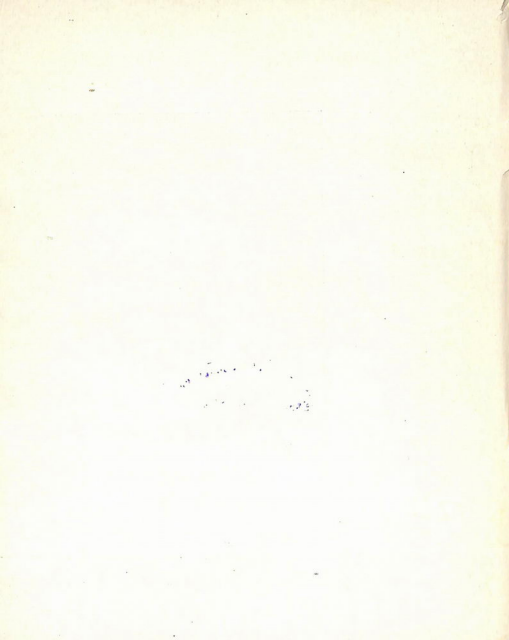




ՅԱՐՈՍԼԱՎ ԵՆՈՑՅԱՆ



Ե. ՏԵՐ-ՍԻՄՈՆՅԱՆ
ՍԱՐԳԻՍ ԲԱՐԽՈՒԴԱՐՅԱՆ



ՍԱՐԳԻՍ ԲԱՐԽՈՒԴԱՐՅԱՆ

A I 9778



«ՀԱՅԱՍՏԱՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ — 1968

78 Ար

թ 35

Գրքուկը նախապատրաստված է
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Արվեստի
ինստիտուտի կողմից:

Маргарита Погосовна Тер-Симонян

Саркис Бархударян

(На армянском языке)

Издательство «Айастан»

Ереван — 1968

9—1—2



Սարգիս Բարխուդարյանի ստեղծագործությունը կարևոր դեր է խաղացել հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության, մասնավորապես կամերային-գործիքային ժանրերի զարգացման գործում: Նա հայ երաժշտության մեջ մուտք գործեց դեռևս նախահեղափոխական շրջանում, երբ նոր-նոր էր ձևավորվում կոմպոզիտորական պրոֆեսիոնալ ստեղծագործությունը: Մեր երաժշտության համար դա կարևոր ու նշանակալից փուլ էր. հայկական ժողովրդական երաժշտությունը հավաքելու, ձայնագրելու, մշակելու, ներդաշնակելու ասպարեզում վիթխարի գործ կատարած կոմպոզիտորներին փոխարինելու եկան երաժիշտներ, որոնք, հիմնվելով ազգային ֆոլկլորի ավանդույթների վրա, կոմպոզիտորական ինքնուրույն ստեղծագործության հիմքերը դրեցին: Նրանց շարքում իր ակնառու տեղն ունի Բարխուդարյանը: Հայկական դաշնամուրային երաժշտության զարգացումը գլխավորապես նրա անվան հետ է կապված: Դաշնամուրի ազգային գրականության մեջ նա նոր, հետաքրքիր էջ բաց արեց, ստեղծելով քնարական ու ժանրային մանրանվագների գեղեցիկ

նմուշներ, լի գրավչությամբ ու բանաստեղծական հմայքով, նրբաճաշակ ու թարմ պատկերներով:

Սնվելով ժողովրդական երգային-պարային սկզբնաղբյուրներից, կամերային մանրանվագի ժանրում նա շարունակեց Կոմիտասի և Ն. Տիգրանյանի գործը: Միաժամանակ, հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտության ինտոնացիոն ոլորտը Բարիսուղարյանը նկատելիորեն հարստացրեց ինքնատիպ, անհատական մեղեդայնությամբ, ութմա-չափական և հարմոնիկ դարձվածքներով, դաշնամուրային երաժշտության ժանրային ընդգրկումներն ընդլայնեց երաժշտական կենցաղային փոքրիկ պատկերներով, ճեպանվագներով և, արդեն գոյություն ունեցող ավանդույթներին համապատասխան, հարստացրեց դաշնամուրային հինվածքը: Նա պարային ինքնատիպ երաժշտության հիմնադիրը դարձավ: Նրբորեն ղգալով պարային ժանրերի արտահայտչական հնարավորությունները, ութմի բազմադան երանգները, շարժման պլաստիկան, նա ստեղծեց պարային հիանալի պիեսներ: Պարայնությունը բնորոշ է նրա շատ այլ գործերին ևս: Բարիսուղարյանը՝ նրբակերտ ձևի վարպետը, ջրաներկ վրձնի նկարիչը, իր ողջ ոգեշնչումը ներդրեց կամերային մանրանվագի մեջ: Խոշոր ձևը նրան այնքան էլ չէր հրապուրում, այնքան էլ չէր հաջողվում: Նույնիսկ իր առավել հաջողված խոշոր ստեղծագործության՝ «Նարինե» բալետում նա թեև չկարողացավ ձևի ամբողջական ընդգրկման հասնել, բայց և այնպես կերտեց պարային վառ, արտահայտիչ համարների մի ամբողջ շղթա:

Նրա ստեղծագործության մի հիանալի էջն է մանուկների

Համար գրված երաժշտութիւնը: Կոմպոզիտորն արժեքավոր ավանդ ունի նաև ժողովրդական ու գոսանական երգերի մշակման ասպարեզում: Ժողովրդական երգերի, ինչպես և Սայաթ-Նովայի երգերի մշակումների նրա ժողովածուները լավ ճաշակի, ազգային երգարվեստի յուրահատկութիւնների խոր ըմբռնման կնիքն են կրում:

Որպես սկզբունքային ու համոզված արվեստագետ, Բարխուդարյանը գտավ իր հատուկ ազգային-ինքնօրինակ ոճը, մատչելի մեղեդային հարստութեամբ օժտված երաժշտական լեզուն և ստեղծագործական ողջ գործունեութեան ընթացքում զարգացրեց ու խորացրեց իր անհատականութեան բնորոշ գծերը:

Բարխուդարյանի ստեղծագործութիւնը հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտութեան արժեքավոր ու ինքնատիպ մասն է կազմում:

Սարգիս Բարխուդարյանը ծնվել է 1887 թ. օգոստոսի 26-ին Թիֆլիսում, 2-րդ կարգի ունևոր վաճառական Վ. Մ. Բարխուդարյանի ընտանիքում: Վաղ հասակում նա կորցրեց հորը (1894 թ.): Երեխաների դաստիարակութեան ողջ ծանրութիւնն ընկավ մոր՝ տիկին Վարդուհու ուսերին: Բարխուդարյան ընտանիքը բազմաճիւղ էր՝ հինգ տղա և երեք աղջիկ: 27 տարեկանում այրիանալով, տիկ. Վարդուհին երկրորդ անգամ շամուսնացավ, այլ ամբողջովին նվիրվեց ընտանիքին, երեխաներին: Խելամիտ, եռանդուն, նպատակասլաց կին էր նա, սիրում էր գրքեր, թատրոն ու արվեստ: Նա կարողացավ երեխաների համար կիրթ ու քաղաքավարի կենցաղ, նրանց ընդունակութիւնների զար-

գացմանը նպաստող պայմաններ ստեղծել: Երաժշտության նկատմամբ տաժած սերը Սարգիս Բարխուդարյանը ծնողներից է ժառանգել: Թեև պրոֆեսիոնալ երաժիշտներ չէին ներանք, բայց երաժշտությունը մշտական հյուր էր նրանց տանը: Հոր ավագ եղբայրը՝ Ալեքսանդրը, Թիֆլիսի հայտնի թառ նվագողներից էր: Նրա փոքր քույրը՝ Նինան, լսողությամբ հարմոնիկա, մի քիչ էլ դաշնամուր էր նվագում: Մայրը՝ Վարդուհին, բավական լավ երգում էր: Բացի այդ, հենց հին Թիֆլիսի կենցաղը երաժշտության հանդեպ ակամայից սեր ու ձգտում էր առաջացնում: Տունը, ուր ծնվել ու մեծացել է Սարգիս Բարխուդարյանը (ուր մինչև այժմ էլ ապրում է), գտնվում է Թիֆլիսի առավել գեղադիր և բնորոշ թաղամասում: Հնում այդտեղ էր շուկայի հրապարակը իր պեսպիսի և շափաղանց բաղմաբնույթ ամբոխով: Վաղ առավոտից այստեղ չէր դադարում աղմուկն ու իրարանցումը: Արևելյան շուկաներն իրենց անկրկնելի, ուրույն կերպարանքն ունեն, իրենց գունեղ և անշափ հրապուրիչ դեմքը: Թիֆլիսյան շուկաներում նույնպես, ինչպես և այլուր, մշտական գործող անձինք էին ժողովրդական երաժիշտները, մեծ մասամբ՝ կույր երաժիշտներ, թառ, քյամանչա, դուդուկ նվագողներ: Հաճախ դրանք արտակարգ օժտված, ժողովրդական ավանդույթները պահպանող, բանահյուսություն ստեղծող մարդիկ էին: Սովորաբար նրանց շուրջ ժողովուրդ էր հավաքվում, երկար կանգնում ու լսում սիրված երգերն ու պարեղանակները: Սարգիս Բարխուդարյանը փոքրուց լսում էր ժողովրդական երգեր, ու նրա լսողությունը ճիշտ ուղղությամբ էր զարգանում: Մանկության տարիներին սկսեց շվի

նվագել, փորձելով վերարտադրել լսածը: Շուտով Բարխուդարյանների տանը երաժշտական գործիքներ հայտնվեցին՝ մայրը տղայի համար մի մեծ քնար գնեց, ապա՝ ֆոնոգրաֆ, գրամոֆոն: Վերջապես դաշնամուր ձեռք բերեցին: Անշուշտ, այս փաստը բախտորոշ նշանակություն ունեցավ Սարգիս Բարխուդարյանի համար: Անմիջապես սկսեց երաժշտության դասեր առնել, սկզբում մասնավոր (Սոֆիա Կարախանյանի մոտ), իսկ 1900 թ. ընդունվեց երաժշտական ուսումնարան՝ Յադվիգա Կարպովնա Ստախովսկայայի դասարանը:

Նրա եղբայրներն ու քույրերը նույնպես զբաղվում էին երաժշտությամբ. ավագ եղբայրը՝ Միքայելը, սրինգ էր նվագում, Նիկիտան և Ալեքսանդրը՝ ջութակ (նրանք նաև երգում էին Մոդնու եկեղեցու երգչախմբում), Մարգարիտը՝ ավագ քույրը, ավարտեց Թիֆլիսի կոնսերվատորիայի երգեցողության (վոկալ) դասարանը, իսկ փոքր եղբայրը՝ Գրիգորը, դարձավ Թիֆլիսի օպերայի և բալետի թատրոնի դերասան, հետագայում՝ ռեժիսոր: Ծռանդուն մայրը չբավարարվեց երեխաներին սոսկ երաժշտական կրթություն տալով: Տանը նա իր և բարեկամների 12 երեխաներից բաղկացած երգչախումբ ստեղծեց: Երգչախմբին նվագակցում էր Սարգիսը: Հիմնականում նրանք երգում էին Կարա-Մուրզայի մըշակած հայկական երգերը: Մեկ-մեկ էլ սիրողական ներկայացումներ էին կազմակերպում: Տանը տիրող նման իրավիճակը ամենաբարենպաստ ազդեցությունն ունեցավ երեխաների գեղարվեստական ճաշակի վրա:

Բարխուդարյանի ուսումնառությունը երաժշտական ու-

սումնարանում բաժանանին հաջող էր ընթանում: Երկու և կես տարի անց նա փոխադրվեց հայտնի դաշնակահար-մանկավարժ Լյուցիան Լյուցիանովիչ Տրուսկովսկու դասարանը: Այստեղ նա տեսական հիմնավոր գիտելիքներ ստացավ, պարապելով այնպիսի երաժիշտների ղեկավարությամբ, ինչպիսիք էին Զ. Փալիաշվիլին (տեսություն և սոլֆեջիո) և Ն. Նիկոլաևը (հարմոնիա):

Բարխուդարյանի երաժշտական ընդունակություններն ակնհայտ էին: Անհրաժեշտ էր մտածել զրանց ճիշտ զարգացման, ստեղծագործական ձգտումներին պատշաճ ուղղություն տալու մասին: Հավանաբար, հենց այդ մտահոգությունն ստիպեց տիկ. Վարդուհուն 1900 թ. հայոց լեզվի դասատուի հետ Հայաստան ուղարկել որդուն: Անշուշտ, այդ ուղևորությունը մեծ օգուտ տվեց: Պատանին եղավ իր հայրենիքի պատմական վայրերում՝ Ալեքսանդրապոլում, Անիում, Էջմիածնում: Այստեղ նա հանդիպեց Կոմիտասին: Հետագայում, Թիֆլիսում նա լսեց Կոմիտասի ղեկավարած երգչախումբը: Երիտասարդ երաժշտի նուրբ, զգայուն լսողությունը որսաց և խորապես յուրացրեց ազգային հարազատ խնոցանային, հայկական մեկոսի յուրահատկությունը: Սակայն այդ ամենին ղեռ պակասում էր պրոֆեսիոնալ անհրաժեշտ հիմքը:

1907 թ. Ս. Բարխուդարյանը մեկնում է Բեռլին: (Այստեղ բժշկություն էր ուսանել նաև նրա ավագ եղբայրը՝ Միքայելը): Շարժումներուրդում նա մասնավոր դասեր է առնում Արքունական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Ի. Շուլցից: Դժվարին մրցույթից հետո նա ընդունվում է Արքունական կոնսեր-

Ս. Բարխուդարյանը
 սևանդական տարիներին:





Սարգիս Բարխուդարյանը աշխատանքի պահին:



վատորիա, ուր նրա ղեկավարը դարձյալ Շուլցն էր: Երաժըշտական մշակույթի խոշոր կենտրոն Բեռլինը, հարկավ, երիտասարդ Բարիսուդարյանի երաժշտական մտահորիզոնի ընդլայնմանը շատ նպաստեց: Այստեղ նա լսեց այնպիսի երաժիշտների, ինչպիսիք էին Նիկիշը, Ռախմանինովը, Իզաիրն, լսեց դաշնակահարուհի քույրեր Ադամյաններին և այլոց: Բեռլինում նա ծանոթացավ հայ նշանավոր երաժշտագետ ու կոմպոզիտոր Սպիրիդոն Մելիքյանի հետ: Հայ ուսանողների միության կազմակերպած համերգին գործուն մասնակցություն ունեցան նրանք: Համերգի ընդարձակ ծրագրում քիչ տեղ չէին գրավում հայկական երգերը, որոնցից մեկը վերամշակել էր Բարիսուդարյանը:

Զինվորական ծառայությունից խուսափելու համար նա ստիպված էր ընդունվել Բեռլինի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետը: Զուգընթացաբար, նա համառ ու հետևավորական պարապմունքներով ձեռք է բերում պրոֆեսիոնալ ունակություններ և երկու տարի անց, 1909 թ., մեկնում Պետերբուրգ՝ կոնսերվատորիա ընդունվելու: Բեռլինում նա բավականաչափ տիրապետել էր դաշնամուր նվագելու արվեստին, այժմ ահա որոշել էր լրջորեն զբաղվել կոմպոզիցիայով: Պետերբուրգում նա դասեր էր առնում Ա. Ժիրտովիսկուց (կոմպոզիցիա) և Մ. Գնեսինից (հարմոնիա): Սկսնակ կոմպոզիտորին հանձնարարվեց հայկական ժողովրդական թեմաներով մի գործ գրել: Այսպես ծնվեց Ս. Բարիսուդարյանի հիանալի «Արևելյան յուրերից» մեկը: Հենց այդ ստեղծագործությունն էլ նա ներկայացրեց Պետերբուրգի կոնսերվատորիա, պրոֆ. Վ. Պլախաֆատիի դասարանն ընդունվելիս:

Անկասկած, պետերբուրգյան դպրոցն առավելապես նը-
պաստեց կոմպոզիտորի ստեղծագործական անհատականու-
թյան ճիշտ զարգացմանը: Հենց այստեղ էր Ռիմսկի-Կորսա-
կովի ղեկավարութեամբ ձևավորվել Ալ. Սպենդիարյանի տա-
ղանդը, այստեղ էին իրենց կրթութիւնը ստացել Մ. Եկմալ-
յանը, Ա. Տեր-Ղևոնդյանը, Ռ. Մելիքյանը և ուրիշներ: Ռու-
սական երաժշտական մշակույթի այս հոյակապ դարբնո-
ցում, հիրավի, շատ ավելի լավ էին հասկանում Հայաստանի
երիտասարդ երաժիշտների առջև կանգնած խնդիրները, հաս-
կանում էին այն վեհ կոչումը, որին պիտի նվիրվեին այդ
երիտասարդները՝ ազգային ինքնուրույն կոմպոզիտորական
դպրոցի ստեղծում ու հաստատում: Կոնսերվատորիայում
աշխատում էին շատ հմանափակել նրանց ակադեմիական շոր
կաղապարներով, ջանում էին օգնել նրանց ճշտութեամբ որո-
շելու յուրաքանչյուրի ստեղծագործական ուղին: Միաժամա-
նակ, երաժշտական Պետերբուրգի մթնոլորտն, ինքնըստինք-
յան, չափազանց հարուստ էր ու հագեցած, երաժշտական
առօրյան իր հետաքրքրութեամբ չէր զիջում եվրոպական ցան-
կացած քաղաքին: Տեղի էին ունենում ուշագրավ համերգ-
ներ, օպերային բեմադրութիւններ, նշանավոր երաժիշտնե-
րի ելույթներ: Տաղանդավոր երաժիշտն ազահութեամբ ընդու-
նում էր երաժշտական այդ տպավորութիւնները, աշխատում
համառորեն ու ջանասիրութեամբ:

Նրա հաջողութիւններն այնչափ ակնբախ էին, որ ավար-
տելուց հետո նրան երկու տարով պահեցին կոնսերվատո-
րիայում՝ կատարելագործվելու: Կոնսերվատորիայի խորհրդի
սրորդման մեջ գրված է. «Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի

աշակերտ Սարգիս Բարխուդարովը, հաջողությամբ ավարտելով կոմպոզիցիայի տեսության դասարանը, հետագա կատարելագործման նպատակով թողնված է գործնական կոմպոզիցիայի դասարանում»:

Ուսումնառության տարիներին Բարխուդարյանը գրեց մի շարք ստեղծագործություններ, որոնց մեջ արդեն հստակորեն ձևավորվեցին կոմպոզիտորի ոճը և ստեղծագործական գրելաձևը: Կոնսերվատորիայից առաջ նրա վաղ շրջանի հորինման փորձերում¹ դժվար չէ նկատել նմանողության ձգտում, սալոնային սենտիմենտալ-ռոմանտիկ տրամադրություններ, իսկ երաժշտական լեզվում գերակշռողը եվրոպական ոճն էր, մաժորա-մինորային հարմոնիկ ոլորտը: Բայց կերպարային կերտվածքի ու հենքի առումով արդեն գծագրվում են Բարխուդարյանի ոճին հատուկ գծերը՝ նրբակերտություն, թեթևություն ու քնարականություն: Իսկ Պետերբուրգյան շրջանի գործերը կոմպոզիտորի ստեղծագործական ոճի յուրահատկության նոր գծերն են արտացոլում: Նրանց մեջ հստակորեն դրսևորվում է ազգային կոլորիտը, հայկական երաժշտության լադային ինքնատիպությունը: Այս տեսակետից հատկանշական է մեծ տարածում գտած «Արևելյան պարերի» շարքը: Դա կարելի է համարել դաշնամուրի համար գրված հայկական առաջին ինքնուրույն ստեղծագործու-

¹ Առաջին գրառումը ավրոմում կատարված է 1903 թվականին: Դա «Վալսն» է: 1903—1909 թթ. այդ նույն ավրոմում երևացին շուրջ 40 փոքրիկ պիեսներ, որոնցից էին, օրինակ, «Առվակը», «Օրորոցային», «Իմ տրամադրությունը», «Շաբաթ օր», «Հրաժեշտի երգ», վալսեր, քայլերգեր, առանց խոսքի երգեր և այլն:

թյունը: Մինչ այդ ստեղծվածները հիմնականում ժողովրդական մեղեդիների փոխադրումներ էին կամ մշակումներ: Թե Գ. Կորգանովի պիեսները, թե Ն. Տիգրանյանի սբանչիկի մշակումները, իրենց արժեքավորությամբ հանգերձ, ինքնուրույն գործեր չեն: Դրանով իսկ Բարխուդարյանի «Արևելյան պարերը» հատուկ արժեք են ձեռք բերում: Միաժամանակ, գեղարվեստական տեսակետից, այդ պիեսները չափազանց հետաքրքիր ու ինքնատիպ են:

Այդ շարքի չորս պարերը նուրբ վրձնով նկարված գողտրրիկ պատկերներ են՝ նրբագեղ մանրանկարներ, որոնք աչքի են ընկնում ձևի ու արտահայտչամիջոցների հատուկ նրբությունով: Լադային փոփոխականությունը, հարմոնիկ լեզվի յուրօրինակ բույրը պարերին ներարկում են արևելյան անկերկնելի կոլորիտ:

Առաջին պարը երկու հատվածից է կազմված՝ դանդաղ, բնույթով փոքր-ինչ անհանգիստ (ընդհատվող դարձվածքների հաջորդում), նկարագրական նախանվագ ու արագ պար: Մեղեդական կերպարը գեղեցիկ է, աշխույժ ու ընդոստ ժողովրդական հարվածային գործիքներին նմանվող զսպանակատիպ ութմը ասես մտրակում է պարը, «ջերմացնում» այն: Կոմպոզիտորն այստեղ օգտագործում է հայկական քաղաքային երաժշտությանը հատուկ կրկնակի, երկակի լադը (հիմնված մեծացրած սեկունդա ունեցող երկու տետրախորդների վրա՝ d-es-fis-g և a-b-cis-d): Լադային այդ որոշակի փոփոխականությունը պարի երաժշտությանը հաղորդում է հատուկ հմայք ու քնքշություն:

Երկրորդը (d-moll) չափազանց ինքնատիպ ու ար-

տահայտիչ պար է, ասես ամբողջովին հյուսված բարակ ու նուրբ թելերից: Մեղեդական նկարը քմահաճ է, նրբակերտ, նրան բնորոշ են բնդհատվող, կարծես օդում հալչող գծեր: Երաժշտությունը եթերային թեթևություն, թուխքի տրամադրություն է ստեղծում, առաջ են գալիս երևակայական կերպարներ:

Երրորդ պարն իր հետ մեկ ուրիշ, առավել «երկրային», կենսական կերպար է բերում: Ասերգային նախանվագը (Grave) հիշեցնում է ժողովրդական գործիքային խմբավորվածությունները: Նախանվագը բավական ծավալուն է և պատմողական բնույթ ունի: Ապա՝ հետևում է արագ, պարային հատվածը: Շարժուն ու թմրիկան, հարմոնիկ գույների ճկուն փոփոխությունները լադային ներկատախտակը ծածկում են վառ, կենդանի տոներով, ամբողջ պիեսին հաղորդելով գունեղ, պայծառ կոլորիտ:

Շարքն ավարտվում է կենդանի, հեղաճկուն ու նրբագեղ չորրորդ պարով:

Բարխուդարյանի «Արևելյան պարերը» իսկույն լայն ընդունելություն գտան, բազմիցս վերահրատարակվելով: Առաջացան մի շարք փոխադրումներ այլ գործիքների (Ֆլեյտա, շվի, քանոն), ինչպես և սիմֆոնիկ նվագախմբի ու ժողովրդական գործիքների անսամբլի համար:

Կոնսերվատորիան ավարտելիս, Ս. Բարխուդարյանը որպես դիպլոմային աշխատանք ներկայացրեց դաշնամուրի սոնատը: Այս ստեղծագործությունը դրականապես դնահատեցին Գլազունովի, Նիկոլաևի, Չերեպնինի և Վիտոլիի պես երաժիշտների: Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի մատչանում

պահպանվել են այդ սոնատի մասին կարծիքներ: Ահա թե
ինչ է գրում Գլադուսովը. «Մտքեր, որոնք արևելյան ժողո-
վըրդական կոլորիտ ունեն և տեղ-տեղ նշանակալից հետա-
քըրքրություն են առաջացնում: Հենքը բազմազանություն չու-
նի, գերակշռում է բավարար չափով ոճային, հարմոնիկ կերտ-
վածքը»: Ահա և մեկ ուրիշ կարծիք: Պրոֆեսոր Վիտոլին գրում
է. «Որպես զտարյուն օրիենտալիստ, նա իր երաժշտությու-
նը չի կամենում հարմարեցնել եվրոպական տեխնիկային,
դժվար ընդունելի է դաշնակահարի համար: Գուցե կգտնի իր
նվագախմբային ոճը, թեև կարծես մեծ հնարամտությամբ
աչքի չի ընկնում»: Պրոֆեսոր Վիտոլիի կարծիքը, անշուշտ,
փոքր-ինչ կտրուկ է, բայց միաժամանակ ճիշտ է ներկայաց-
նում իրողությունը՝ Բարխուդարյանն իր կոշմամբ փոքր ձևի
կոմպոզիտոր է, մանրանվագի ասպարեզում վառ արտա-
հայտված ոճով ու գրելաձևով օժտված ստեղծագործող: Նրա
ոճի խիստ բնորոշ նմուշները հանդիսացան հենց այդ տա-
րիներին (1914—1915) գրված d-moll «Էսքիզն» ու հատկա-
պես՝ «Ակվարելը»:

«Էսքիզը» իրենից ներկայացնում է քնարական մի ման-
րանվագ, որի մեջ մերթնդմերթ դրամատիկ շեշտեր են լըս-
վում: Ընդոստությունը, անգամ որոշ չափով սրտաճմլիկու-
թյունը, անկասկած, կոմպոզիտորի տուրքն են ուռմանտիկ
տրամադրություններին: Այս փոքրիկ պիեսը ձևի տեսակե-
տից շատ կուռ է ու ամբողջական, ձեռք է բերված սերտ կա-
պակցություն, թեմատիկ նյութի զարգացման հոսունություն:
Մտադրադ նախանվագը, միջին աշխույժ մասը և որոշ շա-
փով դրամատիկ ավարտը ինտոնացիոն տեսակետից սեր-

տորեն միահյուսվում են, ղարգացնելով նախանվագի մեղեդային նյութը:

Բարխուդարյանական ոճի ցայտուն արտահայտություն է հրաշալի «Ակվարելը» (1915): Նրբին, թափանցիկ տոներով ներկված, լուսավոր ու մեղմ ժպիտով ներթափանցված այս ստեղծագործությունը կարծես արձակում է լույս ու բերկրանք, գարնան բույրերով շնչում: Որքա՛ն շնորհալիություն ու հեղանազություն, գեղեցկության զգացմունքի որքան մաքրություն ու նրբություն կա այս մանրանվագում: Այն կատարյալ է ու անկրկնելի: Ըստ ձևի միամաս այդ պիեսը կառուցված է մեղեդային մի դարձվածքի ղարգացման վրա, բոլորակված միատիպ ութմի ու հենքի շրջանակներով: Մեղեդային նկարի փոքրիկ թռիչքները «վեր են ճախրում» սահուն ու հանդարտ: Մեղեդու թեթևակի պտույտները նման են թիթեռի թռիչքին, թափանցիկ թևերի մեղմիկ բզզոցին:

«Ակվարելը» լայն տարածում գտած պիեսներից մեկն է: Պիեսը նվագում են ամենատարբեր գործիքներով, գոյություն ունեն ժողովրդական գործիքների համար մի շարք փոխադրումներ: «Ակվարելի» հանրահայտությունն ու երկարակեցությունը նրա գեղարվեստական բարձր հատկանիշների ապացույցն է:



1917 թվականին Բարխուդարյանը վերադարձավ Թիֆլիս՝ կնոջ և երկու երեխաների (Սոկրատի և Իդայի) հետ: Սկզբնական շրջանում երիտասարդ երաժշտի համար դժվար

րություններ ստեղծվեցին. Անդրկովկասում ծայր էին առել քուրժուական նացիոնալիստների՝ դաշնակցականների, մեն-շեխների և մուսաֆաթականների կամայականությունները: Հասարակական կյանքը շիկացած էր ազգային թշնամանքի հրահրումով և, բնականաբար, նման պայմաններում գեղար-վեստական-մշակութային կյանքը որոշ չափով անտեսված ու երկրորդական էր համարվում: Բարխուդարյանը ստիպված էր ծառայության մտնել քաղաքային վարչություն, որպես բնակարանային բաժնի վերգրման հանձնաժողովի անդամ: Շուրջ մեկ տարի նա աշխատեց այդտեղ: Շուտով նրան հա-ջողվեց մուտք գործել քաղաքի երաժշտական կյանքը: Մինչև սովետական իշխանության հաստատումը Թիֆլիսը հայկա-կան մշակութային կյանքի կենտրոնն էր, և քաղաքում էին հավաքված բազմաթիվ հայ երաժիշտներ: Նրանք կազմակեր-պեցին հայկական երաժշտական ընկերություն, որը ղեկա-վարում էր Հովսեփ Տեր-Դավթյանը: Ընկերության վարչու-թյան կազմում էին Սպիրիդոն Մելիքյանը, Արմեն Տիգրան-յանը, Յուլիա Սպենդիարովան, Նինա Դուրխանովան, Հա-կոբ Հովհաննիսյանը և ուրիշներ: Ընկերությունն իր խնդիրն էր համարում նպաստել երաժշտական կրթության տարած-մանը, հայ երաժշտության զարգացմանը, խրախուսել հայ կոմպոզիտորներին, կատարողներին և դասատուներին, կար-գավորել երաժշտության ուսուցման գործը, կազմակերպել համերգներ, հրատարակել նոտային գրականություն, հավա-քել ու ձայնագրել ժողովրդական երգեր և այլն:

Ընկերության նախաձեռնությամբ 1914 թ. արշավախում-բը մեկնեց Շիրակ: Կոմպոզիտորներ Սպիրիդոն Մելիքյանը և



Զախից աջ՝ կոմսոցիտորներ Կ. Հ. Զարարյան, Ա. Գ. Տեր-
Ղևոնդյան, Ա. Ա. Սպենդիարյան, Վ. Գ. Տալյան և Ս. Վ.
Բարխուդարյան:



Ձախից աջ՝ Հ. Լ. Ստեփանյան, Վ. Գ. Տալյան, Ք. Ս. Քուշ-
նարյան, Կ. Հ. Զարարյան և Ս. Վ. Բարխուդարյան:



A 9728

Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը երկար ժամանակ շրջեցին այդ անշափ հետաքրքիր ու բանահյուսությամբ հարուստ շրջանում: Նրանք ֆոնոգրաֆի օգնությամբ 180 երգ ձայնագրեցին: ¹ Ենց ուղևորության ընթացքում՝ արժեքավոր ավանդ մըտնելով հայկական երաժշտական բանահյուսության գանձարանում: Միաժամանակ, այդ երգերը հարուստ նյութ էին հայ պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար: Մանոթանալով այդ նյութերին, Բարխուդարյանը իր համար հայտնաբերեց ժողովրդական երգարվեստի անաղարտ նմուշներ, հասկացավ հայկական միաձայն երաժշտության լադային կառուցվածքի ինքնատիպությունը:

Կոմպոզիտորի համար մեծ նշանակություն ունեցավ նաև ծանոթությունը Կոմիտասի մշակումների հետ: Դա նկատելի շրջադարձ առաջ բերեց նրա ստեղծագործության մեջ, ստիպեց կոմպոզիտորին ավելի խորն ըմբռնել երաժշտական ազգային ոճի առանձնահատկությունները: Ու եթե Բարխուդարյանի ստեղծագործության մեջ մինչ այդ իշխում էր համահարթված համակուկկասյան-արևելյան մի ոճ, ապա այժմ նա սկսեց առավել խստապահանջությամբ ու բծախնդրությամբ վերաբերվել իր գործերին: Բարխուդարյանի երաժշտությունը ավելի ու ավելի է դրսևորում հայկական ժողովրդական երաժշտության լադային կառուցվածքի յուրահատկությունները: Ճիշտ է, մինչ այդ էլ դրանք արտացոլվում էին նրա գործերում, բայց առավելապես լսողական ինսերցիայի, քան ազգա-

¹ «Երասի երգեր» ժողովածուն հրատարակվեց 1917 թ. Թիֆլիսի հայկական երաժշտական ընկերության կողմից:



լին ոճի առանձնահատուկ գծերի գիտակցված ընտրության շնորհիվ: Այս տարիներին ստեղծված գործերում կոմպոզիտորի տաղանդը օրեցօր հղկվում է, համարյա վերջնականապես ձևավորվում է նրա անհատական ոճը և ներառնում Բարխուդարյանի ստեղծագործության տիպական բոլոր կողմերը թե լեզվի, արտահայտչամիջոցների ու հարմոնիկ առանձնահատկությունների և թե կերպարային կառուցման ոլորտներում:

Հիշյալ տարիների գործերից առավել հետաքրքրություն են ներկայացնում «Հեքիաթը», «Նոկտյուրնը», «Օրորոցայինը» (1917), «Աշնանայինը» (1918)՝ բոլորը քնարական պիեսներ, շղարշված թեթև տրամությամբ: «Հեքիաթը» (cis-moll) փոքրիկ պիես է, որի միջոցով կոմպոզիտորը ցանկանում է ըստեղծել ժողովրդական հեքիաթների չափավորված տոնին համապատասխան պատկերներ ու տրամադրություն: Ծայրագիր մասերի միանման հենքը (ձևը պարզ է, եռամաս) համարյա յուրաքանչյուր տակտում կրկնվող ռիթմիկ բանաձևով, երաժշտությանը հաղորդում է սլատմողական հանգիստ բնույթ: Պատմության կուլմինացիոն փուլը միջին մասում է, առավել եռանդուն տեմպով, առավել հարաճուն զարգացմամբ, որից հետո վերստին հաստատվում է սկզբնական հավասարակշռված տոնը:

«Հեքիաթը», հավանաբար, տոգորված է թումանյանական հեքիաթների պատկերներով, քանի որ կոմպոզիտորն այն նվիրել է հայ մեծ բանաստեղծին ու Հովհաննես Թումանյանին ընծայադրել՝ նրա ծննդյան հիսնամյակի օրը: Այդուհանդերձ, Բարխուդարյանին չհաջողվեց երաժշտության մեջ լիո-

վին ներդնել ժողովրդականության, ավգային ուրույնության
այն ոգին, ինքնատիպ այն երանգներն ու նուրբ բանաստեղ-
ծականությունը, որոնք հայկական հեքիաթը տարբերում են
մյուսներից: Բացի այդ, ինքնըստինքյան բավարար հետա-
քըրքրություն չի ներկայացնում նաև պիեսի մեղեդային՝ որոշ
չափով դժուր նյութը: Երաժշտության հենքային բազ-
մազանության և ընդհանուր բնույթի տեսակետից առավել
հետաքրքրական է «Նոկտյուրնը» (1917), համեմատաբար
ծավալուն մի պիես, որի երաժշտությունը բավական ընդոստ
է, թրթռուն: Ռոմանտիկ բնորոշ զգացմունքներով տոգորված
այդ գործը արտահայտում է քնարական հերոսի հոգեկան
խռովքը: Պիեսի երաժշտական լեզվի մեջ երևան են գալիս
վրացական երաժշտությունից, ավելի ճիշտ՝ թիֆլիսյան քա-
ղաքային երգից եկող ինտոնացիոն որոշ դարձվածքներ: Նման
ներմուծումը, ճշմարիտն ասած, պետք է որ լիներ, քանի որ
հազիվ թե հնարավոր լինի խուսափել գիտակցության, ավելի
ճիշտ՝ ենթագիտակցության մեջ այն ժողովրդի երաժշտու-
թյան ինտոնացիաների ներթափանցումից, որի միջավայրում
ապրում է արվեստագետը: Եվ որքան էլ Բարխուդարյանը
ջանաց պահպանել իր երաժշտական ոճի անաղարտությունն
ու ազգային որոշակիությունը, անկախ իրենից, երևան եկան
վրացական երաժշտության (քաղաքային) տարրեր, որոնք,
ամրապնդվելով, դարձան նրա երաժշտական լեզվի օրգանա-
կան մասը: «Նոկտյուրնի» մեջ կարելի է նշել վրացական քա-
ղաքային երգին բնորոշ դարձվածքների մի ամբողջ շարք:
Հետագայում նույնպես Բարխուդարյանի ստեղծագործության
մեջ հաճախակի են կրկնվում վրացական դարձվածքները: Հե-

տեաքար, վաղ շրջանի պիեսներից մեկում՝ «Նովյուրնում», դրանց առկայությունը պատահականություն չէ, այլ նրա երաժշտական ոճի առանձնահատկություններից մեկը:

Քնարական մի պիես ևս՝ փափուկ, նուրբ տոներով հագեցած, մեղեդային շարժման զարմանալի ճկունությամբ գերող «Օրորոցայինը»: Զափավոր, սահուն, «ճոճվող» նվագակցությամբ հնչում է երգային բնույթի ծորուն, արտահայտիչ մեղեդին: Կոմպոզիտորն ասես լսել է այդ հիանալի, շափաղանց քնքուշ մեղեդին օրորոցի մեջ մանկանը քնեցնող մոր շուրթերից, որն այդ երգի մեջ է դրել իր սիրո ու քնքշության ողջ կարողությունը:

Այս պիեսի հիմքն են հանդիսացել քաղաքային միջավայրում լայնորեն տարածված օրորոցայինները, իրենց բնորոշ ութմի հավասարաչափ ճոճմամբ, մեղեդային անցումներում նուրբ, «թաքուն» սինկոպաներով, արեւելյան երաժշտությանը հատուկ մեծացրած սեկունդայով:

Ու թեև «Օրորոցայինում» բավարար հստակությամբ չի արտահայտված հայկական ժողովրդական լադայնությունը, այնուամենայնիվ պիեսը ղերծ է նաև եվրոպական ու վրացական դարձվածքներից: Այն գրված է կովկասյան քաղաքային երգերի ոճով, որն, ի դեպ, կոմպոզիտորի ստեղծագործության սնուցման հիմնական աղբյուրն է եղել:

Քնարական ապրումներով, բնության աշնանային թոշնումի պատկերներով է տոգորված «Աշնանային» պիեսը (iis-moll, 1918): Երկու կերպար, երկու տրամադրություն է իշխում այստեղ՝ մի կողմից աշնան թախծաշատ ու հուղիչ

պատկերից ազդված մարդու հոգեվիճակն ու զգացմունքները, մյուս կողմից՝ երաժշտական յուրօրինակ բնանկար ստեղծելու փորձը:

Խորունկ մտորումներ, կսկիծ պատճառող տրտմության և դատապարտվածության զգացումներով ներծծված հայեցողական քնարականություն՝ ահա պիեսի ծավալուն նախանշվագի (Largo) տրամադրությունների շրջանակը: Երաժշտական դարձվածավորումն այստեղ կառուցված է կարճ, ընդհատ մոտիվների, արտահայտիչ ասերգայնության վրա: Երաժշտությանը հատուկ արտահայտչականություն է հաղորդում ստորին ռեգիստրի երանդային թավ գունավորումը և տոնիկայի վրա հիմնված բասային ձայնառության խուլ հնչողությունը: Դա ընդգծում է ասերգայնության բնույթը, նրա մշուշոտ կենտրոնացվածությունը: Պիեսի հիմնական հատվածը բնանկարային պատկերն է: Չափի հաճախակի փոփոխումը ($2/4$ — $3/4$, $4/4$), շարժուն հենքը, երաժշտական դարձվածքների ընդոստ սլացքը, կրկնվող ֆիգուրացիաները՝ այս ամենը մի կողմից ասես ներկայացնում է աշնան տեղեաթափի պատկերը, մյուս կողմից՝ երաժշտությանը հաղորդում հուղական թրթիռ: Վերջում երաժշտության մեջ ներթափանցում են նախանշվագի առանձին ինտոնացիաներ, որոնք օրգանապես ձուլվում են ընդհանուր հենքին: Հերոսի քնարական ապրումները կարծես հալվում են բնության կերպարների մեջ:

«Աշնանային» պիեսը ռիթմական տեսակետից հարուստ է, հենքը՝ բազմազան, հարմոնիկ լեզուն ճկուն է ու հետաքրքիր, ալտերացիաներով, ուշադրավ զուգորդումներով ու հա-

ջորդականութիւններով առատ: «Աշնանային»-ը Բարխուդարյանի լավագոյն ու առավել բանաստեղծական ստեղծագործութիւններից մեկն է:



Գնալով ընդլայնվում էին Բարխուդարյանի երաժշտական կապերը Թիֆլիսում. աստիճանաբար կազմակերպվեց գեղարվեստական մի խմբակ, որի մեջ էին մտնում Ս. Բարխուդարյանը, Բ. Քուշնարյանը, Օ. Տեր-Գրիգորյանը, Ա. Տեր-Ղեոնդյանը, Գր. Միրզոյանը (Սյունի): Նրանք հաճախակի հավաքվում էին կամ Տեր-Գրիգորյանի, կամ Բարխուդարյանի մոտ, կատարում իրենց ստեղծագործութիւնները, խորապես ծանոթանում հայկական երաժշտությանը: Մասնավորապես, Սյունին նրանց ծանոթացնում էր հայկական նոտագրությանը (ըստ Լիմոնջյանի), շարականներին, ժողովրդական երգերին և այլն: Տաղանդավոր երաժիշտները մի ջերմ ձգտում ունեին՝ հայկական երաժշտութիւնը հանել լայն ասպարեզ, պրոֆեսիոնալ արժանի մակարդակի հասցնել այն: Հատկապես նրանց շատ էր անհանգստացնում երաժշտական մշակութի որեիցե մի յջախի բացակայութիւնը Նրևանում: Որոշվեց Հայաստանի մայրաքաղաքում կազմակերպել խրմբավարական-հրահանգչական դասընթացներ:

Այդ իսկ նպատակով 1919 թ. Ս. Բարխուդարյանը եկավ Նրևան: Դասընթացներ կազմակերպեց, աշակերտներ հավաքեց (14—17 տարեկանից մինչև 30), մանկավարժներ հրավիրեց՝ Աբգարյանին (դաշնամուր), Ռ. Սաֆարյանին (ջութ-

թակ), իսկ ինքը հանձն առավ աշխատել երգչախմբի հետ: Դասընթացները կարճ կյանք ունեցան՝ մեկ տարի, բայց և այդ կարճ ժամանակում որոշակի գործի սկիզբ դրվեց: Երգչախմբի կատարմամբ Երևանում առաջին անգամ հնչեց «Ինտերնացիոնալ»-ը, դիմավորելով կարմիր բանակի մուտքը Երևան:

Սովետական իշխանության հաստատումից անմիջապես հետո Երևանի երաժշտական կյանքը հատուկ հոգածության նյութ դարձավ: Ստեղծվեցին տարբեր օջախներ: Գնահատելով Ս. Բարխուդարյանի երաժշտական-հասարակական գործունեությունը, Հայաստանի լուսժողովատուր նրան նշանակեց երաժշտական բաժնի վարիչ: Այդ շրջանում Ս. Բարխուդարյանի հետ եռանդուն աշխատանք էին ծավալում Մ. Աղայանը, Շ. Տալյանը, Մ. Միրզոյանը, Ե. Կապարյանը: Կազմակերպում էին գերազանցապես հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններն ամփոփող համերգներ, հաճախակի լինում շրջաններում՝ էջմիածնում, Աշտարակում, Ղամարլուում և այլուր: Ավելորդ է հաստատելը, թե որքան մեծ նշանակություն ուներ նրանց կատարածն այն օրերին: Պետք էր մեծ եռանդ ու խանդավառություն՝ հաղթահարելու բոլոր այն դժվարությունները, որոնք անխուսափելիորեն ծառանում էին յուրաքանչյուր քայլափոխին: Բայց և այնպես Բարխուդարյանը շուտով ստիպված էր վերադառնալ Թիֆլիս: 1921 թ. դաշնակցական ավանտյուրայի հետևանքով Երևանի երաժշտական կյանքն առժամանակ դադարեց: Թիֆլիսում, Հայարտանը խմբավորվեցին հայ մշակույթի գործիչները, և Ս. Բարխուդարյանը շուտով անդամը դարձավ երաժշտական

մասնաճյուղի, որին արդեն աշխատակցում էին Ռ. Մելիքյանը, Ա. Տեր-Ղևոնդյանը, Ա. Տիգրանյանը, Կ. Զաքարյանը, Հ. Հովհաննիսյանը: Մասնաճյուղն ընդգրկում էր նաև կատարողական ուժեր՝ Հ. Տեր-Դավթյանին, Մ. Տիգրանյան-Տեր-Մարտիրոսյանին, երգչուհի Ա. Բաբալյանին և այլոց:

Զնայած նյութական դժվարություններին ու հոգեկան անբավարարվածությանը, երիտասարդ կոմպոզիտորը չէր դադարում ստեղծագործել: Քաղաքական բուռն իրադարձությունները, որոնք էապես փոխել էին Անդրկովկասի ժողովուրդների ապրելակերպը, մեծապես ազդել նրանց մտածողության, աշխարհայացքի վրա, հատուկ բարդություններ էին ստեղծել ազատ ստեղծագործությանը զբաղվող մտավորականության համար: Այդուհանդերձ, 1921 թ. երեան եկան Բարխուդարյանի հիանալի «Նազ-պարը» և ռե-դիեզ մինոր պոեմը («Ճգնավորի խցիկում»):

«Նազ-պարը» (Ֆա-դիեզ մինոր) ժողովրդական ոգով գրված պարային պիես է, որն ունի ժողովրդական քնարական պարի բոլոր յուրահատկություններն իր հրաշալի ճկունությամբ ու թեթևությամբ: Հազվագյուտ գեղեցկության ու հմայքի մի նուրբ մանրանվագ է դա: Շարժուն, երգային մեղեդիականությունը կոմպոզիտորական երջանիկ գյուտերից մեկն է: Պիեսը զարգանում է ազատ ու անբռնազբոսիկ ոգով, յուրաքանչյուր նոր պարբերությամբ բացահայտվելով տարբերակային նոր շարադրանքով: Ռիթմական սովորական ⁶/₈ բանաձևը՝ ժողովրդական պարերին հատուկ սինկոպաներով ու հապաղումներով, «դհուլային» ռիթմի թեթև կտկտոցով, կոմպոզիտորը շատ ճկուն է օգտագործում, խուսափելով բա-

ռակուսայնութիւնից: Դրա նպատակն է նաև ռիթմական պատկերի տակտից տակտ փոփոխումը, որը երաժշտութեան ընթացքին հաղորդում է զարմանալի սահունութիւն և կապակցվածութիւն:

«Նազ-պարի» հարմոնիկ հիմքը բավականին շարժուն է: Կանգ չառնելով հարմոնիկ որևէ մեկ ֆունկցիայի վրա, նա մղում է բասային տոնը միևոր լադի ամենամոտ աստիճաններով, այսպիսով մեղեդուն հաղորդելով ներքին հոսք ու դունեղութիւն: «Նազ-պարը» Բարիսուդարյանի ստեղծագործութեան հրաշալի բանաստեղծական էջերից մեկն է: Պիեսը նվիրված է կոմպոզիտորի կնոջը՝ տիկին Արմենուհուն: Այս պարի հանրահայտութիւնն, իրոք, նախանձելի է: Այն ոչ միայն գիտե ու սիրում է ժողովուրդը, այլ նաև ընդունում է որպէս ժողովրդական և ոչ թե պրոֆեսիոնալ ստեղծագործութեան նմուշ: Հետաքրքիր մի դեպք է կատարվել կոմպոզիտորի հետ: Երբ կնոջ հետ հյուրընկալվում էր Կիրովականում, նրան առաջարկեցին լսել մի թառ նվագողի ու նոտա դրել ժողովրդական որոշ մեղեդիներ: Ժողովրդական բանահյուսութեան մի շարք գործերի հետ մեկտեղ, վերջինս նվագեց նաև «Նազ-պարը», իհարկե, իր մեկնաբանութեամբ:

Այլ բնույթի գործ է պոեմը (dis—moll), որը կրում է «Ճգնալորի խցիկում» ենթավերնագիրը: Երաժշտութիւնը տողորմած է ռոմանտիկ տրամադրութեամբ, Բարիսուդարյանի համար անսովոր հուզվածութեամբ, դրամատիկ պոսթկոմններով: Ի տարբերութիւն նրա մյուս պիեսների, այստեղ ավելի լայն են բացված հարմոնիկ շրջանակները, օգտագործված են առավել համարձակ համադրումներ ու զուգա-

դրումներ՝ ակտերացիայի նշանների և ներքին տոնայնական շեղումների մեծ առատությամբ: Ճկուն է դարձել ուրիշ, նկատելիորեն բաղմազան ու պլաստիկ է հենքը, որն ամբողջ պիսին կոնցերտային փայլ ու թափ է հաղորդում: Ինքիստորային հեռավոր հարաբերակցությունները, պասսաժային ու ակորդային տեխնիկայի զուգորդումները վերին ռեգիստրների «նվաճումով» և բասային «որոտացող» ֆիգուրացիաներով երաժշտության բնույթի մեջ դրամատիզմի տարր են մտցնում: Պոեմի ողջ երաժշտությունը ներթափանցված է հուզված մտորումների, հոգեկան խռովքի ոգով:

Այս գործի կերպարային կերտվածքում խախտված է կոմպոզիտորի ստեղծագործական նկարագրին հատուկ հոգեկան հավասարակշռությունը և անխռովությունը: Հավանաբար, այդ շրջանում նա ստեղծագործական որոնումների մեջ էր ու իր խռովահույզ տրամադրություններն արտահայտել է ուժանտիկ, ընդոստ կերպով:

1922 թ. Բարիսուդարյանը համերգային մեծ շրջագայություն ձևավորեց: Երկու տարի շարունակ նա ստեղծագործական համերգներ էր տալիս Թբիլիսիում, Բաքվում, Բաթումիում, Ստեփանավանում, Ալեքսանդրապոլում, նաև Մոսկվայում ու Լենինգրադում: Կոմպոզիտորի ստեղծագործական պաշարն այդ ժամանակ բավական հարուստ էր, նա արդեն ստեղծել էր իր գործիքային լավագույն մանրանվագները, ստեղծագործական ոճն արդեն համարյա վերջնականապես ձևավորված էր, և նա ցուցադրելու ահագին բան ուներ: Նրա ելույթներն ամենուրեք մեծ հաջողություն էին ունե-

նում: Մամուլն ըստ արժանվույն էր գնահատում կոմպոզիտորի ստեղծագործությունները:

«Սարգիս Բարխուդարյանը... պատկանում է հայկական հրաժշտության երիտասարդ դպրոցի վերջին 15 տարիների ընթացքում զարգացած առավել վառ, տաղանդավոր անհատականությունների թվին: Հուզիչ անկեղծություն և նրբագեղ պարզություն՝ ահա նրա հրաժշտության լավագույն տարրերը», — այսպես է գրում «Զարյա վոստոկա» լրագիրը 1924 թ. հոկտեմբերի 25-ին:

Գլազդունովը դրվատական կարծիք հայտնեց նրա դաշնամուրային պիեսների շարքի մասին (28 հունվարի 1923 թ.). «Լսելով Ս. Վ. Բարխուդարյանի ստեղծագործությունները, կարող եմ վկայել, որ օժտված է ստեղծագործական աներկբա շնորհքով: Նրա երկերը տոգորված են ազգային վառ գունավորմամբ, աչքի են ընկնում անկեղծությամբ, նրբագեղությամբ ու կուռ ձևով, որը հավաստում է հեղինակի հասուն ու ավարտուն երաժիշտ լինելը: Ցանկալի կլինեն, որպեսզի նրա փոքրիկ ստեղծագործությունները հրատարակվեն որպես նշանակալի հետաքրքրություն ներկայացնող նյութ»:

Համերգային այդ տեական ուղեորության շրջանում կայացան նաև մի քանի անսովոր ելույթներ: Այսպես, օրինակ, Հովհաննես Թումանյանի տանը տված համերգը: Այդ շրջանում բանաստեղծը հիվանդ էր, բայց շատ էր կամենում լսել կոմպոզիտորին, որի ստեղծագործությունը նա բարձր էր գնահատում: Եվ այսպես, 1922 թ. մայիսի 14-ին կայացավ այդ անսովոր համերգը, անչափ կամերային պայմաններում:

Ուղեւորութեան ընթացքում կոմպոզիտորը ծանոթացավ մի շարք մարդկանց հետ և այդ հետաքրքիր հանդիպումները կարևոր նշանակութիւն ունեցան նրա համար: Մոսկվայում նա ծանոթացավ Մոսկվայի հայկական երաժշտութեան խմբակի մասնակիցներին՝ Ս. Ասլամազյանի, Գ. Բուդաղյանի, Գ. Գեղարիկի, Մ. Մաղմանյանի և ուրիշների հետ: Այստեղ էլ հենց կայացավ նրա հանդիպումը նշանավոր դիրիժոր, այն ժամանակ Մոսկվայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Կ. Սարաջևի հետ: Նման երաժիշտների հետ շփումը շատ բան տվեց կոմպոզիտորին: Նրանցից յուրաքանչյուրն ըստ կարելույն նպաստեց Բարիսուղարյանի գործերի պրոպագանդմանը: Մասնավորապես, Բուդաղյանը լարային կվարտետի համար փոխադրեց ռե-միներ էսքիզը, Ասլամազյանը՝ սի-միներ էսքիզը և «Ակվարելը», իսկ հետագայում նաև՝ «Նապպարն» ու Բարիսուղարյանի այլ ստեղծագործութիւններ: Ստեղծագործական բազմաթիւ արժեքավոր խորհուրդներ ըստացավ նա հետագայում Սարաջևից: Երիտասարդ հայ երաժիշտների խմբակը խանդավառ ընդունեց արվեստակից ընկերոջը, կազմակերպեցին հանդիսավոր երեկո-մեծարում, և կոմպոզիտորին հանձնեցին թեև փոքր-ինչ վերամբարձ, բայց և հուզիչ, անկեղծութեամբ լի մի պատվո հասցե.

«Այս օրը մեզ համար նշանակալի է, որովհետև մեր երիտասարդ խմբակը նոր լիցք ստացավ: Ձեր ժամանումը Մոսկվա խոր ազդեցութիւն թողեց մեր խմբակի գործունեութեան վրա: Տաղանդավոր երաժշտի ամուր ձեռքով Դուք մատնացույց արեցիք այն ուղին, որով միայն կարելի է հասնել հայկական իսկական երաժշտութեան զազաթներին»:

Հենց այստեղ, Մոսկվայում, 1923 թ. սովետական կոմպոզիտորների միության վարչության անդամների միաձայն որոշմամբ Ս. Վ. Բարխուդարյանն ընդունվեց միության շարքերը: Վարչության նիստում նա կատարեց իր ստեղծագործությունները, ստանալով ներկա գտնվող Մյասկովսկու, Գրեչանինովի, Գարբուզովի, Գեդիկեի, Վասիլենկոյի և այլոց հավանությունը:

1923-ի աշնանը Բարխուդարյանի կյանքում կարևոր իրադարձություն տեղի ունեցավ՝ նրան հրավիրեցին Թբիլիսիի կոնսերվատորիա, առաջարկելով պոլիֆոնիայի դասարանի ղեկավարումը: Այդ ժամանակից էլ նրա ճակատագիրը համարյա անխզելիորեն կապվեց երաժշտական կրթության այդ հիանալի օջախին: Իր մանկավարժական գործունեությունը սկսելով պոլիֆոնիայից, Ս. Բարխուդարյանն աստիճանաբար ստանձնեց նոր առարկաների դասավանդում, հետզհետե դառնալով հմուտ ու բանիմաց մանկավարժ: 1924 թվականից, երբ Ա. Տեր-Ղևոնդյանը թողեց կոնսերվատորիան, նրբան վստահեցին հարմոնիայի դասարանը, իսկ հետագայում, կոնսերվատորիայի դիրեկտոր և պրոֆեսոր Իպոլիտովի վանովի Մոսկվա մեկնելուց հետո, Բարխուդարյանն սկսեց վարել նաև ստեղծագործական դասարանը: Այդ բոլոր առարկաները նա վարում էր ընդհուպ մինչև 1928 թ.՝ մինչև ստեղծագործական գործուղումը Լենինգրադ:

Նրա ստեղծագործությունների ցանկն այդ տարիներին համալրվեց հետաքրքիր նոր գործերով: 1926-ին նա կատարեց հայկական ժողովրդական երեք պարերի դաշնամուրային

փոխադրումներ, իսկ 1927-ին՝ հայկական ժողովրդական երգերի մի քանի մշակումներ:

Իր մշակումներում («Մամուլ աղջիկ», «Մաճկալ», «Սարի աղջիկ», «Դլե յաման», «Սիրուհիս», «Քյուռ-օղլի») Բարխուդարյանը հանդես բերեց բարձր ճաշակ ու գեղարվեստական տակտ, պահպանելով ժողովրդական մեղեդիների գեղեցկությունն ու անկրկնելի ինքնատիպությունը, դրանց ոճական անաղարտությունը չխախտելով հարմոնիկ ու հենքային ավելորդություններով: Այդ մշակումների մասին նշենք հեղինակավոր արևելահայ երաժիշտների կարծիքներ, ինչպիսիք են Բ. Քուշնարյանը, Վ. Կալաֆատին, Մ. Շտեյնբերգը:

«Ս. Բարխուդարյանի «Սարի աղջիկ», «Մամուլ աղջիկ», «Դլե յաման», «Քարաքյամա» ստեղծագործությունները, որոնք ես նայեցի, աչքի են ընկնում հենքի մեծ ճաշակով ու գրեթե նրբագեղությամբ: Իր այս մշակումներով Ս. Վ. Բարխուդարյանը երաժշտական մեր աղքատ գրականությանն ավելացրեց ևս մի քանի էջ, որոնք հորինված են անկրկնելի, միայն Բարխուդարյանին հատուկ ոճով: Այդ մշակումների բացառիկ անկեղծությունն ու երաժշտականությունը, կապված հովվերգական միամտությամբ, դրանք մատչելի են դարձնում ոչ միայն Արևելքի մարդկանց, այլ նաև հաջողություն են վաստակում բացարձակապես օտար միջավայրում» (Բ. Քուշնարյան, 8 ապրիլի, 1929 թ., Լենինգրադ):

Ահա թե ինչ է գրում կոմպոզիտորի նախկին մանկավարժ Կալաֆատին. «Ս. Վ. Բարխուդարյանի երաժշտական ստեղծագործությունները աչքի են ընկնում թարմությամբ, անկեղծությամբ, մեծ հնարամտությամբ ու հետաքրքիր հնչյով»:

(վ. Պ. Կալաֆատի, 31 մարտի, 1929 թ., Լենինգրադ):
Եվ վերջապես, Մ. Շտեյնբերգի կարծիքը:

«... Բոլոր պիեսները, առանց որևիցե հավակնոտության,
երաժշտական նրբին ճաշակ են վկայում: Ներդաշնակումն
ամենուրեք անշափ գեղեցիկ է, ձայնատարությունը՝ բծախրն-
դիր, որը վկայում է անցած լավ դպրոցի մասին: Որոշ շա-
փով ինձ համար դժվար է դատել, թե մեղեդիների ներդաշ-
նակումը որպիսի ճշտությամբ է համապատասխանում կոմ-
կասյան եղանակներին, բայց ամեն ինչ բացարձակապես
բնական է: Ամենից շատ ինձ դուր եկավ «Դևն յաման» երգը,
որ տոգորված է անկեղծ, ջերմ զգացմունքով, բայց և մյուս
պիեսները նույնպես լավն են» (Մ. Շտեյնբերգ, 15 ապրիլի,
1929 թ., Լենինգրադ):

Հատկապես արժեքավոր է Ք. Քուշնարյանի կարծիքը, որ-
պես կարծիք մի երաժշտի, որը խորապես ուսումնասիրել էր
հայկական ժողովրդական երաժշտության բնույթը: Այդու-
հանդերձ, պակաս արժեքավոր չեն և մյուս երկու կարծիքնե-
րը: Առանց հայկական ժողովրդական յուրահատկություններն
իմանալու, միայն մշակումների բնական ու ինքնատիպ հըն-
չումից ելնելով, Կալաֆատին և Շտեյնբերգը ճիշտ են նշել
Բարխուդարյանի այդ աշխատանքի գլխավոր արժանիքը՝ ազ-
գային ինքնատիպություն, հստակ արտահայտված յուրօրի-
նակ կոլորիտ:

Ժողովրդական երգերի մշակումներով Բարխուդարյանը
հանդես եկավ արդեն որպես կոմպոզիտոր, որը հիանալի տի-
րապետում է հայկական ժողովրդական երգի լադային կա-
ռուցվածքի յուրահատկություններին, ազգային ոճի ինքնա-

տիպ դրսևորումներին: Նրա մշակումներն աչքի են ընկնում բնականությամբ ու պարզությամբ, առանց նվագակցության ավելորդությունների: Կոմպոզիտորը հմտությամբ ընդգծել է լոկ ժողովրդական մելոսի գեղեցկությունն ու անաղարտությունը, պարզությամբ ու անբռնազրոս կերպով ընդգծելով այս կամ այն դրվագը: Այստեղ, մասնավորապես՝ «Ծամով աղջիկ», «Քյուռ-օղլի» և «Մաճկալ» երգերի նվագակցության առումով արդեն կարելի է խոսել մշակման կոմիտասյան սկզբունքների յուրացման մասին: Անկասկած, Կոմիտասից է դալիս թև, չժանրաբեռնված հենքը, շրջանակող այն գծերի մաքրությունը, որոնց մեջ պարզորոշ երևում է հենց երգի մեղեդային նկարագիրը: Դա մշակումների կարևոր արժանիքն է: Պակաս կարևոր չէ մեկ ուրիշ հանգամանք՝ որքան էլ ցայտուն լինի կոմիտասյան սկզբունքների ազդեցությունը, այդուհանդերձ դրանք բեկվում են հեղինակային ուրույն դրսևորմամբ, ենթարկվում Բաբխուդարյանին հատուկ սկզբունքների, ոճի ու եղանակի:

Բաբխուդարյանի ժողովրդական մեղեդիների մշակումները վկայում են կոմպոզիտորի կողմից ազգային ոճի անհատական յուրացումը: Այդ անհատականը դրսևորվում է հայկական լադայնության ու մաժորա-մինորային սիստեմի տարրերի բավականին օրգանական ձուլվածքի, հարմոնիայում զուտ հայկական լադային երևույթները եվրոպական հարմոնիկ հաջորդականությունների կամ կադանսների հետ անբռնազրոս զուգորդման մեջ: Որպես օրինակ, վերցնենք «Դլե յաման»-ը: Մեղեդու մեջ մի-բեկարի և նվագակցության մեջ մի-դիսեդի հարաբերակցությունը խիստ բնորոշ է հայկա-

կան լադայնությունը: Եվ անմիջապես դոմինանտային սեպտակորդի (V 7-ի) լուծումը տոնիկայի՝ զուտ եվրոպական կադանսավորում, որը բնորոշ է հայկական գեղջկական երգին իր պլազալությամբ: Ավտենտիկությունը հատուկ է քաղաքային եղանակներին, որոնք զանազան ազդեցություններ են կրել: Բայց և այնպես Բարխուդարյանի՝ լադային դրսևորումների նման միացությունները երբեք չեն ընկալվում որպես երաժշտական լեզվում էկլեկտիզմի արտահայտություն: Հենվելով քաղաքային բանահյուսության վրա, ազգային երաժշտական մշակույթի այդ բնագավառի հարմոնիկ և լադային ոլորտներում կոմպոզիտորը մտածում է օրգանապես:

Հայկական երաժշտության լադերի և հարմոնիկ հարաբերակցությունների առանձնահատկության հիմնավոր իմացությունը դրսևորվել է կոմպոզիտորի «Մաճկալ», «Մամուլ աղջիկ», «Քյոռ-օղլի» երգերում: «Մաճկալում» հիմնականում նա օգտագործում է փոյուզիական լադը (իջեցված 4-րդ աստիճանով), որը բավականին բնորոշ է հայկական քաղաքային և ժողովրդական-պրոֆեսիոնալ (մշակումներ) երգին: Բայց և փոյուզիական լադի հիման վրա նա տալիս է դրա բնական, օրգանական զարգացումը, ազատությամբ գործի դնելով ուրիշ լադերի բնորոշ տոները (—III, +IV +VI և այլն), այդպիսով հարստացնելով կոլորիտը: Նվագակցության մեջ մեղեդային գիծն ընդօրինակող ինտոնացիաները տատանվում են լադային երկու՝ վերին մեղիանտային ու տոնիկական հենակետերի վրա:

Հատկանշական է զուգահեռ կվարտաների և կվինտաների հնչողությունը «Մամուլ աղջիկ» երգում, որը նույնպես

աղգային լաղային հարմոնիայի յուրահատկութունն է (թեև ոչ միայն հայկական, այլ աղգային ցանկացած երաժշտության մեջ որոշակի յուրօրինակությամբ օգտագործվող)։ Կոմպոզիտորը բաց թողած տերցիաներով կվինտակորդները լայնորեն է օգտագործում «Քյոռ-օղլի» երգի նվագակցության մեջ։ Կվինտակորդների, զուգահեռ կվինտաների հարաբերակցությունը և, գլխավորը՝ դոմինանտային հարմոնիայի բացակայությունը, այսինքն՝ պլազալ ոլորտի գերիշխումը այդ մշակմանը հաղորդում է ժողովրդական հերոսների քաջագործությունները գովերգող հնագույն մեղեդիների ոգի։

Մշակման կոմիտասյան սկզբունքների զարգացումը երևան եկավ և այն պոլիֆոնիկ հնարանքներում, որոնցից օգտվում էր Բարիսուդարյանը։ Խնդիրը գլխավորապես նմանողական ու հնթաձայնային պոլիֆոնիայի հնարանքների մասին է, որոնք հանդիպում են համարյա բոլոր մշակումներում։ Առավել բնորոշ է ձայնառության օգտագործումը, որի ֆոնի վրա նա հաճախ դիմում է նվագակցության մեջ վտկալ ինտոնացիաների նմանողությանը, հարստացնելով ու կերպափոխելով այն, հաճախ դարձնելով նոր կոնտրապունկտային մեղեդային գիծ։

Ժողովրդական երգերի վեց մշակումները Բարիսուդարյանի արժեքավոր ավանդն են հայկական երաժշտության մեջ։ Այդ մշակումներում մի կողմից արտահայտված է կոմպոզիտորի անհատական-ինքնատիպ ոճը, մյուս կողմից՝ ժողովրդական ընտրած եղանակների գեղեցկությունն ու հրամայքը։

Այդ շրջանի ինքնուրույն ստեղծագործություններից արժե
առանձնացնել «Սգո քայլերգը» դաշնամուրի համար, գրված
Հովհաննես Թումանյանի մահվան առթիվ (1923), Ա. Խոյեց-
յանին նվիրված «էլեգիան» թավջութակի համար (1923),
«Աշուն» պրելյուդը (1923): Այդ պիեսները քիչ են տարբեր-
վում նախկինում ստեղծված քնարական մանրանվագներից:
Առավել հետաքրքրականը «Աշուն» երկրորդ պրելյուդն է:
Պիեսի հարմոնիկ լեզուն յուրօրինակ է սեկունդային հարա-
բերակցությունների իր առատությամբ: Այս պիեսում կոմպո-
զիտորը նկատելի տուրք է տվել այն հմայիչ ոճին, որը հայ-
կական երաժշտության մեջ մտցրեց Ռոմանոս Մելիքյանը:
Այստեղից էլ՝ ակորդային ազատ հաջորդականությունները,
հարմոնիկ գունեղ «խաղերը», սեկունդային հագեցած շեր-
տավորումները (մի ակորդում 2—3 սեկունդա), այստեղից էլ՝
մեղեդային գծերի որոշ փխրունություն: Ամբողջությամբ
վերցրած պիեսը շատ արտահայտիչ է, նրբաճաշակ, ասես
ընդհատ-ընդհատ տպավորությունների հոսքի տակ արտա-
հայտում է կրծող թախծի, անպատմելի տխրության տրա-
մադրություն:

1927 թ. Բարխուդարյանը գրում է լա-մինոր պոեմը
դաշնամուրի համար և թավջութակի ու դաշնամուրի համար
փոխադրում «Օրորոցայինը» և ռե-մինոր պրելյուդը:



Մանկավարժական աշխատանքը հրապուրեց Բարխու-
դարյանին, և նա որոշեց երաժշտական գործունեության այդ
բնագավառին նվիրել իր ժամանակի զգալի մասը: Բայց դրա

Համար անհրաժեշտ էր ձեռք բերել մանկավարժական հաս-
տատուն հմտություններ և ունակություններ, հիմնավորված
ու մտածված մեթոդիկա: 1928 թ. մեկ տարով նա մեկնում է
Լենինգրադ, որտեղ հնարավորություն է ունենում ծանոթա-
նալ տեսական առարկաների դասավանդման նոր մեթոդնե-
րին, միաժամանակ լսել երաժշտություն ու ծանոթանալ
ստեղծագործական նոր ուղղությունների: Օգտավետ շատ
բան վերցրեց նա պրոֆեսոր Վ. Վ. Շչերբաչովի ստեղծա-
գործական, պրոֆեսոր Ք. Քուշնարյանի պոլիֆոնիայի,
պրոֆ. Յու. Ն. Տյուլինի հարմոնիայի և ալլոց դասարաննե-
րում: Բոլոր այս խոշոր մասնագետները, իրենց գործի քաջ
գիտակ մարդիկ, որոնք վարգացնում էին սովետական երա-
ժշտարվեստը, բնականաբար, մեծապես նպաստեցին Բար-
խուդարյանի ստեղծագործական աճին: Հաճախելով նրանց
դասերին, կոմպոզիտորը մոտիկից ծանոթացավ նաև նրանց
դասավանդման ամենաառաջավոր և պրոֆեսիոնալ մեթոդ-
ներին:

Ուղևորությունը Լենինգրադ նշանակալի ազդեցություն
ունեցավ Բարխուդարյանի մանկավարժական ու ստեղծագոր-
ծական աշխատանքի վրա: Նա ոչ միայն վերանայեց իր դա-
սավանդման մեթոդները, ոչ միայն ըմբռնեց կոմպոզիտո-
րական կադրեր պատրաստող դաստիարակի խնդիրները,
այլև շատ բան վերագիտակցեց իր իսկ ստեղծագործական
պատկերացումներում:

1929 թվականը կարելի է նրա ստեղծագործության մեջ
նոր շրջանի սկիզբ համարել: Նրա ստեղծագործական ենթա-
գիտակցությունը, որով նա գլխավորապես ղեկավարվում էր

մինչ այժմ, սկսեց խստորեն ենթարկվել գիտակցությանը։ Ընդլայնվեցին նրա պատկերացումները կոմպոզիցիոն ձևերի, դրանց տոնայնական պլանների մասին։ Նրա համար կատարյալ ձևի, տոնայնական հարաբերակցությունների և կոմպոզիտորական մտածողության տրամաբանականության իդեալ դարձավ Բեթհովենը, որի սոնատային ձևի ուսումնասիրմանը նա այնուհետև զգալի ժամանակ հատկացրեց։ Մեծ ուշադրություն ու խորությամբ է նա թափանցում հայկական ժողովրդական մեղեդիների կառուցվածքային առանձնահատկությունների, լադային էություն, հարմոնիկ ինքնատիպության ոլորտները։ Ակամա նա տարվեց գիտահետազոտական աշխատանքով, սկսեց զեկուցումներ կարդալ, հոգվածներ գրել, շոշափելով տեսության և կոմպոզիցիայի էական հարցեր։ Ըիշտ է, նրա արտահայտած մտքերը միշտ չէ, որ աչքի են զարնում նորությամբ ու թարմությամբ, բայց հաճախ նրան հաջողվում էր անել հետաքրքիր գիտողություններ և դրանցից բխող բավականին ինքնատիպ հետևություններ (այս մասին ավելի մանրամասն կիսովի ստորև)։

Բարխուդարյանի ստեղծագործության մեջ սկսեցին երևալ խոշոր ձևի երկեր։ Նա գրում է քառամաս սյուիտ դաշնամուրի համար (1932), որն իրենից ներկայացնում է չորս մանրանվագների ոչ մեծ շարք՝ «Ինվենցիա», «երգ», «սյար», «քայլերգ»։ Սյուիտի երաժշտության մեջ կոմպոզիտորը լայնորեն օգտվում է ժողովրդական երաժշտության աղբյուրներից։

Նույն թվականին նա ստեղծում է նվագախմբային սյուիտ, նվիրված Անդրֆեդերացիայի 10-ամյակին։ Սյուիտը եռամաս է։ Երաժշտությունը հիմնված է կոնկրետ ծրագրի վրա, որով

և պայմանավորված է ստեղծագործության բնույթը և կերպարայնությունը: Առաջին մասում կոմպոզիտորն աշխատում է հաղորդել նախասովետական Հայաստանի պատկերը, նրա դժվար ու ծանր անցյալը: Երկրորդ մասը նվիրված է ողբերգական դեպքին՝ Բաքվի 26 կոմիսարների գնդակահարությանը: Երրորդ մասն արտահայտում է ժողովրդական տնտեսության պատկերը. գծագրվում է նոր, վերածնված Հայաստանի երաժշտական կերպարը:

«Անդրֆեդերացիա» սյուիտը կոմպոզիտորի առաջին փորձերից մեկն է սիմֆոնիկ մեծ ձևի ասպարեզում և գուցե դրանից է, որ սյուիտը չունի կոմպոզիցիոն ավարտվածություն և շարադրանքի այն ազատությունը, որը հատուկ է Բարիսուդարյանի դաշնամուրային պիեսներին: Գործիքային երաժշտության ասպարեզում, որտեղ ստեղծել էր հիանալի մանրանրվագներ, Բարիսուդարյանը նույնպես ձգտում է խոշոր ձևերի: Նա գրեց մեկ մասանի ոչ մեծ գործ սոնատային ալեգորիի ձևով՝ Ֆա-դիեզ մինոր «Անդանթեն» (1932 թ.): Հիմքում ընկած են երկու թեմա՝ համարյա միատիպ, չհակադրվող, որոնք ավելի շատ մեղեդային մի կերպարի զարգացումն են հանդիսանում: Մեղեդային հիմնական բլիշը, որ նվագարկվում է ողջ պիեսի ընթացքում, իրենից ներկայացնում է «Բայաթի բուրդ»-ի մեղեդային բնորոշ կորիզը: Երաժշտությունը ծավալվում է հանգիստ, անշտապ շարադրանքով: Միայն մշակման մեջ սեկվենտային փոքր զարգացումը ընդհանուր, հավասարակշռված, շնչին մի փոքր հուզում է հաղորդում: Ընդհանրապես գերիշխում է հայեցողական քնարականության անխռով տրամադրությունը: «Անդանթեն»-ի, ինչպես

նաև նախկին «Նոկոտյուրնի» և մի շարք այլ պիեսների երա-
ժրշտության մեջ ներհոսում են թիֆլիսյան ֆուլկլորի ինտո-
նացիաները, որոնք լսվում են մեղեդային յուրօրինակ քայ-
լերի մեջ, ինտոնացիոն բնորոշ «շեշտերում» քնդգծված հար-
մոնիկ ֆոնով:

1932 թվականը կոմպոզիտորի համար ստեղծագործական
տեսակետից արգասաբեր եղավ: Երկու սյուիտ (Դաշնաճու-
րային ու նվագախմբային), «Անդանթե» դաշնամուրի հա-
մար՝ բավական հիմնավոր գործ է: Բայց և այնպես, այդ
տարվա ամենաարժեքավոր գործը պետք է համարել Սա-
յաթ-Նովայի 8 երգերի մշակումները:



Ժողովրդական և աշուղական երգերի իր ներդաշնա-
կումներում Բարխուդարյանը մշակել է կոմպոզիցիոն որո-
շակի սկզբունքներ ու մեթոդներ: Մեղեդային կերպարը նա
ներկայացնում է շոշափելի, իր ողջ գեղեցկությամբ ու հրա-
պույրով: Երգերի դաշնավորմանն ու նվագակցությանը կոմ-
պոզիտորը վերաբերվում է ծայր աստիճան ղգուշությամբ.
և՛ հարմոնիան ու լադային յուրահատկությունները, և՛ ութ-
միկան, և՛ նույնիսկ հենքը նրա մոտ բխում են հենց երգի
բնույթից, նրա հնչերանգի առանձնահատկություններից: Դրա
համար էլ հնչման տեսակետից այդչափ ինքնատիպ է յուրա-
քանչյուր մշակումը, դրա համար էլ յուրօրինակ և ճկուն է
ութմիկան, հնարամիտ է հենքը, Սայաթ-Նովայի երգերի
մշակումներում զգալի ակնբախությամբ երևան եկավ աշու-

ղական երգերի հատկանիշների՝ Բարխուդարյանի խորիմացությունը, դրանց բարդ ութմիկայի, լադային ուրտների անկայունության ու փոփոխականության, ժողովրդական երգի հնչերանգավորումից զգալիորեն տարբերվող հնչերանգավորման տրադիցիոն սկզբունքների օրգանական յուրացումը: Միաժամանակ, կոմպոզիտորը հանդես բերեց գեղարվեստական բարձր ճաշակ և ստեղծագործական հնարամտությամբ, ութ երգից յուրաքանչյուրի համար գտնելով հատուկ մոտեցում:

Ներդաշնակման հիմնական սկզբունքը նրա համար տվյալ մեղեդու լադային ինքնատիպությունն է: Լադերի փոփոխականություն, լադային օժանդակ հենակետերի շրջադարձում ենք գտնում մենք յուրաքանչյուր մշակման մեջ: Ինտոնացիոն տեսակետից ամենահետաքրքիր մշակումներից մեկը «Ուստի գուբա» երգն է, որի մեջ վառ կերպով է արտահայտված անցումը լադային մի ուրտից մյուսին: Փոփոխվում է ոչ միայն հարմոնիկ գունավորումն իր սուր հնչող սեփունդներով ու ալտերացիաներով հանդերձ, այլև փոփոխվում է բուն երգի գունավորումը, տրամադրությունը՝ այն դառնում է ավելի հուզական ու լարված:

Յուրօրինակ մշակման է ենթարկվել «Բլբուլի հիդ» երգը: Երկակի լադի, ուրեմն և տոնայնական երկու հենակետերի առկայությունը երգին հաղորդում է բացառիկ ու ինքնատիպ հնչողություն: Բնական VII-ի և տոնիկայի (զուգահեռ կվինտաներ ու-ի և մի-ի վրա) նմանապես ընդգծվող հարաբերակցությունը խորը թախծի ու տրամության տրամադրություն է հաղորդում երգին:

Մեծ ճաշակով և լադային ինքնատիպության ճշմարիտ զգացմամբ են կատարված նաև մյուս մշակումները՝ «Մեխոսկ ունիմ», «Չիս ասում, թե», «Ինչ կոնիմ», «Դուն է՛ն գլխեն», «Յիս քու զիմեթն շիմ գիտի», «Քանի վուր ջան իմ»:

Արժե նշել բոլոր մշակումներին բնորոշ մի հատկություն ևս՝ նվագակցության մեջ Բարխուդարյանը հաճախ է դիմում «նմանողական ռեպրիկներին»: Ինչ-որ առանձին, արտահայտիչ մի ինտոնացիա նվագակցության մեջ իր արտահայտությունն է գտնում որպես ինտոնացիոն կամ ռիթմիկ տարբերակման արձագանք: Վոկալ գծի և նվագակցության փոխներթափանցումը ընդհանրապես ճկունություն, ամուր շաղկապվածություն է հաղորդում երգին: Բարխուդարյանի հիանալի մշակումները ժամանակի քննությունը բռնել են՝ մինչև օրս էլ դրանք համարվում են մեծ աշուղի երգերի ոգին լավագույն ու ճիշտ արտահայտող մշակումներ:

Բարխուդարյանի այդ աշխատանքը բարձր է գնահատում Ա. Շահվերդյանը. «...Սայաթ-Նովայի երգերի մշակումները, որոնք աչքի են ընկնում լավ ճաշակով, լադային շարժման երանգների ճշգրիտ զգացողությամբ, հարազատորեն ընկալված տրամադրությամբ»¹, նա համարում է Բարխուդարյանի ստեղծագործության արժեքավոր մասը: Իսկ Ք. Քուշնարյանը գրում է. «Հետադոտողի համար շնորհակալ նյութ կա... Սայաթ-Նովայի երգերի հրատարակված ժողովածու-

¹ Ա. Շահվերդյան, «Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ», Հայպետհրատ, Երևան, 1959, էջ 266:

² «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության ու տեսության հարցեր», էջ 5:

ներում, որոնցից մեկը կազմել է Ս. Բարխուդարյանը...»²։ Այս ասույթները պատկանում են երաժշտագետների, որոնք խորապես ուսումնասիրել են հայ երաժշտության հիմքերը, այդ առումով էլ դրանք խիստ արժեքավոր են ու կարևոր։



Բարխուդարյանի ստեղծագործության հետաքրքիր էջերից մեկը նրա աշխատանքն է թատերական և կինոերաժշտության ասպարեզում։ 1933 թ. առաջին անգամ նա հանձն առավ երաժշտություն գրել Հ. Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ» պիեսի բեմադրության համար։ Բեմադրությունը նախապատրաստում էր ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը Լենինականի դրամատիկ թատրոնում։

Ժանրի նորությունը և օրիգինալությունը հրապուրեցին Բարխուդարյանին։ Նա գլխովին նվիրվեց աշխատանքին, ուսումնասիրելով պիեսում ծավալվող գործողությունների ժամանակաշրջանն ու միջավայրը, բարքերն ու կենցաղը, սկսեց ծանոթանալ ժամանակի ֆուկլորին ու երաժշտությանը։ Ստեղծվեց վառ, կենսախինդ, պիեսի ոգուն ու տրամադրությունը համապատասխանող երաժշտություն։ Քննադատները բարձր գնահատեցին Պարոնյանի պիեսի համար Բարխուդարյանի գրած երաժշտությունը, հատկապես նշելով արևելյան բնորոշ կոլորիտը։ Պիեսը հաջողությամբ բեմադրվում էր Լենինականի թատրոնում, ապա միևնույն երաժշտությամբ բեմադրվեց նաև Երևանում՝ Սունդուկյանի անվան դրամատիկ թատրոնում (ռեժիսոր՝ Վ. Աճեմյան),

Թբիլիսիում՝ պատանի հանդիսատեսի թատրոնում (ռեժիսյոր՝ Վ. Վարձիգուլյան), հետագայում Թբիլիսիի դրամատիկ թատրոնում (ռեժիսյոր՝ Ա. Աբարյան)։ Բարխուդարյանը, ոգեվորված հաջողությամբ, շարունակում էր երաժշտություն գրել թատրոնի համար։

1935 թ. նա երաժշտություն է գրում «Շահնամե» պիեսի համար, որը բեմադրվեց Լենինականի թատրոնում (ռեժիսյոր՝ Վ. Աճեմյան)։ Նույն թվականին Թբիլիսիի ՊՀԹ-ում բեմադրվեց Մ. Արմենի «Սկաուտ» պիեսը (ռեժիսյոր՝ Ա. Աբարյան), դարձյալ Բարխուդարյանի երաժշտությամբ։ 1936 թ. Բաքվի թատրոնում Ս. Թարյանը բեմադրում է Շիրվանզադեի «Նամուսը», որի համար երաժշտություն է գրում Ս. Բարխուդարյանը։ Հետագայում նրա երաժշտությունը հնչում է Դ. Դեմիրճյանի «Երկիր հայրենի» (Երևան, Սունդուկյանի անվան թատրոն, ռեժ. Վ. Աճեմյան, 1940), Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» (Թբիլիսիի ՊՀԹ, ռեժ. Վ. Վարձիգուլյան, 1941), Սունդուկյանի «Խաթաբալա» (Թբիլիսի, դրամատիկ թատրոն, ռեժ. Լ. Ֆիդանյան, 1944), Պապայանների «Մեծ հարսանիք» (Թբիլիսի, դրամատիկ թատրոն, ռեժ. Ֆ. Բժիկյան, 1946), «Հարազատ մարդիկ» (Թբիլիսի, դրամատիկ թատրոն, ռեժ. Հ. Ումիկյան, 1947) պիեսների բեմադրությունների ժամանակ։

Այսպես, համարյա 25 տարի շարունակ Անդրկովկասի էրեք մայրաքաղաքների թատրոնները նոր բեմադրությունների երաժշտությունը վստահում էին Բարխուդարյանին։ Սա, անկասկած, վկայում է, որ կոմպոզիտորը բավականաչափ տիրապետել էր թատերական երաժշտության ժանրի յուրա-

հատկութիւններին: Բեմադրութիւնների թատերախոսականներում սովորաբար քննադատութիւնը որոշակի տեղ էր հատկացնում Բարխուդարյանի երաժշտությանը, նշում պրոֆեսիոնալիզմն ու մեղեդայնութիւնը, հեղինակի պիեսների ոգու, բնույթի մեջ թափանցելու, համապատասխան կոլորիտ, արտահայտիչ երաժշտական ֆոն ստեղծելու կարողութիւնը, բեմի օրենքների նրա իմացութիւնը և այլն:

Թատերական երաժշտութիւնից կինոերաժշտության անցնելը մի քայլ է: Կատարելով մեկը, կոմպոզիտորը կատարեց և մյուսը: Նրա արտահայտիչ երաժշտութիւնը կազմեց «Կարո» կինոնկարի լավագույն էջերից մեկը: Մինչ այժմ ապրում է Կարոյի երգը, որը, շնորհիվ վառ, արտահայտիչ մեղեդու և Արմենակ Տեր-Աբրահամյանի ոգեշունչ կատարման, լայն տարածում գտավ:

Բարխուդարյանի երաժշտությամբ էկրան բարձրացան նաև «Քաջ Նազար» կինոնկարը (ռեժ. Ա. Տեր-Մարտիրոսյան): Չափազանց հետաքրքիր էր նրա երաժշտութիւնը մուլտիպլիկացիոն՝ «Շունն ու կատուն» և «Տերտերն ու այծը» կինոնկարների համար: Մանրանվագի, նուրբ վրձնի այդ վարպետի շնորհքը շատ էր համապատասխան մուլտիպլիկատորների մանրակրկիտ աշխատանքին, այդ պատճառով էլ նրա երաժշտութիւնն այնքան համահնչյուն է այդ մանկական կինոնկարների կերպարներին ու բնույթին:



Ընդհանրապես Բարխուդարյանի ստեղծագործական անհատականությանը շափաղանց մոտ Է մանկական երաժշտության բնագավառը, որին նա քիչ ժամանակ ու ձիրք չի հատկացրել։ Երեխաների համար նա երաժշտություն է գրել ստեղծագործական ողջ գործունեության ընթացքում, ներկայումս նույնպես շատ ժամանակ է հատկացնում դրան։ Անգրնահատելի է նրա ստեղծագործական ներգրումը հայկական երաժշտության այդ ոչ հարուստ բնագավառում։ Գիտակցելով խնդրի ողջ կարևորությունը, որ կանգնած է հայ կոմպոզիտորների առջև՝ մանուկների համար ազգային երաժշտություն ստեղծելու գործում, Բարխուդարյանը հանդես է բերում ամենայն լրջությամբ ու պատասխանատվությամբ։ Նա ստեղծել է բնույթով ու տեսակով բազմազան մեծ քանակությամբ մանկական հիանալի պիեսներ։ Փորձառու մանկավարժի նրբազգացությամբ, նա միշտ նկատի է ունեցել ուսումնական պրոցեսի յուրահատկությունները և աշխատել երաժշտական դպրոցներին տալ ազգային լիարժեք նվագացանկ։ Իր մանկական պիեսներում կոմպոզիտորը փորձում է լուծել մի շարք կարևոր խնդիրներ՝ մի կողմից զարգացնել տեխնիկական այս կամ այն կարգի հմտություններ, մյուս կողմից՝ դաստիարակել երաժշտական ճաշակ, գլխավորը՝ երեխաների մեջ սեր արթնացնել ազգային երաժշտության, հայկական հարազատ մեղեդիների նկատմամբ։ Դրա համար էլ ինքնուրույն ստեղծագործություններին զուգահեռ, նա հաճախ օգտագործում է ժողովրդական հարա-

դատ եղանակները, դնելով դրանք մանկական փոքրիկ պիեսների հիմքում:

Մանուկների համար գրած իր բազմաթիվ ստեղծագործությունները Բարխուդարյանը միավորել է մի քանի ժողովածուներում, որոնցից յուրաքանչյուրը տարիքային որոշակի նշանակություն ունի: Այսպես, բազմիցս վերահրատարակվել են փոքր տարիքի երեխաների, պատանեկության համար նախատեսված ժողովածուները, մանկական ալբոմները և այլն:

Բարխուդարյանի ստեղծագործական շնորհքի առավել բնորոշ գծերը արտահայտվել են նրա լավագույն մանկական պիեսներում: Մանրանվագի նրբաճաշակ վարպետ, մեղեդալին վառ անհատականության տեր և աղջային երաժշտարվեստի հմուտ գիտակ կոմպոզիտորն՝ այդ պիեսներում բաց չի թողել իր ոճի որևիցե հատկանիշը: Երեխաների հետ նա խոսում է մատչելի, հակիրճ, ինքնատիպ ու բանաստեղծական լեզվով: Մի յուրահատկություն նույնպես աչքի է զարնում Բարխուդարյանի պիեսներում՝ դրանց մեջ, ինչպես նաև մեծահասակներին հասցեագրված այլ գործերում, որոշակի դրսևորվում են վրացական ինտոնացիաներ: Անկասկած, դա իր օրինաչափությունն ունի, և Բարխուդարյանի ժողովածուներում հետաքրքիր ու հարազատ շատ բան կգտնեն և Հայաստանի, և Վրաստանի երաժշտական դպրոցների աշակերտները:

Ժողովածուներից մեկը՝ «Մանկական ալբոմը»¹, ամփո-

¹ Վերանայված երկրորդ հրատարակություն, Թբիլիսի, 1964:

փում է տարբեր տարիքների համար 20 պիես, որոնք իրենցից ներկայացնում են մանկական առօրյայի կենդանի պատկերներ, ժանրային կտորներ, փոքրիկ տեսարաններ՝ «Մանկապարտեզում», «Ռուբիկը բողբոջում է», «Շատախոսը», «Արշավ», «Չարաճճին», «Մենդյան օրը», «Դպրոցում» և այլն: Պարզ, արտահայտիչ, կոնկրետ պատկերավորմամբ երաժշտութունը ժողովածուների պիեսները մատչելի են դարձնում մանկան երևակայությանը: Մի քանի փոքրիկ պիեսների հիմքում հեղինակը դրել է ժողովրդական հայտնի մեղեդիներ, այսպիսով մանուկների ընդունելուն ընտելացնելով ժողովրդական երաժշտության ինտոնացիաներին:

Այս ժողովածուի պիեսներում դեռ չեն դրվում տեխնիկական խնդիրներ, թեև պիեսները դասավորված են աստիճանական բարդացման կարգով: Դրանք երևան են գալիս մյուս ժողովածուում, որ նախատեսված է բարձր դասարանների համար: Այդ ժողովածուի² պիեսները բավականաչափ բազմազան են հենքի ու ութմիկայի տեսակետից, ավելի հարուստ են կերպարներով, որի համար էլ ազգային տարրը ավելի վառ է դրսևորվում: Ժողովածուում կան ժանրային հիանալի պատկերներ, բանաստեղծական դրվագներ, պարային արտահայտիչ կտորներ: «Գյուլնարայի պարը», «Շուշանի պարը» հիմնված են ժողովրդական պարերի ութմիկի ու ինտոնացիաների վրա: Բանաստեղծական հմայքով լի են «Հովիվը նվագում է», «Հեքիաթ», «Շուշանի օրորոցայինը» և այլ պիեսներ:

² Հրատարակվել է երեք անգամ, Հայպետհրատ, 1948, 1955, 1962:

Մանկական պիեսների մյուս ժողովածուն (1957 թ. հրատարակություն) նույնպես մի շարք հետաքրքիր ու արտահայտիչ պիեսներ է ամփոփում: Ամենավառ տպավորությունը թողնում են «Պարը» և «Նարինիի պարը»: Քնարական նուրբ տոներով գծագրվում է մանկահասակ աղջկա քնքուշ, կանացի կերպարը: Գեղեցիկ, թեթևասահ մեղեդին հիմնված է հայկական ժողովրդական երաժշտության լադային յուրահատկությունների վրա:

Բարխուդարյանը որոշակի նպատակ է հետապնդում «Թեթև և միջին բարդության 26 մանրանվագ-պիեսներ» ժողովածուում¹, որի բոլոր պիեսները ճաշակով ընտրված ժողովրդական երգերի պարզեցրած փոխադրություններ են: Հատկապես արժեքավոր է, որ ժողովրդական այդ մեղեդիների ընտրությունը կատարված է աղղային երաժշտական ֆոլկլորի լավագույն նմուշներից: Գլխավորապես, ժողովածու են մըտել երգեր Կոմիտասի ազգագրական ժողովածուից, ԿարաՄուրզայի որոշ մշակումներ և այլն: Այսպիսով, սովորողները հնարավորություն են ստանում յուրացնել ժողովրդական երաժշտության առավել բնորոշ և ոճական տեսակետից ավելի անաղարտ նմուշները, նրա ինտոնացիոն ինքնատիպ կողմը, լադային հարուստ առանձնահատկությունները: Այդ եղանակների վերադաշնավորման մեջ Բարխուդարյանը դրսևորել է հայկական երգի լադային ինքնատիպության խորն իմացություն և հմտություն, սահպանել է ոճի մաքրությունն ու զրանց բնական հնչման աղղային ինքնատիպությունը:

¹ Հայպետհրատ, 1953 և 1962:

Այս ամենն, անկասկած, ժողովածուն դարձնում են երաժշտական դպրոցներում սովորողների համար գեղարվեստորեն լիարժեք ձեռնարկ:

Երեխաների համար Բարխուդարյանի ստեղծած երաժշտությունը հիանալի երաժշտի արժեքավոր ավանդն է հայկական մանկական երաժշտության գրադարանում: Բացի այդ, նա մի մեծ աշխատանք ունի երեխաների համար՝ «Քեռի քուշին» մանկական օպերան, որի մասին խոսք կլինի ստորև:



Իր ստեղծագործության նկատելի մասը Բարխուդարյանը հատկացրել է վոկալ երաժշտությանը: Ժողովրդական երգերի և Սայաթ-Նովայի երգերի հիանալի մշակումներից զատ, նա ստեղծել է ձայնի և դաշնամուրի համար մի շարք ինքնուրույն գործեր: Երեսնական թվականներին են գրված «Նոր օրոր» (խոսք՝ Հ. Շիրազի), «Դու մի հանդի սիրուն կակաշ», «Հոյ նարե», «Օրոր» (խոսք՝ Գ. Սարյանի) ողմանսները, 1947-ին՝ երեք երգ՝ «Հայրենի տուն» (խոսք՝ Ն. Զարյանի), «Հիշում եմ» (խոսք՝ Պահարեի) և «Պիոներական»: Վոկալ ինքնուրույն ստեղծագործության բնագավառում նրա վերջին աշխատանքը վոկալ շարքն է (1955—56), Ավ. Իսահակյանի խոսքերով: Շարքը կազմված է հինգ ողմանսից՝ «Ախ, ալ վարդի», «Գետակի վրա», «Աղբյուրի մեջ», «Հոգի կուտամ», «Լուռ գիշերին»: Մեծ ճաշակով են ընտրված Իսահակյանի բանաստեղծությունները: Բայց միշտ չէ, որ կոմ-

պղծիտորին հաջողվել է մնալ բանաստեղծի քնարական խոսքի իսկական բարձրության մակարդակին: Իսահակյանի քնարերգությանը հատուկ է փիլիսոփայական մտորման խորությունը, լայն ընդհանրացումը: Այնինչ երաժշտության մեջ բանաստեղծական այդ մասշտաբայնությունը մտցված է սահմանափակ, փոքր-ինչ նեղ մտերմիկ քնարերգության շրջանակները: Վերցնենք թեկուզ առաջին ոտմանսը: Բանաստեղծությունը վիթխարի ուժով արտահայտում է անցած ջահելության, անցնող կյանքի ու սիրո տխրությունը, անվերադարձ անցածի համար թախիժը: Մինչդեռ երաժշտությունը դուրս չի գալիս քնարական-հուղական զգացման սահմաններից: Այնքան էլ ճիշտ չէ գտնված նվագակցության բնույթը՝ փոքր-ինչ «շարժուն» և մակերեսային-զգացողական, այն տանում է կերպարների մեկ ուրիշ՝ ծրագրային կոնկրետ աշխարհ: Շարքի մյուս ոտմանսներում մեղեդային զարգացման սկզբունքն ավելի մոտ է երգայինին, վոկալ գծի ութմական կառուցվածքը չափազանց սիմետրիկ է, քառակուսի, որն առավել բնութագրական է երգին, քան ոտմանսին: Բավարար հետաքրքրություն չի ներկայացնում նաև ինտոնացիոն ոլորտը, ուր չկա կոմպոզիտորի գործիքային շատ մանրանրվագներին հատուկ թարմությունն ու ինքնատիպությունը: Գործիքային երաժշտության ասպարեզում, ինչ խոսք, կոմպոզիտորը որոշակիորեն բնական, վառ ու համոզիչ է մտաձուլ:



Նրեանական թվականների երկրորդ կեսը հայ երաժշտության մեջ նշանավորվեց ազգային բալետի ծննդյամբ: Բալետի, որպես բեմական-երաժշտական ավարտուն ստեղծագործությունների երևան գալը նախապատրաստված էր «Անուշ», «Ալմաստ», «Լուսաբացին» օպերաների պարային ինքնուրույն տեսարաններով, երգի-պարի անսամբլների ժողովրդական թատերականացված պարերով և սիմֆոնիկ ու կամերային ստեղծագործություններում լայնորեն օգտագործվող պարային բազմազան ձևերով:

Առաջին իսկ քայլերից հայկական բալետի զարգացումը գնաց ժողովրդական-ազգային պարային ու երաժշտարվեստի, դասական բալետի ավանդույթների և սովետական բալետային արվեստի նվաճումների զուգորդման ճանապարհով: Միաժամանակ, ժանրային առումով, հայկական բալետում հենց սկզբից երկու գիծ կանխորոշվեց. մեկը՝ քնարական-դրամատիկական, հերիաթային-կենցաղային, մյուսը՝ ժամանակակից իրականությունն արտացոլող: Բալետային ժանրի առաջին դժի զարգացման գործում նշանակալի դեր խաղաց Բարիսոդարյանն իր «Նարինե» բալետով:

Բալետ ստեղծելու միտքը վաղուց էր հուզում կոմպոզիտորին հասկանալի պատճառներով՝ պարայնությունն է նրա երաժշտության հիմնաքարը, պարային ութմերով, մեղեդային պատկերի խորեոգրաֆիկ ճկունությամբ են ակնառու նրա երաժշտության լավագույն էջերը: Պարի հոգեբանական մեկնաբանության բնագավառում իր որոնումները նա ցանկա-

ցավ փոխադրել բեմական-երաժշտական ծավալուն ձևի բնագավառ, ուր բանաստեղծական բովանդակության հիմքի վրա կարելի էր ցուցադրել հայկական ժողովրդական պարերի ողջ հարստությունը: Իր ցանկությունը կոմպոզիտորը կարողացավ իրականացնել 1936 թվականին, երբ սկսեց աշխատել «Նարինե» բալետի վրա: Մոտենում էր հայ գրականության ու արվեստի առաջին տասնօրյակը Մոսկվայում և անհրաժեշտ էր ազգային օպերայի հետ մեկտեղ նաև ազգային բալետ ներկայացնել: Հայաստանի լուսժողովում տեղ բալետ գրելու առաջարկով դիմեց մի շարք հայ կոմպոզիտորներին: Բարխուդարյանը կանգ առավ Սրբուհի Լիսիցյանի լիբրետոյի վրա, ուր լայնորեն ներկայացված են հայ ժողովրդի կենցաղն ու գունեղ ծեսերը՝ վարդավառը (1-ին գործողություն), նշանդրեքը (3-րդ գործողություն), բարեկենդանը (4-րդ գործողություն) և այլն: Այդ ֆոնի վրա ծավալվում է սոցիալական անհավասարության, դաժան օրենքների և աղաթի թեման, որը և կանգնում է սնանկացած կալվածատիրոջ խորթ աղջիկ Նարինեի և ժողովրդի սիրելի աշուղ Կարոյի սիրո ճանապարհին:

Համառոտակի՝ բալետի բովանդակության մասին: Գործողությունը կատարվում է նախահեղափոխական Հայաստանում, Լոռիում, 19-րդ դարի սկզբներին¹:

Արևոտ օր է, վարդավառի տոնը: Բացատում, աղբյուրի մոտ, հավաքված գյուղի տղաներն ու աղջիկները խաղում են,

¹ Լիբրետոյի վերապատմումը ըստ Գ. Տիգրանովի «Հայկական երաժշտական թատրոնը» աշխատության 2-րդ հատորի «Հավելվածի», Հայպետհրատ, 1960, էջ 285:

երգում ու պարում: Ծնողներից թաքուն այստեղ է եկել նաև գեղեցկուհի Նարինեն: Այս որբուկին որդեգրել էր մելիք Նուրիջանը: Վճռելով կարգի գցել իր գործերը, մելիքը որոշել է Նարինեին կնության տալ հարուստ փեսացուի: Իսկ աղջիկը սիրում է աշուղ Կարոյին: Կարոն էլ է այստեղ: Նրա երգն ու սաղի նվազը դուր են գալիս բոլորին: Նարինեն և Կարոն մտնում են շուրջպարի մեջ: Երեկոն իջնում է բացատի վրա: Մնում է միայն սիրահար զույգը:

Հանկարծ հեռվից երևում է մելիք Նուրիջանը տնեցիների ու ծառաների ուղեկցությամբ: Տեսնելով նրանց, զայրացած մելիքը հրամայում է վռնդել Կարոյին, և Նարինեին ասում, որ այլևս չխոսի ու շտեմի աշուղին: Քիչ անց, հեռվից կրակոց է լսվում, ապա երևում են հարուստ մելիք Արսենի բրդի Արտավազըն ու Կարոն: Արտավազը Նուրիջանին պատմում է, թե ինչպես որսի ժամանակ իր հետ դժբախտ դեպք պատահեց ու թե ինչպես Կարոն փրկեց իր կյանքը: Նուրիջանը հյուրի համար Նարինեին պարել է հրամայում: Արտավազըն ապշած է աղջկա գեղեցկությամբ ու հեզանազությամբ: Տեսնելով նրա հիացմունքը, Նուրիջանը վճռում է Նարինեին կնության տալ Արտավազիին: Վերջինս ընդունում է Նուրիջանի առաջարկությունը և հյուր գնում նրա տուն: Հուսահատ Կարոն ընկերներին է պատմում իր դարդը: Մի քանի օր անց Արտավազը Նուրիջանի մոտ խնամախոս է ուղարկում՝ խնդրելու Նարինեի ձեռքը: Նարինեն աղաչում է խորթ հորը չամուսնացնել իրեն չսիրած մարդու հետ, բայց ի վեր:

Նուրիջանը հյուրեր է կանչում, նրանց հայտնելու Նարի-

նեի ու Արտավազդի առաջիկա պսակի լուրը: Բոլորը խմում են հարսի ու փեսայի կենացը:

Նուրիջանի տանը տոնախմբություն է Նարինեի հարսանիքի առթիվ: Սկսվում են երգերն ու պարերը: Միայն հարսնացուն է անհաղորդ այդ ամենին: Կարոյից զրկված նա դառն արցունք է թափում իր ճակատագրի վրա: Հանկարծ, տոնախմբության թեժ պահին, Նուրիջանի տունն է մտնում Կարոն: Նա հանդիմանում է Արտավազդին, որը խախտել է եղբայրության օրենքը: Նուրիջանի ծառաները բռնում ու կապոտում են Կարոյին:

Կարոյի ընկերներին հաջողվում է աննկատելիորեն մտնել Նուրիջանի տունը և ազատել Կարոյին: Ընկերոջն օգնելու վճռականությամբ լի, նրանք կաղմում են Նարինեին փախցնելու ծրագիր:

Բարեկենդան է: Գյուղի կենտրոնում հավաքվել են բոլորը՝ մեծ ու փոքր, ահել ու ջահել: Վերջապես էջին նստած երևում է «Խանը»՝ տոնի կազմակերպիչն ու գլխավորը: Միաժամանակ հեռվից երևում է հարսանիքի թափորը: Հրապարակ մտնելուն պես «Խանը» կանգնեցնում է թափորը և հարսին՝ Նարինեին, առաջարկում տեղ զրավել իր կողքին, իսկ փեսայի հորը՝ մեկիք Արսենին, պարել ժողովրդի համար: Պարից հետո «Խանը» Արսենից պահանջում է հարկ վճարել, որ թույլ տա հարսանքավորն անցնի: Արսենը տալիս է, բայց «Խանն» էլի է պահանջում: Արսենը մինչև վերջին կռակը տալիս է, բայց «Խանը» դարձյալ դժգոհ է: Նա հրամայում է կապկպել հարսանքավոր բոլոր տղամարդկանց: Արտավազդն ըմբոստանում է, բայց Արսենը հանգստացնում է,

ասելով, որ այս բոլորը կատակ է, բարեկենդանի օրերը: Երբ բոլոր տղամարդիկ կապկպված են լինում, «Խանը» հանում է իր դիմակը և բոլորը ճանաչում են աշուղ Կարոյին: Կարոն և Նարինեն վազում են ձիերի կողմը, որ նրանց համար պատ-
բաստ պահում են ընկերները: Արսենի, Արտավազդի և Նու-
րիջանի զայրացած բղավոցներն ու ժողովրդի ուրախության
աղմուկը ետևում թողած, Կարոն ու Նարինեն անհետա-
նում են:

Սրբուհի Լիսիցյանի լիբրետոն ժանրային, կենցաղային
տարրերի իր առատությամբ, բնորոշ կոլորիտային գործող
անձանցով հիմք դարձավ վառ, գունեղ երաժշտության հա-
մար, որը լի է արտահայտիչ մեղեդիներով և գլխավորը՝ պա-
րային բազմազան դրվագներով: Բալետի երաժշտությունը
ներծծված է հայկական երաժշտության ինտոնացիաներով,
լադային-հարմոնիկ և ռիթմական առանձնահատկություննե-
րով: Բալետում վառ կերպով ընդգծված է ժողովրդական
կոլորիտը: Բացի այդ, կոմպոզիտորը լայնորեն օգտվել է
ֆոլկլորային աղբյուրներից: Օգտագործված մեղեդիները
տաճարային դեպքերում օրգանապես ներհյուսվել են երաժշտա-
կան ընդհանուր հյուսվածքին, ճշմարտացիորեն են արտա-
հայտել տվյալ իրավիճակն ու բնութագրությունը: Այսպես,
աշուղ Կարոյի կերպարի հաջողությանը շատ են նպաստում
«Քյուռ-օղլի» հանրահայտ երգի ինտոնացիաների ու ռիթմիկա-
յի օգտագործումը, ինչպես նաև քաղաքային քնարական
«Հայոց աղջիկներ» երգի մեղեդու օգտագործումը, երբ ան-
հրաժեշտ է արտահայտել սիրավառ Կարոյի կարոտի ուժը:

Բայց միշտ չէ, որ տեղին է ժողովրդական այս կամ այն

մեղեդու օգտագործումը: Այսպես, անհասկանալի է, թե ինչու մեկիք Արսենի և Արտավազդի մուտքը ուղեկցվում է «Ալագյազ» երգի վեհ, քնարական, ողեշունչ մեղեդիով (2-րդ գործողություն): Կամ՝ մեկ ուրիշ դրվագ՝ Նուրիջանի և Նրան ուղեկցողների մուտքը (1-ին գործողություն), չգիտես ինչու, բնորոշվել է սիրային, քնարական՝ «Իմ շինարի յարը» երգի ինտոնացիաներով: Այս սահուն մեղեդին հնչում է քայլերգային ութմի ֆոնի վրա, կորցնելով իր հմայքն ու հրապույրը: Իսկ որպես քայլերգ այն համոզիչ տպավորություն չի թողնում:

Ֆուկլորային նմուշների օգտագործումը նման դեպքերում ձևական բնույթ է կրում:

Երաժշտական շատ համարներ գրված են ժողովրդական ոգով, բնորոշ ինտոնացիաներով ու ութմիների օգտագործմամբ: Այս տեսակետից հատկանշական է 1-ին գործողության նախանվագի երաժշտությունը, գրված կոխի ավանդական ոգով: Կոմպոզիտորն աշխատում է վերարտադրել զուռնայի զիլ-տոնական հնչողությունը, ուղեկցելով այն դհուլի հատու ութմով:

Այդպիսով, Նրան հաջողվում է ստեղծել համապատասխան բարձր տրամադրություն, ժողովրդական տոնախմբությունների ոգին (1-ին գործողությունն սկսվում է վարդավառի տոնով):

Շատ տեսարաններում (մասնաշաղկան և մենակատար) կոմպոզիտորին հաջողվում է վերարտադրել ժանրային հյութեղ կոլորիտ, ժողովրդական նիստուկացի վառ պատկեր: Այդպիսիք են շորան Համոյի քիչ կոպտավուն պարը, տղամարդկանց պարերն առաջին գործողությունում, խնամու՛

կոմիզմով լի և փոքր-ինչ ծանրաշարժ պարը (1-ին գործ.), հարսանեկան թափորը (4-րդ գործ.), որի զուսպ ու արտահայտիչ երաժշտությունը պարունակում է ժողովրդական-գործիքային կատարմանը շատ բնորոշ ինտոնացիաներ ու ֆորշլագներ:

Ժանրային կոլորիտով են ներծծված նաև աղջիկների թեթևասահ պարերը (1-ին, 3-րդ գործ.), նուրիջանի և Արսենի ծերունական, ծանրումեծ պարը (2-րդ գործ.), հարսանքավորների, փահլևանների պարերը (4-րդ գործ.) և այլն:

Կոմպոզիտորին հաջողվել է ստեղծել գլխավոր հերոսների երաժշտական տիպական բնութագրեր: Բալետի կենտրոնում Նարինեի քնքուշ ու հմայիչ կերպարն է՝ բնութագրված քնարական արտահայտիչ թեմայով, որը և դառնում է նրա լեյտամոտիվը:

Երևան գալով Նարինեի յուրաքանչյուր մուտքի ժամանակ, թեման արտահայտում է հերոսուհու հոգեկան վիճակը, նրա զգացմունքի զանազան դրսևորումները: Մերթ այն հնչում է պայծառ քնարական, մերթ տխուր ու վհատ (1-ին գործ., Նարինեի և Կարոյի տես.), մերթ հուսալի (նույն տեղում): Բայց և այնպես այդ լեյտոթեման սիմֆոնիկ իսկական զարգացում չի ստանում: Փոփոխվում են երանգները, բայց կերպարային վերիմաստավորում տեղի չի ունենում, որը, անկասկած, կնպաստեր կերպարի հարստացմանը:

Առավել արտահայտիչ համարներից մեկը Նարինեի պարն է (1-ին գործ.), որը պատկերում է ամոթխած, համեստ ու անբիծ աղջկա կերպարը՝ հայ գեղջկուհու կատարյալ նկա-

րագիրը: Պարի մեղեդու ինտոնացիոն քայլերը սահուն են, զուսպ ու հեզաճկուն:

Կարոյի երաժշտական բնութագրման մեջ կոմպոզիտորը լայնորեն օգտագործում է հերոսական երգերի ինտոնացիաներ: Արտավազդի երաժշտական բնութագիրն աչքի է ընկնում վառ գծերով: Նրա պարերի եռանդոտ ուժերով, կտրիճ ու սրընթաց լեզգիկայում ծնվում է ինքնահավան հարուստ փեսացուի կերպարը: Ինքնատիպ է Նազելիի պարը, որը մյուսներից տարբերվում է ճկուն ութմիկայով ($\frac{9}{8}$), մեղեդային զարգացման անընդմեջ շարժումով, լադային . գունեղ երանգավորմամբ:

Բալետի երաժշտությունն ամբողջությամբ բանաստեղծական մեղմ տոներ ունի, կոմպոզիտորին հատուկ քնարականությունն այստեղ նույնպես գերիշխող է: Գրավիչ է երաժշտության հանդարտ, չափավոր տեմպը, հմայքը: Բալետում կան նաև դրամատիկ իրավիճակներ, որոնք Բարխուդարյանն աշխատել է արտահայտել լարված-դրամատիկ երաժշտությամբ, օգտագործելով հակադրությունների, գործիքային ռեչիտատիվների, մոտիվային և հարմոնիկ զարգացման հնարներ: Այդպիսիք են երկրորդ գործողության ավարտը, երբ հուսահատ Նարինեն խնդրում է հորը՝ չամուսնացնել իրեն, Նարինեի հրաժեշտի պարը 3-րդ գործողությունում, փախցնելու տեսարանը և այլն: Բայց այս տեսարանները նկատելիորեն զիջում են քնարական ու կենցաղային տեսարանների արտահայտչականությանը և պատկերավորությանը:

Բալետի գործիքավորումը կատարված է Բարխուդարյանական մեղմ, ակվարելային եղանակով: Տեղ-տեղ ժողովրդ-

դական գործիքների նմանեցումներ կան (1-ին գործ. նախա-նվագում՝ զուռնա, 4-րդ գործ. հարսանեկան թափորում՝ քյամանչա և այլն):

«Նարինե» բալետը զերծ չէ էական թերություններից, որոնք արտահայտվում են գրական սցենարի հատվածայնությունից բխող դրամատուրգիական ձևի որոշ անկայունության, երաժշտական թեմաների սիմֆոնիկ իսկական զարգացման բացակայության, պարային մի շարք համարների միօրինակության մեջ և այլն:

Բացի այդ, աչքի է զարնում նաև «Նարինեի» երաժշտության որոշ առումով իլյուստրատիվ բնույթը: Առաջադրված խնդրին հակառակ, կոմպոզիտորին չի հաջողվել տալ հերոսների հոգեբանական խոր բնութագրումներ, թեև դրանցից շատերը գծագրված են բավական դիպուկ գծերով (խնամախոսի, Արտավազդի, դիմակավորների, հենց Նարինեի ու Կարոյի կերպարները):

Բարխուդարյանը պարային երաժշտության մեջ պատկերավոր մտածողություն ունի, բայց նրան ավելի մոտ է կենցաղային պարը, քան թատերական-խորեոգրաֆիկ ասպարեզը, և դա ցայտուն արտահայտություն է գտել բալետի երաժշտության մեջ:

Բայց և այնպես անհրաժեշտ է շմոռանալ, որ երբ Բարխուդարյանն ստեղծում է իր «Նարինե» բալետը, ոչ միայն անձնական փորձ, այլև հայկական երաժշտության մեջ ժանրային նախատիպ էլ չունի: «Նարինեն» մեկն է հայկական առաջին բալետներից, և բալետային դրամատուրգիայի խընդիրները այդ ժանրում դեռ չէին մշակված: Ազգային բալե-

տի սկզբնավորման այդ վաղ շրջանում համարյա անխուսափելի էին նշված թերությունները: Այսուհանդերձ, «Նարինե» բալետը հետաքրքիր երևույթ է հայկական երաժշտության մեջ և միայն ակոսսալ է պետք, որ մինչև այժմ իրականացված չէ բալետի բեմադրությունը: 1938-ին նախատեսված բեմադրությունը չիրագործվեց: Իսկ դա, անկասկած, հնարավորություն չի տալիս օրյեկտիվորեն դատել ստեղծագործության մասին ամբողջապես, նրա իսկական արժանիքների և թերությունների մասին: 1939 թ. բալետի առանձին համարներից կոմպոզիտորը կազմեց բալետային երկու սյուիտ, հետագայում ավելացրեց երրորդը: Այդ սյուիտներում ամփոփվեցին բալետի համարյա բոլոր համարները: Դրանք հաճախակի հնչում են սիմֆոնիկ համերգներում և ռադիոյով: Բայց բալետը սպասում է իր բեմական մարմնավորմանը, որի համար, ըստ երևույթին, խմբագրական որոշակի աշխատանք պիտի կատարել:



«Նարինե» բալետի ճակատագիրը կոմպոզիտորի ստեղծագործական ավյունը չկասեցրեց: Նրբ 1945 թ. նրան առաջարկեցին երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի համար մանկական օպերա գրել, նա պատրաստակամությամբ գործի կապվ: Նրան հրապուրեց երեխաների համար ուրախ, գրավիչ երաժշտություն ստեղծելու միտքը:

Նրան առաջարկվեց Բեյլերյանի «Քեռի քուչին» լիբրետոն ըստ Հ. Թումանյանի «Շունն ու կատուն» հեքիաթի: Բեյլերյանը մշակել էր հեքիաթը, զգալիորեն ընդլայնել գործո-

դության շրջանակները, նոր գործող անձիք մտցրել՝ ընտանի թուղաններ և կենդանիներ:

Հնդհանուր գծերով սա է մանկական օպերայի բովանդակությունը:

Առաջին գործողությունը կատարվում է բակում: Քեռի Քուչին հսկում է ընտանի կենդանիներին՝ պահպանելով նրանց գայլի և աղվեսի հարձակումներից: Մի անգամ, քաջքըշուկի ժամանակ, գառան մորթի հագած գայլի վրայից ընկընում է մորթին և կենդանիները ճանաչում են նրան: Երախտապարտ կենդանիներն այդ մորթին շնորհակալությամբ հանձնում են քեռի քուչիին:

Երկրորդ գործողությունը պատկերում է արևելյան աղմուկոտ շուկան: Գաղաններն ու կենդանիները աշխույժ առևտուր են անում, գայլն ու աղվեսը անկարգություններ են անում, իսկ շունը փնտրում է գդակ կարողին: Եվ ահա վերջապես նա կատվի արհեստանոցում է (երրորդ գործողություն) և փափախ է պատվիրում:

Այս գործողության երկրորդ պատկերը նույն արհեստանոցում է կատարվում: Շունն ապարդյուն գալիս-գնում է իր փափախի ետևից, իսկ գառան մորթուց բաճկոնը հագին կատուն աղմուկ-աղաղակ է բարձրացնում:

Չորրորդ գործողությունը դատի տեսարանն է: Դատավոր-Գայլը և քարտուղար-Աղվեսը ուրախ են, որ վերջապես կարող են իրենց վաղեմի թշնամի Շան հախից գալ: Նրանց խոսակցությունը լսում է Աքաղաղը, որը Քեռի Քուչիի նկատմամբ արձակված անարդար դատավճռից հետո բոլորին հայտնում է գաղտնիքը: Կենդանիներն ու թուղանները Գայլի

և Աղվեսի հագից հանում են դատական ղզեստները: Ամեն ինչ ավարտվում է բարեհաջող՝ ճշմարիտը հաղթանակում է:

Այս զվարճալի բովանդակությունն ունի մի շարք կենդանի, անբռնազբոս տեսարաններ, երեսաներին գրավել կարողացող ծիծաղելի և ուրախ իրավիճակներ:

Բարխուդարյանը թափով սկսեց գործը, և երեք ամսից էլ կարճ ժամկետում օպերան արդեն պատրաստ էր (կոմպոզիտորն աշխատանքն սկսել է 1945 թ. հուլիսի 31-ին, ավարտել հոկտեմբերի 25-ին): Նա ստեղծեց կենդանի, գրավիչ երաժշտություն, լի կերպարային վառ բնութագրումներով, երաժշտական դիպուկ և արտահայտիչ նկարագրություններով:

Աշխատելով ստեղծել մանուկների համար ուրախ ու կենսախինդ օպերա, կոմպոզիտորը դարձյալ դիմեց հայկական երաժշտական ֆոլկլորին: Հայկական երաժշտության լադերի միջից նա փնտրում ու օգտագործում էր մաժորային պաշտոնագնդերով լադեր: «Քեռի Քուշին» մաժորային շատ տոնայնություններ ունի, որոնց հաճախակի փոփոխությունը և համադրումները կենդանի են դարձնում երաժշտության ընդհանուր «գունային» ֆոնը:

Մանկական օպերայի երաժշտությունը գրված է պարզ, մանկական ընկալմանը մատչելի լեզվով: Մամուլը դրական գնահատեց Բարխուդարյանի օպերան, զետեղելով դրվատական գրախոսականներ:

«... Ս. Բարխուդարյանը առաջինն է (հեղինակը նկատի ունի հայ կոմպոզիտորներին — Մ. Տ.-Ս.), որը հատուկ խնամքով, փորձված մանկավարժին վայել հոգատարու-

թյամբ, երեխաների համար մատչելի երաժշտական-գեղարվեստական միջոցներով ստեղծել է մեր երաժշտական գրականության մեջ մի նոր ժանր՝ «մանկական երաժշտական կոմեդիա», — գրել է երաժշտագետ Ս. Գասպարյանը «Սովետական Հայաստան» թերթում¹։

Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի զիրենկցիան և գեղարվեստական ղեկավարները հավանություն տվեցին օպերայի երաժշտությանը, որից հետո Բարխուդարյանը գործիքավորեց այն (1946 թ. փետրվար)։

Օպերան բեմադրվեց երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում, բայց անհաջող (ռեժ.՝ Ա. Դանդաա)։ Հակառակ կոմպոզիտորի համառ ցանկությանը՝ բեմադրությունն իրականացնել փափուկ, նրբագեղ տոներով, ինչպես և պահանջում է երաժշտության ընույթը, թատրոնում բեմադրությունը ստացվեց դժգույն, հնարամտությունից, երևակայությունից և իսկական գեղարվեստականությունից զուրկ։ Մի քանի ներկայացումներից հետո օպերան հանվեց բեմից։

Պարտիսուրում որոշ փոփոխություններ ու լրացումներ կատարելուց հետո Բարխուդարյանն առաջարկեց բեմադրությունն իրականացնել օպերային թատրոնում։ Բայց մինչև այժմ այդ մանկական հետաքրքիր օպերան իր իսկական բեմական մարմնավորումը չի ստացել։ Իսկ մեր թատրոնը այնքան շատ է զգում մանկական գործերի կարիքը։

Բեմական երկու ստեղծագործությունների անհաջող ճա-

¹ «Քեռի Քույրն» նոր երաժշտական կոմեդիան («Ս. Հ.», 1946 թ., ապր. 9)։

կատագիրը, բնականաբար, բացասաբար անդրադարձավ կոմպոզիտորի ստեղծագործական լարվածության վրա:

Քառասնական թվականներին Բարխուդարյանը սիմֆոնիկ գործ գրելու ևս մի փորձ է անում՝ «1942 թվական» սիմֆոնիկ պոեմը, բայց այդ ստեղծագործությունը կյանք չունեցավ: Քիչ դեր չխաղաց և այն հանգամանքը, որ մտածողությանը Բարխուդարյանը չէր թե սիմֆոնիստ է, այլ կամերալին մանրանվագի վարպետ: 1943 թ. նա մասնակցեց ՍՍՀՄ հիմնի համամիութենական մրցանակաբաշխությանը: Բարխուդարյանի հիմնը անցավ երկու փուլ, որից հետո կատարվեց Մոսկվայում, որպես մեկը հաջող փորձերից:

1944 թ. Բարխուդարյանը մասնակցեց Հայկական ՍՍՀ հիմնի ստեղծման մրցանակաբաշխությանը: Այս անգամ ևս նրա հիմնն անցավ երկրորդ փուլը և շնորհակալությանը նշվեց Հայկ. ՍՍՀ ժողկոմխորհի կողմից:

Վերջին երկու տասնամյակների ընթացքում կոմպոզիտորի ստեղծագործական արդյունավետությունը նշանակալիորեն պակասեց: Իսահակյանի խոսքերով գրված վոկալ շարքից բացի, այդ շրջանում նա կազմեց «Թեթև և միջին դժվարությունների 26 պիես-մանրանվագ» ժողովածուն, իսկ հիմնականում նա վերանայեց իր շատ ստեղծագործությունները, կատարեց դրանց փոխադրություններն այլ գործիքների համար, նախապատրաստեց մանկական նոր ժողովածուներ:

Կարևոր ու նշանակալից է Բարխուդարյանի մանկավարժական գործունեությունը, որի սկիզբը կարելի է համարել 1923 թ. Թբիլիսիի կոնսերվատորիայում: Այստեղ նա սկզբում վարում էր համարյա բոլոր տեսական առարկաները,

իսկ 1934 թվականից՝ միայն կոմպոզիցիայի դասարանը: Միայն 1954 թ. նա թողեց կոնսերվատորիան, անցնելով թոշակի:

Երեք տարի (1934—37 թթ.) նա համատեղում էր աշխատանքը երկու կոնսերվատորիաներում՝ Երևանում և Թբիլիսիում: Ամիսը մեկ անգամ նա գալիս էր Երևան, ուսանողների հետ պարապելու, մնացած ժամանակ նրան փոխարինում էր ասիստենտը՝ Վ. Տալյանը: 1937 թ. Տալյանն սկսեց ինքնուրույն վարել կոմպոզիցիայի պարապմունքները: Որոշ ժամանակ Բարխուդարյանի մոտ են պարապել սովետահայ կոմպոզիտորներ Ա. Սաթյանը, Ա. Շիրյանը, Ալ. Հովհաննիսյանը, Ա. Հարությունյանը, Ղ. Սարյանը, է. Միրզոյանը: Բարխուդարյանի մոտ են սովորել նաև Ս. Քյոսայանը, Լ. Սաֆարյանը, Ռ. Աթայանը, Արտ. Խաչատրյանը և ուրիշներ: Բայց իր աշխատանքը վերը թվարկված կոմպոզիտորների հետ նա մինչև վերջ չտարավ: Բարխուդարյանի մանկավարժական գործունեության հիմնական մասը կապված է Թբիլիսիի կոնսերվատորիայի հետ, այստեղ նա տարիներ շարունակ ղեկավարել է տեսական ստեղծագործական ամբիոնը: Այստեղ նա կրթել է կոմպոզիտորների մի ամբողջ սերունդ, որոնցից շատերը հետագայում դարձել են վրացական և հայկական երաժշտության անվանի գործիչներ:

Այսպես, Բարխուդարյանի աշակերտներն են եղել Ա. Բալանչիվաձեն, Ի. Տուսկիան, Շ. Թաթևաքիշվիլին, Ա. Զիգուրիձեն, Գ. Զիխկվաձեն, Ա. Անդրիաշվիլին, Դ. Թորաձեն, Ա. Մաճավարիանին, Օ. Թաթևաքիշվիլին, Շ. Զոշուան, Օ. Խուցիշվիլին և ուրիշներ: Հայերից Թբիլիսիի կոնսերվատորիա-

յում նրա մոտ են ավարտել՝ է. Գրիկուրովը, Ա. Դոլուխան-
յանը, Վ. Տալյանը, է. Աբրահամյանը, Մ. Մազմանյանը և
ուրիշներ:

Նրա բազմաթիվ սաներից շատերն այսօր արվեստի վաս-
տակավոր գործիչներ են, պետական մրցանակների դափնե-
կիրներ, պրոֆեսորներ ու դոցենտներ: Դատելով այն բանից,
թե վերոհիշյալ բոլոր կոմպոզիտորներն ինչ տեղ են գրավել
իրենց ազգային երաժշտության զարգացման գործում, դժ-
վար չի լինի հասկանալ, թե որքան խելամիտ ու նրբազգաց
ղեկավար է եղել Բարխուդարյանը, որչափ ստույգ է նա
հասկացել կոմպոզիտորական դասարանի ղեկավարի իր
խնդիրները: Իր ուսանողներին նա դաստիարակում էր դա-
սական և, գլխավորը, ազգային երաժշտական ավանդույթ-
ների խոր յուրացման ոգով, համառորեն ու հաստատապես
ուղղելով նրանց ստեղծագործությունը սեփական ժողովրդի
երաժշտական հարուստ բառապաշարի օրգանական օգտա-
գործման ճանապարհով: Չպարտադրելով որևիցե կանոն ու
չկիրառելով մանկավարժական սահմանափակումներ, յուրա-
բանչյուրի ստեղծագործական անհատականության բացա-
հայտումը նա խրախուսում էր ըստ ամենայնի: Դրա համար
էլ նրա սաներից յուրաքանչյուրը վառ, ինքնատիպ ոճի, ան-
հատական ձեռագրի տեղ կոմպոզիտոր է:

1946 թ. Թբիլիսիի կոնսերվատորիայի դիրեկցիայի բնու-
թագրում գրված է. «... Կոնսերվատորիայում աշխատելու
տարիներին Ս. Վ. Բարխուդարյանը պատրաստել է կադրեր,
որոնք ներկայումս Վրացական ՍՍՀ կոմպոզիտորների առա-
ջավոր խումբն են կազմում...»

Ս. Վ. Բարխուդարյանը իսկական մանկավարժի, հասարակական ակտիվ գործչի, իր աշխատանքը սիրող մարդու, կոնսերվատորիայի շատ պատասխանատու բաժինը՝ կոմպոզիցիայի դասարանի հմուտ ղեկավարի օրինակ է հանդիսանում...»:



Ստեղծագործական ու մանկավարժական գործունեությանը զուգընթաց, Բարխուդարյանը հափշտակությամբ ըզբաղվում էր նաև գիտա-հետազոտական աշխատանքով: Նա բազմաթիվ զեկուցումներ է կարդացել կոնսերվատորիայի տեսական ամբիոնում զանազան խնդիրների շուրջը, վերլուծել է Բեթհովենի երկերը, հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները, գրել է մի շարք հոդվածներ և այլն: Հետաքրքիր են նրա զեկուցումների թեմաները՝ «Բեթհովենի դաշնամուրային սոնատներում մշակման մասի հարմոնիկ պլանի և հիմնակետի նշանակության մասին», «Մոդուլյացիա» տերմինի մասին», «Դիսոնանսող ինտերվալների լուծումը՝ ֆունկցիաներում ձգտող տոների հիման վրա», «Դիալեկտիկական սոնատային ձևում», «Ժողովրդական երգերի լադային հիմքը», «Հայ երաժշտության մեջ խոշոր ձևի խնդիրը», «Կարա-Մուրզայի երգերի վերլուծությունը», «Ժողովրդական երգերի Կոմիտասի մշակումների վերլուծությունը» և այլն: Սոսկ թվարկումը բացահայտում է կոմպոզիտորի հետաքրքրությունների լայն շրջանակը, նրա ձգտումը՝ խորությամբ թափանցել կոմպոզիցիայի գաղտնիքների մեջ, ընդհանրացնել իր գիտարկումներն ու փորձը:

Հետաքրքիր շատ դիտողություններ է արել Բարխուդարյանը, վերլուծելով Բեթհովենի դաշնամուրային սոնատները, որոնք շարադրել է «Բեթհովենի դաշնամուրային սոնատներում մշակման մասերի հարմոնիկ պլանի մասին» հոդվածում, տպագրված «Երաժշտության հարցեր» ժողովածուում (3-րդ հատոր, Մոսկվա, 1960)։ Նրա դիտողությունների էությունը կայանում է տոնայնական զարգացման օրինաչափությունների, սոնատի հիմնական կառուցվածքի գլխավոր ֆունկցիաների առավել լրիվ բացահայտման սկզբունքների, ընդհանուր շղթայում օղակներ հանդիսացող տոնայնությունների միջև ֆունկցիոնալ փոխադարձ կապի բացահայտման մեջ։ Ուսումնասիրելով Բեթհովենի սոնատներում տոնայնական զարգացման տրամաբանությունը, Բարխուդարյանը դրանք դիտում է որպես տրամաբանական կոմպոզիցիայի առավել կատարյալ նմուշներ, որոնք կարող են խիստ ուսանելի ուղենիշ հանդիսանալ կոմպոզիտորների համար։

Որոշ չափով անսովոր, բայց յուրօրինակ համոզիչ են նրա մտքերը «մոդուլյացիա» տերմինի հասկացման շուրջը։ Սովորաբար, մոդուլյացիա ասելով միշտ հասկացել են անցումը մի տոնայնությունից մյուսին։ Տերմինի նման հասկացությունը ձևակերպված է նաև ուսումնական ձեռնարկներում, մասնավորապես Յու. Տյուլինի և Ն. Պրիվանոյի Հարմոնիայի դասագրքում¹, որը նշում է Բարխուդարյանը։ «Մոդուլյացիա ասելով հասկանում ենք անցումը մի տոնայնությունից մյուսին՝ տոնայնական մոդուլյացիա։ Սա մոդուլյացիայի հիմ-

¹ 1956 թ. հրատարակություն։

նական տեսակն է: Մյուսը լադային մոդուլյացիան է, որն իրենից ներկայացնում է նույնանուն տոնայնությունների փոփոխությունը (օրինակ, անցումը դո-մինորից դո-մաժոր և հակառակը)¹:

Բարխուդարյանը վիճարկում է տերմինի այդ համընդհանուր հասկացությունը և առաջարկում իրենը, որը թեև վիճելի է, բայց ռացիոնալ հատիկ է պարունակում: Համենայն դեպս, անհրաժեշտաբար ստիպում է մտածել հաստատված որոշ հասկացությունների շուրջ:

Ինչպե՞ս է հասկանում մոդուլյացիան Բարխուդարյանը: Նա գտնում է, որ մի տոնայնությունից մյուսին անցումը դեռ մոդուլյացիա չէ, հաճախ դա տոնայնական զարգացում է, հիմնական տոնայնության հաստատումը հարակից, կենտրոնի հետ ֆունկցիոնալ կապերով կապված տոնայնություններով, որոնք ինքնուրույնաբար չեն հաստատվում այնքան, որ գիտակցությունից դուրս վանեն տոնիկայի զգացողությունը: Շրջապատող տոնայնությունները ընդհանուրի լոկ մասնիկներն են և արտացոլում են տոնայնական տվյալ սիստեմի հարմոնիկ հնարավորությունները: «Ներգրավված հարակից տոնայնությունները, — գրում է Բարխուդարյանը², — երաժրշտության հետագա շարադրման ընթացքում, պատկերավոր ասած, հալչում են, այսինքն՝ վերանում են, տեղը զիջելով տոնայնական սիստեմի կենտրոնին: Վերանում են, քանի որ նրանց նշանակությունն է նպաստել հարմոնիկ զար-

¹ «Մոդուլյացիա տերմինի մասին» հոդվածից (ձեռագիր):

² Նույն տեղը:

դացմանը և, ֆունկցիոնալ տեսակետից լինելով կապված կենտրոնի հետ, ունենում են օժանդակ նշանակություն»:

Ինչ է առաջարկում նա ընդունված հասկացության փոխարեն: Ահա թե ինչ է գրում. «Մոդուլյացիան ամենից առաջ ստեղծագործության մեջ տոնայնական սիստեմի փոփոխում է նոր սիստեմով, ապա թեմատիկ նյութի փոփոխումը, և վերջապես հենքի փոփոխումը: Ահա թե որն է մոդուլյացիայի էությունը: Այստեղ հարկ է նշել, որ մոդուլյացիան բնորոշող երաժշտական ձևի բոլոր բաղադրիչների փոփոխումը նպաստում է նոր որակի ստեղծմանը»: Հետևաբար, մոդուլյացիա ասելով Բարիսուդարյանը հասկանում է երաժշտական նյութի նոր որակի դրսևորում: Տերմինի նման հասկացությունը որոշակիորեն տրամաբանված է: Երաժշտական նյութի զարգացման մեջ «տվյալ սիստեմի շրջապատող տոնայնությունների ներգրավումը» Բարիսուդարյանը վերագրում է հարմոնիկ զարգացմանը, որը «պետք չէ շփոթել մոդուլյացիայի հետ», քանի որ «հարմոնիկ զարգացման դեպքում կատարվում է կենտրոնի հետ ֆունկցիոնալ կապի մեջ գտնվող շրջապատող տոնայնությունների ներգրավում, իսկ մոդուլյացիայի դեպքում կատարվում է տոնայնական նոր սիստեմի ներգրավում»:

Այսպիսով, հարմոնիկ զարգացումը նա մասնատում է երկու տեսակի՝ սովորական ձևի հարմոնիկ զարգացում, երբ ներգրավվում են կենտրոնի հետ ֆունկցիոնալ կապի մեջ գտնվող շրջապատող տոնայնություններ և բարձրագույն ձևի հարմոնիկ զարգացում, այսինքն տոնայնական սիստեմի փոփոխություն: Դա էլ հենց նա համարում է մոդուլյացիայի

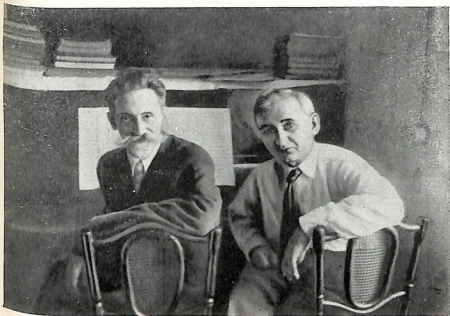
Հիմք: Եթե Բարխուդարյանի դատողությունների այս մասը
 ընդունելի կարելի է համարել տրամաբանական հիմնավոր-
 վածությունից, վերլուծման գործնական փորձից ելնելով,
 ապա նրա դատողությունների մյուս մասը՝ մոդուլյացիա
 հասկացության ձևակերպումն անկասկած խոցելի է: Նկատի
 ունեմ, ըստ ձևակերպման, թեմատիկ նյութի և հենքի ան-
 պայման փոփոխումը: Այստեղ դժվար է համաձայնել Բար-
 խուդարյանի հետ, քանի որ մոդուլյացիայի նման ըմբռ-
 նումը հակասում է կոմպոզիտորական կենդանի պրակտիկա-
 յին, որտեղ տոնայնությունների փոփոխման, մի տոնայնու-
 թյունից ֆունկցիոնալ տեսակետից կապ շունեցող մյուս
 տոնայնությանը (միևնույն թեմատիկ նյութի և հենքի դեպ-
 քում) անցնելու անթիվ-անհամար օրինակներ կան: Օրինակ,
 վերցնենք թեկուզ Ռավելի «Բոլերոն», որտեղ ամբողջ ստեղ-
 ծագործության ընթացքում համառորեն պահպանվող թեման
 C-dur հիմքով (բազմատոնային բոլոր շեշտավորումներով
 հանդերձ) վերջում հանկարծ տեղափոխվում է տերցիայով
 վեր: Արդյո՞ք տոնայնությունների այդ փոփոխությունը հար-
 մոնիկ զարգացում է: Իհարկե ոչ, այստեղ կատարվում է
 ամենախիսկական մոդուլյացիա, ըստ որի թեման տեղափոխ-
 վում է տոնայնական նոր ոլորտ: Իսկ ընդհանրապես «մո-
 դուլյացիա» հասկացության շուրջը Բարխուդարյանի դատո-
 ղություններում արժեքավոր շատ մտքեր կան, որոնք մտա-
 ծելու և քննելու տեղիք են տալիս: Անառարկելիորեն մի բան
 պիտի ընդունել՝ հաճախ հարմոնիկ զարգացումը դիտվում է
 որպես մոդուլյացիաների շղթա, այն դեպքում, երբ շոշափ-
 ված տոնայնություններից և ոչ մեկը չի ամրապնդվում

(վերցնենք, թեկուզ, սոնատային ալեգրոնների մշակումները), այլ հաճախակի օգտագործվում է որպես երանգ կամ տոնայնական մյուս ոլորտին անցնելու նախնական աստիճան:

Գիտա-հետազոտական աշխատանքի բնագավառում, ուր երկար տարիներ հափշտակությամբ աշխատում է Բարխուդարյանը, նա ցուցաբերել է խորամտություն և վերլուծական-գիտողական ունակություն, քննադատական և վիճաբանական լիցք: Հարմոնիայի, լադի ասպարեզում արժեքավոր իր շատ գիտողությունները նա լայն քննարկման է դրել, հաճախակի հանդես գալով կոնսերվատորիայի կոմպոզիտորական ամբիոնում:

Ներկայումս, չնայած պատկառելի տարիքին, Բարխուդարյանը պահպանել է իր զարմանալի եռանդն ու սթափ միտքը: Նրան միշտ կարելի է տեսնել դաշնամուրի մոտ, իր ստեղծագործությունները խմբադրելիս, նոր հրատարակություններ պատրաստելիս, նա հետաքրքրությամբ է հետևում ժամանակակից, հատկապես հայկական երաժշտության նոր երեվոյթներին:

Ս. Բարխուդարյանի վաստակը բարձր է գնահատված հասարակության ու կառավարության կողմից: 1930 թ. հաստատվեց նրա պրոֆեսորական կոչումը, 1935 թ. նրան շնորհվեց Հայկական ՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործչի, իսկ 1936 թ. Վրացական ՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործչի կոչումներ: Մանկավարժության 25-ամյա աշխատանքի կապակցությամբ նա պարգևատրվել է Լենինի շքանշանով: 1960 թ. Հայաստանի կառավարությունը նրան շնորհեց Հայկական ՍՍՀ ժողովրդական արտիստի կոչում:



Զախից աջ՝ Կ. Ս. Սարաջյան և Ս. Վ. Բարխուդարյան:





Ստեղծիչ Բաբխուղարյանը Լենինգրադի պրոֆեսորա-դասա-
խոսական կազմի հետ:

Բարխուդարյանի նուրբ ու գեղեցիկ արվեստը սիրով ու հաճույքով է ընդունվել երաժշտասերների կողմից, իր լավագույն ստեղծագործություններով նա իսկական ժողովրդականութուն է վայելում։ Ստեղծագործական ու մանկավարժական անդուլ գործունեությամբ նա բավականաչափ նըպաստել է հայ և վրաց ժողովուրդների ստեղծագործական ու բարեկամական կապերի ամրապնդմանը։ Չնայած իր կյանքի զգալի մասը անց է կացրել Թբիլիսիում, նա միշտ սերտորեն կապված է եղել Հայաստանի երաժշտական կյանքի հետ, գործուն մասնակցություն ունեցել նրա աճին։ Դրա համար էլ հայ ժողովուրդը, ի թիվս ստեղծագործական մտավորականության իր լավագույն ներկայացուցիչների, տալիս է նաև Սարգիս Բարխուդարյանի անունը։

Ս. ԲԱՐԵՈՒԴԱՐՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՅԱՆԿԸ

Դաշնամուրային ստեղծագործություններ

Արևելյան պարեր (4)	1910—1913	1910, 1913, 1932
Դաշնամուրային պիեսների	1910—1918	1924—25
Առաջին սերիա.		
Էսքիզ h—moll		
Ակվարել		
Հերիաթ		
Էսքիզ d—moll		
Օրորոցային		
Աշխանային		
Սոնատ, 4 մասից	1915	
Դաշնամուրային պիեսների	1915—1923	1928
Երկրորդ սերիա.		
Շուրջպար		
Մենապար		
Էսքիզ A—dur		
Պրելյուդ № 2՝ «Աշուն»		
Նազ-պար	1921	1923
Պոեմ «Ճգնափորի խցիկում»	1921	1923

Ժողովրդական պար «Հայաստան»	1926	1926
Սյուիտ դաշնամուրի համար, 4 մասից	1932	1934
Անդանտե	1932	1935
Մանկական պիեսների ժողովածու (12 պիես)	1939	1942, 1948, 1962
Պիեսների ժողովածու պատանեկության համար (12 պիես)	1942—43	1948
25 պիես-մանրանվագներ	—	1953
Մանկական ակրոմ	—	1959
Ընտիր մանրանվագներ (20 պիես)		1967

Վոկալ ստեղծագործություններ

Սայաթ-Նովայի 8 երգ (մշակումներ)	1932—33	1935
Ժողովրդական երգերի մշակումներ	1927—36	1932—38, 1957
«Սարի աղջիկ»		
«Մամուլ աղջիկ»		
«Դլե յաման»		
«Սիրուհիս»		
«Մաճկալ ես»		
«Քյուռ-օղլի»		
Վոկալ շարք Ավ. Իսահակյանի տեքստերով	1959	1961

Բալետ

«Նարինե», 4 դորժոդոլյուն	1938	—
--------------------------	------	---

Օպերա

«Քենի Քուլի», մանկական, 4 դորժոդոլյուն	1946	—
--	------	---

Սիմֆոնիկ նվագախմբի համար

Սիմֆոնիկ պոեմ «Անուշ», 4 մասից	1916—1917	—
Սյուիտ «Զակֆեղերացի»	1932	—
Սյուիտ լարային նվագախմբի համար	1939	—
Երկու սյուիտ «Նարինե» բալետից	1942	—
Նախերգանք	1943	—

Փողային նվագախմբի համար

Սզո քայլերգ Թումանյանի հիշատակին	1923	—
Շտուրմ-քայլերգ	1933	1933

Կինոերաժշտություն

«Կարո» (զեղ. ֆիլմ.)	1936
«Քաջ Նաղար» —» —	1940
«Շունն ու կատուն» (մուլտ. ֆիլմ)	1936
«Տերտերն ու ալժը» (մուլտ. ֆիլմ)	1939

Երաժշտա-քառերական ձևավորումներ

Մեծապատիվ մուրացկաններ	1933
Շահնամե	1935
Սկառու	1935
Երկիր հայրենի	1936
Նամուս	1936
Քաջ Նաղար	1941
Արևելյան Առամնաբույժ	1942
Խաթաբալա	1944
Մեծ հարսանիք	1946
Հարազատ մարդիկ	1947

Խմբերգային ստեղծագործություններ

Սովետական Միության հիմներ	1943
Հայկական ՍՍՀ հիմներ	1944

Մարգարիտ Պողոսի Տեր-Սիմոնյան

ՍԱՐԳԻՍ ԲԱՐՆՈՒԴԱՐՅԱՆ

Խմբագիր՝ Մ. Հ. Մուրադյան
Նկարիչ՝ Մ. Ք. Մանդակունի
Գեղ. խմբագիր՝ Յգ. Ա. Ասատրյան
Տեխ. խմբագիր՝ Վ. Մ. Եզանյան
Վերատուգող սրբագրիչ՝ Վ. Ա. Վարդյան



Հանձնված է արտադրության 14/VIII 1967 թ.: Ստորագրված է տպագրության 20/II 1968 թ.: Պատվեր 1659: Տիրաժ 1000: ՎՖ 08410: Թուղթ՝ տպագրական № 1, $70 \times 108^{1/32}$, հրատ. 2,5 մամ.+3 ներդիր, տպագր. 2,5 մամ.=3,5 պայմ. մամ.: Գինը՝ 17 կոպ.:

*

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

*

ՀԱՍՀ Մինիստրների սովետին առընթեր մամուլի կոմիտեի սյուիզրաֆարդյունաբերության գլխավոր վարչության Հակոբ Մեղապարտի անվան սյուիզրաֆկոմբինատ, Երևան, Տեղյան 91:

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0047496

9080 17 4.

A $\frac{1}{9778}$

“24340547”