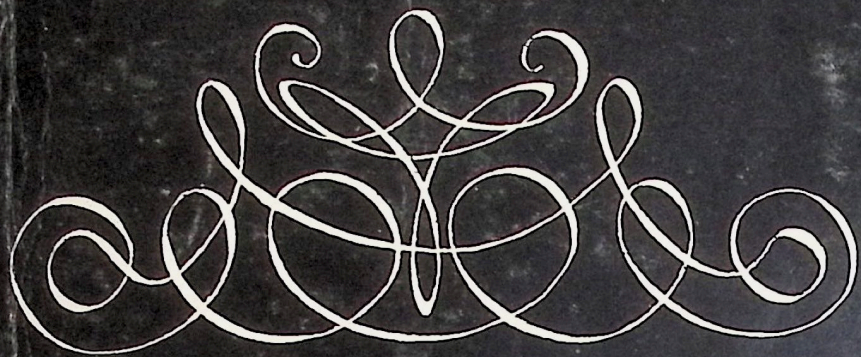
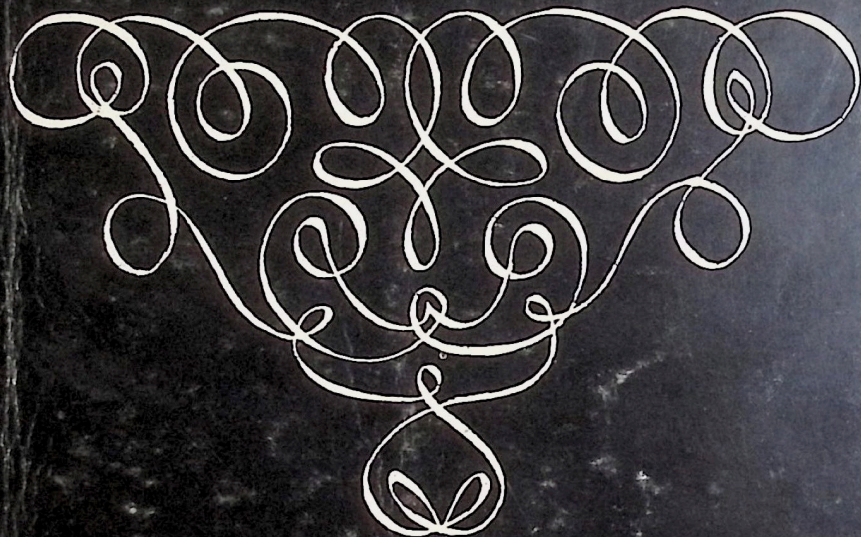


Է. ԿՆՐԱԳՅՈՒՅԵՆ



ԿՈՒՉՎ-ԷՅՆԱՆՅՈՒՆ



„Հայաստան“



Է. ԿԱՐԱԳՅՈՒԼՅԱՆ

ԽՈՉՎ-ԷՅՆԱԹՅԱՆ



ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

«ՀԱՅԱՍՏԱՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԳՈՒԹՅՈՒՆ ԵՐԵՎԱՆ 1975

4 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 հրաժշտական հարուստ ժառանգություն թողնել:

Կոմպոզիտորն իր ստեղծագործական ուժերը փորձել է բոլոր ժանրերում: Հայտնի են նրա կամերային հրաժշտությունը, օպերաները, ոկալ-սիմֆոնիկ սյուիտները, սիմֆոնիկ պոեմները, վերջապես, վարպետությանը 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 ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

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, որում խոշա-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 ակադեմիկոս՝ Իգոր Գլեբովը¹ (Բ. Ասաֆև):

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

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

Սակայն, շնայած դրան, քսան-երեսնական թվականների հա-
կաազգային (կոսմոպոլիտական) վերացական-ֆորմալիտական
արվեստը շրմողունվեց խոշա-էյնաթյանի կողմից: Հիմնականում
վառ ժողովրդականությամբ հագեցած սպենդիարյանական դարոցի
շնորհիվ խոշա-էյնաթյանը կարողացավ խուսափել ֆորմալիտա-
կան երաժշտության ազդեցությունից: Բայց, նրա ատեղծագոր-
ծություններում գերակշռեցին ոչ թե ռեալիստական այլ դասա-
կան ռոմանտիկական ոճի տարրերը: Դա խոշա-էյնաթյանի և՛
խառնվածքի, և՛ կյանքի արգասիքն էր, քայց անտարակույս է, որ
իրականության ճանաչողության մեթոդը՝ ռեալիստական է՝:

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

Արվեստի վաստակավոր գործիչ, անվանի կոմպոզիտոր Կոն-
Ալեքսանդրի խոշա-էյնաթյանը ծնվել է 1904 թվականի, նոր տո-
մարով 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 կիսամոլթ
սենյակում սիրում էր նաև դաշնամուր նվագել: Հաճախ նրանց
տանը հավաքվում էին անվանի արտիստներ, երաժիշտներ և կոմ-
պոզիտորներ, որոնք երգում էին, նվագում, կատարում իրենց
ստեղծագործություններին: Այսպիսով, ընտանեկան միջավայրը,
դաստիարակությունը կանխորոշեցին փոքրիկ Կոնի 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 Եվմալյանին ենք համարում դասական ռոմանտիկական ուղ-
ղության սկզբնաղբյուրը հայ երաժշտության մեջ:

զան՝ վաղ հասակից նրա մեջ զարգացավ սեր դեպի արվեստը, առանձնապես երաժշտությունն ու թատրոնը: Ակզբում՝ թատրոնը շատ էր զերում կեռնին, — մտաքերում է նրա մեծ եղբայրը՝ Արտեմի Ալեքսանդրովիչը: Ապագա կոմպոզիտորի մորաբորոջ, ամուսինը թիֆլիսում կազմակերպեց էր թատերական մի փոքրիկ խմբակ, որի ակտիվ մասնակիցներից էր նաև կեռնը:

Երբ նա մեծացավ, մի առ ժամանակ մասնակցում էր պրոֆեսիոնալ դրամատիկական խմբի պարսպմունքներին և նույնիսկ ելույթ ունենում թիֆլիսի ամառային «Արտո» ակումբում: Բազմակողմանի լին կեռնի ընդունակություններից: 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 հափշտակել էին կեռնին դեռևս մանուկ հասակից:

Իսկ երաժշտությունը: Թեչպես նրա ազգական Մ. Ա. Օրեշնիկովն է պատմում (որը մեծացել է խոջա-էյնաթյանի տանը և կեռնի հետ քաժանել մանկական թատիժի ու ուրախությունը, խաղերն ու շարճճիությունները), նա շէր պոկվում դաշնամուրից: Դեռևս յոթ տարեկան հասակում սովորեց նոտաները և գրեց իր առաջին ստեղծագործությունը՝ «Ավե Մարիա»-ն: Հայրը նկատելով տղայի՝ արտակարգ ընդունակությունները, հատկապես երաժշտության ատպարեզում, խնդրում է իր քննուն՝ դաշնակահարուհի և դասատու Նինա Վրադիմիրովնա Բարսեղովային, պարապել կեռնի հետ: 1925 թվականին, երբ խոջա-էյնաթյանները փոխադրվեցին Երևան, կեռնն արդեն այնքան նվարժ էր նվազում, որ կիրոթատրոններում հաջողությամբ աշխատում էր որպես դաշնակահար «Իլյուտրատոր»: Եվ գլխավորը՝ հանպատրաստից հորինում էր տանը և աշխատանքի վայրում, մեծ բավականություն պատճառելով ունկնդիրներին: Նա վերջապես կողմնորոշվել էր և ընտրել իր մասնագիտությունը: Երաժշտությունն ամբողջովին կլանել էր նրան, դարճել նրա կյանքը, էությունը:

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

նը: Ես հաճախ էր լինում Խոջա-էյնաթյաններին տանը և սիրով պարապում Լևոնի հետ, որն արդեն գրել էր մի շարք գործիքային ստեղծագործություններ, անսամբլներ: Նրա տրիոն կատարում էին ինքը (դաշնամուր), Արտեմի Սերգեևիչ Այվազյանը (թավջութակ) և Իվան-Արտեմիչ Օգանեզովը՝ (ջութակ): Լևոնը գրել էր նաև կըվարտետ: Առանձնապես աչքի շփին ընկնում կամերային անսամբլները, դրանք պատանի երաժշտի՝ Լևոնիկի, ստեղծագործական առաջին քայլերն էին:

Լևոն Ալեքսանդրովիչի պատանեկության ընկեր, կոմպոզիտոր Արտեմի Սերգեևիչ Այվազյանի վկայությամբ 1926 թվականից սկսած Լևոնն 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 Լևոնին նույնպես հնարավորություն էր տալիս կոմպոզիցիայի գծով ամենօրյա կոնսուլտացիաներ ստանալ Սպենդիարյանից:

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

«Լևոնիկի սերը, հափշտակությունը, կոմպոզիտորական աշխատանքում արտասովոր էր, — վկայում է կոմպոզիտոր Ա. Ս. Այվազյանը, — նա հորինել էր մի քանի կամերային անսամբլներ և պիեսներ: Առանձնապես իմ մեջ տպավորվել է կրտսրմտը՝ թավջութակի համար, որը նա ինձ էր ձոնել: Ես հաճախ համերգներում կատարում էի այդ պիեսը հեղինակի նվագակցությամբ: Հիշում եմ նաև թե Լևոնն ինչպես էր երաժշտություն հորինում դրամատիկական պիեսների համար: Մասնավորապես 1927 թվականին նա շատ հաջող ձևավորեց Գ. Սունդուկյանի «Պեպո»-ն: Ցավոք սրտի, կոմպոզիտորի Երևանում հորինած երաժշտության ձևազրեքը (նոտաները) դեռ չեն հայտնաբերված, ուստի դրանք որոշակիորեն բնութագրել հնարավոր չէ, միայն կարելի է լսողների վկայությամբ դառնալ այն եզրակացություն, որ կամերային երաժշտությունը և հատկապես անսամբլները հեռու էին հավանական կոլորիտից, իսկ «Պեպո»-ում պատանի երաժիշտը օգտագործել

էր Թիֆլիս քաղաքի՝ իրեն քաջ ծանոթ Ֆոքլիտորը, և իհարկե, շնչին շարիով արտացոլել հայկական ոչ վառ կոլորիտ:

Դասերի, բազմաթիվ զրուցաների ընթացքում Ալ. Սպենդիարյանը աշխատում էր ապագա կոմպոզիտորի ուշադրութունը գրավել դեպի հայկական երաժշտության առանձնահատկութունները: Ուշադրության արժանի է կոմպոզիտորի դուստր՝ Մ. Ա. Սպենդիարովայի նվաճութունն այն մասին, որ իր հայրը Հայաստանի տարբեր վայրերում շրջագայելիս իր հետ տանում էր նաև հոռա-էջնաթխանին:

Ալեքսանդր Աֆանասելի հետ սիստեմատիկ պարապմունքներն օգնում էին երիտասարդ երաժշտին ձեռք բերել հատկապես նվագախմբային անհրաժեշտ գիտելիքներ: Կարելի է ասել, որ հենց Հայաստանում հոռա-էջնաթխանն ստացավ այն, ինչ անհրաժեշտ էր ապագայում նրա նվագախմբային արտակարգ վարպետության համար: Եվ նրա ոճական առանձնահատկութուններից մեկը՝ նվագախմբի վառ գունեղութունը, նույնպես որոշակիորեն կապված է Սպենդիարյանական դպրոցի հետ:

Երաժշտագետ Կոնստանտին Եֆրեմովիչ Մելիք-Վրթանեսյանը սիրով էր մտաբերում հոռա-էջնաթխանի «Յաբուղկա» նվագախմբային պիեսը: Գունեղ վարիացիաները, «Յաբուղկայի» թեմայով, ապագա կոմպոզիտորի ուրույն ոճի նախադրյալն են հանդիսանում:

Ուսման հենց սկզբի տարիներից, Երևանում, Լևոն Ալեքսանդրովիչը զգաց այն մեծ անդամորը, որ գոյութուն ուներ հարմոնիայի դասագրքերի և ստեղծագործական պրակտիկայի միջև:

Այդ իսկ պատճառով հոռա էջնաթխանի «Հանդգնութունը», ստեղծագործական խիզախ որոնումները հարմոնիայի որոշ սուսուցիչներին դուր չէին գալիս: Մինչդեռ, Ալ. Սպենդիարյանը, ներշնչելով իր աշակերտին տեսությանը տիրապետելու անհրաժեշտութունը, միևնույն ժամանակ չէր սահմանափակում նրա մտքի թրուիչը, ռոմանտիկական արտահայտչական միջոցների որոնումները:

Ալ. Սպենդիարյանի խորհրդով Լևոն Ալեքսանդրովիչը 1928 թվականին մեկնեց Լենինգրադ ուսումը շարունակելու: Այդ բանում նրան օժանդակեց նաև պրոֆ. Ք. Ս. Քուշնարյանը, սրը 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. Ք. Ս. Քուշնարյանը: Պյոտր Բարխսովիչ Ռյազանովն իր աշակերտների հետ պարապելիս աշխատում էր գտնել նրանց տաղանդի առանձնահատկութիւնները և ըստ այնմ էլ զարգացնել դրանք: Նրա աշակերտներն իրենց ազգությամբ և խառնվածքով շատ տարբեր էին: Դրանց թվին էին պատկանում Լ. Չերոխնակին, Վ. Սոլովյով-Սեդոյցը, Ն. Բոգոտովսկին, Մ. Լևին, Գ. Սվիրիդովը, Ն. Գանը, Ի. Պուստոլնիկը և ուրիշներ:

Ռ. Զարիցկայան Պ. Բ. Ռյազանովի մատին գրած իր աշխատանքում պատմում է՝ նա շատ էր սիրում փր տաղանդավոր ուսանող Լ. Խոջա-էյնաթյանին և ամեն կերպ աջակցելով, աշխատում էր նրա ուշադրութիւնը կենտրոնացնել ժամանակակից թեմատիկայի վրա: Պյոտր Բորխսովիչը գնահատում էր Խոջա-էյնաթյանի նկատմամբ ունեցած մեծ պահանջկատութիւնը, 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 վշտեղբուն, հիասթափութիւնը հորից ծանր ապրումների տեղիք տվեց: Նա իր մորը փոխադրեց Լենինգրադ և այլևս, երկար տարիներ շվեդադարձավ Երևան: Կենսուրախ, արամիտ, հույզերով լի Երիտասարդի ներքնաշխարհը տագնապ էր ապրում: Դա նրա կյանքում առաջին տագնապն էր:

Բայց վշտեղբու հորդալից ալիքը, Լևոնի սերը դեպի երաժշտութիւնը, երիտասարդի հետաքրքիր և խորհրդավոր, առեղծվածաշին, 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. Սուսորգուկու անվամբ:

Սեդոյի և Չերժինսկու հետ: Մի (եռյակ), որի (հատկապես Սոլովյով-Սեդոյի) հետ բարեկամութունը շարունակվում է մինչև կոմպոզիտորի կյանքի վերջը:

Կոմպոզիտոր Ն. Ա. Գանը պատմում է՝ «Պ. Ք. Ռյազանովը իր աշակերտներին խորհուրդ էր տալիս հետևել դասական երաժշտության լավագույն ավանդույթներին»¹: այդ կապակցությունամբ ցայտուն օրինակ կարող է ծառայել այն հանգամանքը, որ երբ Մոսկվայի ուսանող կոմպոզիտորները՝ Դավիդենկոն և Կովալը, եկան Լենինգրադ հատկապես ուսանող կոմպոզիտորներին ՌԱՊՄ-ի² մեջ ներգրավելու, նրանց շհաջողվեց խոջա-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 լիառնակ էր նաև խոջա-էյնաթյանի համար: Ոմանք այն վարժիքին էին, թե կոնսերվատորիայում սովորելը արգելք է հանդիսանում ազատ տեղծագործությանը, որի պատճառով շատերը Կիտատ են թողնում իրենց ուսումը: Օրինակ, կոմպոզիտոր Ժելյաքբինսկին դուրս եկավ կոնսերվատորիայի առաջին, իսկ Չերժինսկին երկրորդ կուրսից: Կեն Ալեքսանդրովիչը՝ առհասարակ հրաժարվեց կոնսերվատորիայում սովորելուց և քավարարվեց երաժշտական տեխնիկումով: Կար մի ուրիշ հանգամանք ևս՝ թատրոններում աշխատելը, որի պատճառով խոջա-էյնաթյանը ուսումը ջարունակեց Լենինգրադի կոնսերվատորիայում: Նա աշխատում էր թատրոններում որպես դիրիժոր և կոմպոզիտոր՝ երաժշտություն էր հորինում ներկայացումների համար: Ինչպես նրա բոլոր ընկերներն են վկայում որպես պրոֆեսիոնալ երաժիշտ նա գրեթե արդեն ձևավորվել էր և տեխնիկապես ավելի 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 դրույթներով:

² Դասական երաժշտությունը հիմնականում ժխտում էր ՌԱՊՄ-ովականների կողմից:

Խոջա-էջնաթխանը կազմակերպված բնավորութեան տեր անձ-
նավորութիւնն էր: Նա իր շատ սիրած կոմպոզիտորի՝ Չաչկովսկու,
նման աշխատում էր սիրտեմատիկաբար ու պլանավորված: Հա-
րազատները պատմում են, որ կոմպոզիտորի ստեղծագործական
օրը, դեռ պատանեկութեան տարիներից, սկսվում էր առավոտյան
ժամը 8-ից: Նա գրում էր մտածված, մաքուր, գեղեցիկ, մարզաբ-
ուաշար ձեռագրով և միանգամից պարտիտուր էր ստեղծում:

Խոջա-էջնաթխանի ստեղծագործական աշխատանքներում ու-
շագրավ է այն, որ հենց տղայից նա տիրում է սովետական ար-
դիական թեմատիկային՝ սկսած դիպլոմային աշխատանքից՝ ռեա-
լիստական «Շլյուզ» օպերայից¹: Օպերայի լիբրետոն գրել էր
տեխնիկումի ուսանող՝ ապագա երաժշտագետ Ա. Ն. Գորժանսկին
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-
էջնաթխանը դեռ ուսման տարիներից դիմում էր արդիական թե-
մատիկային, ուր արդեն տրսկորվում էին նրա ինքնուրույն ոճա-
կան առանձնահատկութիւնները, բնութագրելով նրան որպես
որոշ պրոֆեսիոնալիզմի տեր կոմպոզիտորի, այնուամենայնիվ,
ստեղծագործութիւնները մինչև քառամանական թվականները գրե-
թե զուրկ էին հայկական հարազատ կոլորիտից: Իսկ ժամանակա-
կից երաժշտական լեզուն դեռ լրիվ չէր ձևավորված:

Որո՞նք էին երեսնական թվականների երաժշտական հիմնա-
կան ուղղութիւնները և որի՞ն հարեց Խոջա-էջնաթխանը:

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 էութեամբ
երկը պատանեկան չէր. նրա երաժշտական կերպարների լրջու-

1 Նա տեխնիկումն ավարտում է 1932 թվին: Ուսանողական տարիներին
ավարտում է «Կոլտոզային» սիմֆոնիկ սյուիտը և սիմֆոնիետոս-օրատորիան,
նվիրված «Կրասին» սառցահատի հերոսական արշավին:

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

3 Սիմֆոնիան Դ. Շոստակովիչի դիպլոմային աշխատանքն էր:

թյունն ու խորոսթյունը վկայում են ավելի շուտ շնորհարի վարպետի ձիրքի, քան թե անփորձ պատանու խառնվածքի մասին: Սիմֆոնիայում զգացվում է դասական երաժշտության ուղղությունը¹ և նրա ինքնատիպ մեկնաբանումը, որն առհասարակ չափազանց ստիպական է կոմպոզիտորների ստեղծագործության առաջին շրջանին: Խոջա-էյնաթյանը նույնպես մարմնավորեց դասական երաժշտության այն տարրերը, որոնք մոտ էին նրա ստեղծագործական խառնվածքին (տակայն այդ հարցին կանոնադառնանք ավելի ուշ):

Երեսնական թվականներին սովետական կոմպոզիտորները լավագույն ստեղծագործությունները կարելի 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 ըստեղծագործությունները: Երկրորդ ենթաբաժինը հիմնականում սիմֆոնիկ ժանրին լ 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 Շոտտակովիչի սիմֆոնիաները:

Օպերային ստեղծագործություններում (երրորդ ենթաբաժին) կոմպոզիտորները հիմնականում մարմնավորում էին պատմական, ոչ վաղ ռևոլյուցիոն 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: Զիշտ է, օպերաների հետ մեկտեղ կոմպոզիտորը գրում էր նաև այլ ստեղծագործություններ, ինչպիսին նրա սիրած ժանրին պատկա-

¹ Հիմնականում ուսական:

նող Սիմֆոնիկ սյուիտն է, սակայն օպերային ժանրը Խոջա-էյ-նաթյանի ստեղծագործական ողջ կյանքում դերել է նրան: Չէ՞ որ կոմպոզիտորը պատանեկական տարիներին հատկապես էր ոչ միայն երաժշտությամբ, այլև թատրոնով: Եւ միայն օպերայի սինթետիկ ժանրը կարող էր լիովին բավարարել նրա բազմակողմանի տաղանդը: Յավոք 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), «Խոռվոթյուն» (1937—38), «Ընտանիք» (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 են:

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 ոճի ստեղծման ու զարգացման ընթացքում իր խոր կնիքն է դրել: Խոջա-էյնաթյանի երաժշտական կերպարներն իրենց արտահայտչական միջոցներով ուրույն էին և լավոնիկ: Ինչպես ինքը կոմպոզիտորն է խոստովանում, թատրոնի փոքր նվագախումբն իր նվազ արտահայտչական հնարավորություններով շատ վերօգնում նրան. որպեսզի այդ փոքր նվագախումբը հնչեր այնպես, ինչպես ինքն էր ցանկանում, նա ստիպված էր տարբեր նվագախմբային հնավորությունների, գործիքների նորանոր զոսգորդումների միջոցով փոնել իր որոնած երաժշտական կերպարին հատուկ՝ գունեղ գործիքավորում: Բայց միաժամանակ պետք է նշել, որ թատրոնի համար երաժշտություն գրելը նրա վրա թողեց և իր քաջասական ազդեցությունը՝ ցուցադրականության որոշ տարրերի առկայությունը²:

1 Կորել է նաև «Երեք հանդիպում» օպերայի ձեռագիրը:

2 Տե՛ս այս աշխատության 31, 32 էջերը:

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

Խոջա-էյնաթյանի «Խոռվուկցուն» օպերայում զգացվում է նաև «ապահովականության» տեղեկացը, 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 լիբրկա-հոգեբանականի հետ: Եվ վերջինս պերակռելով, աստիճանաբար, որոշ շափով ավանում է տիեմատիկ ցուցադրականը: Այդպիսիք են Խոջա-էյնաթյանի նախապատերազմյան տարիների ստեղծագործությունները և հատկապես «Ընտանիք» օպերան¹:

Ահավոր պատերազմը խոթուակեց զատ 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 ֆորմլորին:

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

1941 թվականի օգոստոսին Լենինգրադում Խոջա-էյնաթյանը

¹ Տե՛ս այս աշխատության 32—34 էջերը:

ժանր հիվանդանում է. նրան բուժելու նպատակով տեղափոխում են Սվեբոդովսկի: Այստեղ են դաշխա նաև նրա մտերիմ ընկերները՝ Չերտինսկին և Սոլովյով-Սեդոյը: Սոբոլյով-Սեդոյի վկայությամբ կենն Ալեքսանդրովիչը երկար ժամանակ - իրեն տկար էր զգում, քիչ էր աշխատում, բայց որոշ ժամանակ անց սկսում է լուրջ աշխատել և հենց այդ ժամանակաշրջանում է, որ նա խիստ ձգտում է դրսևորում դեպի հայկական երաժշտությունը (թե՛ տեքստի և թե՛ երաժշտության ութմ-ինտոնացիաների տեսակետից), և գրում է հայկական «Նամուս» օպերան: «Ափսոս, կենը ուշ դիմեց հայկական երաժշտությանը, — ասում է Սոլովյով-Սեդոյը, — բայց չնայած դրան, հենց «Նամուս» օպերայով, որի հիմքում ընկած էր հայկական երաժշտության ֆոնկլորը, 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 ատեղծագործական բարձունքների:

Այդ առումով խոշա-էջնաթյանի ատեղծագործությունը կարելի է բաժանել երկու շրջանի: Առաջինը՝ հիմնված է ռուսական դասական երաժշտության և ժողովրդական երգերի ու փոսակցական ութմ-ինտոնացիաների վրա, երկրորդը՝ (սկսված «Նամուս» օպերայից) հայ ազգային երաժշտության առանձնահատկությունների տիրապետման և էվոլյուցիոն զարգացման մեծ վերելքի շրջանն է:

Ուշադրության արժանի է խոշա-էջնաթյանի կողմից հայ դասական կոմպոզիտորների և մասնավորապես Մեծ Կոմիտասի ատեղծագործությունների (ինչպես նաև հայկական ժողովրդական երգերի) խորը բազմակողմանի ուսումնասիրությունը: Նրա ատեղծագործություններում սկզբում հայկական կոլորիտը սինթեզվում է ռուսականի հետ և չնայած հետզհետե գերիշխում է, բայց ամեն դեպքում ռուսականը, թեկուզ նվազագույն շափով, անպայման զգացվում է: Հետաքրքիր ու նշանակալից է սուկայն հայկական և ռուսական, ազգային կոլորիտի օրգանական սինթեզը կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ ատեղծագործություններում, որ հետագայում դառնում է նրա ոճական առանձնահատկություններից մեկը: Կոմ-

պողիտորն ադեկվատ զգացմանը կամ տրամադրությունը համապատասխան արտահայտչական միջոցներ է գտնում թե՛ հայկական. և թե՛ ռուսական բնորոշ կոլորիտով: Սակայն օպերաներում, երբ երաժշտությունը բնութագրում է հերոսների ներքնաշխարհը, այն առավելապես օժտված է ռուս դասական երաժշտության ըստեղծագործական միզբունքով, իսկ կենցաղայինը իր ինտոնացիաներով մնում է ազգային, հայկական: Եվ դա միանգամայն օրինաչափական է, քանի որ բուն Հայկականը, ազգային խորը շեշտերը, ազգային հոգեբանությունը դեռևս հոջա-էյնաթյանի էությունը չէին դարձել: Նրա օպերաներից՝ «Նամուս»-ում են արտահայտվում նրա անկեղծ զգացմունքները, ինչպես նաև մեծ վարպետության մարմնավորված երաժշտական դրամատուրգիան ու օպերայի սիմֆոնիզացիան (որը պայմանավորված է Ալ. Սպենդիարյանի «Ալմաստ»-ի ազդեցությամբ)՝ «Նամուս» օպերայի լեյտմոտիվների միջանցիկ զարգացման սկզբունքի վարպետ կիրառմամբ:

Թե՛ հույներ էր կապում հոջա-էյնաթյանը «Նամուս» օպերայի հետ: Կոմպոզիտորի սերը, նվիրվածությունն ու պատասխանատվությունը «Նամուս»-ի հանդեպ արտահայտվել է նրա երկու նամակներում, որոնք ուղղված էին անվանի կոմպոզիտոր Հ. Լ. Ստեփանյանին՝ «Դու իրավացի ես. ես շատ եմ աշխատեց 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. ինչպես էր նա վախենում, որ այդ օպերան չընկալվեր այնպես, ինչպես իր մտահոգացումն էր: «Ծա վախենում եմ, որ իմ օպերայից տեսցված տպավորությունը 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 բեմադրությունը, որը տեղի ունեցավ 1945 թվականին, Նրուանում ըստ արժանվուն չբանահատվեց: Ավելին՝ 1948 թվականին նրա հեղինակը մեղադրո-

¹ Տես հոջա-էյնաթյանի նամակը, գրված 13/2 1941 թ.:
² Տես հոջա-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. Զու-
լակին մեր հանդիպման ժամանակ, մտաբերելով իր ընկերոջ՝
Խոջա-էյնաթյանի, սրժվարին վյանքը, բացականչեց՝ «Մինչև հիմա
ես առանց սուր վրդովմունքի չեմ կարող հիշել այն, որ նա ֆոր-
մալիստ համարվեց»:

Երբեք մի հատված էլիասբերգի նամակից, գրված 1946 թը-
վականի հոկտեմբերի 25-ին:

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

Ինչ մեղքս թաքցնեմ, ժամանակակից կոմպոզիտորների երկե-
րում անկեղծությամբ ու շերմությամբ լի իսկական երաժշտու-
թյուն հազվագյուտ ենք լսում... Ինձ առանձնապես գերեց նվա-
գախմբին տիրապետելու Զեր վարպետությունը: Պարտիտուրը
թափանցիկ է, առատ, հյութեղ և թարմ գույներով հագեցված:

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

Շատ էր սիրում 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:

* * *

Քործիքային, կամերային և սիմֆոնիկ երաժշտությունը զբաղեցրել է կոմպոզիտորի միտքը նրա ստեղծագործական կյանքի դեռ 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 շորս մասերը՝ 1. Երգ, 2. Ժողովրդական կատակ

¹ 1925—28 թվականների ստեղծագործությունը Երևանում՝ մանր գործիքային պիեսներ, ինչպես նաև 1936 թ. լենինգրադյան առաջին ստեղծագործություններից՝ նվագախմբի համար գրված սյուիտը: Այստեղ կոմպոզիտորի երաժշտական լեզուն դեռ որոշակի չէ, սակայն կարելի է արդեն կոռեկտ ապագայում նրան հատուկ ոճական առանձնահատկությունները: Սյուիտը հինգ մասից է բաղկացած: Այն հետաքրքիր է նրանով, որ արդեն զբաղվում է կոմպոզիտորի հատուկ ձրգտումը դեպի ժանրային երաժշտական պատկերները: Ընդ որում, առանձին գործիքային խմբերի անջատ-դիֆերենցիալ օգտագործումը (նվագախմբային զույնների հակադրության սկզբունքով օժտված), պայմանավորում է սյուիտի մասերի հակադիր բնույթը: Այսպես 1-ին հանդիսավոր մասը ողջ նվագախումբն է կատարում (tutti): 2-րդ մասը՝ (ոռեսական 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, բայցերգային ուիթով, նույնպես ողջ նվագախումբն է կատարում:

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

«Սկերցն»); 3. Ազո քայլերդ և 4. Շուրջապարը կոմպոզիտորի ոճին հասունվ ժանրային երաժշտական պատկերներ են, որոնցում անդեն որոշակիորեն հանդես են գալիս խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործությանը խիստ բնորոշ հայկական կոլորիտով վերապարները՝ լիրիկական, երգային-ծորուն, կատակային-սրամիտ, պարային-ժողովրդական և սզո քայլերգը:

Սյուբիտներում ի հայտ եկող սիմֆոնիզացիայի տարրերը՝ խոջա-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 հատատում է հեղինակի ցիկլային (միամաս) կոնցերտային ձևի տիրապետումը²:

Հիսունական թվականներին (1950—1954 թթ.) կոմպոզիտորը հիմնականում գրում 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) գրավել են կոմպոզիտորի ուշադրությունը: Հայտնի է խոջա-էյնաթյանի տրիոն՝ գրված 1943 թվականին:

Խոջա-էյնաթյանի ջութակի, թավջութակի և դաշնամուրի համար գրած տրիոն, որ նվիրված էր Ալ. Սպենդիարյանի հիշատակին, նույնպես բուն ռոմանտիկական ստեղծագործություն է, սիրո խոսքովանություն: 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 հայկական ժողովրդական աշխույժ քնարական ինտոնացիաների

1 Տե՛ս կոմպոզիտորի արխիվը (ձեռագիր):

2 Տե՛ս կոնցերտի վերլուծումը:

բազմապիսի տարբերակներն ու նրանց պոլիֆոնիկ զուգորդումը առաջին մասի թեմատիկայի հետ, հավաստում են կոմպոզիտորի ուսմանտիկական խոր ոգեշնչվածությունն ու մեծ վարպետութունը: Տրիոյի որոշ ինտոնացիաներ կոմպոզիտորն օգտագործել է իր «Նամուս» օպերայում:

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

Հիսուսական թվականներին է պատկանում նաև խոշա-էյնաթյանի «Տարվա ժամանկները» կամերային հոյակապ ցիկլը՝ շորսերգ դաշնամուրի և ձայնի համար, ինչպես նաև լարային նվարգախմբի համար գրած պատկերավոր, գունեղ դիվերտիամենտը «Հայրենիքում»: Այդ փոքրիկ նովելներն իրենց ոճով մոտ են խոշա-էյնաթյանի սիմֆոնիկ պարերին:

«Հայրենիքում» դիվերտիամենտը բաղկացած է հինգ մասից.

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

3. Ճանապարհորդություն դեպի Սևան (սկերցո),

4. Երեկոն Սևանում (նոկտյուրն),

5. Խաղողաքաղ (պար):

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

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

տարբեր ժանրերում՝ և Վաղերի, ձայնաշարերի ինքնատիպ կա-
ռուցվածքը, լադոհարմոնիկ փոփոխայնությունը, ինչպես նաև
ժողովրդական ինտոնացիաների զարգացման տարբեր ձևերի
օգտագործումը և շատ ու շատ տարբեր ֆակտուրային ուրույն
տարրեր, որոնցով և մտեղծվում է ազգային կերպարը, բնավո-
րությունը, մտածելակերպը:

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

Ինչպես իր բոլոր ստեղծագործություններում, այնպես էլ կա-
մերային երկերում կոմպոզիտորը ձգտում է գտնել իրեն հատուկ
գրելակերպը, ժանրը, ումանտիկական տճը: Իսկ անհնաջողու-
ները կամերային և սիմֆոնիկ ժանրում նրան երբեք հուսահա-
տություն չէին հասցնում: Նա մեծ կամքով ու համառությամբ նո-
րից ու նորից էր գրում: Խոշա-էյնաթյանը վստահ էր իր ուժերին

1 Օրինակ, առաջին մասը՝ «Երևանի փողոցներում»-ը, որոշ չափով նման
է «Ձեմ ու շեմ» երգին: Կոմպոզիտորն այդ քնարական մեղեդու ինտոնացիանե-
րը վարպետորեն վերախմաստավորելով, զարգացնելով, ստեղծում է բոլորովին
նոր՝ անհոգ զբոսանքի ուրախ կերպար: Երկրորդ մասում («Արարտյան դաշ-
տավայրը») հայկական պարեղանակի ինտոնացիաները տարբերակելով, վերա-
փոխվում են ծորուն երգի:

Երրորդ մասը պատկերում է ուրախ ճանապարհորդություն՝ աշխուժ, արագ
տեմպով երաժշտական ուիթմ-ինտոնացիաները հիշեցնում են «Քոշարի» պարը:
Ինչպես ժողովրդական պարերում, այստեղ էլ մեղեդին կրկնվում է զանազան
տարբերակներով:

Չորրորդ մասը «Երեկոն Սևանում», հայ ժողովրդական լիրիկական երգերի
ինտոնացիաներով ինքնատիպ թեմայով նոկտյուրն է, ուր հանգիստ «կարկաշող»
ֆոնի վրա շութակը հիասքանչ մեղեդի է երգում:

Վերջին, ֆինալային մասը՝ «Եսաղողաբաղը», նույնպես սոգորված է հայ-
կական պարեղանակների ուիթմ-ինտոնացիաներով: Պատկերվում է խաղողաբաղի
ուրախ ու զվարթ աշխատանքը: Այս հետաքրքիր ու գերող երաժշտությունը ար-
տահայտում է հայկական շքնաղ բնապատկերը և նրա ումանտիկական արտա-
դրումը մարդկանց ներքնաշխարհում:

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 առավելապես զարգանում է Խոջա-էյնաթյանի ոճին հատուկ լայնածավալ, անկեղծ, սրտաբուխ ընարերգությունը:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական փվոլյուցիոն ուղին դեպի Սիմֆոնիկ ժանրը խիստ ակնհերև է: Նա միաժամա ստեղծագործությունից՝ հետո¹, դիմելով քառամաս ցիկլին, աստիճանաբար այն ավելի և կատարելագործում: Օրինակ, Կոնցերտային-սյուլիտի փոխարեն շութակի և նվագախմբի համար, 1950 թ. սկզբին, Խոջա-էյնաթյանը մտադիր էր գրել շութակի կոնցերտ: Սակայն այդ ցիկլը՝ ավելի շուտ՝ ստացվեց սյուլիտ և այդպես էլ ընկալվեց: Այնուհետև տասնվեց մանրանվագ ստեղծագործություններից բաղկացած սիմֆոնիկ պարերով կոմպոզիտորը հագեցրեց դեպի մինիատյուր ժանրային պիեսներն ունեցած իր ծարավը: Ստեղծվեց սիմֆոնիկ Պարերի հոյակապ ու գունեղ երեք տետրը, որոնք նույնպես ունեն ցիկլային ձևի տարրեր²: Ցիկլը խիստ բազմամաս էր, անհրաժեշտ էր նոր ստեղծագործություններում կրճատել ցիկլի մասերի քանակը, այն հագեցնելով կուռ ամբողջականությունամբ, ուղի հարթել դեպի նոր ժանրը, սիմֆոնիան, վոկալ սիմֆոնիկ ստեղծագործություններով, որոնց թվում են քառամաս ցիկլերը՝ «Երգեր հայրենիքի մասին» և «Պոեմ» կանտատը:

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

¹ Հիշենք, որ միաժամա ձևի հաջող 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 անհասարի ներքնաշխարհը միակողմանի է մարմնավորում, ապա Սիմֆոնիայում այն տտանում է խորը փիլիսոփայական ընդհանրացում, որն արտահայտվում է կյանքի և մահվան ու մանտիկական պայքարով:

Հիսուսական թվականները կոմպոզիտորի կյանքում ամենաժանր, 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 խոշա-էյնաթյանի ուսմանտիկական՝ կիրիկա-դրամատիկական հոյակապ Սիմֆոնիան: Հայերաժշտության պատմության, ազգային-տական ուսմանտիզմի զարգացման մեջ սա մի նոր էջ բաց արեց:

Իր անդրանիկ Սիմֆոնիան խոշա-էյնաթյանը շկարողացավ լսել 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 հագեցված է առնականությամբ, դրամատիզմով:

«Այդ Սիմֆոնիան, որն ավարտվեց կոմպոզիտորի մահվանից ոչ շատ առաջ... ունկնդիրների մեծ գոհունակությունն առաջացրեց» — Վրոում է կոմպոզիտոր Գ. Բ. Կաբալևսկին, — իրականում Սիմֆոնիայի արժանիքներն այնքան մեծ են ու անվիճելի: որ անուշադրության մատենել այն չի կարելի: Գրված ընկերով ծանր հիվանդության տարիներին, (որը հանգեցրեց ողբերգական վախճանի), Սիմֆոնիան անկասկած արտացոլել է կոմպոզիտորի ոգու տագնապալից վիճակը: Սակայն վիշտը, ընկճվածությունն ու մրուայլ նախազգացումները չեն, որ որոշում են Սիմֆոնիայի մտահղացումն ու երաժշտությունը: Ընդհակառակը՝ զգացվում է խոշա-էյնաթյանի ստեղծագործական ուժի, կամքի և առնականու-

թյան կենտրոնացում: Կարծես նախազգալով մոտալուստ մասը, կոմպոզիտորը լարել էր իր հոգեկան բոլոր ուժերը այդ ստեղծագործությունը կերտելու համար, որպեսզի նրա մեջ շարունակվի իր կյանքը¹: Ծանր հիվանդ վիճակում ստեղծել այդպիսի Սիմֆոնիա, մեծ սխրանք էր:

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

Դժբախտաբար այն ժամանակ չգնահատվեց տաղանդավոր երաժշտի այդ խոշոր ավանդը հայկական օպերային արվեստում (հատկապես՝ «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 կոշույր, 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 գույլածությունը ու հակիրճությունը: Պարայնության (առաջին և երրորդ ծայրային մասերի) և լիրիկական, էլեգիկ երգի (երկրորդ մասի) զուգադրումով այդ ստեղծագործությունն առնչվում է Խոջա-էյնաթյանի սիմֆոնիկ պարերի հետ: Ցավոք 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 Արեքսանդրովիչին շատ էին սիրում Լենինգրադում. նա իր հետ միշտ ուրախություն, մեծ եռանդ և սրամտունթյուն 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 հոբելյանական համերգին:

Լևոն խոջա-էյնաթյանը ոչ միայն լավ ընկեր էր և ազնիվ քաղաքացի, այլև հմուտ ոստուցիչ: 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՝ «Ես Լևոն Արեքսանդրովիչի հետ ծանոթացա կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո՝ 1951 թվականին: Եվ ի՞նչ արժան գործիքավորմանը, նվագախմբին հիմնովին տիրապետում եմ, դրանով ես մեծ մասամբ պարտական եմ Լևոն Արեքսանդրովիչին: 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 գերել խոջա-էյնաթյանին, որ նա իր տղ-հայ աշակերտ-կոմպոզիտորին վտորհուրդ էր տալիս չսել և ուսումնասիրել մեծ կոմիտասի ստեղծագործությունները: Եվ նրա աշակերտը առանձնահատուկ սիրով ու հափըջտակովսթյամբ էր ուսումնասիրում կոմիտասի անմահ երգերը և հատկապես նրա խմբերգային երաժշտությունը:

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

Մարդկայնությունը. ահա ինչն էր բնորոշ Խոջա-էյնաթյանին: Հիսունական թվականներին շատ երիտասարդ կոմպոզիտորներ տխեսցին իրենց ուժերը փորձել մեծ կտավի ստեղծագործություններում, և Խոջա-էյնաթյանը նրանցից շատերին էր օգնում: Այդպիսիք են Լ. Պրիգորսկը, Ա. Պերովը, Վ. Չիստյակովը 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 զարգացման, աճի հիմնական պայմանը,— ասում էր Խոջա-էյնաթյանը: «Եթե հոգնես նստած գրել, կանգնած գրիր»,— խորհուրդ էր տվել նա իր աշակերտին՝ նամակներից մեկում:

Խոջա-էյնաթյանը սիրով օգնում էր նաև իր կուլեգաներին: Սուրովյով-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-էյնաթյանը, 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 ընկերներից կոմպոզիտոր Նիկոլայ Կարլովիչ Գանը վը-
կայում է, որ Սիմֆոնիան Խոջա-էյնաթյանը գրեց ճեշտովթյամբ,
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

ՕՊԵՐԱՆԵՐԸ

Ինչպես արդեն ասացինք Լ. Խոշա-էյնաթյանն իր ստեղծագործական կյանքում մեծ տեղ էր հատկացնում օպերային ժանրին: Կոմպոզիտորի առաջին ինքնուրույն աշխատանքը այդ ժանրում «Խոսվություն» օպերան էր, որի շրջերեսոն հիմնված էր Ֆուրմանովի համանուն ստեղծագործության վրա¹: Դ. Ֆուրմանովը, որին Ա. Ա. Սերաֆիմովիչը անվանել է «հեղափոխության գեղանկարիչ», իրոք որ վարպետությանը և գեղարվեստորեն էր նկարագրել կոմունիստների մեծ պայքարը Ղազախստանում, սովետական կարգերի հաստատման շրջանում: Շատ դժվար էր այդ պայքարը խուլ Սեմիրեչիայում, որտեղ Սովետներում և պարտիական կազմակերպություններում բուն ֆին դրել հակահեղափոխական տարրերը, կուլակներն ու բայ-տուզերը², իսկ աշխատավորները թեպետ քաղաքի բնակչության զգալի մասն էին կազմում, բայց հետամնաց էին, ուստի նրանցից շատերը հոգևորականների, կուլակների և բայերի գաղափարական գերին էին դառնում: Այդ դժվարին միջոցով էր խրախուսվում կոմունիստ Դ. Ֆուրմանովը և նրա գաղափարակիցները ստեղծագործական արդյունավետ աշխատանք էին տանում, և հանուն հեղափոխության հաղթանակի, հերոսաբար պայքարում էին հակահեղափոխական խռովարարների դեմ:

¹ Լիբրետիստներն են Վ. Վոլժանինը և Բ. Պետրովիսը:

² «Кулачишки, кулаки, кулачищи».

Երեսնական թվականներին կոմպոզիտորից շատերն էին ձրգտում գեղարվեստորեն ամառմնավորել ժողովրդի խիղախ պայքարը ուսուցիչի ու շրջանում: Եվ Խոջա-էյնաթյանն իր առաջին ինքնուրույն մեծ կտավի ստեղծագործությունը նվիրեց ուսուցիչի հերոսների հիշատակին: «Նոտվոթյուն» օպերայի բեմադրության մեջ էնինգրադի ակադեմիական փոքր օպերային թատրոնը 1938 թվականին արվարտեց սովետական օպերաների ցիկլը՝ նվիրված Հոկտեմբերյան ուսուցիչի 20-րդ տարեդարձին: Սակայն այդ ստեղծագործությունը զգալի հաջողություն չունեցավ, այն անկասկած ունեւր իր դրական կողմերը, բայց դրամատուրգիական զարգացման տեսակետից՝ ինչպես լիբրետոն, այնպես էլ երաժշտությունը, կատարյալ չէին: Պատմության հուզիչ էջերը՝ հակահեղափոխականների խռովությունը լիբրետում այնքան էլ տպավորիչ չէին, այնտեղ պատշաճ չէր մարմնավորվել դասակարգային պայքարը, որ մոլում էին հերոս կոմունիստները և հատկապես Ֆուրմանովը իր ընկերների հետ:

Գոյություն ունի այն կարծիքը (Մ. Դրոսակին), թե օպերան չհաջողվեց այն պատճառով, որ կոմպոզիտորը շարաշահել էր մասսայական երգի ու խոսքի-ինտոնացիաները, նրանում չկային սիմֆոնիկ կտավներ, արիաներ և այլն: Բացի այդ պատճառներից, կար և մի այլ հանգամանք, որ կապված է օպերայի ժանրի հետ. Դ. Ֆուրմանովի «Նոտվոթյուն»-ը էպիկական-հերոսական ստեղծագործություն է, մինչդեռ Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործությունը 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 միայն վիպերգու կամ քնարերգու: Ժանրերի սինթեզը հնարավոր է, սակայն միշտ նրանցից մեկը գերակշռող է. Խոջա-էյնաթյանի «Նոտվոթյուն» օպերայում գերակշռում է լիրիկական մտածելա-

1 Ինչպես հայտնի է, այն ժամանակ մեծ հաջողությամբ բեմադրվեց Ի. Չեր-ժինսկու «Նադալ, Գոն» էպիկական օպերան:

2 Մենք հարկ չենք համարում ընթերցողի ժամանակը շարաշահել լիբրետոյի բովանդակությամբ, Հանգամանորեն կվերլուծվեն կոմպոզիտորի միմիայն լավագույն ստեղծագործությունները:

կերպը, այնինչ նրանում պետք է ավելի շատ զարգացվել էպիկականը: Ահա թե ինչու օպերայում Դմիտրի Ֆուրմանովի մասսայական-հոանդոն ռեուլյուցիոն գործունեությունը պատշաճ կերպով չբացահայտվեց: Օպերայում կան իհարկե մի քանի հուզող էպիկական հաստվածներ, որոշ դրական կերպարներ, որոնց ազգային կուրիտը թեպետ հայկական չէ, բայց որոշակիորեն հիմնըված է ռուսական ժողովրդական և դասական ավանդությունների վրա: Օրինակ, Ֆուրմանովի և նրա ընկերների հերոսական կերպարի երաժշտական ամբամասվորումը ճիմնված է ռուսական խոսակցական, երկարածգված ինտոնացիաների վրա: Երբեմն այստեղ օգտագործվում են նաև ռուս ռեուլյուցիոն երգերի ռիթմ-ինտոնացիաները: Հաջողված է բանտարկված կոմունիստների խիզախ, քայլերգային երգը, որով նրանք երգվում են պայքարել հակահեղափոխականների դեմ մինչև իրենց արյան վերջին կաթիլը:

Երաժշտական դրական քննադատություններից մեկն էլ տառապող ժողովուրդն է, հանձին գանգատվող ծերունու՝ նրա ներքնաշխարհի բացահայտումը: Վերջինիս խորը արտահայտիչ լացը՝ գաճափառը, հիշեցնում է Մուսորգսկու «Բորիս Գոգոլնով»-ի Կրոնախևի (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 չլինելով, 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!»

Լեյտիվեմաներ և շողկապող ինտոնացիաներ օպերայում ճամարյա չկան, որի շնորհիվ և երաժշտական դրամատուրգիան ֆրորազմենտային 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 պիսեմատիկ, «սոցիոլոգիական ցուցադրման» սկզբունքով, որով կոմպոզիտորը ջանում է մարմնավորել խրախճասեր, շվալտ ամբողջը¹:

Օպերայում նշված բացասական կերպարների բնութագրման որոշ պիսեմատիզմը՝ ընդհանուր էր 30-ական թվականների կոմպոզիտորների համար. նոր կյանքի դրսևորումը արվեստում պահանջում էր արտահայտչական նոր միջոցներ և այդ իսկ պատճառով դժվարին պրպտոմներ 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 նկարագրուժյուն ստեղծելու ձգտման, իսկ երկրորդը՝ հետտորական խոսքի պաթոսը վերարտադրելու փորձերի հետ, որոնք արտացոլվել են այնպիսի ստեղծագործություններում, ինչպես Դավիդենկոյի «պլակատը» (1925 թվական), Կովալի «Ռևոլյուցիոն կայծակը» (1930 թվական) և Խոշա-էյնաթյանի «Խոռովուժյուն» օպերան (իր թե բացասական գործող անձանց բնութագրումով, և թե ռեալիստիզմներում արտահայտվող դրական երաժշտական կերպարների՝ պաթոսով):

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

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

մաներում (քաղաքում՝ ընդդեմ նեպի մնացորդների, գյուղում՝ ընդդեմ կուլակության, աշխատանքում՝ և կենցաղում՝ բնդդեմ բուրժուական բարոյականության) նրանց ստեղծագործությունը բնականաբար, ընդունում էր երգիծական խարազանող բնույթ: Սակայն տկրջնական շրջանում, և դա անխուսափելի էր, այն հետո չէր լսելում երևույթների մակերեսային կողմը և առանձին բնորոշ, հրատապ փաստերի էմպիրիկ հատատումը լինելուց... Նման տեսնատիպը փրուն հոետորական և ճարտասանության հետ զուգորդվելով, բնորոշում էր նաև դրական կերպարների ստեղծման առաջին փորձերը... Սոցիոլոգիական 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 տեսնատիկ բնութագրումը) չէր կարող ինչ-որ շափով շանդրադառնալ նաև խոջա-էյնաթյանի երաժշտության վրա: Նրա երաժշտական մտածելակերպը ընտելալացել էր հատկապես թատերական և կինո-երաժշտության առանձնահատկություններին: Նա հաճախ հորինում էր հանպատրաստից, պարզաբանելով պիեսի կամ սցենարի բովանդակությունը²:

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

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

² Կինո-իլյուստրատորների մասին արվեստագետ Ի. Իոֆֆեն գրում է՝ «Նրա-ժըշտական ուղեկցության գաղափարական մակարդակը բարձրացնելու նպատակով կինո-իլյուստրատորներն իրենց ապահովում էին հատուկ ժողովածոներով և նոտաների ցանկերով: Այդ հրատարակությունները լի էին շտամպներով, որոնք փոշիացնում էին բնութագրելու սոցիալական տարրեր խավերը: «Նեպմանները» բաղ-քենիական ոռմանս և տանգո, արևմտյան բուրժուազիա՝ շաղ, ֆոքստրոս, բուր-ժուական զինվորականներ՝ բուժ ու ծանր բայլերգեր, պրոլետարիատ՝ ռևոլյու-ցիոն բայլերգատիպ երգեր և այլն: Այս պատրաստի տեսնաները մտցվում են սյուժեի մեջ»: «Իոֆֆեն. Սովետական կինոյի երաժշտությունը, Պետական երա-ժըշտական գիտահետազոտական ինստիտուտ, Լ. 1958, էջ 38:

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

Այսպիսով, տղիների որոնումներով և բերորշվում այն ժամանակաշրջանը և հատկապես խոշա-էյնաթյանի «Նոսովոթյուն» օպերան: Իրավացի է Մ. Դրուսկինի այն միտքը, թե առանձին գեղարվեստական Ֆրագմենտները օգնում են գտնելու այդ ժովարին ուղիները նույնիսկ չհաջողված ստեղծագործություններում¹:

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

«Նոսովոթյուն» օպերայի պրեմիերայից անմիջապես հետո, 1938 թվականին կոմպոզիտորը ձեռնարկում է գրել մի նոր օպերա, որի թեմատիկան ավելի մոտ էր նրա երաժշտական լիտանըվաճքին, դա լիրիկա-դրամատիկական ժանրին պատկանող «Ընտանիք» օպերան էր:

Օպերայի լիրերեստն կոմպոզիտորի հետ միասին զբեղ էր՝ Ջեյցերը «Բախտ որոնողները» կինոֆիլմի սյուժեի հիման վրա²: Այս օպերայում ևս կա դրամատուրգիական հակադիր հասանքների բախում³, ավելի ցայտուն են դրսևորվել կոմպոզիտորի ոճական

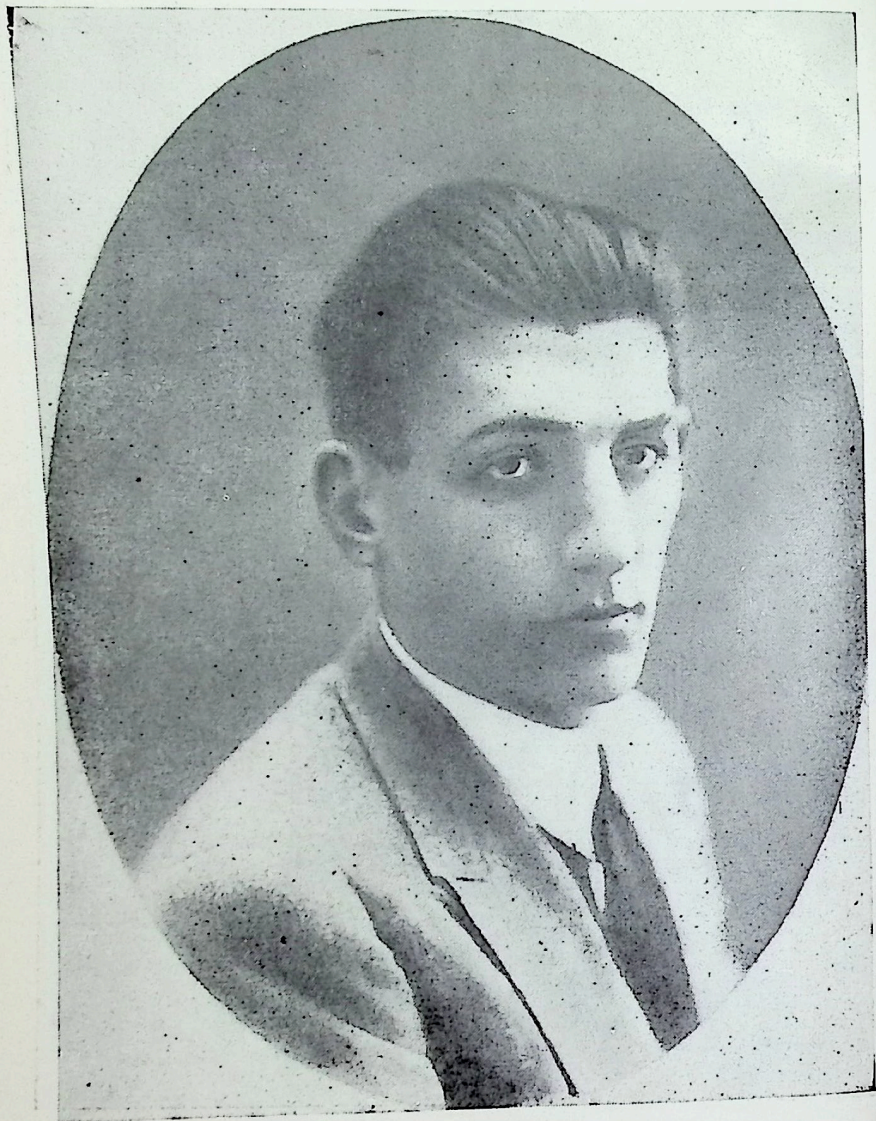
¹ М. Друскйн. Леон Александрович Ходжэйнатов. Гос. муз. изд-во. Л., 1956.

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

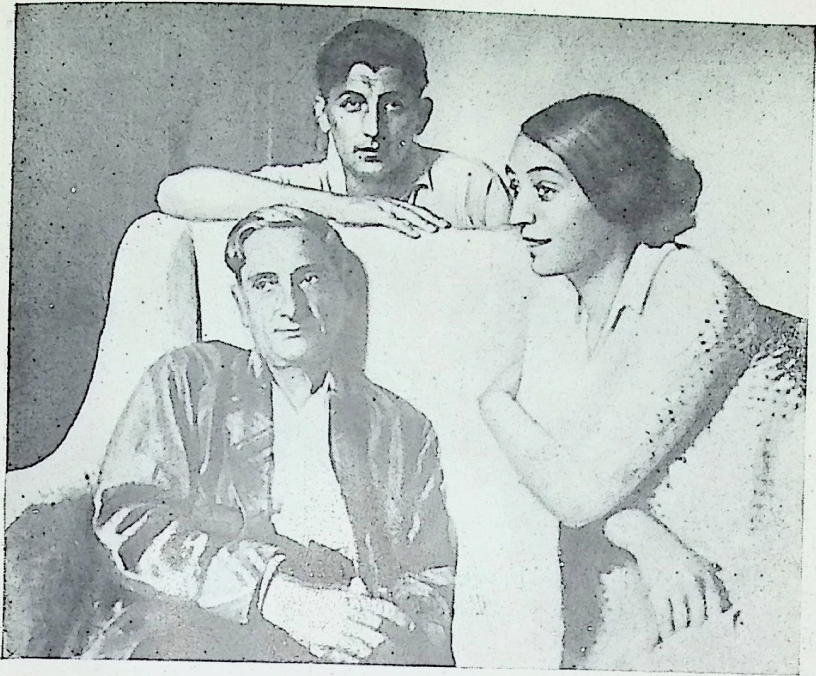
³ Դրական կերպարներն են՝ ընտանիքի մայրը, Խանան, նրա տղան՝ Ակրոն: աղջիկը՝ Բլուման, կազակ Սերգեյը [որը սիրում է Բլումային] և կոլտնտեսության նախագահ՝ Դավիդը: Սրանց հակադրվում է Բլումայի հասակավոր ամուսնու բացասական կերպարը: [Նա ոսկու հանքերից գողանում է փոշի, և որպեսզի թաքցնի իր հանցագործությունը, սպանում է Բլումայի եղբորը: Հանցագործին հայտնաբերում են, պատժում, իսկ Բլուման՝ ամուսնանում է Սերգեյի հետ]:



Լ. Խոջա-էյնաթյանի ծնողները՝ Վարվարա Վասիլի և Ալեքսանդր Արտեմի
Խոջա-էյնաթյանների:



Լ. Խոջա-Էյնաթյանը 1938 թվականին:



Լ. Խոջա-Էյնաթյանը հոր ու կնոջ հետ:



Պրոֆ. Պ. Բ. Ռյազանովի ստեղծագործական դասարանը
Ճտերմական շարժ Գ. Յարդիի:



1. Խոջա-էյնաթյանը իր հարազատների հետ: Ձախից՝ առաջինը մայրն է,
վերջինը՝ կինը:

առանձնահատկութիւնները, նրա անհատական լեզվի որոշ գծերը: Այստեղ կոմսոլներու ձգտում է մի կողմից դեպի ժամրային գունեղ պատկերները, մյուս կողմից՝ հոգեբանականը, լիբիկազդածատիկանը, սակայն հոգեբանականի բացահայտումը դեռ վիշտ է իր խորութեամբ, այն ամբողջ շուտ մեղրդրամատիկ է: Օպերայում կան նաև սիմֆոնիզմի տարրեր: Երկի լավագոյն համարը՝ «եկեք հրեաներ, ժամն է աշխատանքի» խմբերգի նուույզ երաժշտութիւնն է, որ հնչում է թե նվադախմբում, և թե առաջին ու հինգերորդ պատկերների վերջում: Բացի դրանից խմբերգի ու թմահնտոնացիաները վերախմատավորվելով, ներթափանցում են օպերայի ողջ երաժշտության մեջ: Իսկ նախանվագի քնարական միջին մասից գոյանում է հերոսուհու՝ Բլյումայի լեյտիթեման, որը ելնելով օպերայի բովանդակութիւնից, նույնպես տարբեր բրանգավորում է տառնում:

Խմբերգային երգի և նվագախմբի առույզ երաժշտական կերպարը ընկալվում է որպես ասեղծագործութեան հիմնական գաղափարը մարմնավորող լեյտիթեմա՝ հրեա վերաբնակիչների ձրգտումը դեպի նոր, երջանիկ աշխատանքային կյանքը Բիրբիջանում՝ Ղազարաստանի կողտեստեսութիւններում: Սիմֆոնիզմի տարրերը ստեղծվում են հենց նշված երգի զանազան տարբերակներով և օպերայի վերջում գագաթնակետին հասնող նրա հանդիսավոր հնչյուններով: Այսպիսով, այստեղ արդեն որոշ չափով դրսևորվում է երաժշտութեան միջանցիկ զարգացումը:

«Ընտանիք» օպերան նույնպես հաջողութիւն շոնեցավ և շուտով հանվեց խաղացանկից: Պատճառները՝ ըստ երևույթին, բխում էին մի կողմից այն ժամանակ տեղի ունեցած անհիմն կամայականութիւններից, մյուս կողմից՝ իր իսկ օպերայի երաժշտութեան մեղրդրամատիկ բնույթից: Ռեչիտատիվները շարաշահումը և հերոսների ներքնաշխարհի բացահայտումը մեղրդրամատիկ երանգով հնարավորութիւն չէին տալիս օպերայի երաժշտութիւնը լիովին հագեցնել անկեղծ զգացմունքներով:

Բացի դրանից, թեև կոմպոզիտորը ձգտել էր հիմնականում ցույց տալ հրեական ֆոլկլորին հատուկ որոշ առանձնահատկություններ (կան տիպիկ հրեական ազգային ռիթմ-ինտոնացիաներ, որոնք հիշեցնում են հանրաժանով հրեական երգերը), սակայն օպերայում առավելուպես հնչում են օրինեստալ՝ արևելյան մոտիվները, որոշ շափով կան նաև հայկական երաժշտության տարրեր: Հրեականի փոխարեն կոմպոզիտորը հաճախ (ըստ երեվոյեթին 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 բնդհանուր արևելյան՝ օրինեստալ: «Ընտանիք» օպերան առաջինն էր, որտեղ հայտանաբերվեց խոշա-էյնաթյանի ձգտումը դեպի իր ազգային երաժշտությունը: Օպերայում կան նաև ռուսական ժողովրդական երաժշտության խորհմաստ, 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 Գոբոլենով»-ից՝ Կրոնախևի լացը¹: Ինչպես «Նոսովոյեթուն» օպերայում ծերուկ ղազախի գանգառը, այստեղ էլ մի շարք ֆրազներ իրենց խոր արտահայտչականությամբ առնչվում են Մուսորգսկու զավազուլյն օպերաների ռեչիտատիվների հետ: Այլ կերպ ասած՝ օպերան կրում է Մուսորգսկու երաժշտության ազդեցությունը²:

«Ընտանիք» օպերան անկապակած առաջընթաց քայլ էր կոմպոզիտորի ստեղծագործական կյանքում: Չրաքմենտայնությունը և արտաքին՝ իլյուստրատիվ տարրերը, «Նոսովոյեթուն» օպերայի համեմատությամբ նվազ են, կան լեյտիվմատիկ օրինակներ, որոնցով հեղինակն արտահայտում է հերոսի ներքնաշխարհը տար-

¹ Пляч юродивого.

² Պ. Չալկովսկու, Ա. Սպենդիարյանի, Ա. Նաչարյանի ստեղծագործությունները նույնպես մեծ դեր խաղացին խոշա-էյնաթյանի ինքնուրույն ոճի կազմավորման պրոցեսում: Դա հատկապես զգացվում է նրա սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում, որոնց մասին կիսոսենք աշխատության հաջորդ գլուխներում:

բեր սրբամատիկական վացություններում և ձգտում է երաժշտական դրամատուրգիայում ստեղծել միասնություն:

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

Մտերվայում քեմանդրոսիանը նվիրված հորվածներում պերակշրում են առավելապես բացասական կարծիքները, պարզ է, որ դա վերը հիշված կամայականություն հետևանքն էր: Եվ հորվածագիրներին ոչ մեկը չէր հանդգնել գրելու, որ այդ օպերան կոմպոզիտորի ստեղծագործական էվոլյուցիայի արգասիքն է, ինչպես ընդհանուր ռճական առաձայնատկությունների և սիմֆոնիզմի դրսևորման, այնպես էլ որոշ շարժում հայ ազգային երաժշտության ներդրման հարցում¹:

«ՆԱՄՈՒՍ»

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

«Երեկ ուշ գիշերին վերջացրի «Նամուսի» շորորդ պատկերը (3-րդ ևրարի առաջին պատկերը. է. 4.)... Այն շատ դրամատիկ է ու փմոցիոնալ (թեպետ վա և կոմիկական էպիլոգ) և ես այնպես էի հոսովել, որ ջկարողացա քնել»²: Այդ պատկերը օպերայի լագաթնակետն է: Խոշա-էջնաթյանը, ինչպես Չարկովսկին («Պիկովայա Դամա»-յում) իր օպերան սկսում է հորինել գագաթնակետից, դա առավելապես հատուկ է ռոմանտիկ փոմպոզիտորներին:

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

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

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

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

Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործության ազգային ինքնատիպութեանը փերաբերվող լուրջ և խոր մտքերը արտահայտվել են նշված կոմպոզիտոր Ն. Լ. Ստեփանյանին ուղղած նամակում: Նա, ինչպես և Ն. Ստեփանյանը համաձայն շէր ստեղծագործել շուտափուլթ (դեկորատիվ համար): Անհրաժեշտ էր ժամանակ, որպեսզի ստեղծագործության մտահղացումը ստանար խոր մարմնավորում, ու հայկական երաժշտական կոնցրետան հարստանար մի նոր երկով, այդ էր պատճառը, որ երբ հայկական դեկորատիվ օրինակներն արան օրինակներն ստեղծագործել, նա կտրականապես մերժեց:

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

«Ազգային ազատ, ստեղծագործական օգտագործման լավագույն օրինակը հանդիսանում է մեր մեծարտադանդ ժամանակակիցը՝ Արամ հաչատրյանը», — գրում է նա մյուս նամակում նույնպես Ն. Լ. Ստեփանյանին)²:

Խոջա-էյնաթյանի «Նամուս» օպերան կարելի է համարել օպերա-տիմֆոնիա: «Ընտանիք» օպերայի սիմֆոնիկացիայի տարրերը խոր արմատներ գցեցին «Նամուսի» երաժշտության մեջ: Լիբրիկա-հոգեբանական ժանրին պատկանող օպերայում սիմֆոնիկացիան 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.:

Սպենդիարյանի «Ալմատտ» օպերայի բարերար ազդեցութեանը, որն ի դեպ խոջա-էյնաթյանի համար հայ դասական օպերաներից ամենանշանակալիցն էր: Կոմպոզիտորի ստեղծագործական կյանքում մեծ ազդեցութեան են ունեցել նաև լիրիկո-հոգեբանական ժանրի դասական օպերաներից Ի. Չայկովսկու «Պիկովյայ դամա»-ն և Ռիմսկի-Կորսակովի «Թագավորի հարսնացուն»:

Վարպետութեան բարձունքներին խոջա-էյնաթյանը հասել է ուսումնասիրելով նշված օպերաների լեյտիվանները, սիմֆոնիզացիայի ենթարկելու ուրույն ուղիները, հակադիր երաժշտական դրամատուրգիական «գծերը», և նրանց երաժշտական տարբեր կոլորիտը:

«Նամուս» օպերան գրված է Ալ. Շիրվանզադեի համանուն վեպի հիման վրա, որի լիբրետոն գրելիս խոջա-էյնաթյանը լիբրետիստի հետ մեծ աշխատանք է կատարել¹: Ինչպես կոմպոզիտորն էր Ռ. Վազները, Պ. Ի. Չայկովսկին, Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովը, Ա. Պ. Բորտովը և շատ ուրիշներ, այնպես էլ խոջա-էյնաթյանը այն կարծիքին էր, որ կոմպոզիտորն ինքը պետք է կազմի լիբրետոյի դրամատուրգիական հենակետերը:

Նետաքրքիր են իրեն իսկ կոմպոզիտորի խոսքերը լիբրետոյի մասին՝ «ես այլևս չեմ կարող և չեմ ուզում լիբրետոն գրել պատրաստի տեքստի հիման վրա... Լիբրետիստն ինձ հետ միասին կազմում է օպերայի ընդհանուր սյուժետային և դրամատուրգիական պլանը, որտեղ մանրամասնորեն բացահայտվում է պատկերների թվանդակությունը և մոտավորապես-մեներգերի, զուգբերքերի և անսամբլների տեղը: Այդ պլանի հիման վրա ես հորինում եմ միանազամայն ազատ, նկատի ունենալով պայմանական տեքստը, որն արտահայտում է այս կամ այն պատկերի հոգևական բովանդակությունը, իսկ լիբրետիստը իմ գրած պայմանական տեքստը փոխարինում է նորով, որը ժամական առումով ավելի կատարյալ ու գեղարվեստական է»²:

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

1 Լիբրետիստներ՝ կոմպոզիտորը և Վլադիմիրովը:

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

նիական կենցաղն է, կոմպոզիտորի ցանկութեամբ լիբրետոյի բովանդակութեան կենտրոնում, ընկած է Սուսանի և Սեյրանի սոբորգական սերը:

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

Խոջա-էյնաթյանը կենցաղային երաժշտությունը սինթեզում է հոգեբանականի հետ: Օպերայի լեյտիվներին մեկը և կարեւորը հերոսների ողբերգական ճակատագրի թեման՝ «Նամուսի» լեյտիվն է: Նամուս, որի գերին են դառնում բոլոր հիմնական գործող անձինք: Այդպիսով, կենցաղի սոցիալական պլորոբյանը³ Խոջա-էյնաթյանը լուծել է լեյտիվների միջոցով, հոգեբանական առումով: Սերը անզոր է դաժան ճակատագրի հետ մենամարտել: Բայց լուսապայծառ սիրո հուշը՝ անմահութեան արգասիքն է: Այդպիսի կոնցեպցիան հատկապես ուրմանալիկն է:

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. Դրուակին, հիշատակված մոնոգրաֆիայի 49-րդ էջը:

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

րին է հատուկ: Եւ «Նամուս» օպերայում լրիվ դրամատիզում է Խոջա-էեյնաթյանի ռոմանտիկական խառնվածքը, մտածելակերպը և ոճը:

Օպերայի երաժշտական դրամատուրգիայի զարգացման պլանը ամբողջական է, որտեղ քիչ դեր չի կատարում երկի կոտ կոմպոզիցիան: Պետք է նշել, որ այստեղ նկատվում են եռամաս ձևի տարրեր: Այսպես՝ առաջին և երրորդ գործողության երաժշտութունն իր բնույթով առավելապես լիբրիկա-հոգեբանական է, իսկ երկրորդինը՝ կենցաղային: Այդպիսի հակադրութան սկզբունքով կառուցված «Նամուս» օպերայի երաժշտութան դրամատուրգիական պլանը ճիշտ է գտնված:

Առաջին գործողութունը ցուցադրում է գործող անձանց փոխհարաբերութունը¹, ինչպես նաև երաժշտական դրամատուրգիական փոփոխ հիմնական բեկումն² ու հանգույցը:

Կենցաղային տեսարանը օպերայի սկզբում՝ տեղի կտրորիտն է ստեղծում³:

Հակիրճ, քայքայ քաղմանչառնակ մախերգից հետո (տես «Նամուսի» լեյտմոթեմայի մերլոսոսոթյունը) հնչում է աշխույժ, ուրախ պարերգը, արտահայտելով Սեյրանի հանդիպումը հարազատների հետ:

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

Մուսանի և Սեյրանի հանդիպման խաղաղ ու սիրաչիր տրամադրութունը 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 երաժշտութան դրամատիկական զարգացումը:

1 Экспозиция.

2 Перелом драматургических линий.

3 Локальный колорит.

4 Противобойствующая сила в музыкальной драматургии.

Առաջին գործողութիւն զարգացման առաջիկ արտահայտիչ
 ու նշանակալից պահը՝ նրա ֆինալն է (Սուսանի և Սեյրանի վե-
 ճը), որը նույնպէս իրենից ներկայացնում է դրամատուրգիայի
 բեկման օղակներից մեկը¹: Սիրո «գիծը» այստեղ բեկվելով, ող-
 բերգութեան գագաթնակետին է հասնում օպերայի երրորդ գոր-
 ծողութունում. իսկ երկրորդ գործողութեան երաժշտութունը
 (հարսանիքը յուրահատուկ ինտերմեդիայի ֆունկցիա է կատա-
 րում)², համեմատած մյուս արարների սիմֆոնիքմի հետ, ալելի
 շուտ սյուլետային է: Երկրորդ գործողութեան վերջում՝ առաջին
 հարսանեկան պարեղանակի վերախմատավորված կրկնութեամբ
 ստեղծվում է եռամաս ամբողջականութուն: Այդ հանգամանքը
 ցույց է տալիս, թե կոմպոզիտորն ինչպէս է սինթեզում հոգեբա-
 նականը կենցաղայինի հետ՝ նախանվագի (II արարում) ուրախ
 պարերաժշտութունը՝ ողբերգականի է վերածվում, դրսևորելով
 Սուսանի ծանր ապրումները:

Երրորդ արարի երկու պատկերներում՝ պանդոկում և Ռուս-
 տամի տանը, իրադարձութունները արագ զարգանալով դրաման
 հասցնում են իր գագաթնակետին (առաջին պատկերի վերջում)
 և ապա հանգում իրենց ողբերգական լուծմանը (երկրորդ պատ-
 կերում)³:

«Նամոս» օպերայի երաժշտական դրամատուրգիայի ամբող-
 ջականութունն ու ինքնատիպութունը, ինչպէս նաև ինտոնացիա-
 ների սիմֆոնիզացումը հիմնականում ստեղծվում են լեյտթեմա-
 ների ցուցադրման և զարգացման ընթացքում: Խոջա-էյնաթյանի
 հակիրճ մտածելակերպի արգասիքը լեյտթեմաների սահմանա-
 փակումն է դրամատուրգիայի երեք հիմնական շարժիչ ուժերով
 դրանք են՝ սիրո, նամուսի (ճակատագրի) և կարոտի. թեմաները

Սիրո լեյտթեման ունի իր յարգացման դրամատուրգիական
 հետաքրքիր գիծը: Ի տարբերություն նամուսը մարմնավորող թե-

1 Ավարտվում է էքսպոզիցիան:

2 Ինտերմեդիա (լատ. intermedius)՝ միջխաղ, միջարարված օպերայով
 կամ դրամայով:

3 Հայ ունկնդիրը քաջ ծանոթ է Շիրվանզադեի «Նամոս» վեպի կոնցեպ-
 տիային. այդ իսկ պատճառով պատկերների բովանդակութունը պարզաբանե-
 հարկ չենք համարում:

մայի, որի դրամատիզմը աստիճանաբար է հասնում իր գագաթնակետին, սիրո լեյտիվման իր գագաթնակետից է սկսվում: Ուժեղ դրամատիզմով է հագեցված սիրո հիասքանչ զուգերգը (առաջին գործողության սկզբում), դա Սուսանի և Սեյրանի հանդիպումն է մեկ տարվա անշատումից հետո (բոտ երևույթին, հենց այդ սիրո զուգերգը ստեղծելու համար կոմպոզիտորի ու լիբրետիստի կամքով է Սեյրանն ամբողջ մեկ տարի Շամախիից բացակայում):

Խորը արտահայտիչ են երիտասարդների հանդիպման առաջին բուպենների հուզմունքը մարմնավորող ռեչիտատիվները: Ծորուն ու դերող, մեղմ ու լուսապայծառ է սիրո զուգերգի հիմնական մասի երաժշտությունը: Դրամատուրգիական յուրահատուկ այդ ձևը կոմպոզիտորն, ընտրել է Սուսանի և Սեյրանի մեծ ախր բլրագամուները, իր ամենավառ ամենապայծառ հույզերով ցույց տալու նպատակով, որը մեծ զարգացում է ստանում 1-ին արարի վերջերգում, Զիշտ այնպես, ինչպես սիրո լեյտիվման է իշխում Վեդիի «Օթեղը», Չայկովսկու «Պիկովայա դամա», Բեռլիոզի և Պրոկոֆևի «Ռոմեո և Ջուլիետ» օպերաների, բալետի, Չայկովսկու համանուն նախերգանք ֆանտազիայի երաժշտության վերջում:

«Նամուս» օպերայում մե սիրո թեման, սխառբանելով անհատի ախր ուժը, կազմում է լեյտիվմայի ռեպրիզը, որով և ավարտվում է երաժշտական այդ գեղեցիկ պոեմը:

Խոչա-էյնաթյանը Սուսանի և Սեյրանի ներքնաշխարհը, ներքնաց թախիծը արտահայտել է մի այլ՝ երկրորդ թեմայով, որը կարելի է համարել կարտոտի լեյտիվմա: Օպերայի նախանվագում նրա առաջին իսկ հնչյունները հուզում են ունկնդրին, ուր քնքրույշ, հմայել նմեղեղին (սիպտյա սիողային գործիքներում) արտահայտում է հուզմունք ու կարոտ, որ Սուսանի ու Սեյրանի հոգու խորքում միշտ պիտի մնա:

Կարտոտի լեյտիվագիվը հաճախ տինթեզվելով սիրո թեմային, ստանում է միջանցիկ զարգացում և նպաստում երկի ամբողջականությունը¹:

¹ Կոթիվմայի ինտոնացիաները հնչում են թև Սեյրանի ռեչիտատիվում:

«Նամուս»-ի հակատագրական մոռաց լեյտիթեմայի նշանակու-
թյունն օպերայում նույնպես մեծ է: Նամուսն է օպերայի ողբեր-
գական իրադարձությունների -ակզբնապատճառը: Երաժշտական
դրամատուրգիայում այն -հատկապես հասկացողություն է և
հանդիսանում է հակազդող ուժերի մարմնավորումը:

Եթե առաջին գործողությունում լեյտիթեման հանձնիր Բարիսու-
ղարի արտահայտում է նամուսի քաղքենիական, ավանդական
քայքայիչ ուժը, երկրորդ, երրորդ արարում այն վերախմաստա-
վորվելով, հանդես է գալիս որպես խանդի լեյտիթեմա, բացահայ-
տելով Սեյրանի և Ռուստամի հողու-ահավոր լսումը: Կոմպոզի-
տորը մեծ վարպետությամբ «Նամուսի» մոռաց լեյտիթեմայով ար-
տահայտել է գործող անձանց՝ հիմնական հերոսների ներքնաշ-
խարհը:

Նամուսի լեյտիթեման իր հավաքական հասկացողությամբ
մարմնավորվում է օպերայի նախանվագի սկզբում՝ առաջին իսկ

հնչյուններով (օրինակ № 1):



Այն ուժեղ տպավորվում է իր սուր պոնակտիր ռիթմով, յուրա-
հատուկ ոտմանտիզմով լի «հարցական» և ակտիվ «հայրձակողա-
կան» ռիթմ-ինտոնացիաներով, ողջ նվագախմբի կատարմամբ
(tutti):

Լեյտիթեման, հակադրվելով սիրտ հմայիչ գուգերգին, հանդես
է գալիս որպես մի սպառնալիք (Բարիսուղարի հայտնվելը): Այս-
տեղից էլ հենց սկսվում է Նամուս լեյտիթեմայի քաղմակողմանի,

(մինչ Սուսանին հանդիպելը), թե՛ Սուսանի միլամոդոս երգ-արիտոզյոս՝
«Վարդը տենչում է իր լույսին»)՝ առաջին գործողության վերջում, ուր հիշված
ինտոնացիաները հանդես են գալիս նոր, ընդլայնված տարբերակով, թե՛ հարա-
նիքի տեսարանում և թե՛ վերջին գործողության երկրորդ, պատկերում: Այստեղ
երբ Սուսանը մենակ է, այդ նույն թախծոտ քնարական մեղեդին հնչում է լա-
րայինների ու ֆագոտի կատարմամբ, երա ինտոնացիաներից են առավելագու-
հյուսված Սուսանի և Սեյրանի ռեչիտատիվները օպերայի վերջում: Չկա այլե-
սեպ հանգստության ու հուզմունքի արտահայտություն, թեմայի ֆրագմենտը երկա-
րածիք են և միլամոդոս:

տարբերակային զարգացումը տեպլոդայնոսթյան տարրերով¹, որը
ինտոնացիոն կապ է ստեղծում ողջ օպերայում²։

Թեմայի դրամատիզացիան շարունակվում է երրորդ գործո-
ղով՝ յուրենում, որտեղ նամուսի գերի են դառնում նաև Սեյրանն ու
Ռուտամըր։

Լեյտիվեմայի կրկնումներն աստիճանաբար սաստկացող լար-
վածություններ՝ զարգացման ընթացքը հասցնում են նրա գագաթ-
նակետին, որը միաժամանակ ողջ օպերայի գագաթնակետն է։ Սեյ-
րանի ակնարկը շարաբաստիկ խալի մասին լեյտիվեման վեր է
ածում հորդալից տարբերի, առաջ բերելով կրքերի խիստ պոռթկում։

Երաժշտական դրամատուրգիայի գագաթնակետից հետո բեկ-
վում, վերափոխվում է նրա զարգացման տղջ ընթացքը։ Սեյրանն
աչքև աչք մոռալ, վանդից, սիրուց ու հատկապես նամուսից
այրվող վրիժառու պատանին չէ։ Նա ասես սթափվել է խոր ու-
շաթափությունից և զգալով իր անձ հանցանորը Սուսանի նկատ-
մամբ, շտապում է փրկել նրան։

Այդ նույն գործողության երկրորդ պատկերը (Ռուտամի
տանը) օպերայի դրամատուրգիայի գլուծումն է հանդիսանում. եթե
պատկերի նախանվագը նամուս լեյտիվեմայի հիմնական սեպրիորն
է (սիգնալական բնույթով, նույն տոնայնությամբ և ֆակտուրա-
յով), օպերայի վերջում, ֆագոտի ու լարայինների բատում, նա
(լեյտիվեման) արդեն կորցնում է իր ակտիվ, հարձակողական բը-
նույթը։ Բայց հաղթե՞լ է արդյոք նախապաշարմունքների այդ երա-
ժրշտական մարմնացումը։ Իհարկե ոչ։ Վերջերգում սիրո լեյտիվե-
մայի հմայքը ունկնդրին գերելով, նրա ուշադրությունը կենտրո-
նացնում է սիրո անհաղթ ուժի վրա։

«Նամուս» օպերայի հիմնական լեյտիվեմաներից քացի, որտեղ
ցույց են տալիս գործող անձանց հոգեբանական լատանումների
մեծ դրամայազունը և կազմում են երաժշտության սիմֆոնիզացման

¹ Բարիտոզարի կերպարը նույնպես միակողմանի, սխեմատիկ չի բացահայ-
տված։ Նրա արիողոն արտահայտում է խորը հուզմունք, վիշտ, որտեղ նամուսի
թեման նոր, լրիվական բնույթ է ստանում։

² «Интонационные арки» (Այս արտահայտության հեղինակը ակադեմիկոս
Ք. Ասաֆյան)։

առանցքը, Խոշա-էյնաթյանը ուշադրություն է դարձնում նաև գործող անձանց անհատական ընթացագրմանը: Օրինակ. Սեյրանին բնութագրում է չուսավոր սերենադը և դրամատիզմով հագեցված արիողոն: Սոսանին՝ երգը և ուղիտատիվները: Կոմպոզիտորի վարպետության արգատիքն են Սուսանի հագեթանական երևեցները արտացոլող խոր արտահայտիչ ուղիտատիվների շղթան վերջին պատկերում: Կոմպոզիտորը կարողացել է վարպետորեն մեկնաբանել նաև Սոսանի ներքնաշխարհը իրեն հատուկ լակոնիկ, պարզ ու գեղարվեստական ճշմարտացիությամբ: Սուսանը մենակ է, ախար է նրա սիրտը: Նրա ուղիտատիվները հիշեցնում են հուզմունքով քի կարտոտի ընդամտիվը: Ռուստամի հայտնվելուց հետո Սուսանի ուղիտատիվները նոր որակ են ստանում: Սկզբում Սուսանը կարծես մի մեքենա է դարձել և հլու ու հնազանդ կատարում է Ռուստամի հրամանները: Այնուհետև նրա ուղիտատիվները զարմանք արտահայտելով, հարցականորեն են հնչում և վերափոխվում գայրույթի: Նա չի հավատում, որ Սերյանն է իրեն զրպարտել, պաշտպանում է նրան: Դրսևորելով իր ուժեղ կամքն ու սերը, նա կախախտորեն է ընդունում մահը:

Ի տարբերություն Սոսանի երաժշտական կերպարի, Սեյրանին կոմպոզիտորը ընթացագրել է պայծառ ու կենսախիռո սերենադով (առաջին գործողությունից): Որտեղ քննադատների վարժիրով Սեյրանի այդ սերենադը չի արտահայտում նրա սերն ու կարտը: Այդ վարժիրը վիճելի է: Սերենադի ուրախ ու պայծառ բրնույթը միանգամայն տեղին է. յե՞ որ Սեյրանը հույս ուներ տեսնել իր սիրածին, որի հետ պետք է զուտով ամուսնանար: Հստ օպերայի վերբետոյի, այստեղ թախժի նշույլ անգամ լայետք է լինի: «Նամուս» օպերայի երաժշտական դրամատուրգիայում սերենադի պայծառ երաժշտությունը տրամաբանական է նաև ձևի տեսակետից՝ այն «կապող պարտիա» է՝ — ժնողների հետ Սեյրանի բերկրալի հանդիպման կենցաղային տեսարանի անվրդով երաժշտության և հուզավառ սիրային զուգերգի և իջև:

Եթե առաջին զուգերգում Սոսանի և Սեյրանի երաժշտական բնութագիրը միաձուլվում է մեծ սիրո գագցումով, ապա առաջին գործողության վերջում նրանց ներքին վիճակն արդեն

¹ Связующая партия.

տարրորդվում է¹: Սուսանը պատահիվ է, ենթարկվում է հոր կամ-
քին, Սեյրանը ախրախորեն դիմադրում է անողոր ճակատագրին:
Նա, որ մինչ այդ համարձակ երկխոսություն անց լելը մտել Բար-
խուդարի հետ, այժմ համոզում է Սուսանին փախչել, այն դեպ-
քում, երբ Սուսանն արդեն նամտախ գերի էր դարձել: Այս երկ-
րորդ զուգերգում Սեյրանի ներքին հոգեվիճակի երաժշտական
արտահայտությունը նոր ձևով է դրսևորվում. նա և՛ ակտիվ է, և՛
հուզախոսով: Զգացվում է և՛ աղերասնք, և՛ կտրականություն ու
պահանջ, և՛ հուսահատություն ու սպառնալիք:

Նրկրորդ և երրորդ արարներում զարգանում է Սեյրանի
խոսվահույզ հոգեվիճակի տարերքը: Հուսահատությունը, լսանորը
նրան մղում են խելացնոր արարքի՝ հարսանիքի ժամանակ նա
ներխուժում է Սուսանի սենյակը, իսկ երրորդ դործողության ըն-
թացքում՝ հասցնում նրան ողբերգական վիճակի, որտեղ Սեյրանի
երաժշտական բնութագրի դրամատիզմն իր բարձրակետային ար-
տահայտությունն է ստանում ծավալուն արիտոզյում (հիմնված
նամուսի լեյտթեմայի վրա):

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

Այս սկզբունքից ելնելով, օպերայի երկրորդ գործողությու-
նը կարելի է ինտերմեդիա՝ տեղատվություն, համարել: Այն հա-
գեցված է կենցաղային երաժշտությամբ, որը միակողմանիորեն
չի մեկնաբանվում: Այստեղ՝ պարերում, երգերում և խմբերգերում
օգտագործված են թե՛ գլուղի, 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 թեման թեև
ծավալուն է, բայց յուրահատուկ տեղատվությամբ՝ ինտերմեդիայի բնույթ է
կրում):

Այդ առումով չի կարելի համաձայնվել քննադատներից մեկի հետ, որն իր հոդվածում գրում է՝ «Կոմպոզիտորը զգալի շահով օգտագործել է քաղաքային և քաղաքատիրական օժանդակակից պորժիքային երաժշտության ոչ ցանկալի-ամաներներ և նրանց գունային ու տեմբրային առանձնահատկությունները»։ Հոդվածագիրը 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 կենդանացավ, երաժիշտները ոգևորվեցին, թառի լարերը պարսիկ նվագողի թանձր հինաչով ներկած բարակ մատների տակ լեզու ստացած՝ մի առանձին ոգևորությամբ էին արտահայտում արևելյան Մուսայի հառաչանքները»։

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

Սեյրանի մոր ալիքոզյում (առաջին տեսարան) ինտոնացիաները փոքր-ինչ հիշեցնում են «Համբարձում յայլա» երգը։ Կարելի է օրինակներ բերել և պարեղանակներից. հայկական պարերաժշտության ուրթմ-ֆինտոնացիաներով և կոմպոզիտորը նկարագրում խաղաղ անվրդով կենցաղը (օպերային առաջին գործողության սկզբում)։ Առհասարակ կոմպոզիտորին հաշոդվել է ստեղծել երաժշտության հայկական գունավորում առավելապես կենցաղային տեսարաններում և նրանց հետ կապված ուշիտատիվներում։ Բայց դա չէ վարկերը։ Ահա թե ինչ է պրեյ հեղինակն իր օպերայի մասին.

«Այս օպերան իր մտահղացմամբ նույնպես վամբրային պետք է լինի, վառուցված նկարագրվող մարդկանց «խառնվածքի՝ բացահայտման սկզբունքով։ Ես չեմ ցանկանում գերվել հայկական կենցաղի նեղ ազգագրական, 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, ներշնչվածությանը, անմիջականությանն ու հմայիչ պարզությանը նպաստում է նաև հայ ազգային կոլորիտի զուգակցումը ուսուսականի հետ: Բանն այն է, որ հետադայում, խոշաէջնաթխանի սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում հայ-ռուս ազգային կոլորիտի օրգանական սինթեզը դառնում է կոմպոզիտորի ռեալական կարևոր առանձնահատկություններից մեկը:

Վերջում շենք վարող շանդրադառնալ «Նամուս» օպերայի երաժշտության կարևոր առանձնահատկությունը՝ սիմֆոնիզմին, լեյտիվեմաների լակոնիկ և միջանցիկ զարգացմանը, որոնք օպերայի երաժշտությունը հագեցնում են անկեղծ զգացմունքների ներքին շարժիչ ուժով՝ սիմֆոնիզմի ցայտուն տարրերով: Դրանց ինքնատիպությունը պայմանավորվում է օպերայի երաժշտական դրամատուրգիայի տերուն ձևով. սիրո լեյտիվեմայի կրճատ, բայց շատ նշանավոր ռեպրիզը օպերայի վերջում դրամատուրգիական զարգացմանը հավասարակշռություն է հաղորդում և այդպիսով ակնհերև դարձնում նրա առաջնակարգ դերը:

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

Ինչ վերաբերում է քննադատների այն կարծիքին, թե «Նամուս» օպերայում երաժշտական ոչ լուրջ 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 վտապններում լուսատվերի սկզբունքով, միայն հիմնական կերպարներն են ամնում ուշադրության կենտրոնում, նրանք են միայն վիակատար լենսլիսադրվում: Այդ կոմպոզիցիոն սկզբունքը լուրջ պրոբլեմ է, որ առհասարակ արվեստի այլ բնագավառներում

ևս վաղուց ի վեր ուշադրութեան է արժանացել: Այն ոչ թե թու-
լացնում է տնտեսագործութեանը (ինչպէս նշում է Մ. Դրուսկինը),
այլ մի անգամ ևս հաստատում խոշա-էջնաթխանի կուռ ու լակոնիկ
առման տիպական ոճի հաստնացումը: Խոշա-էջնաթխանի ոճական
այդ առանձնահատկութիւնը նկատվում է նաև սիմֆոնիկ տնտե-
սագործութիւններում: Դրանում վարելի է համոզվել հասակապես
կոմպոզիտորի Երրորդ դաշնամուրային կոնցերտն ունկնդրելիս:

Է Երր նա ձգտում է առանձնապէս ցայտուն կերպով բացահայտել հիմնա-
կան երաժշտական կերպարի ճեղքնաշխարհը:

Երրորդ գլուխ

ԳԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԿՈՆՑԵՐՏՆԵՐ

Խոջա-էյնաթյանը գրել է նրեք դաշնամուրային կոնցերտներ, որոնք իրենց էմոցիոնալ քովանդակությամբ ու գեղարվեստական նշանակությամբ միանգամայն տարբեր են: Դաշնամուրային կոնցերտներում զգացվում 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 վարելի է գտնել շարանվազի (սյուիտի) 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 ռիթմ-ինտոնացիաները սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում ևս Խոջա-էյնաթյանն օգտագործում է հիմնականում ոչ թե մեջբերումներով, այլ ընդհանրացված ձևով, դարձնելով այն իր երաժշտական չեզվի օրգանական մատր: Այստեղ հանդես է գալիս մի խնդիր, կարված ազգերի փոխազդեցության և փոխհարստացման ընթացքի հետ: Եթե Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործություններում նրա հայկական վառ ազգային կելորիտը 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-

ժըշտութեան բնորոշ տարրերով, ընդ որում, ինչպէս և Ա. Խաչատրյանի մոտ, միշտ պահպանվում է հասկանալի արգազիան որոշակիութունը: Այդ առումով հետաքրքրական է հետևեցալ փաստը կատարած կոմպոզիտորի Առաջին կոնցերտի հետ:

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

Հենց այդ թեման, որը կազմում է կոնցերտի առաջին մասի բովանդակութեան իմաստային կենտրոնը, ցայտուն կերպով բացահայտում է հեղինակի ոճին խիստ բնորոշ մի հատկութուն (որը վառ դրսևորվում է նրա ստեղծագործութեան երկրորդ շրջանում՝ 40-ական թվականներին). դա հայկական և ռուսական արգազիան ունիմ-ինտոնացիաների միահայտումն է, սինթետիկ օժանդակ թեման հիշեցնում է հասկանալի ժողովրդական «Վարդ կոշիկս» հեղաձկուն մեղեդին և, միևնույն ժամանակ, Գրիելայի «Ռուսլան և Լյուսմիլա» օպերայից՝ «Զարթնիլը Լյուսմիլա» հանձարեղ խմբերգի երաժշտութունը:

Այստեղ ունիմ-ինտոնացիոն նմանութունը թե՛ մեկի, և թե՛ մյուսի հետ այնքան էլ ցայտուն չի արտահայտված, կարևորը ներանց արգազիան կոլորիտի ու երաժշտական նուրբ կերպարների միահայտումն է:

Օժանդակ թեմայի մեղեդին, ի տարբերութուն քսան-երեսունական թվականներին ստեղծված երգերի, ռեյտյուցիոն հետադարձական պատկերով, քայլերգային ունիմով, իր ունիմի տրամադրութեամբ ավելի քնարական է:

Պետք է ասել, որ քառասունական թվականներին քնարերգութունն առանձնապէս հատուկ էր մի շարք կոմպոզիտորներին: Սկսած Հայրենական պատերազմի հայրենասիրական որոշ երգերից, մասսայական ու կենցաղային ժանրերն ասես սինթետիկ են և ստանում լիրիկական բնույթ, օրինակներ կարելի է բերել ու-

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

սական և հայկական մասսայական երգերից՝ Սուլովյով-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 լինելիության, հավատարմության, սիրո և այլ ինտիմ տրամադրությունների հետ միատեղ: Քնարական տրամադրությունը սկսում է զգալի տեղ գրավել ոչ միայն երգային արվեստում, այլև գործիքային՝ կամերային անսամբլներում ու մեծ կտավի գործերում:

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

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

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

Երկի 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 հոսգաշխարհը, մտորում ու երազում «Մշակման մասում» գլխավոր թեմայի ինտոնացիաները կերպարանատիրոջիվում են: Կարծես «տարվելով» օժանդակ լիրիկական թեմայի հմայքով, գլխավոր թեման հանդես է գալիս նուրբ, քնարերգային բնութիւնով (օժանդակ թեմայի ձայնաշարով՝ էռլակալադ, լյա տոնիկալով): Եվ միայն առաջին մասի վերջում է վերականգնվում Գլավոր թեմայի տոնայնութունը, նրա հիմնական, աշխուժ առնական կերպարը, որպէս զարգացման վերջին փուլը՝ նրա արդյունքը (Կորանն և դինամիկ տեպրիզը միաձուլվում են, որը շատ տիպական է խոջա-էյնաթյանի դաշնամուրային կոնցերտներին):

Կոնցերտի առաջին մասի երաժշտութունը, թեմաների խորը արտահայտչականությամբ, ձևի ներդաշնակությամբ ու դրամատուրգիական ամբողջականությամբ չափազանց ցայտուն է և ունի լրնդրին գերում է իր երաժշտության ռոմանտիկական շնչով: Սակայն երկը դեռ ամբողջական ցիկլ չէ: Կոնցերտի առաջին մասից հետո կոմպոզիտորը կարծես թե սպառում է իր կոնցեպցիոն հնարավորութունները և այլևս ասելիք չունի. բայց նա շարունակում է գրել կոնցերտի երկրորդ և երրորդ մասերը, որոնք միանման են, քնարական, հիմնված հայ ժողովրդական երգերի ութմ-ինտոնացիաների վրա: Երկուսի թեմատիկ զարգացումն էլ վարիացիոն է: Վարիացիաները գունեղ-կոլորիտային են, բայց ոչ միշտ հետաքրքիր. ստեղծվում է միապաղարութուն 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 արվելի վառ է արտահայտվում. այստեղ արդեն զգացվում է մտքերի և զգացմունքների պարզութուն, հակիրճութունն ու ցիկլի ամբողջականութուն:

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

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

¹ Այստեղ կան և եռմաս ցիկլի տարրեր:

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

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

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

Սկերցոյի տարրերով հագեցված օժանդակ թեման աշխույժ տրամադրութիւն ստեղծող կատակային երաժշտութիւնն է, որի ինտոնացիաները հաճախ կրկնվելով, վերջում փոխվում են քայլերգի: Առաջին կոնցերտի օրինակով այստեղ նույնպես ըստեղծագործութիւնը շրջապատվում է գլխավոր թեմայի առնական ընթացքով. իսկ «Անդանտոյում» թեման ունի միջանցիկ զարգացմանը հատուկ վարիացիոն տարրեր. կոնցերտի միջին՝ Վերիկական հատվածը (դաշնամուրային վադենցիան) իր Անդանտոյի ֆունկցիայով՝ գլխավոր թեմայի ձևափոխված տարբերակն է (դժվար չէ հայտնաբերել գլխավոր թեմայի հենակետերը, թեև այն արտահայտում է միանգամայն նոր՝ նուրբ քնարական տրամադրութիւն):

Երկրորդ կոնցերտում կողան ու դինամիկ ռեպրիզը միաձուլվելով, արտահայտում են աստեղծագործութիւնի հիմնական իմաստը (այդ կոմպոզիցիոն միջոցը Երրորդ կոնցերտում ավելի վառ է արտահայտվել):

Ինչպես իրավացիորեն նշում է երաժշտագետ Ռոմակինը, Երկրորդ կոնցերտը նախապատրաստել է կոմպոզիտորի Երրորդ կոնցերտի միամաս ցիկլը:

Խոշա-էյնաթիւնի դաշնամուրային Երրորդ, հիասքանչ կոնցերտում ցայտուն կերպով արտահայտվել են կոմպոզիտորի ոճական առանձնահատկութիւնները: Անկասկած սա Սովետական Միութիւնի 40-ական թվականներին աստեղծված աիմֆոնիկ երաժշտութիւնի գոհարներից է, որի միամաս ձևն այդ տարիներին հաշվական երաժշտութիւնի մեջ նորարարութիւն էր:

Կոնցերտը միամաս լինելով հանդերձ, միաժամանակ վուսամբողջական ցիկլ է ներկայացնում, որը հեղինակին հնարավորութիւն է ընձեռում իրեն հուզող զգացմունքներն ու մտքերը արտահայտել հակիրճ ձևով:

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

Հատվածների երաժշտութիւն օրգանական միաձուլմանը կոնցերտում խիստ նպաստում են սոնատային ավելորդի 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 տեպրիզն ու նրա կողան:

Գլխավոր թեման (ձ դորիական լադում) ասես ցնծութիւն փրկ լինի (№ 2). նրա երաժշտական կերպարը՝ խոր արտահայ-

Allegro risoluto ma non troppo

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro risoluto ma non troppo". The score is written for three staves, labeled I, II, and a third staff. The first staff (I) is in treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The second staff (II) is in bass clef and contains a bass line with similar note values and rests. The third staff is also in bass clef and contains a bass line with various note values and rests. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano), and articulation markings like 'acc' (accents). The tempo and mood are indicated by the title "Allegro risoluto ma non troppo".

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

Խոջա-էյնաթյանի անհատական ոճը առավելապես վյաննքն է կազմավորել, որի իտիական հերոսական առաջընթացը շէր կարող վրիպել տաղանավոր ստեղծագործողի տեսադաշտից: Ինչպես սովետական ջատակաճակոր կոմպոզիտորներ, Խոջա-էյնաթյանը նույնպես իր ստեղծագործություններում ամբողջ էությունով ձուլվում էր ժամանակակից կյանքին, խորապես զգում նրա թե՛ պայծառ, և թե՛ ստվերոտ կողմերը: Քսանական թվականներին, երբ կոմպոզիտորը դեռ երիտասարդ էր, առողջ, ստեղծագործական նոր խիզախումներով լեցուն, նրա երկերում գերակշռում էր լավատեսությունը:

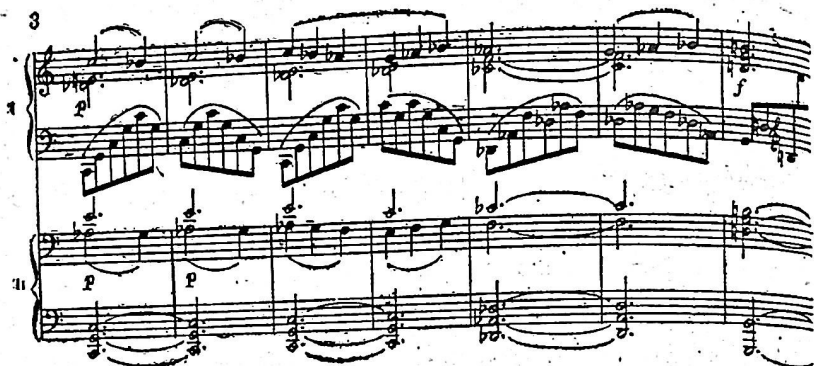
Գլխավոր թեման լի է ումանտիկական մեծ շնչով: Օրինակ, էլեգիայում² այն կերպարանափոխվում է քնարականի՝ հնչում է տխուր ու մեղամաղձոտ, ասկայն թախտին այստեղ սիրո, քնարերգության արտահայտություն է և ոչ թե ողբերգություն: Խոջա-էյնաթյանի 30—40-ական թվականներին սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում ողբերգության հետք անգամ չկա. էլեգիայում գունեղ հարմոնիայի ու ֆակտուրայի պարզությունը խիստ նպաստում են թեմայի խորը արտահայտչականությանը³: Բերենք մի օրինակ, որտեղ անչափ 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 խոսափել հանճարեղ կոմպոզիտորի երաժշտության ազդեցությունից: 40-ական թվականներին դա օրինական էր:

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

3 Կոնցերտի սկզբում գլխավոր թեմայի ումանտիկական պաթոսը ստեղծվում է պարզ (ակորդային) ֆակտուրայով և առանց բարդությունների՝ գունեղ հարմոնիայով (էտրական րե-մինորում տոնիկային եռահնչյունը համադրվում է երրորդ սեկստակորդի հետ, օրինակ № 2): Այդպիսի պարզ ու խոր արտահայտչականությունը առնչվում է Եկմալյանի ումանտիզմի հետ:

գլխավոր թեմայի թախիծը վեր է ածվում գեղեցիկ ու լուսավոր ժպիտի՝ (օրինակ № 3): Չինալում՝ (Allegro giusto) գլխավոր



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

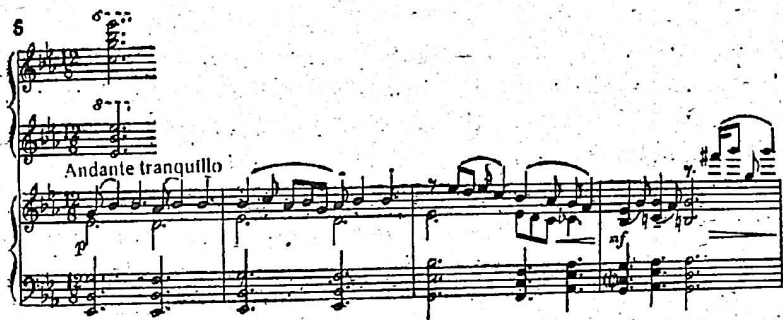


վելով քնարական թեմային; տանում են դեպի դինամիկ ռեպրիզ՝ կոնցերտի հիմնական կերպարի հաստատմանը: Այն հանդիսավոր է ողջ նվագախմբի հնչյուններում և օժտված է ռոմանտիկական վառ հույզերով:

Ռոմանտիկական է և ողջ կոնցերտի երաժշտութունը:

1 Եթե սկզբում նշվեց մեծատղանդ կոմպոզիտոր Արամ Նաչատրյանի շաշնամուրային կոնցերտի ազդեցութունը, ապա այստեղ կարելի է ասել, որ կոնցերտի էլեգիանման հատվածը իր հմայքով գրեթե էր նաև Արամ Նաչատրյանին. նրա «Սպարտակ» բալետում զգացվում է այդ երաժշտության, որոշ արձագանքը: Այստեղ արտահայտիչ է ց ըստ-ի եռահնչյունը ցես ըստ-ի փոխարեն (օրինակ № 3):

տարբերություն Ա. Խաչատրյանի դաշնամուրային կոնցերտի, այստեղ (ինչպես նաև Խոջա-էջնաթյանի Առաջին և երկրորդ կոնցերտում) ինտիմ լիրիկականն է կազմում երկի հիմնական իմաստային կենտրոնը՝ որտեղ լիովին արտահայտվում է Խոջա-էջնաթյանի քնարական ու ռոմանտիկական խառնվածքը: Այն, մարմնավորվել է կոնցերտի թե՛ գլխավոր թեմայի միջին հատվածում և թե՛ ալիքանման զարգացող լիրիկա-դրամատիկական հրապուրիչ թեմայում: Զարմանալի է, որ այդ երաժշտական կերպարը բազմիցս կրկնվելով երբեք չի հոգնեցնում ունկնդրին. լսկրավելով 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:

«Սկերցո»-ում հետաքրքիր են կոնֆլիկտի տարրերը¹, հմայիչ թեման իր հակապատկերն է դառնում՝ կարծես քմահաճությունը,

¹ Սկերցոն այստեղ ունի «մշակման մասի» տարրեր:

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



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

Հիմնական թեմաների զարգացումը կոնցերտում խիստ դրամատիզացիայի ենթարկվելով, հակադիր, բախվող ուժեր շի 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 ուրթմով քնարա-

¹ Որը կրում է նաև, ինչպես հիշատակեցինք, սոնատային ալլեգրոյի 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 խոստ արտահայտիչ կերպարին, որի հոգեբանական իմաստը շատ ավելի խորն է ու նշանակալից:

Քեաների մոդիֆիկացման տեսակետից կոնցերտում որոշ շափով զգացվում է Ֆերենց կիստի ռոմանտիկական Սի մինոր տոնատի ազդեցությունը² (որի ձևը նույնպես միամաս ցիկլային է):³

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

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

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

ժանրային և, հատկապես, պարային ձևերի ընդհանրացման հետ միասին¹։

Կոմպոզիտորի դաշնամուրային բոլոր երեք կոնցերտներն էլ մեծ վարպետությամբ ու միրով կատարել և կատարում է անվանի դաշնակահարուհի Տատյանա Գավրիլովնա Ռյաբովան, որին որպես լավագույն կատարողի կոմպոզիտորը ձոնել է իր դաշնամուրային երեք կոնցերտը։ Ցանկալի է, հայ դաշնակահարուհիների կատարմամբ նույնպես լսել Խոջա-էյնաթյանի հատկապես Երրորդ կոնցերտը, որը ունկնդիրների վայն շրջաններին վժանովացնի այդ անկրկնելի հմայքով օժտված երաժշտությանը։

¹ «Ленинградская правда», 1956, 30/8.

Չորրորդ գլուխ

ՍԻՄՖՈՆԻԿ ԵՎ ՎՈԿԱԼ-ՍԻՄՖՈՆԻԿ ՑԻՎԵՐԸ

Հիսունական թվականներին խոջա-էյնաթյանը կրկին անդրադառնում է ցիկլային, ինչպես նաև սյուլիտային ձևին, այդ բազմամաս ստեղծագործություններին տալով նորարարական մեկնաբանում, օժտված ուրույն ամբողջականությամբ: Նվագախմբային սյուլիտը խոջա-էյնաթյանի սիրած ժանրն էր. նրա խիստ հատուկ լավատեսական աշխարհայացքն իր վառ արտահայտությունն է գտել, հատկապես, ջութակի և նվագախմբի համար գրած կոնցերտային սյուլիտում:

Այստեղ ուշագրավ է կերպարային բազմազանությունը. կոմպոզիտորը դիմել է տարբեր ժանրի ութմ-ինտոնացիաներին՝ օգտագործել թե՛ աշխույժ պարի, թե՛ քնարական ծորուն երգի, թե՛ հովվերգության, և թե՛ քայլերգի տարրերը¹: Հարուստ և խորն է հայկական ազգային երաժշտության կոլորիտը սյուլիտում: Նրա առաջին մասում փոքրիկ նվագախմբի հովվերգական կերպարն ստեղծելիս վրամպոզիտորը դիմում է հայկական աշուղական երաժշտությանը բնորոշ իմպրովիզացիոն շարադրանքին: Զուխկը 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 հիսունական թվականների ստեղծագործություններում:

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

Մինոր տոնայնությունը և հաճախակի կրկնվող միևուր 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 անկամկած գերակշռում է երաժշտության հետադա լինիթացքում: Դրան 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, վերլորիտի բազմազանությունը հոջա-էյնաթյանին բերում են ոճական մի նոր առանձնահատկություն, հայ աշուղական երաժշտությանը բնորոշող-ինպրովիզացիոն 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 սյուլիտում շարադրված է հակադրության մեղքում: Սյուլիտի առաջին մասի էլեգիկ երաժշտության երգային ինտոնացիաներին հակադրվում են երրորդ մասի՝ մեդիոսի (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 ֆրագների զանազան տարրերակներ գեղչկական երգի վառ գունավորումով:

² Բազմիցս կրկնվող ինտոնացիոն հենակետը՝ այդ բառի էությունը մեծ վարպետությամբ ու անկրկնելի խորությամբ լուսաբանել է սյրոֆ. Բ. Ս. Քուշարյանը 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, գլխովի քնուցված մեղեդի է: Այս վարիացիայում աչքի են գարնոսմ թեմաների ռիթմիկ բազմազանությունը, հոգա-էյնաթյանի ոճին հատուկ տոնայնությունների ու նրանց դուստրման մեղեդունքով մոգուլացիաների քունեղությունը: Օրինակ, երկրորդ մասի միջին հակադիր վարիացաներից մեկում, որտեղ հիմնական տոնայնությունը դո-մաժորն է, թեման մոայլ է հնչում դո մինորում, կարծես գորշ ամպերը միթագնել են նրա պայծառ քնուցված: Հատկանշական է այստեղ b moll-ի և G dur-ի գունեղ հակադրությունը (այստիպում տես էջ 17-ի վերջին տակտը, էջ 18-ի սկզբի երկու տակտը): Ռոմանտիկներին հատուկ՝ տոնայնությունների այսպիսի գունեղ դուզարիականների շատ հաճախ ենք հանդիպում հոգա-էյնաթյանի լավագույն սիմֆոնիկ տեղափոխություններում, որոնք լուսատուներին են նմանվում (светотени): Քայց կոնցերտային սյուիտում և սիմֆոնիկ պարերում (ինչպես կարգվի հետագա վերլուծությունից) «ստվերը» միայն հակադրվող նրբագծի է, իսկ հիմնականում՝ վառ լույսի ճառագայթներն են իշխում ու վերջում ավելի պայծառանում:

Այուրիսի շորորդ մասում (Allegro risoluto) հիմնական թեման՝ հայկական, առույգ պարեղանակ է: Այն մի քանի անգամ կրկնվելով (տարբեր հիմքով, տարբեր տոնայնություններում), ոչ մի անգամ չիփոխելով մետրոնիթմը, ներմուծում է ֆինալին հատուկ քնորոշ ոտնորդ ձևի տարրեր: Թեմայի ամեն անգամ երևան գալը վարպետորեն է նախապատրաստվում և ունկնդիրը կրկին սպասում է նրա վերադարձին:

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

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

2 Եթե լիրիկական թեման ընկալենք որպես օժանդակ թեմա՝ սյուիտի շորորդ մասում կարելի է բրոնել նաև տոնատային ձևի տարրեր (Այդ մասին են բանահավաստում նաև հիմնական տոնայնությունների հարաբերակցումը): Մանահավաստում նաև հիմնական տոնայնությունների հարաբերակցումը ոչ մեծ մշակման բաժին: Իսկ ռեպրիզում վանդ, որ այստեղ կա նաև ծավալով ոչ մեծ մշակման (կատակի). բնույթը: լիրիկական օժանդակ թեման ստանում է սկզբնական (կատակի).

կելով սյուլիտային ցիկլը և փմի բերելով նրա առանձին մասերը, վերածվում է ֆինալի:

Հրճվալից, պայծառ տրամադրությամբ լի սյուլիտի երկրորդ և շորրորդ մասերի երաժշտությունը 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:

Խոշալես մի շարք հայ կոմպոզիտորներ, այնպես էլ Խոշալեսյանից թորոցային 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 ֆրազների շարադրանքով ու վարընկժաց միևնոր լարի ինտոնացիաներով է ընթանում, որը հատուկ է առհասարակ ողբերգական ժողովրդական երգին:

Խոշա-էյնաթյանի ստեղծագործություններում՝ ողբերգականը առաջին անգամ հանդես է գալիս կոնցերտային սյուլիտի օրորոցայինում, դրսևորվելով որպես «ողբերգական հարցի» ումանտիկական արտահայտություն²:

Սկսած կոնցերտային սյուլիտից այդպիսի «հարցական» ինտոնացիաների մենք հաճախ ենք հանդիպում Խոշա-էյնաթյանի ստեղծագործություններում, որոնք գնալով աստիճանաբար, ավելի ծավալուն, ավելի արտահայտիչ են դառնում, իսկ Սիմֆոնիայում, հանդիսանալով հիմնական Վեյտթեմաներից մեկը, ստեղծում են խոր ընդհանրացված երաժշտական կերպար:

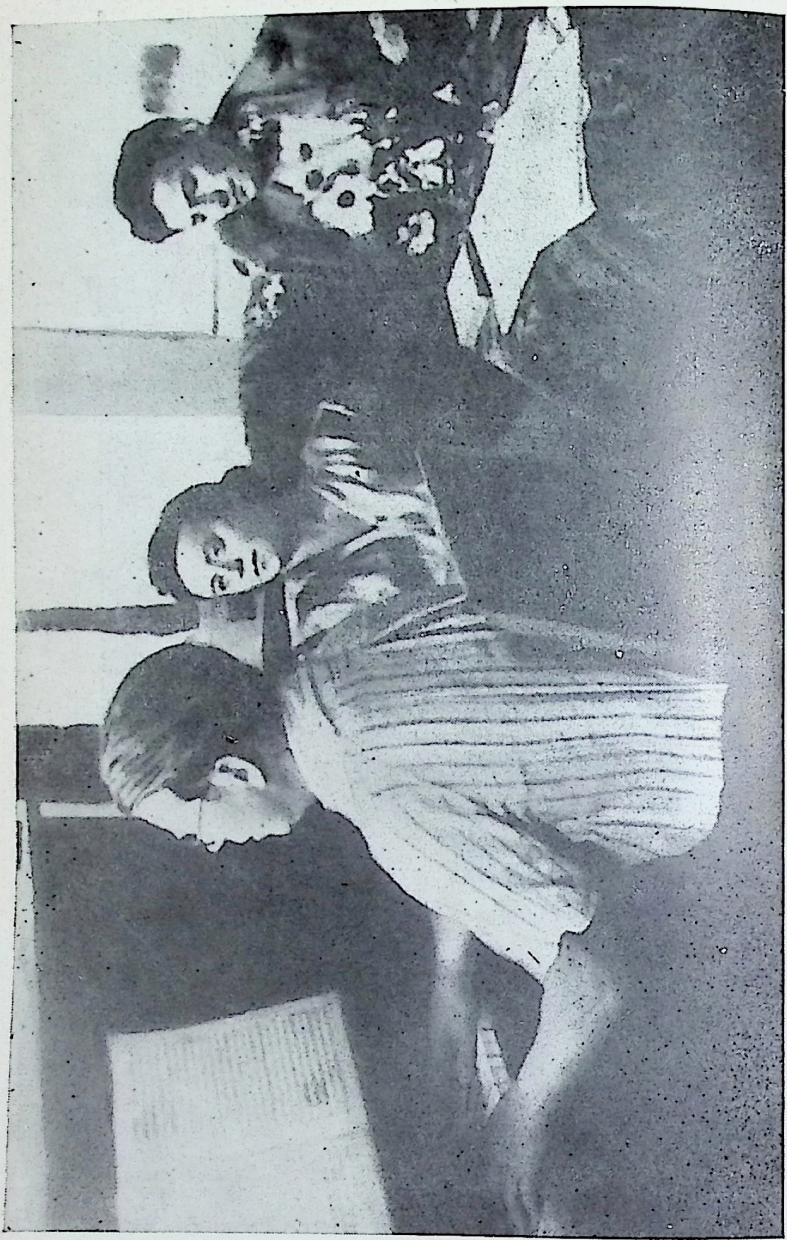
Կոնցերտային սյուլիտում թեմատիկ զարգացման սկզբունքը վարիացիոն է, որն առհասարակ խիստ հատուկ է կոմպոզիտորի

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» ումանտիկների ստեղծագործություններում բազմաթիվ են: (Տես հատկապես Լիստի, Շոպենի, Ֆրանկի երկերը):



Լ. Խոջա-Էնաթլյանը համերգից հետո Աջից՝ պիտեկատր Կ. Ի. Էլբայրեբոզը:



Լ. Խոջա-էմաթյանը Վ. Պ. Սուրվիով-Սեդրոյի և Տ. Բ. Ռյաբովայի հետ

ստեղագործութեանը: Այդ տեսակետից հետաքրքիր է սյուիտի երկրորդ և շրորորդ մասերի երաժշտութիւնը, ուր հեղինակը կորիտային վարիացիաներով ստեղծում է տարբեր, շճակադրվող թեմաներ (դա՛ս առհասարակ հատուկ է կողորիտային վարիացիաներին)¹: Սյուիտում գերակշռում են ուրախ, աշխույժ երաժշտական կերպարները:

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 լավագույն ստեղծագործութիւնների թվին են պատկանում: Սակայն սխալ կլիներ Սիմֆոնիկ պարերը միայն սյուիտային ձևին վերագրել:

ՍԻՄՖՈՆԻԿ ՊԱՐԵՐ

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

Այստեղ լիրիկական երգն ու պարը հաճախ միաձուլվում են, արտահայտելով Խոջա-էյնաթյանի ռոմանտիկական 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 սուղվել կյանքի խորքը: Պարերում բացահայտվել են կոմպոզիտորի այդ ժամանակաշրջանի ծանր ապրումները, մոռալ տրամադրութիւնը,

¹ Հայ երաժշտութեան պատմութեան մեջ կողորիտային՝ զունեղութեան սկզբունքով օժտված վարիացիոն զարգացման ուրույն ձևը սիմֆոնիկ ժանրում գալիս է Ա. Սպենդիարյանից, որի ստեղծագործական ազդեցութիւնը Խոջա-էյնաթյանի երկերում անկասկած զգացվում է:

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

Սիմֆոնիկ պարերը թվով տասնվեց են և կազմում են 3 տե-տըր¹: Նրանք բազմամաս, բազմաժանր սյուիտային ստեղծագործություն լինելով հանդերձ, միաժամանակ ստեղծում են մեկ միասնություն և ունկնդրի կողմից ընկալվում որպես մի ամբողջականություն: Այլ կերպ ասած, կոմպոզիտորն ասես շարունակում է իր նոր ուղին՝ կուռ ամբողջականությանը հագեցված միամաս (ցիկլային) կոնցերտային ձևից դեպի բազմամաս ցիկլը:

Ամբողջականությունը ցիկլում ստեղծվում է հակադիր պարերի հաջորդականությամբ: Աչքի են ընկնում նվագախմբային հետաքրքիր հնարամտությունները, որոնք բխում են տարբեր ժանրերի, տարբեր երաժշտական կերպարների բնույթից: Ամբողջականությունը ստեղծվում է նաև ինտոնացիոն կապերով և, որ գլխավորն է՝ տոնայնությունների 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 խրոմատիկ ձայնաշարի գրեթե բոլոր տոների վրա կառուցված լադերի հարուստ շարքը:

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

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

¹ Առաջին և երկրորդ տետրում զետեղված 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 նույնըներում գերակշռում է էլեգիկ և մոռյլ տրամադրությունը:

Պարերում ավելի վառ է արտացոլվել խոջա-էյնաթյանի երաժշտության ազգային կոլորիտը, որը հիսնական թվականներին արդեն՝ ընդհին ձևավորվել էր:

Առաջին տետրում հետաքրքիր է նաև բազմազան երաժշտական տպավորությունների արտացոլումը հակադիր վերապրների օգնությամբ: Այստեղ վան և առույգ ու կրակոտ, ուրախ ու կատակաչին, նուրբ ու նազելի պարեղանակներ, թե պատանեկան նախվ երգ, և թե դրամատիզմով հագեցված, հուզականությամբ լի երաժշտական մենախոսություն¹: Հակադրությունը (որի սկզբունքով 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 «Քոչարի» ժողովրդական պարեղանակը, որը վերաիմաստավորված է քայլերգով²: Հիմնական թեմայի ռիթմ-ինտոնացիաներով, գործիքավորմամբ և նվագախմբային երանգներով բացահայտվում է առաջին պիեսի մասսայական պարի բնույթը, թեև պարի միջին մասում երևան է գալիս մի նոր, քնա-

¹ Հնդ որում նվագախմբային ու տոնայնային գույներն, ինչպես նաև նվագախմբային ֆակտուրան վարպետրեն են արտահայտում հակադիր պարերի բնույթը:

² Պարում հետաքրքիր են օգտագործված նվագախմբային ֆակտուրայի հարուստ հնարավորությունները՝ քայլերգային ռիթմով 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 թավջյա գունավորմամբ մինորում), որին ձայնակցում է փայտյա և լարային գործիքների ողջ խումբը, ներգրավելով մեղեդին մասսայական, ուրախ ու հանդիսավոր պարի մեջ (քոչարու խիստ կրճատ, բայց ակտիվ ֆրազներով): Այսպիսով, պարերում հակադիր կերպարներից մեկը միշտ գերակշռում է:

Առաջին տեսքում 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 կատակպար:

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



Այստեղ, միջին մասում կա հակադիր, ձկուն 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 տեսքում մանրամասն պարերից ունկնդրի ուշադրություն է գրավում նուրբ, արտահայտիչ երկրորդ՝ քնարականը (Andante cantabile): Սա կարծեք պատանու երգ լինի (կլարնետ-

տի մենակատարմամբ), հագեցված վառ, լուսավոր հույզերով, արտասովոր մաքրությամբ և միամտությամբ¹: (Օրինակ № 10):



Նվճի կատակային պարերում հոշա-էյնաթյանը վարիացիոն զարգացմամբ ստեղծում է մինիպատյուր կերպարներ, որոնց միասնությունը պայմանավորվում է հակադրության սկզբունքով, ապա հոգեբանական խորաթափանցությամբ հագեցված քնարական պար-նովելներում, նա դիմում է ինտոնացիաների միջանցիկ զարգացմանը, որտեղ տարբերակային վարիացիաներով հետզհետե բացահայտվում են մարդու ներքնաշխարհի երևիչները (ինչպես «նամուս» օպերայում ու Նրորոդ դաշնամուրային կոնցերտում): Օրինակ, շորրորդ քնարականը, հակադրվելով կատակպարին (երրորդին), իր ումանտիկ ոգեշնչվածությամբ խորը հոգեբանական դրամատիկական երաժշտություն է՝ նովել: Նրա լայնաշունչ քնարական թեման թավջութակի թախծոտ գունավորումով և ալիքածև ընթացքով աստիճանաբար հագեցվում է նորանոր ենթաձայներով ու դրամատիկականալով հասնում է իր լարվածության գագաթնակետին: Ռոմանտիկական պարի ինքնատիպ, կոմպոզիցիոն կուռ կառուցվածքը և ինտոնացիոն միջանցիկ զարգացումն ունեն ոգեշունչ սիրիզք 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 կվինտա-ների ֆոնի վրա (այդպիսի կվինտային նվագակցումը հատուկ է թի հայ, և թե նուա ժողովրդական գործիքային երաժշտության կատարման ձևին): Աստիճա-նաբար ակտիվանալով, տերցիային ենթաձայները ինքնուրույն թեմատիկ նշանա-կություն են ստանում: Դա շատ բնորոշ է կոմպոզիտորի գրելակերպին:

2 Չնայած շորրորդ լիդիական պարում թեման տարբերակվելով հասնում է դրամատիկական մեծ լարվածության, և զգացումների հորձանքը հանդում է ող-դրամատիկական, այն լակոնիկ է, որը խիստ բնորոշ է հոշա-էյնաթյանի երաժշտությանը:

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

II Andante con anima

Այսպիսով, վարիացիոն ձևերի բազմազանությունը եղևում է տիմֆոնիկ պարերի բնույթից, այն պայմանավորված է պարերի հարուստ բովանդակությամբ՝ կամ փոքրիկ պատկերավոր ֆրեակներով, կամ խոր հոգեբանական նովերլներով, որը շափազանց հատկանշական է Խոջա-էյնաթյանի ոճին: Ինչպես տեսնում ենք, պարերում կոմպոզիտորը ստեղծագործաբար է օգտագործել հարկական և ուսափան դասական երաժշտության վարիացիոն ձևերը: Հիմնականում Կոմիտասի ու Ապենդիարյանի երաժշտությանը հատուկ ենթաձայներով հագեցված տարբերակային զարգացումը:

Վերջինը, հինգերորդը (առաջին տեսքում) ուրախ, կատակային մասսայական պար է: Ուշագրավ է, որ թե՛ առաջին և թե՛ երկրորդ տեսքերի վերջին պարերը ֆինալային բնույթ չեն կրում և ցիկլի 16 պարերից մեկն են հանդիսանում. մի հանդամանք, որ նույնպես նպատում է ցիկլի միասնությունը:

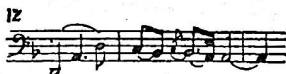
Առաջին տեսքի վերջապարում կարելի է նշմարել որոշ ընդհանրացման տարրեր՝ այս ուրախ, կատակայարի (Allegro con brio) ոիթմ-ինտոնացիաները սինթետիկ են, բխում են նախորդ շորս պարերից և ստանում նոր որակ: Հինգերորդն արես առաջին

¹ Ամենափոքր ֆրագներով...

տեսարի թողոր պարերի ինտոնացիոն հանրագրումարը լինի (ուսարիդի էլեմենտները այստեղ դեռ չկան, ինչպես այդ նկատվում է պարերի վերջին՝ ֆինալային 16-րդ համարում):

Բերենք ինտոնացիոն պարերի մի քանի օրինակներ 1-ին տեսարից: Հինգերորդ պարեղանակի դրամատիկանացման ընթացքում մոտիվները որոշ շափով հիշեցնում են շորթորդ պարի ողբի ինտոնացիաները, որ հագեցված են հաջկական ժողովրդական ուրիշ-ինտոնացիաներով:

Օրինակ № 12



Այդպիսի մոտիվ կա նաև երկրորդ պարում՝

Օրինակ № 13



Առաջին պարի հետ նմանություն 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

19



5-րդ պար (էջ 34)

Օրինակ № 20

20



2-րդ պար (էջ 30)

Այս օրինակն առես նախորդի նոր, երգային տարբերակը լինի:

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

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

¹ Տոկատի ձևով գրված առաջին պարում (Allegro con fuoco) հայ ժողովրդական «նուբար-նուբար» պարերգը, մածոր վարիանտի ութմ-ինտոնացիա-

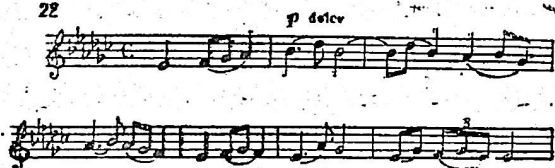


երկրորդ տեսքը հակադրվում է մյուսներին իր երկրորդ և շրջրորդ պարերով:

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

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

22



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

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

1 Տերցիային «դիմող ձայնով» համանման ֆրազը թեմայի նվագասության վերջում է միայն հանդիպում: Այսինքն լադի «դիմող ձայնը» սկզբում կվինտան է, հետո միայն տերցիան:

23 *molto allargando* *Andante molto tranquillo*

նում է վերը հիշված տխուր ֆրագով, որի տարբերակը կրկնվում է մի քանի անգամ, նպաստելով մտալու ու մշուշապատ կոլորիտի խտացմանը (օրինակ № 24): Սակայն վերջում, ատեղծելով նորից

24

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

25

Ասես ժողովրդական թափառաշրջիկ երգիչն է այդ ումանտի-կական տխուր երգը կատարում հնադարյան դղյակի առջև, ին-քըն իրեն նվագակցելով. երգի ոճը հիշեցնում է տրուբադուրների երաժշտությունը¹: Կարելի է ենթադրել, որ խոջա-էյնաթյանի շատ սիրած կոմպոզիտոր Մ. Պ. Մուսորգսկու «Պատկերներ ցու-

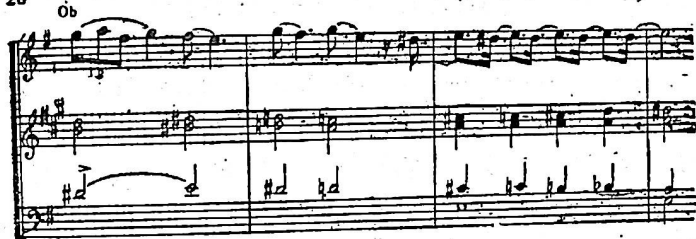
¹ Միջնադարում Ֆրանսիայի հարավային մասում՝ «Պրովանսում» ժողովրդական թափառաշրջիկ երգիչ-բանաստեղծներն այդպես էին կոչվում:

ցահանդեսից» ստեղծագործութիւնը խոր հետք է թողել կոմպոզիտորի հոգում: Այս երգում հատկապէս զգացվում է կերպարային ընթացանքութիւնը տրուբադուրի տխուր երգի հետ «Հնագույն դշտակը» պատկերի երաժշտութիւնից (բայց հոշա-էյնաթյանի պարերգի ինտոնացիաները անկասկած հասկական են):

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

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

26



Վերջում ողբերգը նորից հանդես գալով սլոնձյա փողային գործիքների հոգեցունց հնչեղությամբ, այլ կերպ է արտահայտվում՝ հատկապէս տգերթը եզրափակող ֆրազներում խիստ հուսահատական է հնչում:

Պարերի ցիկլի ֆինալային բաժնում (երրորդ տետր) ցընծութիւնն ու թախիծը հասնում են իրենց արտահայտչականութեան գագաթնակետին: Այստեղ ինչպէս և ողջ պարային ցիկլում, թյան գագաթնակետին: Այստեղ ինչպէս և ողջ պարային ցիկլում, առանձնապէս վառ են դրսևորվել հիստունական թվականների հոշա-էյնաթյանի երաժշտությանը բնորոշ երկու տարբեր բևեռները՝ կայտառ կենսուրախութիւնն ու խոր թախիծը:

Պարերի թե կերպարներն ու ժանրերը, թե ուրթմ-լուսոնացիա-

ներն ու ազգային կոլորիտն այստեղ ևս տարբեր են ու բազմազան: Վերը նշված արտահայտչականության բազմաթիվ, շատ հաջող գտնված տարրերը, ինչպես նաև հակադիր պարերի ջաղկապող սկզբունքը և հատկապես երաժշտական լեզվի լակոնիզմը հավաստիացնում են կոմպոզիտորի մեծ վարպետությունը: Օգնենք ունկնդրին համոզվել դրանում:

«Ֆինալի» առաջին փայլուն «մաժորային» պարը (Maestoso, quasi marciale, D dur) հանդիսավոր քայլերգ է, որոշ շափով հիշեցնելով հին հայկական քայլերգերի բնույթն ու ուրիշ-ինտոնացիաները, նրանցից տարբերվում է ժամանակի սուր զգացումով: Արևի պես պայծառ ու եռանդով լի է նրա երաժշտական կերպարը ողջ նվագախմբի կատարմամբ: Այս համարը սկզբից մինչև վերջ կատարում է սիմֆոնիկ նվագախմբի լրիվ կազմը (tutti):

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

Վեցերորդ պարը (Allegro molto, C dur) ընդհանրացնող նըշանակություն ունի բոլոր 16 պարերի համար, սա թվում է թե և առաջին պարի (1-ին տետրից) դինամիկ ռեպրիզը լինի և թե ողջ պարային ցիկլի ֆինալը: Պարը սկսվում է «Քոչարու» եզրափակիչ աշխույժ ինտոնացիաներով (tutti): Ի տարբերություն նրա «Հայտնվելուն» 1-ին պարում, որտեղ միայն լարային խումբն էր հնչում, «Քոչարին» այստեղ հանդես է գալիս ողջ նվագախմբում և, ապա վերափոխվում ֆոնի: Պարի հիմնական թեման «Կաքավիկ» երգի ինտոնացիաներով միակ «մեջբերումն է» պարերի ողջ ցիկլում: Թեման հնչում է մի քանի տարբերակներով, որ հատուկ է ֆինալներին: Տարբերակների տոնայնական զուգորդումները և նրանց կերպարային բնույթը հնարավորություն են ընձեռում ի հայտ բերելու ռոմանտիկներին հատուկ մոնոթեմատիզմի էլեմենտներով՝ ռոնդո-սոնատային ալլեգրոյի տարրեր: Այսպես՝ գլխավոր թեման արագ տեմպով պարեղանակ է դո մաժորում, փողի հնչերանգի մեկնաբանմամբ. օժանդակ թեման՝ գլխավոր թեմայի լիրիկական տարբերակն է նույն «Կաքավիկի» նուրբ հնչերանգով: Կան նաև «մշակման մասի» տարրեր, որտեղ

ռիթմ-ին տոնացիաներով, հարմոնիկ մի բեմոլ մատրում¹, հոբոյի գլխավոր թեմայի մասնատված² մոտիվները հնչում են նվագախմբային տարբեր գունավորումներով, տարբեր տոնայնություններով, փոփոխական լադերով:

«Քոչարու» ռիթմ-ին տոնացիաները պարի վերջում նորից երկվան գալով ոչ միայն այս պարի, այլև ողջ ցիկլի շրջանակն են կազմում:

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



Սվ ալտալես, հակադրության ու ժխանականության՝ ինտոնացիոն կամարների սկզբունքը, որը գալիս 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: Լակոնիկ, արտահայտիչ ֆրազները ասես մարդու ներքնաշխարհի ալեկոծումն են մարմնավորում: Սակայն Andante mosso տեմպով երաժշտությունը, ի տարբերություն սգերթի Pesante-ի, Չ-րդ տետրից, (ծանր, շեշտավորված հնչյուններով), ավելի լուսավոր և հուսադրող:

Այս մատում, ըստ երևույթին, նույնպես արտահայտվել է

1 Տոնայնությունների տերցիային փոխհարաբերությունը նույնպես հատուկ է դասական ոտմանտիզմին, ինչպես և հայ ռեալիստ կոմպոզիտորների երաժշտությանը (Տես Կոմիտասի ստեղծագործությունները):

2 Расчлененные.

3 Միջին մասում պարն ակտիվանում է նոր, աշխույժ ֆրազների փոխանջով (նվագախմբի տարբեր դործիքներում): Դինամիկ ռեպրիզում մեղոդիկ ֆրազները բազմազանության տարրերով ակտիվ են և ինքնուրույն. նորը հմայիչ քնարական պարիզանակը (ալտի կատարմամբ) ուրույն համաս ձև է ստեղծում:

խոշա-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 արհավիրքներին:

Ինչպես հենազա 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 ներքնաշխարհի նուրբ ելևէջները:

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

Պարերդանակները բազմազան են՝ կան մենապարեր (3-րդ տետրից 2-րդ պարը), ազգալին 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 հալչական պարերը. կան և ռուսական ու ուզբեկական պար-երաժշտության ռիթմ-ինտոնացիաներ:

Օրինակ՝ ֆինալում երրորդի երաժշտությունը հիշեցնում է ուզբեկական 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՝ ուզբեկական պարին:



Կատվելով առաջին տետրի մի շարք նուրբ պարերի շարադրման ձևի հետ (Ֆրագնեթի տերցիային կրկնապատկումը ձևուն մետրո-սիթմով) 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 տրամագրությունը), որը նը-պաստում է երաժշտության զարգացման ընթացքի ուրույն ձևին: Հիմնականում տրվում է պարերի նուրբ սկիզբը, որին հետևում է նվագախմբային crescendo-ն պոլիֆոնիկ ենթաձայներով և վեր-ջում՝ decrescendo-ն. իսկ հանդուցային, մասսայական պարերը կատարում է առավելապես ողջ նվագախումբը:

Բարձր են գնահատվում խոջա-էյնաթյանի պարերը և մեծ բավականություն պատճառում տենկնդրին: Դրանք սիրով կատա-րում են Մոսկվայում, Լենինգրադում, իսկ Երևանում ցավոք սրը-տի՝ հազվադեպ:

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 ակներև է: Հատկա-պես այդպիսի մի երախտապարտ ունկնդիր է քո խոնարհ ծառան, որը հիացմունքով լսեց քո հոյակապ (Ընդգծումը նամակի հեղի-նակինն է) պարերը: Նրանց վեհաշուք հոսթյունն ու զերազանց մտահոլացումը, երաժշտության վարպետությունը պարզապես հիացրին ինձ:

Շնորհակալություն Լևոն:

Շոտ առողջացիր¹:

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

Պարերը շատ բարձր են գնահատվել նաև երաժշտագետ —
 Բոգդանով-Բերեզովսկու կողմից¹, որը, սակայն միաժամանակ
 քննադատում է պարերի էքսպոզիցիոն շարադրման սկզբունքը,
 նշելով թեմաների զարգացման բացակայությունը, ինչպես նաև
 ոչ ծավալուն ֆրազները: Համաձայնվել այդ տեսակետի հետ դրժ-
 վար է: Երկի համառոտ վերլուծությունից անգամ պարզվում է,
 որ հատկապես լիրիկա-դրամատիկական բնույթով գրված պարե-
 րում 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, սոնա-
 տային ակնարկի տարրեր: Հակադրության սկզբունքը, ինչ-
 պես հիշատակվեց, առկա է ոչ միայն հաջորդվող, այլև առանձին
 պարերի բովանդակությունը մարմնավորող ձևի մեջ: Տասնվեց
 մանրանվագային պարերի ձևը կոմպոզիտորի կողմից խորը մը-
 տածված է և նպատակասույց: Այն բխում է ոչ միայն կերպարնե-
 րի բազմազանությունից այլև կոմպոզիտորի ուրույն ուժից ու
 վարպետությունից — նա՝ «քշով ասում է շատը»: Իրավացի է Մ.
 Դրուսկինը, երբ իր գրքում նշում է թե՛ լակոնիկ սկզբունքը խոշա-
 էյնաթյանին լիովին հաջողվել է²:

Ահա թե ինչ է գրում Ա. Ն. Դուրժանսկին խոշա-էյնաթյանին
 Կիսլավովոսկից ուղարկած իր նամակում՝ «Սիրելի Լևոն, երեկ կա-
 տարում 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 ցայտուն, խորապես արտահայտիչ երաժշտությունը
 ձևի և բովանդակության միասնության դասական օրինակ է հան-
 դիսանում: Այսպիսով, խոշա-էյնաթյանն իրեն լրիվ նախապատ-
 րաստում 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 անհաշու ցիկլը՝ առաջին կոնցերտը, նրա լավագույն միամաս Երրորդ դանշամուտային կոնցերտը և հասկանալի կդառնա նրա էվոլյուցիոն ուղին՝ միամաս կոնցերտից դեպի բազմամաս ցիկլը, սիմֆոնիկ պարերից դեպի վոկալ սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները և քառամաս Սիմֆոնիան:

* * *

Վոկալ սիմֆոնիկ ցիկլերից հայտնի է Խոջա-էյնաթյանի համալիշ, տոնական Պոեմ-կանտատը (1953)¹, որն իր հերթին որոշ չափով նպաստում է Սիմֆոնիայի «ծնունդ»-ին: Իհարկե կանտատում դեռ չկա սիմֆոնիկ ժանրին հատուկ միասնությունը, և նյութի շարադրման տեսակետից ցիկլը սյուիտ է: Սակայն նրա առանձին մասերը սերտորեն կապված են միմյանց հետ՝ թե երաժշտության տոնական բնույթով, և թե թեմաների ռիթմ-ինտոնացիաներով: Պոեմ-կանտատը շորս մասից բաղկացած ստեղծագործություն է, նվիրված մեր մեծ հայրենիքին ու ժողովրդին:

Հիսունական թվականներին հայ կոմպոզիտորների վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում գերակշռում էր հանդիսավոր էպիկական ռե: Իսկ Խոջա-էյնաթյանը հարազատ մնալով իր ոճին, պոեմ կանտատով այդ ժանրում ստեղծեց մի յուրատեսակ ստեղծագործություն: Նորարարությունը բնորոշվում է երկի և՛ հանդիսավոր, և՛ քնարական բնույթով²: Այսպիսով, կոմ-

1 Ն. Գլեյզարովայի տեքստով:

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

պոզիտորին հատուկ լիրիկա-դրամատիկական ոճը նոր երանգ է ստանում:

Պոեմ-վանետատը գրված է փոփոխական նվագախմբի ողջ կազմի, տենորի (մենակատար), և քառաձայն խմբի համար: Այն հարուստ է Մայիսմեկյան, տոնական գեղեցիկ ու հարուստ տրպավորություններով ու տրամադրություններով:

Առաջին մասը «Посвящение» — ձոն է կենդանադ քաղաքին, Երկրորդը կոչվում է «Մայիսմեկյան երգ». Երրորդը՝ «Սպիտակ գիշերներ» և չորրորդը՝ «Տոն»:

Ուշագրավն աչտեղ այն է, որ Խոջա-էյնաթյանը ուսուսական 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 ուսուսական 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 երեւոյ մասի երաժշտությունը¹ հիշատակված ազգային նուրբ սինթեզի հետաքրքիր օրինակ է հանդիսանում: Այն էլեգիկ է, լիրիկա-հովվերգական, ասես լռության մեջ խորասուզված սպիտակ գիշերների գունեղ, հմայիչ պատկերն է արտացոլում: Ցերեկը, մարդկանց երթևեկության անվերջ հոսանքը, աղմուկը և անհետաձգելի գործերը չեն թույլ տալիս խորատուզվել մտքերի ծովն ու հիանալ, հրճվել կենդանադի անկրկնելի գեղեցկութամբ: Հատկապես գարնանը, երբ քաղաքը ծաղիկ-

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

ներով է գունազարդվում, շքնաղ է կենինգրադը իր սպիտակ գի-
շերներով (օրինակ № 30), երբ Նևայի վիթխարի կամուրջը ուշ գի-

30 Andante

mp

p *mf* *p*

Sopr. *p*

пришла весна,

p *p*

бел- ле- ют но - чи,

p *cresc..*

շերին քարձրանում, քաջփում է և միայնակ նա՛վն է դանդաղ
սլանում, գեղեցկուհի Նևան հայելի դարձած, կարծես ողջ կենին-
գրադն է արտացոլում: Պոեմում կոմպոզիտորը արտահայտում է
և արշալույսի նրբերանգները, և գետի լայնարձակ տարածուխու-
նը... շողկապեղով բնության և հերոս քաղաքի արտահայտիչ
պատկերը, մարդու ոռոմանտիկական ներքնաշխարհին: Այդ գեղեց-
կությունը կոմպոզիտորին հիշեցնում է իր կյանքի գարունը, ան-
վերադարձ պատանեկոթյունը: (Օրինակ № 31):

31 Andante *p* *pp*

бе на я поче ю! ность мо-

Գեղեցիկ է արտացոլվել բնության պատկերը հատկապես մեղեդիում: Այստեղ լայնաշունչ են ռիթմային ֆիգուրները, արտահայտիչ՝ հարմոնիան, կան և պոլիլադաչնության 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 հոգեզերքը, նրա հիացմունքն ու մեղմ թախիծը (տես № 31), որը և արտահայտվում է հատկապես ֆլեյտային ենթաձայներում¹:

Այս լուսաշող քնարերգությանը Պոեմ-վիանտատում հակադրվում է տոնական «Մայիսեկյան երգ»-ը (2-րդ մաս), սա հայկական ուրախ մեղեդի է պարային ռիթմ-ինտոնացիաներով, հայ

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

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

32

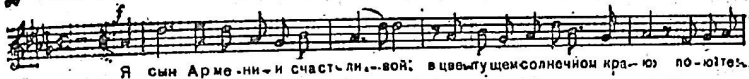


здравствуй Май, здравствуй Май, свет за-ри и за-лень мир-ных по-лей!

վերափոխվելով, ենթարկվում է հայկական ժողովրդական երաժրտության ուրիշ-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 օժտված է հայկական սովետական մասսայական երգերի ուրիշ-ինտոնացիաներով («Ես որդին եմ երջանիկ Հայաստանի») (№ 33), շրջապատված է նվազախոսքի

33 Andante maestoso



Я сын Арме-ни-и счаст-ли-вой: в цвeтущем солнечном кра-ю по-юте-ся.



...бл-родной лю-би-мый: те-бя мой! Ле-нин-град, по-ю.

հանդիսավոր ու վսեմ երաժշտությամբ: Տենորի մենեդը և նրան ձայնակցող խմբերը հիացմունք են արտահայտում, գովելով սովետական քաղաքների արագընթաց աճը, նրանց փեհաշուք գեղեցկությունը, ժողովուրդների քարեկամությունը:

Թեմայի վարիացիոն զարգացումը, ինչպես նաև հիմնական մաժոր տոնայնությունները՝ Des dur, As dur, Des dur, մատի ձևը՝ կառուցվածքը, հանդիսավոր տոնական բնույթը մարմնավորելու համար շատ հաջող են գտնված¹:

¹ Սոամաս, դինամիկ օկավրիզով ձևը՝ հղում է երաժշտության բնույթի (ցիկլում հետաքրքիր է հոամաս ձևի տարրեր մեկնաբանումը, ըստ երաժշտության կերպարների): Սոամաս 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, հմայել 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:

Վերլուծությունից պարզվեց, որ Պոեմը հետաքրքիր է և իր հանդիսավոր, տոնական տրամադրության բազմակողմանի բացահայտմամբ, և թե երաժշտության քնարերգային արտահայտություններով:

Մայիսի մեկյան տոնի մեկնաբանման գաղափարական խորությունից բացի, կոմպոզիտորն այստեղ որոնել ու գտել է թե կյանքի, թե՛ գարնանային բնություն, 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 խոցա-էյնությունի 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. Մարյանի տեքստով (1950): Չորս մասից բաղկացած երաժշտության էտքիզները

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

Հիմնգերորդ գրուի

ՍԻՄՖՈՆԻԿ ՊՈՆՄՆԵՐ

ՍԻՄՖՈՆԻՔ

Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործության ամենահասուն շրջանը (հիսունական թվականները) հիմնականում նշանավորվում է կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ ստեղծագործություններով, այդ թվում վերը հիշված սիմֆոնիկ պարերի հրեք տեսորը, «Պատանեկություն», «էլեգիկ» պոեմները և Սիմֆոնիան:

«Պատանեկություն» պոեմը գրել է 1953 թվականի հոկտեմբերին: Այստեղ նույնպես գերակշռում է կոմպոզիտորի լավատեսական աշխարհայացքը. սակայն Պոեմում որոշ շափով 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 եռամաս 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, այնտարբերակվում է փոփոխական as—es-ում): Թեմայի ներգային ինտոնացիաները որոշ շափով հիշեցնում են հայկական ժողովրդական «Գարուն ա» երգի մեղեդին: Ի տարբերություն «Գա-

րուն ա»-ի թախիծով լի քնարերգության (մինոր լադոմ), պոեմում
 երաժշտությունը ծաղկուն գարուն է արտահայտում. Գարուն, որը
 հույզերով լի պատանեկության խորհրդանիշն է: (Օրինակ № 35)
 Երկի միջին մասում աչքի է ընկնում հակադրության գասական
 պարզությունը, նվազախամբային մոայլ գուններով արտացոլվում է

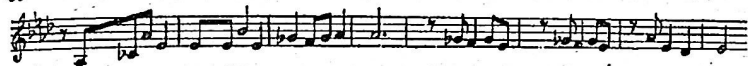
35 Andante



հակադիր հոգեկան վիճակը. Երաժշտությունը նախորդ թեմայի նոր
 տարբերակն է as (es) moll—էոլ-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 նվազախամբում, Andante maestoso տեմպով,
 որը բնության, պատանեկության գովքն է մարմնավորում:

ԷԼԵԳԻԿ ՊՈԵՄ

Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործություններում «Էլեգիկ պոե-
 մը» (1953 թիվ, d moll) առաջինն է, որտեղ գերակշռում է ողբե-
 րգական 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 արվիվը:

կոմպոզիտորի ներքնաշխարհը նրա զգացմունքներն առաջարկում են: Լևոն Ալեքսանդրի հոշա-էյնաթյանն իր էությունը հմայիչ սրամիտ, և միաժամանակ շափազանց զուսպ մարդ էր: Չէր սիրում իր մասին խոսել, երբեք չէր գանգատվում, շատ հպարտ էր: Սակայն երաժշտությանը ինչպես իր ամենամտերիմ, սրտակից բարեկամին, նա վստահում էր իր նվիրական, գաղտնի երազանքները, խոհերն ու հոգեկան ծանր ասպրումները: 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 բովանդակությունը արտահայտել է միայն մեկ թեմատով և նրա միջանցիկ (СКВОЗНОЕ) զարգացմամբ: Դա նախանվագի ողբերգական թեման է՝ հ հոլ. (Օրինակ՝ № 37)

37 Andante con moto

Vclle

Ob.

p > p >

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

Կոմպոզիտորը մեծ վարպետություն է անստեղծում տարբեր կերպարներ, որոնք «լիրիկական պոեմում» հակադրվելով, միանում են ազատ՝ իմպրովիզացիոն ձևով: Դա և Allegro energico տեմաով թեմայի պաթետիկ, հուզումներով լի դրամատիկական երաժշտությունն է, և նրա տարբերակները՝ բազմաձայն (ենթաձայնային) ֆակտուրայում, և թե հիմնական թեմայի նոր մոդի-

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

Allegro energico

38^a

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

38^b

ó b

archi

Վերափոխված թեմայի ոգեշունչ երաժշտությունն ընդհատվում է լիտավրների թրթրոսով (տրեմոլոյով) և ֆագոտի մուսյ՝ հնչուններով. 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 տարերքին tutti-տամ (եղկի գաղաթնակետում):

38^g

Fag. V-c.

p C-b. pizz.

Վերջերգում (Coda) փայտյա-փողային գործիքների կատարմամբ թեման լուսավորվում է և աստիճանաբար հանդարտվում, կարծեք կոմպոզիտորի շիրականացած իղձերն ու մարող երազանքներն են արտահայտվել...¹

Հիմնական տղբերգական թեմայի ակունքները որոշ ընդհանրություն ունեն հայկական ժողովրդական «Կոռունկ» երգի հետ և կարծես նրա սկզբնական ֆրազի տարբերակը լինեն: Իհարկե, դա պատահականություն չէ. «Կոռունկ» երգի բովանդակությունը որոշ չափով բնորոշ է հետոն խոշա-էյնաթյանի կյանքին. ճիշտ է, օտարություն նա երբեք չի զգացել իր սիրասուն մեծ հայրենիքում, և ենինգրադում (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 խոշա-էյնաթյանի հոգու խորքում...

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

ՍԻՄՖՈՆԻԱՆ

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

Եթե կոմպոզիտորն իր սիմֆոնիկ երկերում հիմնականում կյանքը լուսաշող գուններով էր արտացոլում (դաշնամուրային 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, նույնիակ ողբերգություն, որը Սիմֆոնիայի ֆի-
նալում Requiem-ի բովանդակությունն է կազմում:

Ողբերգությունն ու փիլիսոփայական խորաթափանց մտո-
րումները 1930—40-ական թվականներին հոռա-էյնաթյանի ըս-
տեղծագործությանը հաստակ ձէին (ինչպես ասենք Գ. Շոստակո-
վիչին): Իսկ եթե թախիծ էր արտահայտվում, ապա այն հիմնա-
կանում կարված էր սիրո քնարերգության հետ ու նրանից առա-
ջացած զգացում էր:

Խոռա-էյնաթյանի մրդկալից, փոթորկալից կյանքը կարծատե
էր և 50-ական թվականներին, ինչպես արդեն հիշատակել ենք,
նա ծանր դրամա էր ապրում: Սփոփելով իր վիշտը ստեղծագոր-
ծություններում, էլեգիկ պոեմում, Սիմֆոնիայում, նա իր կենսա-
գրությունն էր պատմում:

Սիմֆոնիայի շորս մատերում ցայտուն արտահայտվել է երկի
հերոսի բազմաբեղուն կյանքի ընթացքը: Դա նրա խիզախ առաջ-
ընթացքն 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 անհա-
տի կյանքի տարբեր իրադարձությունները, սակայն երկի գաղա-
փարական իմաստը շատ ավելի խորն է: Այն քնդհանրացնում է
դարաշրջանի համար տիպականը՝ նրա լավ ու վատ կողմերը՝
Բայց ինչպե՞ս: Խոռա-էյնաթյանը (հատկապես իր ստեղծագոր-
ծական կյանքի վերջին շրջանում) կյանքն ընկալում է ընդհան-
րացնում և արտահայտում է առավելապես մի անհատի՝ նրա
կերպարի և ներքնաշխարհի միջոցով: Դա Խոռա-էյնաթյանի ոռ-
մանտիկական ոճի հիմնական առանձնահատկություններից մի-
կըն է:

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

1 Այդ առումով ընդհանրություններ կարելի է գտնել Խոռա-էյնաթյանի 1-ին
և Գ. Շոստակովիչի 15-րդ ինքնակենսագրական Սիմֆոնիաներում:
2 Այդպիսի բովանդակության համար կոմպոզիտորը հաջող է ընտրել ոտնո-
սնատի ձևը:

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

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

Սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում և առհասարակ երա-
ժըշտության բոլոր ժանրերում դրամատուրգիան տարբեր է լի-
նում, որքան ստեղծագործություն, այնքան էլ երաժշտական դրա-
մատուրգիայի տարբեր ձևեր. բայց այդ բազմազանության մեջ էլ
կարելի է ինչ-որ շարժվող ընդհանրություններ գտնել:

Եթե կոմպոզիտորը ցանկանում է ստեղծագործության դինա-
միկ ռեպրիզում կամ ֆինալում հաստատել երկի սկզբում ցուցա-
դրվող հիմնական թեզը՝ գլխավոր թեման, ապա նա հակադիր
դրամատիկական ուժերի օգնությամբ արմատապես վերափոխում
է այն և հետո միայն հաստատում նրա սկզբնական կերպարը¹:

Կան ստեղծագործություններ, ուր երաժշտական կերպարներ
զարգացման տրամաբանությունն այլ է: Թեման՝ ստեղծագործու-
թյան հիմնական թեզը օրգանապես վերափոխատավորվում է մի-
այն ստեղծագործության վերջում՝ ֆինալում, ուր նա ստանում է
նոր որակ, որն իր ջնուջթով միանդամայն տարբեր է: Այդպիսի
ցայտուն օրինակներ կարելի է բերել հիմնականում ռոմանտիկ-

¹ Այդ տեսակի երաժշտական դրամատուրգիայի վառ, դասական, օրինակ-
ներ են Բեթհովենի Երրորդ հերոսական սիմֆոնիան (գլխավոր թեման իր ողջ
հերոսական թափով վերականգնվում է առաջին մասի ռեպրիզում), Արամ Խա-
չատրյանի դաշնամուրային կոնցերտը, ուր գլխավոր թեմայի հերոսական բնույ-
թը լիովին վերականգնվում է ֆինալում, և այլոց:

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

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

Ի տարբերություն կոմպոզիտորներ Ա. Խաչատրյանի, Ս. Պրոկոֆևի, Դ. Շոստակովիչի և այլոց ստեղծագործությունների երաժշտական դրամատուրգիայի, որտեղ կարելի է գտնել դիմադրող ուժի անմիջական երաժշտական մարմնացումը, Խոշա-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 «պայքարի» ընթացքում հերոսի գերլավածությունը իրենց հակադրվող երաժշտական կերպարը շունեն. դա կոմպոզիտորի ռոմանտիկ ուժի արգասիքն է: Այդ մասին ավելի համբավամտորեն կխոսենք ֆինալի երաժշտությունը վերլուծելիս:

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

Խորհրդավոր ու նշանակալից է Սիմֆոնիայի նախանվագը (Andante, F dur): Նա կարծեք 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:

¹ Противодействующие силы.

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

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

39 Andante

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

Նախանվագի ուիթմ-ինտոնացիաները հետագայում ստանում են լիտթեմայի նշանակություն: Սիմֆոնիայի շորս մասերում վերաիմաստավորվելով ըստ իրենց բովանդակության, նրանք միջո

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

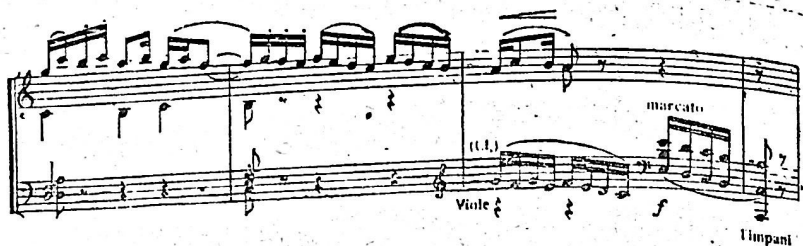
Սիմֆոնիայի գաղափարը առավելապես արտահայտվում է գլխավոր թեմայում, նրա զարգացման ընթացքում: Դա է հենց երկրի երաժշտության հիմնական լեյտիվան, որով ստեղծվում է երաժշտական դրամատուրգիայի «միջանցիկ գործողությունը»¹: Թեզարգացման պրոցես²:

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

40) Allegro non troppo ma con fuoco

¹ Сквозное действие.

² Գլխավոր թեմայի դրամատուրգիան մեծ է դուրսեցիմա, լադը փոփոխական՝ գոլիտակ՝ d էօլ/a էօլ. (d էօլ-C իոն. — a էօլ):



Թեմայի հարմոնիան ունի դասական պարզություն, իսկ նրա իմպուլսիվ, ճկուն ռիթմն ստանում է լեյտոռիթմի 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 խիզախությանը: հագեցված գլխավոր թեմայի առույգ, առնական կերպարին, որով և ընդգծվում է այժմեականության սուր զգացումը՝ հաճախ վերկրնվող թեմայի դինամիկ առաջընթացով, նրա իմպուլսով ռիթմիստոնացիաներով:

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 «Հաբրբան» երգը: Սիմֆոնիայի թեման կարծեք նաև «հերոսի» պատանեկության երգի (օրինակ № 10) նոր, ավելի կատարյալ ու խորը արտահայտչական տարբերակը լինի: Երկի 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 պարերը մենք անվանել ենք ըստ իր բովանդակության պատանեկրգ:

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

41

Գլխավոր Թեմայում զգացվում է Դ. Շոտտակովիչի երաժրշ-
 տության որոշ ազդեցությունը: Դա հատկապես նկատվում է Թե-

¹ Նույնը կարելի է ասել Դ. Շոտտակովիչի 15-րդ սիմֆոնիայի գլխավոր Թե-
 մայի մասին:

մայի դալարուն ռիթմ-ինտոնացիաներից, թռիչքաձև 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) լր-րացնում է գլխավոր թեմայի կերպարը՝ նոր տեսանկյունից։ Սա ուժանտիկական շնչով հագեցված գովերգ է՝ բնությանը, կյանքին։

Եթե գլխավոր թեման իր շարադրման բնույթով «գործիքա-յին» է», ապա լիրիկականը, հակադրվելով նրան (կլարնետի մե-նսոնլագ)՝ հրճվանքով լի արտզոտ է։ Օրինակ № 42 — թեմայի ըս-կիզբը՝



Սակայն սիմֆոնիայի առաջին մասում աշխույժ ռիթմն է գե-րակշռում, օժանդակ թեմայի մեղեդին ընթանում է գլխավոր թե-մայի աշխույժ ռիթմի ուղեկցությամբ ու զարգացման միևնույն սկզբունքով (կրկնվելիս նրանք ավելի ու ավելի են պայծառանում իրենց նվագախմբային և լսողային գունավորումներով, նորանոր ենթաձայներով)։

Մեծ է քնարական (օժանդակ) թեմայի նշանակությունը Սիմ-ֆոնիայում։ Նա, ինչպես և նախանվագի ռիթմ-ինտոնացիաները, 2-րդ և 3-րդ մասերում խիստ վերաիմաստավորվելով, լրացնում և հագեցնում է երաժշտական դրամատուրգիայում գլխավոր թե-մայի «միջանցիկ գործողությունը»։ Օժանդակ թեմայի բազմա-ձայն զարգացման ընթացքը, մշակման տարրերով հագեցված, ի

2 Изломанность, скачкообразность мелодической линии.

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

Piu tranquillo

43

Fl

mp

V

p espress.

archi

p

pizz

p

օժանդակ թեմայում լրացնում են ոչ ծավալուն մշակման բաժինը¹: Երաժշտագետ Գրուսկիինն 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 երաժշտությանից (օրին նպատում է նաև ռոնդո-տոնատի ձևը), ոչ ծավալուն մշակման բաժինն օրգանական է և համոզիչ:

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

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

Թեման ինտոնացիոն որոշ ընդհանրություն ունի առաջին մասի օժանդակ թեմայի հետ, ասես նրանից է սկիզբ առնում, սակայն այստեղ այլևս չկա օժանդակ. թեմայի շինջ ազբյուրի 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 լուսնային սկզբում տեղ ողբերգական չէ. ենթաձայնային պայծառ ֆրագմենտը, հակադրություն վեմային, հովվերգական ֆոն են ստեղծում: Ինչպես կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ այլ ստեղծագործություններում, այստեղ ևս ենթաձայները փայտյա փողային գործիքների թարծր ռեգիստրում որոշ ջատիով մեղմացնում են վշտի զգացումը: Այդ սովանդուլային գալիս է Ա. Սպենդիարյանի սիմֆոնիկ ստեղծագործություններից: Սակայն հոշա-էյնաթյանն իր Սիմֆոնիայում այն զարգացնում է ռոմանտիկ ոճին լնորոշ ձևով: Կարծեք «հերոսն» իր վիշտը լնուսթյանն է պատմում, հուսալով անուխնը լտնել այնտեղ: Եվ իսկապես, լնուսթյանը ձայնակցում է նրան. զվարթ ենթաձայնային ֆրագմենտը աստիճանաբար թախիծի հրանդ են ստանում վեմայի միջին մասում, նորտոնայնացին գունավորումով: Օրինակ № 45. Իսկ թի-

Ob.
Cl.
Fag.
V.-c.
C.-b.

մայի դինամիկ ռեպրիզում ենթաձայները այլևս չեն հնչում. թախիծը նոր՝ դրամատիկական բնույթ է ստանում: Եթե սիմֆոնիայի առաջին մասում օժանդակ թեմայի տարբերակները ավելի ու ավելի են պայծառանում, ապա երկրորդ մասում քնարերգային թեմայի թախիծը աստիճանաբար փորձնում է. իսկ դինամիկ ռեպրիզում՝ Lamento (Pesante) թախժոտ թեման, առանց մեղմ ենթաձայների ու հոպլիերգական ֆրազների, հնչում է որպես դրամատիկական մի քայլերգ, կանխելով ֆինալում մարմնավորված վշտի առնական արտահայտությունը:

Սակայն հերոսի վայնրի նպատակը ժողովրդի համար ապրելն ու ստեղծագործելն է. և նա, ահա մոռացություն տալով իր վիշտը, ջանում է մերվել ուրախ ու զվարթ ժողովրդի հետ: Այսպիսով Սիմֆոնիայի երրորդ մասը՝ (Allegretto quasi marciale, Es dur) ժողովրդական տոն է պատկերում: (Օրինակ № 46): Ժան-

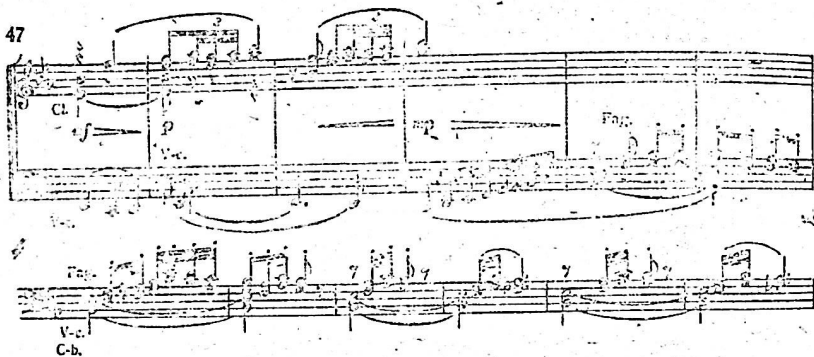
46 Allegretto quasi marciale

V-ni
Cl.
Viola
Fl.
Fag.
V-ni
Cl.
Picc.
Fl.
V-ni

րային երաժշտությունը սկերցոյում այնքան վառ և պատկերա-
վոր է, որ կարծեք երևում է, թե ինչպես է ժողովուրդը հավաք-
վում, ու սկսվում են ազգային պարերը:

Սկզբում հնչում է աղջիկների զվարթ պարը (տես նույն օրի-
նակը՝ № 46): Ուրախ, կատակային պարեղանակին հետևում են
երիտասարդական խիզախ և քայլերգային տիթմով տղամարդկանց
պարերը¹, որոնք նորից ու նորից կրկնվելով, ունկնդիրներին պը-
րավում են պարողների ուրտառը²:

Բայց կյանքի անողորմ, մռայլ ուժերն արդեն դրել էին իրենց
կնիքը: Երրորդ մասի վերջում երաժշտության մռայլ գու-
նավորումն արտահայտում է հերոսի ծանր ապրումները: Պար-
երաժշտությունը ընդհատվում է մռայլ, հուսահատ երաժշտա-
կան ֆրազներով: Օրինակ № 47: Հետաքրքիր է, թե ինչպես այդ



ֆրազներից հետո պարային թեման մասնատվում է փոքրիկ մո-
տիվների և առաջին անգամ՝ հնչում բասերում ֆազոտների կա-
տարմամբ (տես օրինակ № 47):

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

1 Տես սկերցոյի միջին մասը:

2 Սկերցոյի ձևը երկակի եռամաս է՝ ունդոյի տարրերով (двойная трех-
частная форма с элементами рондо). Կրկնով երաժշտության բնույթից կոմպո-
զիտորը անհրաժեշտ է գտել տարբեր ուրախ պարեղանակներին մի միասնական
ունդոյի ձև տալ:

սիմֆոնիաներում, Խոջա-էյնաթյանի Սիմֆոնիայում ևս՝ այն ճա-
կատագրի թեմա չէ՝, (ինչպես մինչև այժմ գրում էին երաժշտա-
գետները), այլ արտացոլում է ոեալ վյանքն իր հակասություն-
ներով, որը չափազանց սուր բնույթ է ստանում ումանտիկ-
ների մոտ:

Սիմֆոնիայի երրորդ մասը գրված է սիմֆոնիկ «Պարերին»
հատուկ պատկերավոր ժանրով, որն իր վառ, շուսաշող արտա-
հայտչականությամբ և բարդ ու լակոնիկ ձևով սկերցո է: Երրորդ
մասի պարերը մասսայական են, ուրախ, գվարթ, վանացի, ինչ-
պես և առնականորեն «խիզախ», քայլերգային ռիթմով և ոգե-
շունչ «բացականչություններով» լի: Վերջում հարմոնիան արտա-
հայտում է կոմպոզիտորի հոգու ճգնաժամը: Դա թավջութակների
հուզիչ «ողբն» է (լինեար-գծային հարմոնիայում²) փոքրացրած
ինտերվալներով, վարընթաց տետրախորդներում (Օրինակ № 48):

Սիմֆոնիայի ամենանշանակալից և ծավալուն՝ շրրորդ մա-
սում կոմպոզիտորի վարպետությունը հասել է իր գագաթնակե-
տին: Ֆինալը՝ Սիմֆոնիայի՝ երաժշտական դրամատուրգիայի մի-
ջանցիկ զարգացման իմաստային կենտրոնն է ու ողջ Սիմֆոնիա-
յի գագաթնակետը: Այստեղ վառ կերպով զգացվում է դրամա-

¹ Тема рока.

² В линейной гармонии.

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

49^a Andanté-lugubre

49 F

1 Առաջին մասից՝ գլխավոր թեման։

հարց են արտահայտում նրա ռիթմ-ինտոնացիաները: Հերոսը
 բեև զգում է իր մոտալուտ ողբերգական վախճանը, բայց չի
 հանձնվում: Նա վարում է իր վերջին ուժերն ու պայքարում մեծ
 պայթուսով: Հերոսական է հնչում այդ պայքարի մարմնավորումը
 Սիմֆոնիայում: Այն արտահայտվում է ֆինալի գլխավոր թեմա-
 տիկացման ու տինամիկ լարված ընթացքով:

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

50^ա Molto moderato

50^բ poco a poco accel.

² Три стадии развития.

Allegro agitato

51^{II}
Fl
Ob.
Cl
Fag.
Cor.
Timp.
T-ro
I
V-ni
II
Viola
V-c.
C-b.

Detailed description: This block contains the first system of a musical score. It features ten staves. The woodwind section includes Flute (Fl), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor). The string section includes Violin I (I), Violin II (II), Viola, Violoncello (V-c.), and Contrabasso (C-b.). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tom-tom (T-ro). The score is in 2/4 time and marked 'Allegro agitato'. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the percussion provides a steady beat. The woodwinds have some dynamic markings like 'a2' and 'a3'.

51^I
V-ni II
Ob.
Cor
Cl
T-be Trb-nl e Tuba
Fag. espressivo
Tuba

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, focusing on the brass instruments. It includes five staves: Violin II (V-ni II), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor), Clarinet (Cl), and Tuba. The Tuba part is specifically labeled 'T-be Trb-nl e Tuba'. The woodwinds (Ob. and Cl.) play a melodic line with some dynamics like 'pizz.' and 'f'. The Tuba part has a 'f' dynamic marking. The Bassoon (Fag.) part is marked 'espressivo'. The system concludes with a fermata over the Tuba part.

Musical score for Flute (Fl.) and Bassoon (Fag.). The Flute part is in the upper staff, and the Bassoon part is in the lower staff. Both parts feature a melodic line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The Flute part includes a *tr* (trill) marking. The Bassoon part includes a *tr* marking and a *tr* marking with a *tr* above it.

52^u

Musical score for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The Piccolo part is in the upper staff, and the Flute, Oboe, and Clarinet parts are in the lower staves. All parts feature a melodic line with various accidentals and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The Flute part includes a *tr* marking. The Oboe part includes a *tr* marking. The Clarinet part includes a *tr* marking.

Musical score for Bassoon (Fag.). The part features a melodic line with various accidentals and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The part includes a *tr* marking and a *tr* marking with a *tr* above it.

Musical score for Horns (Corni), Trumpets (Tr-ni), and Trombones (Tuba). The Horns part is in the upper staff, the Trumpets part is in the middle staff, and the Trombones part is in the lower staff. All parts feature a melodic line with various accidentals and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The Horns part includes an *accell.* (accelerando) marking and a *tr* marking. The Trumpets part includes a *tr* marking. The Trombones part includes a *tr* marking.

Musical score for Timpani (Timp.). The part features a rhythmic pattern with a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

Musical score for Grand Cymbal (Gran-c.). The part features a rhythmic pattern with a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

Musical score for Violins (V-ni). The part features a rhythmic pattern with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The part includes an *accell.* (accelerando) marking.

Musical score for Violas (V-i). The part features a rhythmic pattern with a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

Musical score for Violoncello (V-c.). The part features a rhythmic pattern with a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

Musical score for Contrabass (C-b.). The part features a rhythmic pattern with a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

Allegro in ^{mo}

52 ^p

նում է իր գագաթնակետին՝ ողջ Սիմֆոնիայի կուլմինացիայինս ուր անծ վարպետությամբ և արտահայտվում հերոսի պայքարի և հաղթանակի պայթուրդ: Ֆինալի այդպիսի ձևը շատ հաջող է չլը-

սերրում անհատի կամքի ահնելի ուժը, նրա պայքարիչ դժվարին ընթացքը:

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

Ֆինալի երաժշտության միջին մասում (երկրորդ միուլ) հետաքրքիր է Սիմֆոնիայի գլխավոր թեմայի «մենախոսույթյունը», որտեղ ռեչիտատիվում հաջող է օգտագործված փոստդիական լադրես տոնիկայից: Թեման ասես զայրույթ է արտահայտում (Ֆագոտների, թավջութակների և ալտերի զուգադրումով) դրամատիկական հարցում՝ «միևնչև ե՞րբ»: Տես օրինակ № 51 բ: Թեմայի զարգացման ընթացքում նրա լարվածությունը, ուժեղ դինամիկան, սաստկանում են օստինատ ֆրազների ուղեկցությամբ: Ուշագրավ է տեմպո-ռիթմի սեմանտիկան՝ գուգահեռ կվարտաները դանդաղ կատարելիս ստացվում է սգերթի բնույթ (ինչպես Սիմֆոնիայի վերջերգում). իսկ այստեղ, արագ տեմպով կրկնելիս ստեղծվում է արագընթաց զնացքի 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: Չայնաուսթյան կրկնվող ֆրազները՝ հաճախ իշխում են ողջ նվագախմբին:

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

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

¹ Խորհանման ակտիվ ռիթմով:

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

վորելուն, ուժ, որ պայքարի դժվարութիւնների հաղթահարման պայտոսն է, դժվարին հաղթանակի դրամատիկաան քայրերը: Այն հաստատում է և հաղթանակի հերոսական վերպարը և սարսափ առաջացնող ողբերգական աղետը: Տես օրինակ № 52 ա, բ: Իսկ նույն օստինատ ֆրազները 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

Violo

V-c. C-b.

Fag

Tr-ni e Tuba

Chi

վարպետութեամբ՝ պարզ արտահայտչական միջոցներով դրսևորել է ազո նրթը (Lento funebre):

Խորութիւն և առնականութիւն է զգացվում Requiem-ում,

որ արտահայտչական միջոցներն աչքի են ընկնում իրենց խիստ-
ալժմեականութեամբ և դասական պարզութեամբ:

Շատ հետաքրքիր է նվագախմբային և ճարմոնիկ «գույների»
ու տոնայնութունների սեմանտիկան՝ *fis pizz.* ձայնառութեան
վրա. սկզբում *Es dur*-ի երկարատև եռահնչյունը (տրոմբոնի և
տուբայի կատարմամբ) կարծես խորը հանգստի զգացմունք է
ներշնչում: Իսկ նրա հետ զուգակցվող *fis* խորոմատիկ տոնայնու-
թյան ակորդները խտացնում են մուռալ սգերթի (հետ կապված հո-
գեկան կացութունը: (*Տե՛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:

Molto tranquillo

54

Fag.

Cor.

V-ni I

V-ni II

V-c. C-b.

¹ Սի մածորում *Molto tranquillo* տեմպով, ջութակների բարձր ռեգիստրում (միանալով Սիմֆոնիայի լիրիկական ֆրագմենտից մեկին՝ գլուպետոյին):

55 dolce ritardando

Fl. mp mp p mf-p

Ob. dolce mp mp p mf-p

Cl. dolce mp mp p mf-p

Fag. mp mp mf > mp > p mp > p

Corno p mf-p

Timp. p mf-p

V-ni I pizz rita p mf-p

Viola pizz p

V-c pizz p

C-b. p

Վերջերգում կա մի այլ, խիստ արտահայտիչ մեղեդի ևս, որ հիշեցնում է Սիմֆոնիայի երկրորդ մասի երաժշտությունը. այնտեղ նա ընտելության ձայների հետ մեկտեղ մարդու թախծոտ ներքնաշխարհն էր արտահայտում, իսկ այստեղ՝ խորը ակսոսանքի և, ռոմանտիկների 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, ումանտիկ անհատի ներքնաշխարհի միջոցով Սիմֆոնիայում բացահայտում է իր վտորը փիլիսոփայական և քննադատական վերաբերմունքը դեպի ժամանակակից կյանքը, նրա դրական և բացասական կողմերը:

Սակայն վերլուծությունը բանաստեղծական խոսքի հետ մըրցել չի կարող՝

И пусть меж целью и тобой
прохочет всех морей приборой...

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 մարդուն ներքնաշխարհի մարմնավորումն է, կյանքի բազմակողմանի վերարտադրումը կոնֆլիկտայնության սկզբունքով օժտված: Կոմպոզիտորը վարպետորեն օգտագործելով նվագախմբային երանգներն ու պրիտմները, ինչպես ժողովրդական լադերի ու ռիթմ-ինտոնացիաների առանձնահատկությունները, կարողանում է խիստ լակոնիկ, մեկ կամ երկու ֆրազով հասնել խոր արտահայտչականության:

Նրա մեծ վարպետությունն առանձնապես զգացվում է նվագախմբային երանգների օգտագործման մեջ՝ գույների արտահայտիչ զուգորդումները, կամ մենանվագները շատ բնորոշ են Խոջա-էյնաթյանի նվագախմբային ուրույն ոճին:

Խոջա-էյնաթյանի ստեղծագործություններում հետաքրքիր են նաև բազմաձայնության յուրահատուկ օրինակները, որոնք հիմնականում ենթաձայնային են: Ենթաձայններն ակտիվ են և հաճախ առանձնահատուկ թեմատիկ նշանակություն են ստանում: Բազմաձայնության էլեմենտների միջոցով կոմպոզիտորը ձգտում է ավելի ցայտուն արտահայտել կերպարի բընույթը. Օրինակ, իմիտացիոն ձևով բազմաձայնությամբ կոմպոզիտորն ստեղծում է հակադիր կերպարներ: Այսպես՝ Պարերի

վերջին տետրի սկերցոյանման հատվածում (որտեղ միայն մուղային փայտյա գործիքներն են հնչում) առույզ ռիթմ-ինտոնացիաների ձայնակցումը փոքրիկ, ընդհատվող¹ մոտիվների կրկնումը² տարբեր գործիքներում, զանազան տարբերակներով, խիստ նպաստում են երաժշտութեան կատակային բնույթին: Իսկ (հինգերորդ) լիրիկա-դրամատիկական հետևյալ պարում (լարային գործիքների կատարմամբ) բազմաձայնութունը նպաստում է լայնաշունչ մեղեդի ստեղծելուն: Կրկնողութունները՝ ֆրագների տարբերակային զուգորդումները, նրանց շղթայակցումը³ տարբեր գործիքներում նպաստում են մեղեդու ընդլայնմանը, ավելի սուհուն և երգային դարձնելով այն:

Ենթաձայների օգնութեամբ երաժշտական կերպարը հաճախ ստանում է նոր որակ, որի լավագույն ասպացույցն է Կինցերտային սյուիտի առաջին մասը: Այստեղ «Գարուն ա» երգի տխուր մոտիվները ենթաձայների օգնութեամբ՝ նոր որակ են ստանում: Թեմայի հովվերգական գունավորմամբ (փայտյա գործիքների բարձր ռեգիստրում, նվազախմբային նոր օրհանգներով) 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 օրինակների, 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 գըլ-

1 Отрывистые.

2 Имитация.

3 Сцепление.

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

խավոր թեման էքսպուզիցիայում կրկնվելիս, ավելի է պայծառա-
նում «լուսաշող» ենթաձայնով, բազմաձայն ֆակտուրայի կոնս-
րապունկտովող ձայներուց մեկը հաճախ ենթաձայնային ֆունկցիա
է կատարում: Ռեպրիզում (առաջին մաս) երկու հիմնական թե-
մաները կոնսրապունկտում են լյա-մաժորում, որտեղ գլխավոր
թեման ֆլեյտայի կատարմամբ, քարձր 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՝ Վլադի զգացումը, նույնպես բազմաձայն, ենթաձայնա-
յին ֆակտուրա 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 ֆակտուրաները (տես Սիմ-
ֆոնիայի առաջին մասում՝ մշակման բաժինը, երկրորդ մասում՝
դինամիկ տեպրիզը, շորրորդ մասում՝ ֆինալի թեմայի առաջն-
թացը):

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

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

սին կոնցերտը և հիմնականում Սիմֆոնիան: (Պոեմ կանտատում ևս կարելի է հանդիպել մոնոթեմատիզմի հետաքրքիր տարրերի): Սիմֆոնիայում բազմաթիվ կամարաձև ռիթմ-ինտոնացիոն կապերով և ստեղծվում ցիկլի կոռ. ամբողջականութունը:

Իր աշխատութուններում կամարաձև կապերի մասին հիշատակել է ակադեմիկոս՝ երաժշտագետ Բ. Վ. Ասաֆևը: Կարևորն այն է, որ այդ սկզբունքով թեմաները կրկնվելիս, ելնելով երկում 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 կամարաձև թեմատիկ կապերի մասին հայտնի միտքը ռեժիսյոր Կ. Ս. Ստանիսլավսկու ներհոսանքի դրամատուրգիական սկզբունքի հետ, ապա կբացահայտվի սիմֆոնիզմի հիմնական տարրերից մեկը՝ *durch componierte*¹, որը մեծ վարպետությամբ է կիրառվել՝ «Նամուս» օպերայում, և խոջա-էյնաթյանի ողջ ստեղծագործության գագաթնակետը հանդիսացող՝ Սիմֆոնիայում:

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

Ինչպես մյուս ստեղծագործութուններում, այնպես էլ Սիմֆոնիայում հարմոնիան վերին աստիճանի զունեղ է և խիստ արարտահայտիչ: Այստեղ հետաքրքիր են տոնայնային հարաբերությունների պարզութունն ու նրանց խոր իմաստը: Տոնայնությունները զուգադրվում, համադրվում (*сопоставляются*), կամ հակադրվում՝ են: Առաջին մասում տոնայնությունները հիմնականում մաժոր են՝ պլիսավոր 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, վերջերքը կրկին լուսավորվում է մաժորում:

Մինոր՝ տոնայնությունները Սիմֆոնիայում հիմնականում

¹ Միջանցիկ զարգացում

հնչում են էօլական լադում, երբեմն փոփոխական և լուրիական լադերի մոայլ պոննավորումներով, որը հատկապես ուժեղանում է նրանց ինտոնացիաների վարքնթաց շարժումով:

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

Այստեղ բոլոր երեք մասերի հիմնական տոնայնությունները a moll (էոլ.) d էոլ.—fis moll (էոլ.)—Es dur (միքս.) և նրանց տոնիկաները, ֆինալի հիմնական տոնայնության (e moll-ի հանդեպ կազմում են փոքրացած եռահնչյուն: (վարքնթաց՝ a + fis — dis-ը (dis ենհարմոնիկորեն = es-ի) — փոքրացրած եռահնչյուն է և լուծվում է իր T-ում՝ e moll-ում): Ինչ կթե 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 գազաթնակետի 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 դրամատուրգիայում:

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

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

1 Տե՛ս «Թեմայի դեր 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 ակունքները: Եթե մինչև Սիմֆոնիայի հորինելը, խոջա-էյնաթյանը վիշտ արտահայտելիս դիմում էր առավելապես ժողովրդական «Գարուն ա» երգի ֆրազներից մեկի օգնութեանը, Սիմֆոնիայում նա արդեն բոլորովին նոր ուրիշ-ինտոնացիաներով է արտահայտում թախծի զգացումը. այստեղ մեծ դեր է վատարում 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 երբում են՝ վարընթաց սեփականացում և կադանսովում հարցական ուրիշ-ինտոնացիաներով, որոնց բնութիւն տեղիք է տալիս փիլիսոփայական մտորումների:

Այս փոքրիկ, բայց խիստ արտահայտիչ և կոմպոզիտորի համար նշանակալից մեղեդիական ֆրազի տարբերակային վերաբնաստավորման սկզբունքը ընդհանուր է Սիմֆոնիայի բոլոր հիմնական թեմաների համար, որոնց մասին հիշվել է երկր-վուծութեան 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 գաղափարական և էմոցիոնալ բովանդակութեան արգասիքն են: Օրինակ, առաջին մասում շատ հաջող է լսնված և իմաստավորված ոտնդո-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, կամօքը: Այդ հիասքանչ երաժշտությունը ունկնդրին համարձակություն և կյանքի՝ անարդարությունների դեմ պայքարելու մեծ ուժ է ներշնչում:

Խոշա-էյնաթյանի Միմֆոնիան հանդիսանում է երաժշտության ազգային առանձնահատկությունների կլիխո-էսենցիան: Նա կարողանում է հեշտությամբ գտնել ընդհանուր՝ հավասարաչափ տիպականը թե՛ հայկական և թե՛ ռուսական երաժշտության համար¹:

Խոշա-էյնաթյանը և՛ սինթեզում և՛ զուգադրում է հայ-ռուսական ազգային ինտոնացիաները իրենց առանձնահատկություններով: Այսպես՝ F dur կատակ պարում (Միմֆոնիկ Պարերից 3-րդ տետրում № 3-ը) հեղինակը զուգորդում է ինչպես ռուսական, այնպես էլ հայկական կատակ երաժշտությանը հատուկ ուրիշմ-ինտոնացիաները: Նա չի հակադրում դրանց այլ որոնում, գտնում է ընդհանուրը և ոչ թե անջատում, այլ միացնում է տարբեր ազգերի երաժշտությունը: Այսպիսով Խոշա-էյնաթյանի երաժշտության ինտերնացիոնալ բնույթն էլ իր հերթին հաստատում ու զարգացնում է ազգային առանձնահատկությունները²: Այդպիսի օրինակներ կարելի է գտնել Խոշա-էյնաթյանի լավագույն սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում — դաշնամուրային երրորդ կոնցերտում, կոնցերտային սյուիտում, սիմֆոնիկ պարերում և հիմնականում՝ Միմֆոնիայում, ուր թե՛ ազգայինը և թե՛ համամարդկայինը հավասարաչափ է արտահայտվել:

էդուարդ Գրիգը, Մ. Մուսորգսկին, Ա. Սպենդիարյանը իրենց

1 Քանի որ Խոշա-էյնաթյանին տավելուպես հատուկ է լիրիկական ոճը, ապա սինթեզի ամենահարող օրինակը կարելի է այդ ժանրում որոնել:

Այդպիսին է Առաջին կոնցերտի օմանդակ թեման, որտեղ զգացվում է և հայկական ազգային պար երաժշտությանը հատուկ նազելիությունը և թե՛ ռուսական խմբերգային գունեղ կուսական երգերին հատուկ նրբությունն ու ծորունությունը: Էջական լազը այստեղ հավասարաչափ հատուկ է այդ երկու ազգությունների 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 առանձնահատկությունները սինթեզում է հայկականի հետ: Այդպիսի վառ օրինակ կարող է հան-

գունեղ ու պատկերավոր սկզբունքներով խոջա-էյնաթյանի ամենասիրած կոմպոզիտորներից էին: Նա ուղղություն ստանալով ներանց ժառանգությունից և հայ-ռուսական ժողովրդական և դասական երաժշտության լավագույն ավանդույթներից, ստեղծեց իր ուսմանտիկական ուրույն ոճը, որը արդիական է, խիստ լակոնիկ և առավելապես քնարական: Այստեղից էլ բխում է նրա երաժշտական լեզվի յուրօրինակ ջերմությունը, անկեղծությունն ու անմիջականությունը:

Նա նաև խիզախ էր: Գնահատելին այն է, որ խոջա-էյնաթյանը իր ստեղծագործության մեջ մարմնավորված գայրույթով է (Սիմֆոնիայի ֆինալում) ասես քննադատել դարաշրջանի թերի կողմերը, ձգտելով ցույց տալ կյանքի դրական կողմերն ու հակասությունները: (Տես 1953 թվին գրած «էլեգիկ պոեմը»):

Գաղտնիք չէ, որ նույնիսկ քննադատում էին Գ. Շոստակովիչին, որին ստեղծագործական առաջին շրջանից, Առաջին Սիմֆոնիա, հատուկ էր ողբերգությունը, մեղադրելով նրան այն բանում, որ 8-րդ և 10-րդ սիմֆոնիաների ֆինալները զեն հաղթահարել երկի ողբերգությունը, չունեն վառ, կնեսուրախ ավարտ: Ժամանակաշրջանի թերություններից մեկն էլ այն էր, որ անհրաժեշտ էր անպայման շաբլոն՝ լուսաշող ավարտ: Այդպիսի սահմանափակ քննադատները չէին տարբերում ողբերգայնությունը հոռետեսությունից: Չէին տեսնում, որ ողբերգայնությունը առաջ է բերում ուժեղ պայքարի անհրաժեշտություն: Պայքար,

գիսանալ և թեմաների վերը հիշված տեքստին երկնայնությունը, հիմնված սլավոնական և հատկապես ռուս-ժողովրդական ննթաձայնության վրա: Սինթեզելով հայ և ռուս ժողովրդական ու դասական երաժշտության որոշ առանձնահատկությունները, խոջա-էյնաթյանը չի ստեղծում ինչ-որ երբորդ տեսակի սինթետիկ ազգային կոլորիտ: Նրա լավագույն ստեղծագործությունները իրենց ազգային ձևով՝ հիմնականում հայկական են, բայց այն հարստանալով ռուս ժողովրդական երգերի սիմֆոնիստոնացիաներով և դասական լավագույն տրագիցիաներով ձևով է բերում մի նոր որակ, որ կազմում է խոջա-էյնաթյանի ուրույն ոճի կարևոր առանձնահատկությունը: խոջա-էյնաթյանը, այսպիսով, ստեղծագործորեն զարգացնում է թե՛ ռուս ժողովրդական և թե՛ առավելապես մեծ կամիտասի երկերի ենթաձայնային բազմաձայնության հիմնական սկզբունքը: Այդ հարցը հատուկ տեսական վերլուծության է արժանի:

որը լավատեսութեան խորհրդանիշն է: Հենց այդպիսին է խոջա-
էյնաթեյանի Սիմֆոնիան:

Ինչպես Ա. Սպենդիարյանին, այնպես էլ խոջա-էյնաթեյանին
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) կոմպոզիտորը
հիմնականում իլյուստրացիայի ձևով «պատմում էր» երկերի
բովանդակութիւնը, եթե երկրորդ՝ ավելի հասուն շրջանում
(40-ական թվականներին) հաճախ միացնելով, կամ սինթեզե-
լով քնարական, ժանրային ու մասսայական կերպարներ, նա
առաջնակարգ տեղը հատկացնում էր ինտիմ-լիրիկային, ապա
վերջին՝ ստեղծագործական հասուն շրջանում խոջա-էյնաթեյանը
վարսիտութեամբ ու խորութեամբ է արտահայտում մարդու հոգե-
բանական տարբեր վացութիւնները, նրա բազմակողմանի կյան-
քը և ելնելով ժամանակին բնորոշ առանձնահատկութիւններից,
ընդհանրացնում է այն: Ուժեղ դրամատիզմով հագեցած կերպարի
դրամատուրգիական զարգացման ընթացքը Սիմֆոնիայում միայն
կենսագրական վեպ չէ, այն շատ ավելի նշանակալից է՝ անհատի,
ստեղծագործութեան հերոսի խիզախ կյանքի ընթացքով, նրա
ուրախութեան, սլշտի և պայքարի միջոցով բացահայտվում են իր
ժամանակակիցների կյանքի առանձնահատկութիւնները¹:

խոջա-էյնաթեյանի հանրահայտ ստեղծագործութիւններում
երաժշտութեան հիմնական ոճը ուժանտիկական 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 կոլոր-
իտով, որտեղ վրացական ու ադրբեջանական աշուղական երա-
ժշտութեան տարրերը հայկականի հետ ան զուգակցված, ապա

¹ խոջա-էյնաթեյանը սկզբում մտադիր էր սիմֆոնիայում ղեկեղել Անդրկով-
կասի ազատագրական շարժման հետ կապված մի հերոսի կյանքը, սխրանքնե-
րը և հերոսական մահը: Սակայն ավելի ուշ նա հրաժարվեց Սիմֆոնիայի ծրու-
զարարութիւնից (տես արխիվային նյութերը):

Խոջա-էջնաթխանը հայ երաժշտութեան մեջ շարունակում է Ա. Սպենդիարյանի ուղին՝ հայկական և ռուսական երաժշտութեան տարրերի սինթեզի ուղին: Նա հայկականը հարստացնում է ռուսական ազգային կոլորիտով:

Խոջա-էջնաթխանի ստեղծագործական ժառանգութիւնը ոչ միայն կարող է էսթետիկական հաճույք պատճառել, լավատեսական զգացմունք և կամքի ուժ ներշնչել դժվարութիւնների դեմ պայքարելու համար, այլև օգնել լուծել ստեղծագործական բարդ պրոբլեմները:

Հայ սիմֆոնիկ երաժշտութեան պատմութեան մեջ ինչպես է Միրզոյանը քնարական ռեալիստական, այնպես էլ Խոջա-էջնաթխանը՝ քնարական ռոմանտիկական ուղղութեան հիմնադիրներից է:

Նա առաջինն էր, որ ստեղծեց քնարական-դրամատիկական և ռոմանտիկական երաժշտութեան լավագույն նմուշներ տարբեր ժանրերում՝ օպերայում, կամերային և սիմֆոնիկ ստեղծագործութիւններում:

Э. Г. Карагюлян

Л. Ходжа-Эйнатян
(*Жизнь и творчество*)

(На армянском языке)

Издательство «Айастан»
Ереван, 1975

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

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

Էրա Գառնիկի Կարագյուլյան

Խոջա-Էջնաթյան

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

Հանձնված է արտադրության 1/X 74 թ.:

Ստորագրված է տպագրության 8/J 75 թ.:

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

Պատվեր 1828: ՎՖ 08401, տպաքանակ 3000:

Գինը՝ 47 կ.:

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

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

ՆՈՒՍՏՆԵՐ ՎՐԱՊՈՒՄՆԵՐ

Էջ	Նստ	տարիած է	տեղի է լինի
8	19 վ.	Նկատամբ	Իր նկատամբ
20	14 ն.	տարբերակելով	տարբերակելով
28	1 վ.	կամ պողիտորթ	կամ պողիտորթներ
41	15 վ.	1-ին արարի	օպերանի
64—65	Ներդիր	զերեկտոր	զերեկտոր
77	4 ն.	փոխանշով	փոխանշով
94	4 վ.	խախտումների	բախտումների

ԳԻՆԸ՝ 47 Կ.