

Ա. ԽԱԶԱՏՐՅԱՆԻ «ՄԱԿԵԹ» ՆԵՐԿԱՅԱՑՄԱՆ ՊԱՐՏԻՏՈՒՐԸ

ՉԱՐԱ ՏԵՐ-ՂԱԶԱՐՅԱՆ

Արամ Խաչատրյանի վաղ շրջանի թատերական երաժշտությունն այսօր քաջառիկ հետաքրքրական երևույթ է: Այս ասպարեզը կոմպոզիտորի ստեղծագործական անհատականության ձևավորման և երաժշտական ոճի բյուրեղացման առումով անառարկելի արժեք ունի: Ցավոք, այդ շրջանի մեծ թվով գործերից մեզ են հասել միայն առանձին պատառիկներ: 1933 թ. Երևանի հայկական դրամատիկական թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Արմեն Գուլակյանի պատվերով Ա. Խաչատրյանը երաժշտություն է գրում Շեքսպիրի «Մակբեթ» ողբերգության ներկայացման համար: Ժամանակի սղույթյան պատճառով կոմպոզիտորը Երևան է ուղարկում ստեղծագործության բնագիր օրինակը: Ներկայացման պրեմիերան կայանում է Երևանում, 1933 թ. ապրիլի 25-ին, որն իրականացրել էին ռեժիսոր Ա. Գուլակյանը, նկարիչ Մ. Արուստյանը և կոմպոզիտոր Ա. Խաչատրյանը, դերասաններ Հ. Ներսիսյանը, Ա. Ոսկանյանը, Ա. Ավետիսյանը, Գ. Ջանիբեկյանը, Վ. Վարդանյանը, Վ. Բագրատունին և ուրիշներ¹: Տարիներ անց, ներկայացումը երկացանկից իջնելուց հետո, կորել և մոռացության էր մատնվել նաև Ա. Խաչատրյանի երաժշտության պարտիտուրը, որը չունենալով իր տարբերակը կոմպոզիտորի անձնական արխիվում, համարվում էր անհետ կորած: Ա. Խաչատրյանը զրույցի ժամանակ սովետական երաժշտագետ Գ. Շենբրստինն ասել է. «Դեռևս ուսումնարանական տարիներին ես երաժշտություն էի գրում Երևանի հայկական թատրոնի համար: Յուրաքանչյուր համարն ավարտելուն պես, ես դրանք ուղարկում էի Երևան՝ թատրոնի կուլեկտիվի գատաստանին: Գլխավոր ռեժիսոր Արմեն Գուլակյանը միշտ ճշգրտորեն հաստատում էր ստանալու փաստը և զնահատում աշխատանքս հինգբալանի սիստեմով: Հիշում եմ, հաճախ արժանանում էի հինգի: Այնտեղ կային բավականին հաջողված էջեր և այսօր ինձ համար ցավալի է նշել, որ այդ ծավալուն պարտիտուրն անհայտացել է թատրոնի ընդերքում: Մեծագույն հետաքրքրասիրույթյամբ այսօր կնայեի այդ հեռավոր օրերի աշխատանքի արդյունքներին»²:

Իրերի երջանիկ բերումով, թատերագետ Լ. Խալաթյանի ջանքերով փրկվել և գտնվել են անհայտ երաժշտության առանձին էջեր և դրվագներ: Ավելի ուշ հաստատվեց, որ դա Ա. Խաչատրյանի «Մակբեթ» ներկայացման համար գրված երաժշտության կորած ձեռագրի արտագրված տարբերակն է: Մինչև 1930 թ. ձեռագիրը գտնվում էր Լ. Խալաթյանի անձնական արխիվում, այնուհետև նա այն սիրով տրամադրել է մեզ՝ նախնական ուսումնասիրման նպատակով: Մենք որոշակի աշխատանք ենք կատարել ձեռագրի առանձին համարներին և ամբողջական վերականգնման առումով. դա էլ հենց թույլ տվեց բացահայտել նվագախմբի կազմը, համարների կատարման հաջորդականությունը, ինչպես նաև վեր հանել ստեղծագործության ընդհանուր կառուցվածքը: Այդ համարների հիման վրա, որոնք ներկայացնում են առանձին գործիքների պարտիաներ, հնարավոր է վերստեղծել «Մակբեթ» ողբերգության համար գրված երաժշտության ամբողջական պարտիտուրը: Պարտիաների առաջին էջերի վրա սրբագրողի ձեռքով գրված է հեղինակի անունը՝ Արամ Խաչատրյան:

1 Ս. Ռիգաև, Ռեժիսորական արվեստը 1932—41 թթ. (աշխ սովետական թատրոնի պատմություն», Երևան, 1967, էջ 219):

2 Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարան, ֆոնդ 26 (մագնիտոֆոնային ձայնագրություն):

յանի «Մակբեթ» ողբերգության համար երաժշտություն»։ Թեև այս ստեղծագործությունն իր գեղարվեստական արժանիքներով գիշում է կոմպոզիտորի նույն՝ վաղ շրջանի այլ աշխատանքներին, սակայն, անկասկած, մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում կոմպոզիտորի երաժշտական-թատերական մտածողության ձևավորման առումով։

Ա. Խաչատրյանի մուտքը թատրոնի աշխարհ վաղ եղավ։ Իր անդրանիկ՝ թավջութակի համար գրված պիեսից հետո ընգամենը երկու տարի անց, նա երաժշտություն է գրում Մոսկվայի հայկական մշակույթի տանը կից թատերական ստուդիայում բեմադրվող Հ. Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար» պիեսի համար (1927)։ Մեկ տարի անց դրան հաջորդում է դարձյալ նույն խմբի պատվերով Հ. Պարոնյանի «Ատամնարույժն արևելյան» և Գ. Սունդուկյանի «Խաթաբալա» գործերի բեմադրությունների համար գրված երաժշտությունը։ Հիշարժան է, որ կոմպոզիտորը թատերական երաժշտության ասպարեղում իր առաջին քայլերը կատարում է հենց ազգային դրամատուրգիայի գործերի հիման վրա, որը և նպաստում է կոմպոզիտորի կերպարային-դեկորատիվ, թատերային մտածողության ձևավորմանն ազգային մշակույթի ավանդույթների ուղրտում։ Հետաքրքրական է նաև, որ ազգային թատրոնի հետ կոմպոզիտորի պասսիվ (իբրև հանդիսատես) և ակտիվ (իբրև ստեղծագործող) առնչումները ժամանակային առումով համընկնում են և ընթանում համաքայլ։

Կոմպոզիտորի վաղ շրջանի թատերական ստեղծագործության մեջ «Մակբեթ» ներկայացման համար գրված երաժշտությունն ուրույն նշանակություն է ձեռք բերում, որպես կոմպոզիտորի առաջին առնչում համաշխարհային դասական գրականության հետ։ Այս առումով որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում ստեղծագործության արտահայտչամիջոցների ընտրության, ինտոնացիոն ուղրտի, ինչպես նաև ընդհանուր մեկնաբանման խնդիրը։

Ա. Գուլակյանի 1933 թ. «Մակբեթի» բեմադրությունն իրենից ներկայացնում էր խիստ ինքնատիպ և ժամանակի հանդուգն միտումներն արտացոլող վիճելի մի երևույթ։ «Այս բեմադրության մեջ Գուլակյանն արմատապես վերանայել է հեղինակային կոնցեպցիան, փոխարենն առաջարկելով իրենը»³։ Այս նպատակով ռեժիսորն ազատորեն վերափոխում է ողբերգության տեքստը՝ հրաժարվելով առանձին դրվագներից ու ներմուծելով ամբողջ հատվածներ և տեսարաններ Շեքսպիրի «Հուլիոս Կեսար», «Հենրիխ Չորրորդ» և «Ռիչարդ Նրկորդ» պիեսներից։ Այսպիսով, մեկնաբանման քմահաճույթով շեքսպիրյան հերոսների ողբերգությունն անցնում է երկրորդ պլան՝ առաջ մղելով բունակալության դեմ ժողովրդական լայն զանգվածների պայքարի գաղափարը։ «Գուլակյանի բեմադրության լեյտմոտիվը դարձավ «Կորչե՛ն արքաները» կոչը։ Այս է.թ.ք ներկայացումների մեջ էլ («Պեպո», «Խաթաբալա», «Մակբեթ»—1927—1933 թթ.) Գուլակյանն առաջնորդվում էր սխալ կոնցեպցիայով,— գրում է Ս. Ռիզաևը,— բայց հենց այս աշխատանքներում էլ նրան հաջողվեց ստեղծել բեմական հետաքրքիր իրադրություններ, վառ թատերայնություն մթաքահայտել սեփական մտահղացումը։ Սա Գուլակյանի ռեժիսորական երիտասարդության փորձարարական շրջանն էր»⁴։ Ռեժիսորի ստեղծագործական կյանքի այդ շրջանը համընկավ երիտասարդ Ա. Խաչատրյանի նույնատիպ ստեղծագործական փուլի հետ և, թերևս, գրանում էր նրանց համահնչուն և ներդաշնակ համագործակցության գաղտնիքը, երբ կոմպոզիտորին հաջողվում էր արագույնությամբ և ճշգրտորեն ներթափանցել ռեժիսորի մտահղացումների մեջ՝ առաջարկելով նրան դրանց երաժշտական մարմնավորումները։ Ներկայացման մեջ Գուլակյանը երաժշտությունը վերագրում էր գեղարվեստական խոշոր նշանակություն, բայց և իրավունք էր վերապահում ազատորեն վերաբերվել նրա հետ։ «Մեր նպատակն էր օգտագործել երաժշտությունն իբրև հնչող շաղկապ մի տեսարանից մյուսին անցնելու համար, ինչպես նաև իբրև հավելյալ միջոց

3 Ս. Ռիզաև, նշվ. աշխ., էջ 219։

4 Նույն տեղում։

լարված պառուզանների ժամանակ»⁵,— գրում էր ռեժիսորը «Մակբեթի» ներկայացման կապակցությամբ: Ելնելով ռեժիսորական պարտիտուրից, բեմադրումն իրենից ներկայացնում էր առանձին հատվածների և կտորների բաղադրված մի կառուցվածք, որն իսկապես որոշակի շղկապող գործոնի կենսական կարիք էր զգում՝ ամփոփ և ամբողջական երևույթ դառնալու համար: Այս առումով կոմպոզիտորի դերը տվյալ ներկայացման մեջ կարելի է գնահատել ռեժիսորի իրավունքներին համահավասար:

Ա. Խաչատրյանի «Մակբեթի» համար գրված երաժշտությունը բաղկացած է 24 առանձին և ավարտուն համարներից՝ ամբողջական իրենց ձևի և բովանդակության մեջ: Դրանք զուրկ են հավելյալ ենթավերնագրերից և միայն սակավաթիվ հեղինակային նշագրումներից կարելի է մոտավոր ենթադրումների հանգել բեմադրության մեջ դրանց կոնկրետ նշանակման և կատարման տեղի վերաբերյալ: Մինևուլն ժամանակ, ստեղծագործության ամբողջական կառուցվածքը և համարների կատարման հաջորդականությունը, ըստ ռեժիսորի մտահղացման, որոշվել նշանակություն չունենին: Անկասկած, երաժշտական բովանդակության ամբողջականության համար և կոմպոզիտորական մտահղացման կառուցվածքի ամփոփ ընկալման առումով դա խիստ բացասական կարող էր անդրադառնալ: Պահպանված ռեժիսորական պարտիտուրը թույլ է տալիս հետևել, թե ինչպես մի քանի տակտ երաժշտություն հանգիստ կապակցվում է բոլորովին այլ դրվագի հետ և օգտագործվում տարբեր հատվածներում, հաճախ կրկնվելով:

Ա. Խաչատրյանի այս ստեղծագործությունն առաջին հերթին աչքի է ընկնում իր՝ հեղինակի համար ոչ բնորոշ փոքր մասշտաբայնությամբ: Սակայն երաժշտական լեզվի որոշ առանձնահատկություններ, ինչպիսիք են՝ թեմատիկ նյութի բովանդակային ընդհանրությունը, մշակման առանձին միջոցներ, զարդացում մոտիվային անընդհատ կրկնությունների ձևով, ստեղծագործության լարվածության աձ ինտոնացիոն բազմակերպ վերափոխումների և վարիացիաների ձևով, Խաչատրյանի մտածողության ինքնատիպ և բնորոշ գործոններն են: «Մակբեթի» պարտիտուրը Խաչատրյանի այս շրջանի այլ ստեղծագործությունների կողքին աչքի է ընկնում նաև իր ազգային առումով չեզոք երաժշտական լեզվով, ինչ-որ շարժվող կանխադրակելով «Սպարտակի» երաժշտական մտածողության ոլորտները: «Միայն մեծատաղանդ արվեստագետը կարող էր այդպես ընկղմվել Շեքսպիրյան տարբերի մեջ»,— գրել է հետագայում Յու. Ջավադակիևը⁶: Նույն հոդվածում նա ընդգծում է այն կարևորագույն հանգամանքը, որ Խաչատրյանի երաժշտությունը («Արքա Լիրի» կապակցությամբ) չլինելով ազգային առումով կոնկրետ, այնուամենայնիվ պահպանում է իր՝ հեղինակի մտածողության համար բնորոշ և հարազատ բոլոր առանձնահատկությունները: Ա. Խաչատրյանի ստեղծագործության մեջ այս տիպի գործերում ազգայինի մեկնաբանման շրջանակները խիստ ընդլայնվում են՝ ձեռք բերելով համամարդկային արժեք և մասշտաբ: «Մակբեթը» այս առումով դարձավ կոմպոզիտորի անդրանիկ փորձը նրա ստեղծագործության մեջ, և հետագայում հայացքն այսօրվա դիրքերից անվերապահորեն արդարացնում է երիտասարդ կոմպոզիտորի ընտրած ուղիները ազգայինի և համադրայինի փոխհարաբերության ճիշտ հարաբերակցության հարցում: Ինտոնացիոն ոլորտը, երաժշտական լեզուն կազմող հենքը, որոնք ընկած են ստեղծագործության հիմքում, մնալով ինքնատիպության սահմաններում, ձեռք են բերում օբյեկտիվ որոշակի գունավորում: Պահպանելով լեզվի և մտածողության ամբողջականությունը, Խաչատրյանը նուրբ զգացողությամբ եմբոսականի և արևելյանի ընդհանուր ձուլվածքի մեջ տեղաշարժում է շեշտը՝ դրանով հասնելով լեզվի՝ իր ժամանակի համար առավել ընդհանրական սիմվոլիկ նշանա-

⁵ «Երոզրգային արվեստ», 1933, № 4, էջ 10:

⁶ Ю. Завадский, Верю, мы еще поработаем вместе («А. Хачатурян», сб. статей, М., 1975, с. 19).

կուլթյան: Անկասկած, սա պայմանավորված էր գրական եջկի մեկ ազգային մշակույթի սահմաններից լայնորեն դուրս եկող պրոբլեմների նշանակուլթյամբ: Սա կոմպոզիտորի առաջին առնչումն էր համամարդկային նշանակուլթյան պրոբլեմատիկայի հետ, որն այնուհետև նրա ստեղծագործուլթյան մեջ ստանում է լայն զարգացում («Արթա Լիր», «Վալենսիայի այրին», «Դիմակահանգես») և վերջապես իր մարմնավորման գագաթնակետին հասնում «Սպարտակ» բալետում: Մենք գիտակցաբար ընդգծում ենք կոմպոզիտորի ստեղծագործուլթյան այն երկերը, որոնք իրենց ընդգրկման շրջանակներով դուրս են գալիս այս կամ այն ազգային մշակուլթի սահմաններից, քանի որ նրա ստեղծագործուլթյան մեջ տեղ են գտել նաև այլազգի մշակուլթների նվաճումներին դիմելու և օգտագործելու տարազատվող սկզբունքներ: Դա արտահայտվում է հատկապես այն ստեղծագործուլթյունների մեջ, որտեղ կոմպոզիտորը, դիմելով այլ ազգային հիմքի ժողովրդական բանահյուսուլթյանը, ձգտում է հասնել ազգային և համակրոպականի ներդաշնակ ձուլվածքի և ներթափանցման: Սա կոմպոզիտորի ստեղծագործական ոճի, նրա անհատական ձևազորի նշանակալից և կարևորագույն մասերից մեկն է: Միևնույն ժամանակ համամարդկային՝ ընդհանրական լեզվի, պրոբլեմատիկան խաչատրյանի ստեղծագործուլթյան մեջ կյանքի է կոչում գաղափարական բովանդակուլթյանը համարժեք իր ընդգրկումների մեջ լայն օբյեկտիվորեն-ճշմարտացի արտահայտչամիջոցներ: Այստեղ առկա է սկզբունքային շեշտափոխման երևուլթը:

Խաչատրյանի այս նոր ստեղծագործուլթյան առավել բնորոշ հատկանիշները, որոնք հետագայում կենսունակ գտնվեցին նրա ոճական առանձնահատուկուլթյունների համար, ի հայտ եկան լադատոնայնական մտածողուլթյան, ակորդային կառուցվածքի, ֆունկցիոնալ կապերի, պարբերուլթյան կառուցման և թեմատիկ նյութի մշակման միջոցների մեջ: Ստեղծագործուլթյունը սկսվում է նախերգանքով և եզրափակվում վերջնանվագով՝ ամփոփելով ամբողջը: Ողջ ստեղծագործուլթյան համար առանցքային է դառնում սկզբնական կառուցվածքում շարադրված թեմատիկ նյութը, որը բազմապիսի ձևափոխուլթյունների է ենթարկվում՝ պայմանավորված տվյալ համարի բովանդակուլթյան առանձնահատուկուլթյուններով: Զեակազմական առումով համարները հիմնականում կառուցվում են սիմետրիկ եռամասային ձևով, երբեմն նաև միջանցիկ զարգացման սկզբունքով: Ակնհերև է մի քանի ոչ ծավալուն համարների հանրագումարումը մեկ ամբողջուլթյան մեջ, որը նպաստում է ձևակառուցվածքային խոշորացմանը և ընդհանուրի դրամատուրգիական ամբողջացմանը: Բացի ծայրի մասերից, իրենց ծավալուն և նշանակալից բովանդակուլթյամբ աչքի են ընկնում 9, 10, 11 համարները, որոնք ամբողջացված են ընդհանուր երաժշտական թեմատիկ նյութով, որտեղ 9-ը և 11-ը փաստորեն իրենցից ներկայացնում են վարիանտային կրկնուլթյուն՝ իրենց լայնաշունչ քնարականուլթյամբ հակադրվելով միջինի պարային-սկերբող բնուլթին: Այստեղ առկա է նաև կոմպոզիտորի համար բնորոշ կրկնուլթյան և դրանում անընդհատ վարիանտային ձևավափոխուլթյան սկզբունքը ֆրագի, ապա և պարբերուլթյան ձևակառուցման մեջ: Սա կատարվում է տոնայնական անընդհատ շարժման հիմքի վրա, որը ստեղծում է դինամիկ աճ և ներքին շարժման երևուլթ: Այս սկզբունքով ստեղծված երաժշտական կառուցվածքներն ընդհանրուլթյան որոշակի եզրեր են ի հայտ բերում արևելյան երաժշտական մտածողուլթյան ձևակառուցվածքային առանձնահատուկուլթյունների և առավելապես մուղամների հետ: Հետաքրքիր է, որ կոմպոզիտորը մշտապես ձգտում է դուրս գալ մետրական սիմետրիայի շրջանակներից՝ խախտելով դրա սահմանները սինկոպաների և պոլիռիթմիկ կառուցվածքների ստեղծման միջոցով:

Նույնպիսի պոլիկոնստրուկցիաներ է ստեղծում կոմպոզիտորը նաև լադային ոլորտում՝ զարգացումը միաժամանակ տանելով մի քանի լադային և տոնայնական շերտերում: Այսպես է դա կատարվում, օրինակ, 11-րդ համարում, երբ խաչատրյանի մտածողուլթյան համար բնորոշ ձայնառուլթյան (դո մինոր) վրա շերտավորվում է վերևի ձայնային համակարգը (փոփոխական

սուլ միևնույն ժամանակում մասնավոր), իսկ մեններգող գործիքի մոտ վառ արտահայտված սուլ մաստրոն այնուհետև վերափոխվում է իրեն դոմինանտա՝ հանգեցնում է հիմնական դոմինոյի կառուցվածքին: Այնուհետ է նաև որոշակի ձգտում դեպի համահնչյունների հնչողական բարդացում, որտեղ հիմնական ակորդային կառուցվածքի վրա վերաճում են նրա արտահայտված ածանցումները՝ ստեղծելով հարմոնիկ գունեղություն, երբեմն մեղանշելով շափի և ճաշակի առջև: Նման երևույթները, թերևս, պիտի վերագրել կոմպոզիտորի երիտասարդ տարիքին և հաշվի առնել նրա անդրանիկ փորձը թատերական երաժշտությունում:

Սակայն, իր իսկ կոմպոզիտորի վկայությամբ, թատերական երաժշտության ոլորտը մշտապես մնացել է նրա համար առավել ազատ փորձարարության ասպարեզ, որտեղ նա համարձակորեն դիմել է հարմոնիկ, տեմպերային որոնումներին: Խաչատրյանի հարմոնիկ լեզվի հակումները սեկունդային կառուցվածքային համահնչյունների նկատմամբ այսօր պատմական փաստ է, որն իր ակունքներով խորանում է կովկասյան և, նախ և առաջ, հայ ազգային երաժշտության ավանդույթների մեջ: Սակայն «Մակբեթ» երաժշտությունն այս առումով ևս մեծ առատություն է ներկայացնում: Հետագայում, որոշակի զարգացման շրջան անցնելով, կոմպոզիտորի հարմոնիկ լեզուն պահպանելով արդեն իր համար բնորոշ սեկունդային կառուցվածքային տիպը՝ մաքրվում է ավելորդ, էությունից դուրս բարդացումներից: Այս առումով Խաչատրյանը հարմոնիկ լեզվի ասպարեզում իր կատարած որոնումներում 20-ական թվականներին գտնվում էր ոչ միայն ազգային, այլև ընդհանրապես համաշխարհային երաժշտության զարգացման առաջագիծ միտումներն արտահայտող կոմպոզիտորների շարքերում: Հատկապես հետաքրքրության է արժանի «Մակբեթ» երաժշտության 6-րդ համարը, որտեղ կոմպոզիտորը, կանխակալելով խոշոր շափի ստեղծագործությունների արտահայտչամիջոցները՝ երկրորդ սիմֆոնիայում, որպես ողբերգականության խորհրդանիշ, ընդհանրացված գեղարվեստական համարժեք է առաջարկում հուշակալոր միջնադարյան «Դիեզ իրե» թեման: Հատկանշական է նաև թեմայի ներկայացման ընդհանուր նկարագիրը բազմաթիվ անգամ կրկնվող մեղեդիական ֆիգուրացիայի վրա, որը տոնայնական շարժման միջոցով ստեղծում է մեծ ներքին լարում: Միևնույն ժամանակ խորալի հանդարտ և կանոնավոր ընթացքը կոմպոզիտորն անընդհատ խախտում է բասային ձայների սինկոպաներով ուղեկցված սեկունդային հարաբերության մեջ գտնվող տոնայնությունների ձայնառություններ: Թեման ինքը, ի հակադրումն ձայնային ողջ կոմպլեքսի, շարադրվում է շեշտված պարզ համահնչյուններով՝ եռահնչյունների և սեքստաակորդների ձևով:

Արամ Խաչատրյանի՝ «Մակբեթ» համար գրված երաժշտությունը կարելի է ընդհանուր առմամբ բնորոշել իբրև կոմպոզիտորի վաղ շրջանի ստեղծագործության որոշակի փուլ՝ արտահայտված թատերական երաժշտության մանրում: Նրա արժեքը ոչ այնքան ստեղծագործության գեղարվեստական արժանիքներով է բնորոշվում, որքան նրանում տեղ գտած սաղմնային փուլ ապրող, իսկ այնուհետև կոմպոզիտորի ձեռագրի և մտածողության համար առանցքային նշանակություն ստացած բազմաթիվ գաղափարներով ու նվաճումներով, հատկապես լադային մտածողությամբ, ձևակազմությամբ, հարմոնիկ լեզվի և տեմպերային դրամատուրգիայի ասպարեզում: Նշենք դրանցից կարևորագույնները. լեզվի օբյեկտիվիզացիայի գաղափարը՝ կապված համամարդկային պորբլեմների արժարժման հետ, միջնադարյան «Դիեզ իրե» թեմայի օգտագործումն իբրև ողբերգականության խորհրդանիշ, բեմական դրամատուրգիայի հետ երաժշտական ամբողջության կապը, ինչպես նաև բնորոշ տոնայնական-հարմոնիկ նվաճումներ, ակորդիկայի սեկունդային կառուցվածքներ, ֆրազակառուցման սկզբունք՝ հիմնված կրկնության և վարիանտայնության վրա, և վերջապես քնարականի ոլորտի համար առավել բնորոշ ազգային ինքնատիպությունը: Այս ամենը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ Ա. Խա-

Ղազարյանի վաղ շրջանի թատերական երաժշտության այս անդրանիկ նմուշն իր մեջ պարունակած ստեղծագործական զարգացման ուղիները պոստնոցիալով նշանակալից երևույթ է և արժանի է գիտական հետազոտման:

ПАРТИТУРА СПЕКТАКЛЯ «МАКБЕТ» А. ХАЧАТУРЯНА

ЗАРА ТЕР-КАЗАРЯН

Резюме

Обнаружено считавшееся ранее утерянным произведение Арама Хачатуряна—музыка к спектаклю «Макбет» по Шекспиру. Произведение было написано в 1933 г. для армянского драматического театра в Ереване. Музыка «Макбета» состоит из 24 отдельных, законченных по форме и содержанию номеров, без конкретных названий и подзаголовков. Это давало возможность режиссеру использовать ее в спектакле произвольно, как связующее начало между отдельными картинами и сценами. Будучи одним из первых опытов композитора в сфере театральной музыки, произведение это, однако, носит характерные для раннего Хачатуряна черты музыкального мышления. Музыку к трагедии Шекспира «Макбет» можно рассматривать как этап в раннем творчестве Хачатуряна. Значение ее не столько в ее художественной ценности как целостного произведения, сколько в формировании зачатков многих идей, ряда находок в области музыкальной лексики и формообразования.