

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱԴՅԱՆԻ «ԱՐՏԱԿ Բ» ՕՊԵՐԱՅԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՈՃԻ ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Ասատրյան Ա.

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

Հեղինակը բացահայտվում են հայոց անդրանիկ օպերայի՝ Տիգրան Չուխադյանի «Արշակ Բ»-ի երաժշտական լեզվի հիմնական առանձնահատկությունները: Աշխատանքը կատարված է Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարանում պահպանվող Տ. Չուխադյանի դիվանի օպերայի հեղինակային ձեռագիր պարտիտուրի բազմակողմանի և մանրակրկիտ հետազոտման հիման վրա: Տիգրան Չուխադյանի «Արշակ Բ» պատմառոմանտիկական օպերա է: Մտեղծագործության երաժշտությունն առանձնանում է մեղեդիական շաղկապով, հորմոնիկ լեզվի հարստությամբ ու բազմազանությամբ: Օպերայի երաժշտությունը վկայում է հեղինակի բարձր վարպետության մասին:

Асатрян А. О некоторых особенностях музыкального стиля оперы Тиграна Чухаджяна "Аршак Второй". В статье раскрываются основные особенности музыкального языка первой армянской оперы — произведения Тиграна Чухаджяна "Аршак Второй". Работа написана на основании всестороннего и тщательного исследования авторской рукописи партитуры оперы, хранящейся в музее литературы и искусства им. Е.Чаренца в фонде Тиграна Чухаджяна. Оперу "Аршак Второй" можно отнести к жанру историко-романтических опер. Музыка произведения отличается мелодической шедкостью, богатством и разнообразием гармонического языка. Музыка оперы свидетельствует о высоком мастерстве автора первой национальной оперы.

Asatrian A. About some peculiarities of the music style of Tigran Chukhagian's "Arshak the Second" opera. T. Chukhagian's "Arshak Second" may attribute to genre of historical-romantic operas. Melody generosity, riches and variety of the harmonic language have distinguished the music of the opera. Music of the opera has been evidenced about high mastery of author of the first national opera.

*«Մեծ երգահան, պարծանք ազգին, որ տարագիր,
Իզմիրի մեջ կնքեցիր կեանքդ անշքորեն,
Յուրա ու բին դամբանիդ տակ խաղաղ հանգիր
Որ երկնից մեջ անուշ երգերդ հոգիդ օրհնե»:*

1868թ. Ա. Պլատոն Տիգրան Չուխադյանին արևմտահայ տաղանդավոր բանաստեղծ և դրամատուրգ Թովմաս Թերգյանի լիբրետոյի հիման վրա ստեղծում է հայոց անդրանիկ՝ «Արշակ Բ» պատմառոմանտիկական օպերան՝ հայ օպերային թատրոնի գլուխգործոցներից մեկը:

«Արշակ Բ» օպերայի գեղարվեստական բարձր արժեքը պայմանավորված է ամենից առաջ վերջինիս անսպառ մեղեդիական հարստությամբ: Մտեղծագործության երաժշտության հիմքը վառ արտահայտված երգայնությունն է. մարդկային ձայնը օպերայի երաժշտական կառվի ստեղծման որոշիչ գործոնն է: Երգայնությունը դրսևորվում է ինչպես օպերայի ավարտուն համարներում, այնպես էլ ռեչիտատիվային տեսարաններում: Չուխադյանի մեղեդիները հոսում են ազատ ու անկաշկանդ, ինչը ցանկացած կոմպոզիտորի համար համարվում է հազվագյուտ և հրաշալի հատկանիշ: Անգամ առանձին գործողությունների և համարների նվագախմբային մուտքերը, իրենց բնույթով վոկալ, շարադրամբ ու հնչեղությամբ համեստ մեղեդիները, հանդիսանալով ռոմանտիկ օպերային բնորոշ ռոմանտային-գործիքային պրեյլուդի մի տարատեսակ, առանձնանում են իրենց երգային արտահայտչականությամբ: «Արշակ Բ» օպերայի երաժշտական լեզվում նկատվում է հարազատությունը XIX-րդ դարի առաջին կեսի իտալական օպերային արվեստին: Սակայն Չուխադյանը չի հետևել ինչ-որ առանձին մոտիվների, այլ ստեղծագործաբար օգտագործել է իտալական ռոմանտիկական օպերայի ողջ փորձը: Բնական է, որ նոր հայկական երաժշտական դպրոցի կազմավորման մայրական փուլում Չուխադյանն իր առջև, երկի թե, նպատակ չէր դրել հասնել եվրոպական օպերային արվեստի ավանդույթների և երաժշտական լեզվի ազգային ինքնատիպության օրգանական սինթեզին: Դիմելով եվրոպական լայնամիակ Չուխադյանը պատմեց Հայաստանի մասին բոլորին հասկանալի իտալական օպերայի լեզվով: Միաժամանակ, օպերայում ակնհայտ են կապերը Կոստանդնուպոլսի թաղաքային երաժշտական մշակույթի կենցաղային ժանրերի, մասնավորապես հայկական ազգային-հայրենասիրական երգերի ժանրի հետ:

«Արշակ Բ»-ի երաժշտական լեզվի արտահայտչականության կարևոր գործոններից է հարմոնիան, որը նշանակալի դեր ունի երաժշտական կերպարների բացահայտման գործում: Չուխադյանը հենվում է եվրոպական մածոր և միմուր ձայնակարգային համակարգերի ու դրանց ակորդիկայի վրա: Ակնհայտ է կոմպոզիտորի հակամը դեպի մածոր-միմուր ձայնակարգային համակարգի արտերացված ակորդները:

Չուխադյանն օպերայում լայնորեն կիրառում է լայնհարմոնիայի սկզբունքը:

Ա. Փոքրացրած սեպտակորդը Ուրվականների լայնհարմոնիան է, ընդ որում հեղինակը կիրառում է այն թե՛ ուղղաձիգ և թե՛ հորիզոնական հնչեղությամբ: Այսպես, երրորդ գործողության ֆինալում՝ գերեզմանոցի տեսարանում, քամու ռոմոնը պատկերող նվագախմբի քրոմատիկ ֆրագմենտի սկզբնական հնչյունների միջև տարա-

Ձեռագրի գերեզմանատանը Տ. Չուխադյանի շիրմին 1903թ. կանգնեցված մահաբանին փորագրված քառյակն է, որի հեղինակն է արևմտահայ բանաստեղծ Ալեքսանդր Փառույանը: Հիշյալ տեքստը Հայաստանում գիտական շրջանառության մեջ է դրվում առաջին անգամ:

ծության վրա առաջանում են փոքրացրած սեպտակորդներ՝ եռաձայն շարադրանքի ձայներից յուրաքանչյուրում, ինչն էլ գուգակցվում է նվագախմբի և Ուրվականների երգչախմբի՝ փոքրացրած սեպտակորդների ուղղահայաց-ուղղաձիգ հարվածների հետ:



Էջ Տիգրան Չուխաճյանի «Արշակ Բ» օպերայի ձեռագրից

Բ. Վարդնթաց սեկունդաներով քրոմատիկ «սողացող» ակորդների շարքը, ուղեկցելով հերոսներից մեկին, գոծում է հաջորդ գործողության մեջ նրա սպանությունը: Այս սկզբունքը հեղինակը կիրառում է ոչ թե էպիզոդիկ, այլ հետևողականորեն՝ ամեն անգամ պահպանելով վերջինիս նվագախմբային «ժանդերմանքը»: Գնեին այն ուղեկցում է առաջին գործողության ֆինալում, նա սպանվում է 2-րդ գործողության ֆինալում: Օլիմպիային շարքն ուղեկցում է իր ողբի ժամանակ (3-րդ գործողություն), իսկ Արշակին՝ 3-րդ գործողության ֆինալում. քնականաբար, արքան և թագուհին սպանվում են հաջորդ՝ 4-րդ գործողության ֆինալում:

Չուխաճյանի հարմոնիկ լեզվի կարևոր առանձնահատկություններից է ձայնառությունների բազմակողմանի կիրառումը: Օպերայում հանդիպում են.

1. Տոնիկական ձայնառություն – համարյա ամբողջությամբ տոնիկական ձայնառության ֆոնի վրա են ծավալվում Փառանձեմի Es ժուր արիան (առաջին գործողություն), Արշակի e moll արիոզոն (4-րդ գործողություն), Օլիմպիայի մահառաջի արիայի d moll հատվածը (4-րդ գործողություն) և այլն:

Տոնիկական ձայնառության կիրառման հարցում դրսևորվում է Չուխաճյանի հարազատությունը հայ ժողովրդական երաժշտական մտածողությանը. նկատենք, որ ձայնակարգի առաջին աստիճանի վրա հետագայում ձայնառություններ պիտի օգտագործեր Կոմիտասը. հիշենք «Չինարես», «Կուժն առա» մեներգերի դաշնամուրային նվագակցությունները:

2. Դոմինանտային ձայնառությունը հանդիպում է պրոլոգում, Արշակի «հառաչող» սեկունդաներով վարդնթաց շարժման վրա կառուցված մոտիվում (մախերգանք, առաջին գործողություն), ինչպես նաև ծավալուն դոմինանտային մախիկներն առկա են եռամաս ձևերի ռեպրիզներից առաջ:

3. Կրկնակի ձայնառություն հանդիպում է երկնականում բալետում (4-րդ գործողություն):

4. Ֆիգուրացված ձայնառության կիրառման դեպքեր կան բալետում (4-րդ գործողություն), Օլիմպիայի մահառաջի արիայում (4-րդ գործողություն) և այլն:

Չոլխաճյանն օպերայում կիրառում է *soprano ostinato*, որի լավագույն մոտիվներից է սգո խորալը (նախերգանք, 2-րդ և 4-րդ գործողությունների ֆինալներ):

Չայնառությունների կիրառման զուգահեռ Չոլխաճյանի հարմոնիկ լեզվին առավել բնորոշ է շարժումն և մեղեդիական տեսակետից ինքնուրույն դիմամիկ բասը. օպերայի շատ էջերում համդիայում ենք մեղեդիացված բասի, որի ցայտուն մոտիվներից է Փառանձեմի *E dur* արիան (4-րդ գործողություն):

«Արշակ Բ» օպերայի լադատոնայնական կառուցվածքն առանձնանում է բացառիկ մտածվածությամբ ու տրամաբանվածությամբ. կոմպոզիտորը չի դիմում ոչ մի պատահական տոնայնության, նրա լադատոնայնական մտածողությանը բնորոշ է խիստ նպատակալացությունը: Առանձին համարների, տեսիլների, անգամ գործողությունների սկիզբն ու վերջը կապված են լադատոնայնական միասնականությամբ: Այսպես, որևէ տեսիլի կամ հերոսների երաժշտական բնութագրերի սկզբնական ու վերջնական տոնայնություններն ընտրելիս կոմպոզիտորը հարազատ է մնում քրոմատիկ կիսատոնային քայլերին.

ա/ առաջին գործողությունն սկսվում է *As dur*-ում և ավարտվում *G dur*-ում,

բ/ նախերգանքի ռոնդոյի ռեֆրենը ծավալվում է *F dur*-ում, իսկ պոլկան (4-րդ գործողություն)՝ *E dur*-ում,

գ/ Արշակի արիան (1-ին գործողություն) շարադրված է *F dur*-ում, իսկ վերջին արիադոն (4-րդ գործողություն)՝ *e moll*-ում:

Բացի նշված դեպքերից, երբ վերջնական տոնայնությունը գտնվում է սկզբնականից կես տոն վար, Փառանձեմի երաժշտական բնութագրի մեջ հակառակ երևույթն է. առաջին արիան (1-ին գործողություն) գրված է *Es dur*-ում, իսկ վերջինը (4-րդ գործողություն)՝ *E dur*-ում:

Բացի կիսատոնային համադրումներից՝ Չոլխաճյանն օգտագործում է տոնայնությունների տեքցիային համադրումներ.

ա/ նախերգանքն սկսվում է *B dur*-ում, ավարտվում՝ *G dur*-ում,

բ/ սիրո քնման նախերգանքում հնչում է 2 անգամ՝ *B dur* և *Ges. dur*, 2 անգամ էլ՝ 4-րդ գործողության մեջ (*D dur* և *F dur*),

գ/ սգո խորալը նախերգանքում հնչում է *b moll*-ում, իսկ 2-րդ և 4-րդ գործողություններում՝ *g moll*-ում,

դ/ Վաղինակի երաժշտական կերպարը բնութագրող առաջին ու վերջին տոնայնություններն են՝ *Es dur* և *G dur*:

Շարունակելով կատարելագործել տոնայնությունների տեքցիային համադրման սկզբունքը՝ Չոլխաճյանն այս կամ այն տեսիլի տոնայնական կառուցվածքի հիմքում դնում է հիմնական տոնայնության տոնիկական եռահնչյունը կազմող տոնայնությունները՝

ա/ 4-րդ գործողության անտրակտի և Օլիմպիայի մանկական տարիների վերնուշի տեսարանի տոնայնական կառուցվածքի հիմքում հիմնական *c moll*-ի տոնիկական եռահնչյունը կազմող տոնայնություններն են՝ *c moll*-*Es dur*-*G dur*-*c moll*,

բ/ 4-րդ գործողությունից բաղկացած տեսարանում *e* կենտրոնի շուրջ համախմբված *c moll* և *cis moll* տոնայնությունների տոնիկական եռահնչյունները կազմող տոնայնություններն են:

Տեքցիային համադրումներ Չոլխաճյանն օգտագործում է ոչ միայն առանձին տեսիլներում, այլև հերոսների երաժշտական բնութագրերի ստեղծման ժամանակ:

Չոլխաճյանը լայնորեն կիրառում է լադային շերտմները, որոնք առկա են Փառանձեմի արիայում (առաջին գործողություն)՝ *Es dur-es moll*-*Es dur*, Վաղինակի արիայում (2-րդ գործողություն)՝ *c moll*-*C dur*-*c moll*:

Տվյալ կերպարի բացահայտման համար համաձայն տոնայնություններից զատ հեղինակն օգտագործում է նաև զուգահեռ տոնայնություններ՝

ա/ Արշակի արիան (1-ին գործողություն)՝ *F dur-d moll*-*F dur*,

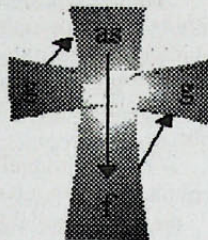
բ/ Արշակի արիան (3-րդ գործողություն)՝ *c moll*-*Es dur*:

Այս կամ այն տեսարանի տոնայնական կառուցվածքի նկատմամբ բացառիկ տրամաբանական ու հիմնավորված մոտեցման արտահայտություն է 3-րդ գործողության ֆինալի գերեզմանոցի տեսարանի այն հատվածը, որ Արշակին են երևում Ուրվականները: Մայն հատվածը կառուցված է մոդուլացիոն սեկվենցիաների վրա. յուրաքանչյուր Ուրվական կրկնում է միևնույն երաժշտական ֆրագմ, բայց նոր տոնայնության մեջ: Եվ անհավասիկ այստեղ, փորձելով վերադառնալ գերեզմանոցում տիպոր բազմաթիվ խաչերով լի տեսարանը, Չոլխաճյանն Ուրվականների տոնայնական պլանը կազմում է այնպիսի հնչյուն-տոնայնություններով, որոնց հաջորդականությունը առաջացնում է խաչ՝ *g-as-f-g*:

Պետք է նշել, որ այս տեսարանում առավելագույնս բացահայտվում է Չոլխաճյանի լադատոնայնական անսպառ երևակայությունը:

Համաշխարհային երաժշտության պատմությունից հայտնի է, որ կոմպոզիտորները, Մոցարտից սկսած, ֆանտաստիկ կերպարների ստեղծման համար օգտագործում են ամբողջատոն գամմա. հիշենք, որ Գլինկայի «Ռուսլան և Լյուդմիլա» օպերայում այն հերոսներից մեկի՝ Չերեմոնի երաժշտական բնութագրի կարևոր բաղկացուցիչ մասն է: Ամբողջատոն գամման լայնորեն կիրառել են նաև Դարգոմիշսկին, Բորոդինը, Ռիմսկի-Կորսակովը, Դերյուսին: Ամբողջատոն գամմայի օգնությամբ ավելի ուշ դիմեց նաև Չայկովսկին 1890-ին գրած «Пиковая дама» օպերայում կոմսուհու Ուրվականի բնութագրման համար:

Եվ անավասիկ Չոլխաճյանի իր օպերայում Ուրվականների տեսարանի ստեղծման համար օգտագործում է ոչ թե պարզապես ամբողջատոն գամմայի շարքը, այլ կիրառում քրոմատիկ սեկվենցիաներ, որոնց տոնայնությունների շարքն էլ հենց առաջացնում է ամբողջատոն գամմա: Այսինքն՝ Չոլխաճյանի մոտ ամբողջատոն գամման քողարկված է, ինչն անշուշտ վկայում է հեղինակի տոնայնական վառ երևակայության մասին:



Չուխաճյանի հարմոնիկ լեզվի կարևոր առանձնահատկություններից է մաս 2-րդ, 3-րդ և հեռավոր այլ ազգակից տոնայնությունների համադրումը: Հաճախակի են հանդիպում անսպասելի էմիսիոնիկ շեղումներ, ընդ որում դրանց համար կոմպոզիտորը հիմնականում օգտագործում է փոքրացրած սեստակորդ. առաջին գործողությունից Արշակի և Փառանձեմի գոգերգում կատարվում է էմիսիոնիկ զարաուղություն A dur-ից c moll VII₇ = VII₁₂:

Օպերայի պարտիտուրում շատ են քրոմատիկ և մոդուլացնող սեկվենցիաները, որոնք երաժշտությանը հաղորդում են մի առանձին բարձրություն և գունագեղություն: Որպես քրոմատիկ սեկվենցիայի փայլուն օրինակ՝ կարելի է նշել մախերգանքի ռոնդոյի երկրորդ դրվագը. սեկվենցիայի կազմի մեջ մտնող տոնայնությունների ընտրությունն այստեղ պատահական չէ. արդյունքում առաջանում է պենտատոնիկա.

As-dur-b moll-c moll-Es dur-f moll-As dur

Մոդուլացնող սեկվենցիաներ կիրառված են գերեզմանոցի տեսարանի սկզբում՝ մրրիկի պատկերման ժամանակ, Արշակի արիայում (3-րդ գործողություն), 3-րդ գործողության ֆինալի գերեզմանոցի տեսարանում (Ուրվականների խաչը) և այլն:

Չուխաճյանը լայնորեն կիրառել է զարգացման պոլիֆոնիկ միջոցները. հանդիպում են իմիտացիաներ, միևնույն թեմայի մեծացրած և փոքրացրած անցկացումներ, թեմայի հայելանման տարբերակի կիրառում և այլն:

Կոմպոզիտորն օգտագործում է մաս թեմայի տարբերակային փոխակերպումներ՝ ա/ գերեզմանոցի տեսարանում Ուրվականների թեմայի թեմատիկ կորիզն առկա է նույն գործողության 1-ին և 2-րդ տեսիլների նվագախմբային մուտքերում,

բ/ 4-րդ գործողության բալետի և հաջորդող լավերգային տեսարանի թեմատիզմում:

Օպերայում բազմիցս հանդիպում են ռեմինիսցենցիաներ, ինտոնացիոն կամորջներ:

Երաժշտական դրամատուրգիայի ամբողջականությանը հասնելու նպատակով կոմպոզիտորը տարածության վրա ստեղծում է լադատոնայնական և թեմատիկ կամորջներ, իսկ միջանցիկ զարգացման անընդհատությունն ու մի էպիզոդից մյուսը ճկուն անցումներն ապահովում են օպերայի ձևի միասնականության ամրապնդումը:

Սեպիսիկ սրանք են Տիգրան Չուխաճյանի «Արշակ Բ» օպերայի երաժշտական լեզվի այն հիմնական առանձնահատկությունները, որոնք հնարավորություն են ընձեռում ստեղծագործությունն իր կատարելությանը համարել օպերային արվեստի դասական մոտիվներից մեկը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

- [1] *Arsace Secondo*, Atto 1^{mo}, No1, Introduzione=Coro, կլավիր, Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Տ.Չուխաճյանի ֆոնդ (պարունակում է 35 ձեռագիր էջ):
- [2] *Atto 1-mo*, No2, *Scena e duetto* Paransema, կլավիր, Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Տ.Չուխաճյանի ֆոնդ (պարունակում է ձեռագիր 22 էջ):
- [3] *Atto 1^{mo}*, No3, *Finale* 1^{mo}, կլավիր, Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Տ.Չուխաճյանի ֆոնդ (պարունակում է ձեռագիր 28 էջ):
- [4] *Atto 4^o*, No10, *Preludio e Scena*, No 11, *Scena Duetto e Coro*, կլավիր, Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Տ.Չուխաճյանի ֆոնդ (պարունակում է ձեռագիր 24 էջ):
- [5] «Արշակ Բ» օպերայի մախերգանքի պարտիտուրը (պարունակում է ձեռագիր 26 էջ), Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Տ.Չուխաճյանի ֆոնդ:
- [6] «Արշակ Բ» օպերայի ամբողջական պարտիտուրը, Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Տ.Չուխաճյանի ֆոնդ:
- [7] *Փառապանք* Հ., Տիգրան Չուխաճյանը և նրա «Արշակ Երկրորդ» օպերան, Երևան, 1971:
- [8] *Խոլաթաշյան* Հ., Տ. Չուխաճյանի «Արշակ Երկրորդ» օպերայի ժանրային բնութագրումը, Ավանգարդ, 1999, 24-28 հունիսի:
- [9] *Մուրադյան Մ.*, Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1989:
- [10] Տիգրան Չուխաճյան, Մատենագիտություն, Երևան, 1964:
- [11] *Փառապանք* Հ., Տիգրան Չուխաճյան - Կենսագր. և գործը, Խարանգ, 1975:
- [12] *Куншарев Х.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958.
- [13] *Тигранов Г.* Армянский музыкальный театр, т. I. Ереван, 1956.

ИЗ ИСТОРИИ АГИТАЦИОННО-МАССОВОГО ИСКУССТВА В АРМЕНИИ НАЧАЛА 1920-х ГОДОВ (О деятельности художественного отдела Арменга в 1921—1923 годы)

Авакян А.

Институт искусств НАН РА

Սվազյան Ս. Հայաստանում 1920-ական թթ. սկզբներին ագիտացիոն-մասսայական արվեստի պատմությունից (Արմենուայի գեղարվեստական բաժնի գործունեության մասին 1921-1923 թթ.). Հայաստանի Հեռագրային գործակալության (Արմենուա, Արմհավո-ՌՍՄՍ, Հայհավո-ՌՍՄՍ) գեղարվեստական բաժնի պատմությանն առնչվող նյութերի դիտարկումը հաստատում է արվեստաբանական գրականության մեջ բազմիցս արտահայտված կարծիքը բաժնի ակտիվ մասնակցության մասին Հայաստանի 1920-ական թթ. սկզբների գեղարվեստական կյանքում: Միաժամանակ, այդ նյութերի մոտ, անկանխակալ ռառմենայինությունը հնարավորություն է տալիս ավելի ճիշտ իմաստավորելու կերպարվեստի ագիտացիոն-մասսայական ձևերի տեղն առնասարակ խորհրդահայ գեղարվեստական մշակույթի կազմավորման ընթացքում:

Avagian A. From history of mass-agitation art in Armenia in early 1920-s (About Art Department Activity of Armenia in 1921-1923). The study of the materials on Armenia (Telegraphic agency of Armenia) art department history confirms the opinion, often articulated in the art critical literature, that this institution had actively participated in the art life of early 1920-s. However a new and impartial approach in studying the mentioned materials provides an opportunity of more accurate realization of the role of fine arts mass-agitation forms in the general process of formation of art culture in Soviet Armenia.

Коренные социальные преобразования, вызванные известными октябрьскими событиями 1917г., наложили глубокий отпечаток как на общественную, так и на культурную жизнь народов