

## ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒՆԱԾԵԱՆ – II VERDI ARMENO

1898 թուական, 23-ը մարտի: Չմիւռնիայում ծանր տառապանքներից յետոյ, 61 տարեկան հասակում, դէմքի քաղցկեղից մահանում է հայոց օպերայի (պատմառումանտիկական, կոմիկական, հէքիաթային) հիմնադիր, հանճարեղ կոմպոզիտոր, շնորհաշատ դաշնակահար, տաղանդաւոր դիրիժոր, վաստակաշատ մանկավարժ, եռանդուն հասարակական գործիչ եւ կազմակերպիչ Տիգրան Չուխաճեանը: Իսկ մինչ այդ... մահուան մահճում կոմպոզիտորն իր սնարի մօտ հերթապահող Սմբատ Բէսէճեանից խնդրել էր իր սիւնի մատուցելու՝ Չուգեպպէ Վերդիի հեղինակած «Օթելլոյ» երաժշտական դրամայի պարտիտուրը, գրկել այն, սեղմել կրծքին ու հրաժեշտ տուել երկրային կեանքին... Կարճ ժամանակ անց «Նըշանաւոր հանգուցեալք» խորագրի ներքոյ «Բազմավէպում» զետեղուած է «Հայ Վերտին» վերնագրով յօդուածը: Տարիներ անց, արդէն 1909 թուականին Բոլոնիայի թերթերից մէկում լոյս է տեսնում իտալացի քննադատ Ռիկկարդոյ Թորրենի «Il Verdi Armeno» վերտառութեամբ յօդուածը:

Արդ, փորձենք տարիների հեռուից բացայայտել այն կռուանները, որոնք հիմքեր տուեցին ժամանակակիցներին եւ Ռիկկարդոյ Թորրենին՝ Չուխաճեանին անուանելու հայկական Վերդի:

Չուխաճեանի մասին պահանջուած ժլատ տեղեկութիւնները վկայում են, որ ապագայ կոմպոզիտորի դաշնամուրի ու երաժշտութեան տեսութեան առաջին ուսուցիչն էր պոլսաբնակ իտալացի դաշնակահար Մանճոնին: Նրա խորհրդով եւ յանձնարարականով էլ Միլանի կոնսերւատորիայում ուսումը շարունակելու եւ բարձրագոյն երաժշտական կրթութիւն ստանալու ականկալութեամբ Չուխաճեանը 1862 թուականի սեպտեմբերին մեկնում է իտալիա:

Կոմպոզիտորի կենսագրական կցկտուր տուեալները լիովին չեն բացայայտում Միլանում նրա ուսումնառութեան հետ կապուած մանրամասները՝ սնունդ տալով կենսունակ մի շարք վար-

կածները: Դրանցից մէկի համաձայն Չուխանեանն աւարտել է Միլանի կոնսերւատորիան, միւսի համաձայն՝ աշակերտել Ջուզեպպէ Վերդիին, ինչը, մեր կարծիքով քիչ հաւանական է, քանի որ իտալացի մասետորյի բազմաթիւ կենսագիրների վկայութեամբ Վերդին մասնաւոր դասեր չի տուել, իր երկարատեւ կեանքի ընթացքում ունեցել է լոկ մէկ աշակերտ, որը հետագայում դարձաւ յայտնի դիրիժոր:

Սակայն անհերքելի ճշմարտութիւնն այն է, որ Չուխանեանն իրեն համարել է Վերդիի հեռակայ աշակերտը, նրա հոգեւոր սանը: Երաժշտարուեստում կատարած առաջին քայլերից արդէն Չուխանեանն ու Վերդին իրենց ճակատագրերում ունեցան մէկ ընդհանրութիւն. Վերդին բախտ չվիճակուեց ընդունուել Միլանի կոնսերւատորիան, ստանալ բարձրագոյն երաժշտական կրթութիւն: Նա բաւարարուեց Լաւինեայի մօտ մասնաւոր պարապմունքներով եւ օպերային Օլիմպոսը նուաճեց ինքնակրթութեամբ՝ շնորհիւ իր հանճարի ուժի: Չուխանեանը նոյնպէս չսովորեց բարձրագոյն ուսումնական հաստատութիւններում, բայց ստեղծեց երաժշտական թատրոնի գոհարներ՝ ապաւինելով օպերային դրամատուրգի իր աւուուածատուր ձիրքին եւ շուայ մեղեդիական մտածողութեանը:

Թէ՛ Չուխանեանի եւ թէ՛ Վերդիի ստեղծագործական հետաքրքրութիւնների կիզակէտում յարատեւ գտնուել է երաժշտական թատրոնը: Բայց ի տարբերութիւն հանճարեղ իտալացու, որն ապրեց երկարատեւ ու բեղուն ստեղծագործական կեանքով՝ 54 տարիների ընթացքում գրելով 26 օպերա, Չուխանեանը հեղինակեց ընդամենը 6-ը՝ ունենալով ստեղծագործական համեմատաբար կարճատեւ՝ քառորդ դար տեւած կեանք: Հետաքրքրական է, որ երկու երաժիշտներն էլ օպերային արուեստում իրենց ստեղծագործական վերջակէտը դրեցին նոյն 1893-ին՝ 80-ամեայ Վերդին «Ֆալստաֆ» կոմիկական օպերայով, իսկ 56-ամեայ Չուխանեանը՝ «Ջեմիրէ» հէքիաթ-օպերայով:

Անկասկած, Վերդիի ստեղծագործութիւնը 19-րդ դարի իտալական օպերայի զարգացման բարձրակէտն է: Նոյն դերն էր վերապահուած Չուխանեանի երաժշտական թատրոնին՝ հայ երաժշտութեան մէջ: Ի տարբերութիւն իր Ուսուցչի, որը յենուեց իտալական օպերայի նախընթաց տեւական զարգացման եւ հարուստ աւանդոյթների, իր անմիջական նախորդներ Ռոսսինիի, Բելլինիի եւ Դոնիցետտիի ստեղծագործական նուաճումների վրայ, Չուխանեանը հայ օպերային երաժշտութեան մէջ չունէր նախորդ-

ներ. նրա առաքելութիւնը հէնց հայոց օպերային արուեստի սկզբը՝ նաւորումն էր:

Յայտնի է, որ Վերդիի դեղազիտական հայեացքները ձեւաւորուեցին իտալական յեղափոխական ռոմանտիզմի ազդեցութեան տակ, որն առաջ էր քաշում արուեստի եւ արդիականութեան սերտ կապի, ժողովրդին՝ արուեստի մատչելիութեան գաղափարը:

Վերդին ապրեց երկարատեւ ու բացառիկ բեղմնաւոր կեանք, մինչեւ կեանքի վերջն ապշեցնելով չրջապատի մարդկանց մտքի չթուլացող սրութեամբ եւ անպարտելի կենսասիրութեամբ: Դեռեւս պատանեկութեան չրջանում ձեւաւորուած համոզմունքներին մասետրոն հաւատարիմ մնաց ողջ կեանքում: Որպէս ջերմ հայրենասէր ու իսկական դեմոկրատ նա մնաց մինչեւ մահը. այն տարիներին, երբ Իտալիան պայքարում էր աւստրիական կեղեքիչների դէմ, Վերդին ծառայեց հայրենիքի ազատագրութեան գործին թէ՛ իբրեւ քաղաքացի, թէ՛ իբրեւ արուեստագէտ:

Վերդիի ստեղծագործութիւնը, որն անբաժան էր յանուն ազատութեան, անկախութեան եւ ազգային համախմբման՝ իտալական ժողովրդի պայքարից, երբեք չխզեց կապը Ռիսորջիմենտոյի հօր դարաշրջանի հետ: 1831թ. Զուգեպէ Մաճինիի գլխաւորութեամբ ստեղծուած «Երիտասարդ Իտալիա» յեղափոխական ընկերութիւնն առաջ քաշեց յստակ պահանջ՝ ժողովրդական ապստամբութեան միջոցով ստեղծել միացեալ անկախ Իտալիա: Ուրք դնելով Ռիսորջիմենտոյի շրջան, երկիրն արթնանում էր, ազատագրական շարժումն ստանում մասսայական բնոյթ: Եւ հայրենասէր կոմպոզիտորը, իր ժողովրդի իսկական զաւակ Վերդին դարձաւ իտալական յեղափոխութեան մասետրոն, իսկ նրա հոգեւոր սանը՝ Տ. Զուխաճեանը՝ 19-րդ դարի երկրորդ կէսի արեւմտահայութեան ազգային-ազատագրական պայքարի երգիչը:

Զուխաճեանի հայրենասիրական երգերից մեծ տարածում գտան «Քնար հայկական» երաժշտական հանդէսի երկրորդ շրջանի N3-ում տպագրուած «Երգ թատերական. Օն մեր նախնի» (խօսք՝ Խասգիւղի Ներսիսեան վարժարանի հայկաբանութեան, իտալերէնի եւ ֆրանսերէնի ուսուցիչ Գարեգին Զափրաստեանի, 1859), 1867թ. փետրուարի 28-ին, «Արեւելեան թատրոնում»՝ յընթացս Մ. Նալբանդեանի մահուան առաջին տարեդարձին ձօնուած Ռ. Սետեֆեանի «Վարդան Մամիկոնեան, փրկիչ հայրենեաց» ողբերգութեան ներկայացման հնչած «Ազատն աստուած այն օրից» երգը: «Լեւելելի՛ չոր-հօր աղա» կոմիկական օպերայի երրորդ գործո-

ղուլթիւնից լերլերիջիւնների N17 «Մենք Քէօռօղլու զաւակներն ենք» հանրայայտ խմբերգը, անջատուելով օպերայից, ինքնուրոյն կեանքի ուղեգիր ստացաւ եւ տարածուեց օպերայի գլխաւոր դերակատար Մարտիրոս Մնակեանի հեղինակած հայերէն տեքստով՝ «Արդար զայրոյթ» վերնագրով: Զուխանեանի հայրենասիրական քնարի թրթիռներն բարձրակէտը դարձաւ «Զէյթունցիների քայլերգն» է գէյթունցի հերոս բանաստեղծ Յարութիւն Չաքրեանի տեքստով, որը կեանքի կոչուեց 1862թ. Զէյթունի հերոսամարտի կապակցութեամբ՝ դառնալով հայոց ազգային հայրենասիրական երգերի դեռեւս չգերազանցուած գագաթը:

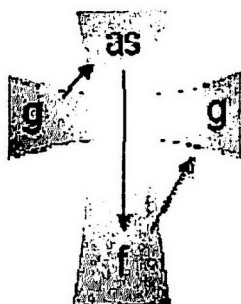
Վերդիի եւ Զուխանեանի ստեղծագործական ճակատագրերում կայ մէկ ընդհանրութիւն եւս: Թէ՛ Վերդիի կեանքի օրօք, թէ՛ մահից յետոյ իտալիան չծնեց նրա հանճարի ուժին եւ նշանակութեանը համարժէք կոմպոզիտոր: Դարակազմիկ էր նաեւ Զուխանեանի յայտնութիւնը յետամնաց թուրքիայում: Նա բացառութիւն էր նաեւ արեւմտահայ իրականութեան մէջ. ո՛չ նրանից առաջ եւ ո՛չ էլ յետոյ նրան հաւասար կոմպոզիտոր երեւան չեկաւ: Իր ստեղծագործութեամբ նա նշանաւորուեց հայ երաժշտութեան զարգացման մէջ մի ամբողջ դարաշրջան:

Վերդիի եւ Զուխանեանի ամենաէական ընդհանրութիւնն այն է, որ երկուսն էլ օպերային խոշոր դրամատուրգներ էին: Վերդիի դրամատուրգիական հանճարի դրսեւորման մասին գրուել է բազմաթիւ անգամներ, իսկ Զուխանեանը ցարդ ըստ էութեան գնահատուած չէ ըստ արժանւոյն: Փորձենք բացայայտել նրա օպերային դրամատուրգիայի առանձնայատկութիւնները հէնց առաջին «Արչակ Բ» օպերայի օրինակով: Զուխանեանն իր օպերայում առաւելագոյնս դրսեւորեց օպերային դրամատուրգի տաղանդը, ինչով օժտուած են կոմպոզիտորներից քչերը:

Զուխանեան-դրամատուրգի բարձրագոյն նուաճումներից է օպերայի երրորդ գործողութեան Ֆինալը՝ գերեզմանոցի տեսարանը. Արչակին ներկայացած Ուրուականների երաժշտական բնութագիրը կերտելիս Զուխանեանը զարտուղող սեկուենցիաների յաջորդականութիւնից ստեղծել է խաչ կազմող տոնայնութիւնների շարք:

Ուրուականների յայթհարմոնիայի հնչիւնների tremolo-ների ուղեկցութեամբ յայտնուում է Առաջին Ուրուականը («Ե՛ս քո Տիրան հայրդ եմ»)՝ ց հնչիւնի կրկնութեամբ, որին յաջորդում է Երկրորդ Ուրուականը («Զե՞ս ճանչնար Գնէլ»)՝ as հնչիւնի կրկնու-

թեամբ, ապա հանդէս է գալիս Ուրուականների խումբը («Դա-  
ւաճանութեանդ զոհ եղած նախարարաց ցեղն ենք»)՝ հնչիւնի  
կրկնութեամբ: Երթը եզրափակում է Արշակի վաղամեռիկ միակ  
որդու Ուրուականը («Ո՞ր է մայրս, ո՞վ յափշտակեց զիս անոր  
անոյշ գրկէն»)՝ վերստին ց հնչիւնի կրկնութեամբ: Ի մի բերելով  
Արշակին ներկայացած Ուրուականների երաժշտական բնութագի-  
րը, պարզւում է, որ Չուխաճեանը հնչիւններով ստեղծել է խաչ  
g - as - f - g



Խաչ կազմող հնչիւնների, նաեւ՝ տոնայնութիւնների օգտա-  
գործումը կոմպոզիտորի կողմից լիովին համապատասխանում է  
խաչերով առատ գերեզմանոցի տեսարանին, որտեղ ծաւալւում են  
զարհուրելի իրադարձութիւնները: Յաւօք, 1945-ին իրականացուած  
«Արշակ Բ»-ի նոր խմբագրութեամբ բեմադրութեան ընթացքում  
Ա. Գուլակեանի գրած լիբրետոյին համապատասխան լիովին դուրս  
մղուեց դրամատուրգիական փայլուն լուծում ստացած այս տեսա-  
րանը՝ մինչեւ օրս անյայտ մնալով Չուխաճեանի երաժշտութեան  
երկրպագուների համար:

Դրամատուրգիական կարեւոր առաքելութիւն ունի վարըն-  
թաց սեկունդաներով քրոմատիկ «սողացող» ակորդների շարքը,  
որն ուղեկցելով հերոսներից մէկին՝ գուժում է յաջորդ գործո-  
ղութեան մէջ նրա սպանութիւնը: Այս սկզբունքը կիրառուած է  
ոչ թէ էպիզոդիկ, այլ հետեւողականօրէն՝ ամէն անգամ պահպա-  
նելով նուագախմբային «հանդերձանքը»: Այսպէս, 1-ին գործողու-  
թեան Ֆինալի դրամատուրգիական գագաթի՝ իշխան Գնէլի եւ  
սպարապետ Վաղինակի վրէժի զուգերգի ընթացքում նուագախմ-  
բում հնչում է «սողացող» շարքը՝ Գնէլը սպանւում է յաջորդ՝ 2-  
րդ գործողութեան Ֆինալում: Քրոմատիկ վարընթաց ակորդների  
շարքը հնչում է 3-րդ գործողութեան մէջ 2 անգամ՝ Օլիմպիայի

ողբի ժամանակ եւ ֆինալում՝ գերեզմանոցի տեսարանում. Օլիմպիան եւ Արչակը սպանւում են յաջորդ 4-րդ գործողութեան ֆինալում:

Յատկանշական է Գնէլի անէծքն օպերայի 2-րդ գործողութիւնից, որն իրեն վերապահուած դրամատուրգիական կարեւոր նշանակութեամբ եւ ռիթմաինտոնացիան կառուցուածքով աղերսւում է Մոնտերոնէի անէծքին՝ Վերդիի «Ռիգոլետտոյ» օպերայից: Հարազատ մնալով Գնէլին բնութագրող տոնայնական ոլորտին՝ Չուխաճեանն անէծքի համար ընտրում է *c moll*-ը՝ նկատի ունենալով ողբերգական կերպարների բացայայտման վերջինիս հնարաւորութիւնները: Ի դէպ, նոյն տոնայնութեան մէջ էր նաեւ Մոնտերոնէի անէծքը: Թէեւ Գնէլը սպանւում է օպերայի 2-րդ գործողութեան ֆինալում եւ հեռանում օպերայից, սակայն հետագայ իրադարձութիւնների համար շարժիչ ուժը հէնց նրա անէծքն է: Իշխան Գնէլի շունչը զգացւում է ամբողջ ժամանակ. նրա ուրուականը յայտնւում է 3-րդ գործողութեան ֆինալում, նրա մահուան վրէժը դառնում է գործողութիւնների յետագայ ծաւալման զօրաւոր խթան: Ի տարբերութիւն «Ռիգոլետտոյ» օպերայի, ուր Ռիգոլետտոն օպերայի վերջում գիտակցում է, որ իր դժբախտութիւնների պատճառը Մոնտերոնէի անէծքն էր, «Արչակ»-ում դա տրուած է քողարկուած, դրա մասին բացայայտ չի խօսուում:

Աւելորդ չենք համարում կանգ առնել մի հնարքի վրայ, որ օգտագործել է Չուխաճեանն իր «Արչակում» դեռեւս 1868-ին, մինչդեռ Վերդիի «Աիդայում» այն ի յայտ է եկել տարիներ անց՝ 1871: «Արչակում» անմեղ հերոսները կեանքին հրաժեշտ են տալիս մաժոր լադում: Գնէլի միակ ինքնուրոյն ծաւալուն համարից յետոյ (2-րդ գործողութիւնից *c moll* անէծքը) Չուխաճեանը կտրուկ շրջադարձ է կատարում բեմոլաւոր տոնայնութիւններից դէպի դիեզաւոր տոնայնութիւններ. *D dur* – *H dur* – *G dur* տոնայնութիւնների տեքցիային համադրումների շնորհիւ ստացւում է մաժոր եռահնչիւն: Գնէլը հեռանում է կեանքից միանգամայն հանգիստ խղճով. սպանուելով անարգ թշնամու ձեռքով, նա անիծում է արքային եւ վստահ է, որ իր անէծքն անպատճառ իրականանալու է:

Օլիմպիայի մահառաջի արիան 4-րդ գործողութեան մէջ սկսւում է *d moll*-ում եւ աւարտւում համանուն *D dur*-ում: Տարիներ անց, Ռադամեսն ու Աիդան նոյնպէս մեռնում են մաժորում՝

*Ges dur*-ում. չէ՞որ նրանց մահով, այնուամենայնիւ, յաղթանակում է Սէրը: Նոյն կերպ է մեկնաբանում իր անմեղ հերոսների վախճանը Չուխաճեանը. մահերով լի օպերան հեղինակն աւարտում է *G dur*-ում, մեռնում են անմեղ մարդիկ, բայց անխուսափելիորէն պատժւում է Չարը, կործանւում բռնակալ Արշակը: Փաստօրէն, հերոսների մահուան համար մաժոր լադի ընտրութեան հարցում Չուխաճեանը կանխորոշում է Վերդիին:

«Արշակում» բացայայտուեցին Չուխաճեան - դրամատուրգի լաւագոյն գծերը, այդ թւում՝ հերոսների ներքնաշխարհը վարպետօրէն թափանցելու կարողութիւնը, երաժշտական լեզուի արտայայտչականութիւնը, նուագախմբի դրամատուրգիական դերի ուժեղացումը, երգամասում ասերգի նշանակութեան մեծացումը, ցայտուն երաժշտական կերպարների ստեղծումը:

Հայոց անդրանիկ օպերան ստեղծուեց իտալերէն. այսօր մեզ է հասել Չուխաճեանի օպերայի ամբողջ ձեռագիր պարտիտուրը եւ չորրորդ գործողութեան ձեռագիր կլաւիրը՝ իտալերէն: Օպերայի հայերէն տարբերակը կորսուած է, թէեւ պահպանուել է 1871-ին Կ. Պոլսում լոյս տեսած լիբրետոյի հայերէն տեքստը, որի հեղինակն էր Թովմաս Թէրզեանը:

Ի՞նչն էր պատճառը, որ հայոց առաջին օպերան ստեղծուեց իտալերէն: Սա, Չուխաճեանի կեանքի եւ ստեղծագործական գործունէութեան հեղթական առեղծուածներից է. չունենք ժամանակակիցների վկայութիւններ, ինքնակենսագրական նոթեր, կարող ենք լոկ ենթադրութիւններ անել: Ամենայն հաւանակաւորութեամբ դրա պատճառն այն էր, որ հայրենիքից հեռու գլտնուող արուեստագէտը դրանով իսկ փորձեց ճանապարհ հարթել իր օպերայի կատարման համար, քանի որ հրապարակի վրայ գործող օպերային թատերախմբերը, բնականաբար, հայերէն օպերան կը դժուարանային երգել, Հայաստանում օպերային թատրոն այն ժամանակ դժբախտաբար չկար, իսկ Պոլսում էլ չկային մասնադիտական երաժշտական կրթութիւն ստացած համապատասխան քանակութեամբ երգիչ-երգչուհիներ, սիմֆոնիկ նուագախումբը համալրող բարձրորակ երաժիշտներ: Ուստի, Չուխաճեանն իր օպերայի բեմական ուղին կարող էր հարթել միայն այդ ճանապարհով: Նոյն պատճառով էլ նա հետագայում այդ կերպ վարուեց իր կարապի երգը՝ «Ձեմիրէ» օպերա-կախարդապատկերը գրելիս. առաջին հայկական հէքիաթ-օպերան նոյնպէս ծնուեց իտալերէն՝ Տիգրան Գալեմճեանի լիբրետոյով եւ բեմա-

դրուեց 1894-ին, Կ. Պոլսում (Բերա) Ֆրանձինիի իտալական խումբի ջանքերով՝ արժանանալով ջերմ ընդունելութիւն (ԳԱԹ Տ. Չուխաճեանի դիւանում պահպանւում է նաեւ լիբրետոյի հեղինակային ռուսերէն տարբերակը):

Յաւարտ խօսքիս ուզում եմ յուսալ, որ հեռու չէ այն օրը, երբ իրականութիւն կը դառնայ հայ մեծ Մասնորոյի փափագը, եւ իտալական օպերային թատրոններից մէկում, ենթադրենք, Վենետիկում, բեմ կը բարձրանան կոմպոզիտորի առաջին ու վերջին օպերաները՝ «Արչակ Բ» եւ «Ջեմիրէն», գրուած իտալերէն, նախատեսուած նաեւ իր սիրելի Ուսուցչի հայրենիքում կատարման համար: Եւ իտալական երաժշտասէր հասարակայնութիւնը հնարաւորութիւն կ'ունենայ ըստ էութեան գնահատելու եւ, համոզուած ենք, նաեւ սիրելու հանճարեղ հայորդու օպերային երաժշտութիւնը ճիշտ այնպէս, ինչպէս սիրում ու երգում ենք մենք, հայերս, Ջուզեպէ Վերդիի օպերաները: Դրանով իսկ կը գրուի եւս մէկ փառապանծ էջ հայ-իտալական երաժշտական առնչութիւնների դարաւոր պատմութեան մէջ:

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐԵԱՆ

**Dikran Choukhadjian – Il Verdi Armeno**

(summary)

ANNA ASATRYAN

The Italians have named the Armenian opera founder, composer, conductor, pianist, educator and public figure Dikran Choukhadjian, "Il Verdi Armeno". After the death of the composer, the article "Armenian Verdi" was published in "Bazmavep" (1899), and in 1909 an article by Riccardo Torreni entitled "Il Verdi Armeno" was published in a Polish paper.

The above-mentioned article draws some parallels between Verdi's and Choukhadjian's life and creation. Both Verdi and Choukhadjian have not been accepted to the Conservatory of Milan and never had the chance to get the higher music education. They were just attended some private classes, being self-taught in opera. Opera has always been the main interest of the both composers, and their creative activity was crowned in 1893 with "Falstaf" by 80 year-old Verdi and "Zemireh" by 56 year-old Choukhadjian.

Neither before, nor after Verdi, Italy has never had such a miraculous composer gifted with the same intelligence and creativity in the field of opera composition. On the other hand, Choukhadjian has given a special importance to the Armenian music, having assisted to its development for a whole century.

Both Verdi and Choukhadjian have made huge deposits to the opera genre. The main attempt of this article is to reveal Choukhadjian's value and importance through his opera "Arshag II". In the final scene of the third act, which takes place in a graveyard where ghosts approach to Arshag, Choukhadjian has created a modulating sequence, where the tonalities follow each other in a cross-like range: g – as – f – g. And the chromatic descending range of chords, always attached to the part of one of the opera heroes, creates the pressentiment of his death in the next act.