78(47-925)092
Ч-295
34060




ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀՄ
Гос. Библиотека
ГЛАВЛИТ-Арм.ССР
им. А. Мясникяна

549

2013
E--200 8

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
СЕКТОР ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВ

М. О. МУРАДЯН

ХРИСТОФОР КАРА-МУРЗА И ВНЕДРЕНИЕ МНОГОГОЛОСИЯ В АРМЯНСКОЙ МУЗЫКЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН — 1956

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՍԵԿՏՈՐ

Մ. Հ. ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

ՔՐԻՍՏԱՓՈՐ ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱՆ ԵՎ ԲԱԶՄԱՁԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐՄԱՏԱՎՈՐՈՒՄԸ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ — 1956

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների
ակադեմիայի խմբագրական-հրատարակչական
խորհրդի որոշմամբ

5038-57

ՊԵՏ. ԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
Гос. Библиотека
ՀԱՍՌ-Արм ССР
Ա. ՄՅԱՍՆԻԿՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ
им. А. Мясникяна



ՊԵՏԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
Гос. Библиотека
ՀԱՍՌ-Ի ԿԳ
ЗССР
Ա. ԿՄ, Ա. Мясникяна
ՄՅԱՍՆԻԿՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Սովետահայ երաժշտագիտության առջև դրված հրատապ հարցերից է հայկական երաժշտության պատմության հիմնական էտապների, ինչպես և այդ էտապների ընթացքում հանդես եկած նշանավոր կոմպոզիտորների կատարած դործի մարքսիստական լուսաբանությունը, որովհետև դա նախապատրաստում է ամենադժվարին հարցի՝ հայկական երաժշտական կուլտուրայի ամբողջական պատմության շարադրումը:

Դժբախտաբար, մինչև այժմ հայկական իրականության մեջ դեռևս չափազանց սակավաթիվ են մեր երաժշտական կուլտուրայի զարգացման կարևորագույն երևույթների լուսաբանությանը նվիրված մոնոդրաֆիկ աշխատությունները: Եղած հատ ու կենտ աշխատություններն էլ պարունակում են այնպիսի սխալներ ու թերություններ, որոնց հետևանքով հաճախ ոչ միայն արժեզրկվում են դրանք, այլև խճճելով հարցերը, ավելի ևս դժվարացնում են հետազոտողի գործը: Այս է պատճառը, որ ներկայումս սովետահայ երաժշտագիտությունը հայկական երաժշտական կուլտուրայի պատմության ստեղծման հարցում հանդիպում է այնպիսի լուրջ դժվարությունների, որոնք առայժմ հաղթահարելի են դարձնում վերը նշված խնդրի լիարժեք լուծումը: Խնդիրն այն է, որ նույնիսկ ամենաակզբնաքային նշանակություն ունեցող հարցերն ու երաժշտական երևույթները դեռևս չեն ուսումնասիրված ու վերագնահատված, որպեսզի դրանով իսկ նախապատրաստվեր վերը մատնանշված հիմնական խնդրի լուծումը:

Այդպիսի չուսումնասիրված և չլուսաբանված կարևոր երևույթներից մեկն էլ հայկական երաժշտության մեջ բազմաձայնության արմատավորման հարցն է, որը հանդիսանում է XIX դարի վերջին քառորդի հայկական երաժշտության զարգացման կենտրոնական հարցը։ Հազարավոր տարիների ընթացքում հայկական երաժշտությունը զարգացել էր միաձայնության սկզբունքով և այդ սահմաններում հասել էր ղգալի բարձրության։ Այդ են վկայում հայկական բազմահազար ժողովրդական երգերը, աշխարհիկ և հոգևոր տաղերը, գուսանական բազմաժանր ստեղծագործությունները և այլն։ Սակայն XIX դարում, երբ համաշխարհային երաժշտական կուլտուրան հսկայական քայլերով առաջ էր ընթանում շնորհիվ բազմաձայնության ընձեռած հարուստ հնարավորությունների, հայկական երաժշտության զարդացումն արգելակված էր այն պատճառով, որ մեր երաժշտական կուլտուրայի բախտը տնօրինող հոգևոր պետերը կառչել էին միաձայնությունից և թույլ չէին տալիս օգտվել առաջավոր ժողովուրդների ձեռք բերած հարուստ փորձից։ XIX դարի վերջին քառորդում հայկական իրականության մեջ ստեղծված էր այնպիսի դրություն, երբ անհրաժեշտ էր վճռական միջոցների դիմել կղերական-պահպանողական բանակի կողմից հարուցված խոչընդոտներն ու արգելքները հաղթահարելու, բազմաձայնության սկզբունքն ընդունելու և արմատավորելու, ոուսական ու եվրոպական առաջավոր երաժշտության հարուստ փորձն օգտագործելու և այն հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության զարգացմանը ծառայեցնելու, ինչպես և ռեալիստական-դեմոկրատական ուղղության հիմնադրման համար։ Առանց այդ բոլորի անհնարին էր ապահովել հայկական երաժշտական կուլտուրայի հետագա առաջընթացը։

Ժամանակաշրջանի առաջադրած այդ կարևորագույն հարցերի լուծման համար նախորդ էտապներում ստեղծված էին որոշ նախադրյալներ, բայց պակասում էր նյութականկազմակերպչական բազան և հասարակական գիտակցությունը, առկա էին բազմաթիվ դժվարություններ, որոնք արգելակում էին հայկական երաժշտության զարգացմանը։ Դրանցից էին՝ բուն Հայաստանի տնտեսական հետամնացությունը, ինքնուրույն պետականության և տերիտորիալ ամբողջականության բացակայությունը, ժողովրդի՝ պատմական հանգամանքների բերումով ստեղծված ցրվածությունը և ուժերի ապակենտրոնացումը և այլն։ Հասարակական-քաղաքական այդ ամենադժվարին պայմաններում հայկական երաժշտության զարգացումն ապահովելու համար անհրաժեշտ էին տոկուն կամքի տեր, անընկճելի մարտիկներ, որոնք ամբողջապես և անշահախնդիր կերպով իրենց ուժերը նվիրեին հիշյալ հարցերի լուծմանը և դրանով իսկ նշանավորեին մի նոր, ավելի բարձր էտապ մեր երաժշտական կուլտուրայի զարգացման պատմության մեջ։

Ահա այդ մարտիկների թվին է պատկանում Քրիստափոր Կարա-Մուրզան, որն առաջինը խիզախորեն ձեռնամուխ եղավ առաջադրված հարցերի իրագործմանը և իր անխոնջ աշխատանքով հասավ այն բանին, որ բազմաձայն երգեցողությունն արմատավորվեց հայ ժողովրդի կենցաղում և դարձավ կենսական անհրաժեշտություն։

XIX դարի վերջին քառորդի հայկական իրականության մեջ Քր. Կարա-Մուրզան հանդիսանում է ամենաաչքի ընկնող երաժշտական-հասարակական գործիչներից մեկը և իր երաժշտական գործունեությամբ մատուցել է անգնահատելի ծառայություն մեր ժողովրդին։ Հայ կոմպոզիտորներից նա առաջինն էր, որ իր ուշադրության կենտրոնում դրեց հայկական ժողովրդական երգերի հավաքման, ձայնագրման, քառաձայն մշակման և պրոպագանդայի գործը։ Համառ և անձնուրաց աշխատանքով նա հայկական իրականության մեջ ստեղծեց համերգային տրադիցիա, երաժշտությունը դուրս բերեց արիստոկրատական սալոններից և դարձրեց ժողովրդական ամենալայն զանգվածների սեփականություն։ Դրանով իսկ նա երաժշտությանը հաղորդեց հասարակական-քաղաքական ազդեցության մեծ ուժ և վերածեց ժողովրդի գեղարվեստական դաստիարակության հզոր ազդակի։ Իր ստեղծագործությամբ, իր համերգային-կատարողական և երաժշտ-

տական-քննադատական գործունեությամբ նա հանդիսացել է ռեալիզմի և ժողովրդայնության սկզբունքների ջատագովողն ու կիրառողը հայկական երաժշտության մեջ, դեմոկրատական ուղղության ականավոր ներկայացուցիչներից մեկը։ Այս բոլորի շնորհիվ նա նվաճել է համաժողովրդական սեր և եղել է իր ժամանակի ամենաժողովրդական կոմպոզիտորը։ Սրանով պետք է բացատրել այն կենդանի հետաքրքրությունը, որ այսօր գոյություն ունի Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության և ամբողջ երաժշտական-հասարակական գործունեության նկատմամբ։ Նրա երգերը մինչև այժմ էլ ջերմորեն սիրված են ժողովրդից և հաստատուն տեղ են գրավում ինչպես համերգային կոլեկտիվների, այնպես էլ երաժշտական ինքնագործունեության ռեպերտուարում։

Այստեղից էլ բխում է Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության և երաժշտական-հասարակական, համերգային ու մանկավարժական ամբողջ գործունեության գիտական ուսումնասիրության անհրաժեշտությունն ու հրատապությունը։

Ձեռնարկելով ներկա աշխատությանը մենք նպատակ ենք դրել վերականգնել այդ խանդավառ գործչի իրական կերպարը, տալ նրա ստեղծագործության վերլուծությունը և ճիշտ գնահատականը, բացահայտել նրա երաժշտական-հասարակական գործունեության բովանդակությունն ու արժեքը, նրա քաղաքական ու էսթետիկական հայացքները, ինչպես և նրա կապը ռուսական առաջավոր երաժշտական կուլտուրայի ռեալիստական տրադիցիաների հետ։ Այդ նպատակին հասնելու համար մենք քննադատորեն ուսումնասիրել ենք Կարա-Մուրզայի վերաբերյալ եղած ամբողջ գրականությունը։ Կարա-Մուրզայի հրատարակված ստեղծագործությունները վերլուծելուց բացի, մենք լայնորեն օգտվել ենք հեղինակի անձնական արխիվից, որը թեև շատ է թերի, բայց և այնպես զգալի չափով օգնել է մեզ մեր աշխատանքի ընթացքում։ Բացի այդ, մենք պարբերական մամուլից հավաքել ենք Կարա-Մուրզայի բոլոր հոդվածներն ու ռեցենզիաները, որոնք մեծ նյութ են մատակարարում հետազոտողին ոչ միայն Կարա-Մուրզայի էսթետիկական ու քաղաքական հայացքնե-

րը հասկանալու և բնութագրելու համար, այլև հնարավորություն են ընձեռում ամբողջական պատկերացում ունենալու Անդրկովկասի կուլտուրական ու վարչական կենտրոն հանդիսացող Թիֆլիսի երաժշտական կուլտուրայի անցյալ դարավերջի դրության մասին։ Եթե այս բոլորին ավելացնենք նաև այն, որ մեր կողմից օգտագործված են Ք. Կարա-Մուրզայի եղբայրներ Պողոս և Պետրոս Կարա-Մուրզաների, ինչպես և նրա աշակերտների անձնական հիշողությունները, կոմպոզիտորի որդու՝ Սերգեյ Կարա-Մուրզայի կողմից մեզ տրամադրված ձեռագիր հոդվածները, նամակները և արխիվային արժեքավոր փաստաթղթերը, որոնք մեզ օգնել են ճշտելու շատ փաստեր, ապա ընթերցողի համար դժվար չի լինի գաղափար կազմել ներկա աշխատության աղբյուրների մասին։

Ներկա աշխատության մեջ հարկ չենք համարում տալ Ք. Կարա-Մուրզայի մանրամասն կենսագրությունը, քանի որ մենք արդեն շարադրել ենք այն մեր նախորդ աշխատություններից մեկում, որը լույս է տեսել 1950 թ.[1] և մատչելի է ընթերցող հասարակությանը։ Ներկա աշխատության մեջ մենք հետապնդել ենք մի նպատակ ևս՝ Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության և երաժշտական-հասարակական գործունեության գնահատականը զուգընթաց՝ դնել և մեր ուժերի ներածին չափ վճռել սկզբունքային նշանակություն ունեցող մի քանի կարևոր հարցեր, որոնք սերտորեն առնչվելով նրա գործունեության հետ, կարող են որոշ չափով լույս սփռել XIX դարի վերջին քաղորդի հայկական երաժշտական կուլտուրայի զարգացման ընդհանուր պրոցեսի վրա և օգնել սովետահայ երաժշտագետներին՝ հիշյալ շրջանի պատմությունը շարադրելիս։

Հայտնում ենք մեր խորին շնորհակալությունը Հայկական ՍՍՌ Արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր Ք. Ս. Կուշնարյովին՝ արժեքավոր կոնսուլտացիայի համար և կոմպոզիտորի որդուն՝ Ս. Ք. Կարա-Մուրզային՝ արխիվային ձեռագիր նոր նյութեր տրամադրելու համար։

---

[1] Տե՛ս Մ. Հ. Մուրադյան, Քրիստափոր Կարա-Մուրզա (կյանքը և երաժշտական-հասարակական գործունեությունը), Հայպետհրատ, Երևան, 1950։

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱՅԻ ՄԱՍԻՆ ԵՂԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

(ՔՆՆԱԿԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ)

Քրիստափոր Կարա-Մուրզան, որպես XIX դարի վերջին քառորդի ականավոր երաժշտական գործիչ, մշտապես գտնվել է պարբերական մամուլի ուշադրության կենտրոնում։ Այդ ժամանակաշրջանի հայ թերթերի ու ամսագրերի ճնշող մեծամասնությունն այս կամ այն չափով անդրադարձել է նրա գործունեությանը, հոդվածներ ու ինֆորմացիաներ է տպագրել նրա մասին՝ ցույց տալով իր համակրանքը, իսկ որոշ դեպքերում նաև հակակրանքը նրա անձի ու գործի նկատմամբ։

Սակայն պարբերական հրատարակություններում լույս տեսած հոդվածները, մեծ մասամբ գրված լինելով սիրողների և ոչ թե մասնագետ երաժիշտների կողմից, չեն կարողացել վեր հանել Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության և հասարակական գործունեության արժեքը, առաջ քաշել և լուծել այն հարցերը, որոնք կապված լինելով Կարա-Մուրզայի գործունեության հետ, միաժամանակ ունեին սկզբունքային կարևոր նշանակություն հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության զարգացման համար։ Սակայն, չնայած դրան, նախասովետական տարիներին լույս տեսած հոդ-

վածները, ռեցենզիաներն ու ինֆորմացիաները, որոնց թիվը հարյուրների է հասնում, հետաքրքիր են նրանով, որ հետազոտին հնարավորություն են ընձեռում վերականգնել ու ճշտել կոմպոզիտորի ստեղծագործական կենսագրության, երաժշտական-հասարակական, համերգային և մանկավարժական գործունեության հետ կապված մի շարք կարևոր փաստեր, որոնք և օգտագործված են մեր կողմից ներկա աշխատության մեջ։ Այս պատճառով էլ մենք հարկ չենք համարում մանրամասն վերլուծության ենթարկել այդ հոդվածներն ու ռեցենզիաները, տալ նրանց գնահատականը և դրա հետ միասին վեր հանել նրանց սխալներն ու թերությունները։ Դրանց միջից մենք ընտրել ենք այնպիսիները, որոնք լույս են սփռում Կարա-Մուրզայի գործունեության շուրջը ծավալված պայքարի վրա և ցույց են տալիս հասարակական-քաղաքական տարբեր հոսանքների վերաբերմունքը նրա նկատմամբ։

Այս նախնական դիտողություններից հետո անցնենք Կարա-Մուրզայի վերաբերյալ եղած գրականության քննարկմանը։ Որպեսզի կարողանանք վերականգնել մեզ հետաքրքրող հարցի պատմությունը և տալ կոնկրետ պատկերացում այդ գրականության մասին, մենք անհրաժեշտ ենք համարում պահպանել ժամանակագրությունը՝ եղած գրականությունը բաժանելով երկու հիմնական մասի՝ նախասովետական և սովետական շրջանի։

Կարա-Մուրզայի անունն առաջին անգամ հայկական թերթերում երևացել է 1882 թ., երբ Կարա-Մուրզան տեղափոխվել է Թիֆլիս։ Նրա մասին առաջին հաղորդագրությունները տպագրվել են «Մշակ» և «Մեղու Հայաստանի» թերթերում։ Դրանց մեջ Կարա-Մուրզան ներկայացված է հասարակությանը որպես ընդունակ և փորձված մանկավարժ, որը «դաշնամուրի նվագի դասեր է տալիս և ցանկացողներին նախապատրաստում է կոնսերվատորիայի ընդունելության քննություններին»։ Նրա մասին առաջին հոդվածները տպագրվում են 1885 թ., երբ նա կազմակերպում է երգեցիկ խումբ և տալիս է հայկական քառաձայն երգի առաջին համերգնե-

րը Թիֆլիսում և Բաքվում։ Կարա-Մուրզայի համերգների մասին տպագրված այդ առաջին ռեցենզիաների համար բնորոշն այն է, որ թեև նրանց մեջ բարձր է գնահատված կոմպոզիտորի նախաձեռնությունը, բայց ըստ էության ոչինչ չի ասված ոչ կատարված երգերի և ոչ էլ քառաձայն երգեցողության արվեստի մասին։ Շնորհիվ այն հանգամանքի, որ այդ շրջանում հայկական իրականության մեջ դեռևս պրոֆեսիոնալ երաժշտական-քննադատություն գոյություն չուներ և վերոհիշյալ թերթերի հոդվածագիրները գերազանցապես ոչ երաժիշտ աշխատակիցներն էին, ինչպես այս համերգների, նույնպես և հետագա տարիներին տրված համերգների մասին գրված ռեցենզիաները կրում էին մակերեսային տպավորությունների արտահայտման բնույթ և հազվագյուտ դեպքերում էին անդրադառնում կարևոր նշանակություն ունեցող հարցերի։

Կարա-Մուրզայի համերգների գլխավոր նպատակը հանդիսացող՝ քառաձայն երգեցողության գնահատման տեսակետից արժեքավոր է 1887 թ. լույս տեսած «Կարա-Մուրզայի խմբերգական երեկույթները» հոդվածը [1], որի մեջ հեղինակը, խոսելով քառաձայն երգեցողությունից ստացած տպավորությունների մասին, գտնում է, որ շնորհիվ քառաձայնի «բերանից բերան անցնող գռեհիկ կամ գռեհկացած հայ եղանակները... կանոնավոր ներդաշնակության տակ դրված, ձայների բաժանված խմբի բերանից մեր ականջին հնչում են իբրև նոր, չնաշխարհիկ մելոդիաներ»։ Բարձր գնահատելով կոմպոզիտորի կատարած աշխատանքը, հոդվածի հեղինակն այն համարում է «ավգյան ախոռը մաքրելու չափ մի տաժանակիր վաստակ», որից Կարա-Մուրզան «բարեբախտաբար ոչ հոգնում, ոչ վհատում է»։ Սա առաջին լուրջ հոդվածն էր, որի մեջ ճիշտ գնահատական էր տրված Կարա-Մուրզայի կատարած գործին։

Այս տեսակետից կարևոր է նաև նրա մասին գրված ծա-

1 Լ...յան Հովհ., Կարա-Մուրզայի խմբերգական երեկույթները, «Արձագանք», Թիֆլիս, 22 փետրվարի 1887, № 6, էջ 86։

վալուն հոդվածը, տպագրված «Մուրճ» ամսագրում [1]։ Հոդվածագիրը նշելով քառաձայն երգեցողության տարածման ուղղությամբ Կարա-Մուրզայից առաջ կատարված փորձերի անհաջողության մասին, եզրակացնում է, որ իրոք Կարա-Մուրզային է պատկանում հայկական քառաձայն երգեցողության հիմնադրման պատիվը։ Տալով կոմպոզիտորի համառոտ կենսագրությունը, հոդվածագիրն առանձին ուշադրություն է դարձնում ժողովրդական երգերի հավաքման ու մշակման ուղղությամբ նրա կատարած աշխատանքի վրա։ Նա ընդգծում է, որ Կարա-Մուրզան «հարազատ եղանակը (առաջին ձայն) ամենևին չի փոխում» և երգերի հարազատությունն ապահովելու համար նա «շատ աշխատել է ուսումնասիրել հին և նոր եկեղեցական եղանակները, հատուկ այդ բանի համար ճանապարհորդել է նույնիսկ կենտրոնից հեռու վայրեր, որտեղ եղանակներն ավելի անփոփոխ են մնում»։

Ճիշտ դիրքերից է գնահատված Կարա-Մուրզայի գործը նաև Եր. Պալյանի հոդվածում, գրված 1891 թ. [2]։ Այս հոդվածը գրված է Կարա-Մուրզայի Բաքվում տված համերգներից մեկի առթիվ, որին մասնակցել է կոմպոզիտորի կազմակերպած երկսեռ քառաձայն խումբը։ Ընդգծելով կանանց մասնակցության փաստի նշանակությունը, հոդվածագիրը հատկապես կանգ է առնում կոմպոզիտորի «Շուշան» օպերայից առաջին անգամ կատարված նախերգանքի վրա։ Իրրև թերություն նա նշում է, որ «Մի երկու կտոր շարական են հիշեցնում, այնինչ ավելի լեռնի բնավորություն պետք է կրեին»։ Հոդվածագրի այս դիտողության հետ համաձայնվել միանգամայն անհնարին է, որովհետև «Շուշան» օպերայի նախերգանքի մեջ հոգևոր երաժշտության տարրեր ամենևին չկան և իր բնույթով այդ երաժշտությունը շատ հեռու է հո-

[1] Ա. Ջլիգյան, Կարա-Մուրզան և քառաձայն երգեցողությունը մեր մեջ, «Մուրճ», Թիֆլիս, 1889, № 5, էջ 821։

[2] Եր. Պալյան, «Երաժշտություն», «Տարազ», Թիֆլիս, 1891, № 48, էջ 722։

դևոր երգերից։ Դրանում մենք կհամոզվենք օպերայի երաժշտության վերլուծության ընթացքում։

Այս հոդվածի դրական կողմերից մեկն էլ այն է, որ նրա մեջ հեղինակն առանձին գոհունակությամբ ընդգծել է ժողովրդական երգերի կատարման փաստը։ Նա գրում է. «Հոգեկան մեծ զվարճությամբ լսեցինք «Բույրդ բարձր», «Հով արեք», «Անցար սարեր» և «Լուրիկ» ժողովրդական երգերը քառաձայն կարգ և կանոնի ենթարկված։ Եվ այս երգերը հանդիսականներից ամեն մեկին հիշեցրին շատ բաներ, բոլորն զգացին, որ շատ ընտանի է ամեն մի ձայնը, ամփոփելով յուր մեջ մի ամբողջ ժողովրդի զգացմունքներն ու մտքերը, կրելով յուր վրա ընդհանուր պատմության կնիքը»։

Կարևոր է նշել, որ այս տարիներին և նույնիսկ դեռ շատ տարիներ հետո հայ բուրժուական և արիստոկրատական խավերի կողմից բացահայտ կերպով արտահայտվում էր արհամարհական վերաբերմունք ժողովրդական երգերի նկատմամբ, համարելով դրանք «ցիկանի երգեր», «տափակ, անհամ, անճոռնի լղճրուկ եղանակներ» [1]։ Այդ պայմաններում հոդվածագրի վերոհիշյալ դրական գնահատականը կարևոր նշանակություն էր ստանում, որովհետև դրանով իսկ նա խրախուսում էր Կարա-Մուրզայի ստեղծագործական նախաձեռնությունը։

Կարա-Մուրզայի համերգների մասին Թիֆլիսում հաճախ լույս են տեսել իրար հակասող ռեցենզիաներ։ Այդ հատկապես բնորոշ է «Մշակ» և «Նոր-դար» թերթերի համար։ Տարիների ընթացքում «Մշակ»-ը Կարա-Մուրզայի համերգների մասին տպագրել է բազմաթիվ հաղորդագրություններ։ Լուսաբանելով Կարա-Մուրզայի համերգային գործունեությունը, այն դիտում էր որպես մի միջոց ժողովրդական զանգվածներին իր հետ կապելու և նրանց վրա լիբերալ բուրժուազիայի ազդեցությունը տարածելու համար։ Այդ հաղորդագրություններում ու խմբագրությանն ուղղված նա-

[1] Տե՛ս «Արևելյան մամուլ», Ջմյուռնիա, 1900, № 19, էջ 761—770 և № 21, էջ 837—839։

մակներում տրված է դրական գնահատական Կարա-Մուրզայի գործունեությանը, մինչդեռ «Նոր դարը» Խ. Տ. Ե. Բերկրեցի առորագրությամբ տպագրել է մի շարք թղթակցություններ, որոնց մեջ հեղինակն աշխատել է զանազան հերյուրանքներով անվանարկել կոմպոզիտորին և իրական փաստերին հակառակ բացասական գնահատական տալ նրա հանդգներին: Այս տեսակետից հատկանշական են 1899 թ. օգոստոսի 8-ի համարի մասին տպագրված ռեցենզիաները «Մշակ»-ում և «Նոր-դար»-ում [1]: Մինչդեռ առաջինում նշված է կատարված երգերի հաջողությունը և ունկնդիր հասարակության ջերմ ընդունելությունը, հոդվածի վերջում հավատիացնելով կոմպոզիտորին, «թե իր մատուցած մեծ կուլտուրական ծառայությունն անուշադիր չէ թողնվում հայ հասարակության կողմից», երկրորդում ասված է, թե «ընդհանուր տպավորությունը շատ թույլ էր, ծափահարություններն առատ»: Հոդվածագիրը Կարա-Մուրզային անվանում է «պատահական մարդկանցից հայոց երգեցիկ խմբեր կազմող» և ապա հարձակվում է երգեցիկ խմբի անդամների ու մենակատարների վրա, նրանց անվանելով «գործին անծանոթ և արվեստին անընդունակ» անձինք:

Այս երկու հոդվածներում ակնառու է հասարակության տարբեր խավերի վերաբերմունքը Կարա-Մուրզայի գործունեության նկատմամբ: Հատկապես երկրորդում հանդես է բերված կղերա-ֆեոդալական ռեակցիոն հոսանքի բացասական վերաբերմունքը Կարա-Մուրզայի պրոգրեսիվ և իր բովանդակությամբ դեմոկրատական համերգային գործունեության նկատմամբ:

Այսպիսով բերված օրինակները բավական են ցույց տալու համար այն, որ հայ պարբերական մամուլն իրոք սիստեմատիկորեն արձագանքել է Կարա-Մուրզայի գործունեությանը, թեև այն հաճախ արժանացել է տրամատծորեն հակադիր գնահատականների:

[1] Տե՛ս «Մշակ», Թիֆլիս, 10 օգոստոսի 1899, № 145 և «Նոր դար», 10 օգոստոսի 1899, № 133: Առաջինն անստորագիր է, իսկ երկրորդն ստորագրված է Խ. Տ. Ե. Բերկրեցի:

Կարա-Մուրզայի մահից հետո հայ պարբերականները շարունակել են տպագրել հոդվածներ ու հիշողություններ նրա մասին: Այդ հոդվածների թվին են պատկանում Վրթինի «Մանրանկար», տիկին Ե. Պապովյանի «Կարա-Մուրզայի հիշատակին», Ա. Մ. Եզեկյանցի «Կարա-Մուրզան էջմիածնում», Ա. Անտոնյանի «Կարա-Մուրզա», Ատրպետի «Բերկրալի ժամեր» և «Կարա-Մուրզա», Ա. Հարությունյանի «Քր. Կարա-Մուրզայի հիշատակին» և բազմաթիվ այլ հոդվածներ, որոնց մեջ հեղինակներն աշխատել են գծագրել կոմպոզիտորի դիմանկարը և արժեքավորել նրա կատարած գործը: Ընդհանուր առմամբ ճիշտ գնահատական տալով գլխավորապես նրա համերգային գործունեությանը և առանձնապես ընդգծելով նրա խոշոր երախտիքը հայկական ժողովրդական երգերի մասսայականացման գործում, հոդվածագիրներից ոմանք հայտնել են այնպիսի մտքեր, որոնց հետ համաձայնել հնարավոր չէ: Օրինակ հոդվածագիր Ա. Անտոնյանը գործը պատկերում է այնպես, որ Կարա-Մուրզայի գործունեության ճանապարհին որևէ խոչընդոտ չի եղել, որ նա «մեկն է այն բախտավոր էակներեն, որուն անունը ամեն մարդ սիրով կարտասանե, որուն շուրջը ոչ ոք բամբասանքի շղթա մը կը հյուսե» [1]: Հեղինակի այս պնդումն անհիմն է և իրականությանը չի համապատասխանում: Ընդհակառակը, հայ կոմպոզիտորներից ոչ ոք այնքան հալածանքի չի ենթարկվել, ոչ ոք այնքան չի բամբասվել, որքան Կարա-Մուրզան: Մենք վերն արդեն մատնանշեցինք և հետագա շարադրանքի ընթացքում դարձյալ կանդրադառնանք այն հարցին, թե ինչպիսի սուր պայքարի առիթ է ծառայել Կարա-Մուրզայի գործունեությունը: Այլ կերպ էլ հնարավոր չէր, որովհետև Կարա-Մուրզան նոր և հայ հասարակության համար անսովոր մի գործի՝ քառաձայն երգեցողության տարածման և բուն ժողովրդական երգերի մասսայականացման նախաձեռնողն էր, և զարմանալի կլիներ, եթե հասարակության բոլոր

[1] Տե՛ս Ա. Անտոնյանի «Կարա-Մուրզա» հոդվածը Կ. Պոլսի «Արեվելք» օրաթերթի 1902 թ. № 4917-ում:

5038-57
Հայկական ԳՐԱՊԱՏԱՐԱՆ
Гос. Библиотека
ZUUՐ-Арм.ССР
им. А. Мясникяна
3

խավերը միատեսակ դրական գնահատական տային նրա գործին։

Սխալ է նմանապես հոդվածագիր Վրթինի և «Մշակի» խմբագրության այն պնդումը, թե Կարա-Մուրզան «դասակարգեր է միացրել» և արհամարհել է իր նկատմամբ ցուցաբերված թշնամանքը։ Մշտապես կապված լինելով դեմոկրատական ինտելիգենցիայի և ժողովրդական լայն զանգվածների հետ, Կարա-Մուրզան նրանց օգնությամբ հաղթահարել է իր դեմ հարուցված խոչընդոտները և ամբողջապես նվիրվել հայ աշխատավորության երաժշտական դաստիարակության գործին։ Այդ մենք ավելի հանդամանորեն ցույց կտանք ներկա աշխատության հետագա շարադրանքում։

Կարա-Մուրզայի մահվան արձագանքներից է նաև երաժշտագետ Վ. Դ. Կորգանովի (Ղորղանյան) փոքրիկ թղթակցությունը [1], որի մեջ հեղինակը նրան անվանում է «Հայկական երգեցիկ խմբերի լայն ժողովրդականություն վայելող կազմակերպիչ»։ Խոսելով այն մասին, որ «երկար տարիների աշխատանքը ժողովրդական երգերի վրա հանգուցյալ դիրիժորին ու մանկավարժին տվել է առատ նյութ և հարուստ տեղեկություններ ազգային երաժշտության վերաբերյալ», հոդվածագիրը միաժամանակ ընդգծում է, որ նրա նյութական անապահով կյանքը պատճառ է դարձել «շատ բարձր ու գեղեցիկ բանների գռեհկացման օրինակների»։ Իր թղթակցությունը հեղինակն ավարտում է հետևյալ եզրակացությամբ. «Ք. Մ. Կարա-Մուրզան, իմ կարծիքով, հայկական երաժշտության մեջ գրավել է նույնպիսի տեղ, ինչպիսին Դ. Սլավյանսկի-Ազրենևը գրավել է ռուսական երաժշտության մեջ»։

Նախասովետական տարիներին Կարա-Մուրզայի մասին հրատարակված գրականության մեջ առանձնակի տեղ է գրավում Հովհաննես Կարապետյանի «Քրիստափոր Կարա-Մուրզա» աշխատությունը [2]։ Սա միակ աշխատությունն է,

[1] Տե՛ս В. Д. Коргановъ, Кавказская музыка, Тифлис, 1903. էջ 51։

[2] Հովհաննես Կարապետյան, Քրիստափոր Կարա-Մուրզա (նրա կյանքն ու գործունեությունը), Թիֆլիս, 1904, հրատ. Գ. Մելիք Կարա-

որի մեջ հեղինակը տվել է կոմպոզիտորի կյանքի և գործունեության սիստեմատիկ շարադրանքը։ Ամենայն բարեխղճությամբ հավաքելով Կարա-Մուրզայի կյանքին և գործունեությանը վերաբերող փաստական նյութերը, եղբայրների միջոցով ծանոթանալով նրա նամակներին և հուշատետրերին, օգտագործելով հայկական պարբերական հրատարակություններում լույս տեսած հոդվածներն ու հիշողությունները, Հ. Կարապետյանը տվել է Կարա-Մուրզայի, որպես մարդու, քաղաքացու, արվեստագետի և հասարակական գործչի բնութագիրը։ Իր շարադրանքի ընթացքում նա հաճախակի օգտագործել է Կարա-Մուրզայի աուդիենցները, հոդվածներն ու նամակները, որոնք մի կողմից հարստացնում են մատուցվող նյութը, իսկ մյուս կողմից շարադրանքը դարձնում են ավելի կենդանի ու գրավիչ։ Հատկապես նրա համերգային գործունեության կապակցությամբ հեղինակը կարողացել է ցայտուն գծերով պատկերել Կարա-Մուրզայի կազմակերպական արտակարգ ընդունակությունները ու մանկավարժական ձիրքը, որոնց շնորհիվ էլ ամենադժվարին պայմաններում անգամ նրան հաջողվել է ապահովել գործի հաջողությունը։

Հ. Կարապետյանի գրքում ճիշտ կերպով Կարա-Մուրզան բնորոշված է որպես առաջադիմական հայացքների տեր տաղանդավոր մի գործիչ, որը հսկայական գործ է կատարել հայկական երաժշտական կուլտուրայի զարգացման բնագավառում՝ հանդիսանալով քառաձայն երգեցողության հիմնադիրն ու առաջին ամենախոշոր պրոպագանդիստը։ Ճիշտ կերպով ընդգծված է նաև այն, որ Կարա-Մուրզան առաջինը լուրջ ուշադրություն է դարձրել հայկական ժողովրդական երգերի հավաքման, մշակման ու տարածման վրա։ Բացի այդ նրան է պատկանում նաև հայերի համերգային կյանքի կազմակերպման նախաձեռնությունը։

Հ. Կարապետյանի գրքի առավելություններից մեկն էլ այն է, որ այստեղ նյութը շարադրված է խիստ ժամանակա-

գյուղյանի։ Աշխատության առանձին հատվածները լույս են տեսել «Բազմավեպ»-ի 1902 թ. № 9—10-ում (տե՛ս էջ 413)։

գրական կարգով և ընթերցողին հնարավորություն է տալիս հետևել Կարա-Մուրզայի գործունեության ծավալմանը՝ պատանեկական տարիներից սկսած մինչև անժամանակ մահվան տարին։

Շնորհիվ այս բոլորի Հ. Կարապետյանի գիրքը մինչև վերջերս էլ հանդիսացել է միակ աղբյուրը բոլոր նրանց համար, ովքեր ցանկացել են ծանոթանալ Կարա-Մուրզայի կյանքին և գործունեությանը։

Իր գրական արժանիքների կողքին Հ. Կարապետյանի «Քրիստափոր Կարա-Մուրզա» աշխատությունն ունի նաև լուրջ թերություններ։ Ամենից առաջ, հեղինակը մասնագետ երաժիշտ չլինելով, չի կարողացել ըստ էության վերլուծել և գնահատել Կարա-Մուրզայի ստեղծագործական ժառանգությունը՝ ցույց տալով նրա առավելություններն ու թերությունները։ Լավագույն դեպքում նա բավականացել է ստեղծագործությունների անունները հիշատակելով։ Հեղինակը գրքի շարադրանքի ընթացքում հաճախ խոսափել է, իսկ հաճախ էլ անզոր է եղել տալ ժամանակի քաղաքական դեպքերի և երևույթների մեկնաբանությունը և դրանով իսկ ընդգծել Կարա-Մուրզայի գործունեության խմաստն ու հրատապությունը։ Օրինակ, նա բոլորովին չի բացահայտել Կարա-Մուրզայի և նրա գործունեության շուրջը ծավալված քաղաքական պայքարը, չի կարողացել հասկանալ, թե ինչո՞ւ հայկական եկեղեցին և կղերականությունը, միացած պահպանողական այլ տարրերի հետ, այդքան հետևողականորեն հալածել են նրան և ամեն միջոց գործադրել նրա սկսած գործը խափանելու նպատակով։ Հեղինակը չի կարողացել բացահայտել Կարա-Մուրզայի գործունեության օրգանական կապը ռուսական առաջավոր երաժշտական կուլտուրայի հետ։ Նա չի կարողացել վեր հանել նաև Կարա-Մուրզայի երաժշտական-քննադատական հոդվածների ու ռեցենզիաների արժեքը, ինչպես և նրա քաղաքական ու էսթետիկական հայացքները։

Հ. Կարապետյանի գրքում տեղ են գրավել նաև փաստական մի շարք անճշտություններ. դրանց թվին են պատկանում.

ա) Կարա-Մուրզայի ծննդյան թիվը ցույց է տրված 1854-ը, այն ժամանակ, երբ բազմաթիվ թերթերում նշված է, որ Կարա-Մուրզան ծնվել է 1853 թ. և հեղինակը կարող էր ճշտել այն։ Խնդիրն այն է, որ ինքը հեղինակը իր գրքի այլ էջերում բերած փաստերով հաստատում է այս։ Օրինակ, 32-րդ էջում նա գրում է. «1874 թ. լրանում է նրա 21 տարին և նա հրավիրվում է զինվորագրության», իսկ 58-րդ էջում գրված է, որ Կարա-Մուրզան մահացավ 49 տարեկան հասակում։ Պարզ է, որ Կարա-Մուրզայի ծննդյան թիվը միայն ֆյուրիմացաբար է դարձել 1854 և անպայմանորեն պետք է ուղղվի։ բ) Կարա-Մուրզան տեղափոխվել է Բաքու 1885 թ. և նույն տարվա նոյեմբերի 23-ին տվել իր առաջին (հերթական 4-րդ) համերգը։ Այդ հաստատվում է հայկական պարբերաթերթերի, հատկապես «Մշակ»-ի և «Նոր դար»-ի տված տեղեկություններով։ Այնինչ Հ. Կարապետյանի գրքում այդ համերգը մի ամբողջ տարի հետ է տարված և նշված է 1886 թ.։

Այս կարգի անճշտություններ բավականաչափ կան գրքում։ Հատկապես գրքի ներածական պլոում, որտեղ խոսվում է հայկական երաժշտական կուլտուրայի ընդհանուր հարցերի մասին, հեղինակը շատ բաներ խառնել է իրար և խեղաթյուրել պատմական իրականությունը։ Օրինակ՝ բոլորովին ֆյուրիմացաբար նա հայկական ձայնագրության սիստեմի ստեղծումը վերագրել է Գևորգ Դ կաթողիկոսին և Ն. Թաշչյանին (էջ 12), մինչդեռ հայկական ձայնագրության սիստեմի իսկական ստեղծողը հանդիսանում է Համբարձում Լիմոնջյանը։

Այնուամենայնիվ, իր այս թերություններով հանդերձ, Հ. Կարապետյանի «Քրիստափոր Կարա-Մուրզա» աշխատությունը հանդիսանում է մեր նախասովետական շրջանի երաժշտագիտական գրականության կարևոր երևույթներից մեկը։

Այս աշխատության լույս տեսնելուց հետո հայկական պարբերական մամուլը տարբեր առիթներով դարձյալ հոդվածներ է նվիրել Կարա-Մուրզային։ Մենք կանգ կառնենք

այդ հոդվածներից մի քանիսի, հատկապես նրանցից առավել կարևոր նշանակություն ունեցողների վրա։

1905 թ. «Մուրճ» ամսագրում տպագրված է Կրևաչենդո ստորագրությամբ մի հոդված[1], որի մեջ ի թիվս այլ կոմպոզիտորների, խոսվում է նաև Կարա-Մուրզայի մասին։ Հոդվածն իր շատ դրույթներով անընդունելի է, մանավանդ մեր երաժշտական անցյալի հարցերի գնահատման մեջ ունեցած ժխտական դիրքի պատճառով։ Այդ հոդվածի քննարկումը մեր նպատակից դուրս է, բայց մենք հարկ ենք համարում կանգ առնել Կարա-Մուրզային վերաբերվող հատվածի վրա։ Հոդվածագիրը Կարա-Մուրզայի արժեքը տեսնում է նրանում, որ նա նոր գործ սկսեց, որի ճամբան դժվար էր։ Դա ժողովրդական երգի պրոպագանդան էր, դա, ասում է հեղինակը, «պատմականորեն մեծ դեր էր»։ Ժողովուրդը նրան սիրեց, որովհետև «նրա բերածը նորություն էր, երգ էր, ինչ տեսակ ուզում է լինի, կենդանի, զրավող իր ժամանակին»։

Այնուհետև հոդվածի հեղինակը Կարա-Մուրզային մեղադրում է հայկական հոգևոր և աշխարհիկ երգերի նկատմամբ ցուցաբերած անփութության մեջ և նրա ներդաշնակությունը համարում է աղքատիկ, առանց փորձ անելու բացատրել նրա ներդաշնակության պարզության պատճառները։ Անհրաժեշտ է նշել, որ այս հոդվածի ամենակարևոր արատն այն է, որ նրա մեջ հեղինակը չի քննարկում երևույթներն իրենց պատմական ժամանակաշրջանի պայմաններում և դատողություններ է անում ժամանակից ու տարածությունից դուրս։

Նման աբստրակտ մոտեցումը հեղինակին բերում է այն բանին, որ փաստորեն ժխտողական վերաբերմունք է ցուցաբերում Կարա-Մուրզայի, Մ. Եկմալյանի և այլ կոմպոզիտորների կատարած գործի նկատմամբ։ Նա նույնիսկ ավելի հեռուն է գնում և ընդհանրապես ժխտում է հայերի երաժշտական անցյալը, պնդելով, որ նրանից ոչինչ չի մնացել, որ-

[1] Տե՛ս Կրեաչենդո, Մի փոքրիկ ակնարկ մեր երաժշտության մասին, «Մուրճ», Թիֆլիս, 1905, № 1, էջ 126—132։

պեսզի հիմք դառնար հայկական երաժշտական կուլտուրայի հետագա զարգացման համար։ Սա, անկասկած, անցյալի կուլտուրայի նիհիլիստական ժխտման ցայտուն օրինակ է։

Կարա-Մուրզայի մասին մի քանի կարևոր հոդվածներ կան տպագրված Ա. Մայիլյանի խմբագրությամբ լույս տեսած «Թատրոն և երաժշտություն» պարբերաթերթում։ Այս հոդվածներից երկուսը համեմատության մեջ են դրել Կարա-Մուրզային և Եկմալյանին, ցույց տալով նրանց նմանություններն ու տարբերությունները։ Դրանցից մեկը կրում է «Եկմալյանը և Կարա-Մուրզան» խորագիրը[1] և ստորագրված է Antonios, որը Անտոն Մայիլյանի ծածկանունն է։ Հոդվածագիրը թե ստեղծագործության և թե կատարողական հարցերի գծով համեմատելով իրար հետ հայկական երաժշտության այդ երկու ականավոր ներկայացուցիչներին, հաճախ դիպուկ բնորոշումների միջոցով բնութագրում է նրանց գործունեությունը։ Խոսելով նրանց երգեցիկ խմբերի մասին, հոդվածագիրը բարձր է գնահատում Եկմալյանի խումբը, որը «հասցված էր գեղարվեստական կատարյալ բարձրության, մինչդեռ վերջինի (Կարա-Մուրզայի) շոտափույթ կազմած խմբերը թերի էին»։ Այս տարբերությունը նա բացատրում է նրանով, որ Եկմալյանը տարիների սիստեմատիկ և հետևողական աշխատանք էր կատարել Ներսիսյան դպրոցի իր երգեցիկ խմբի հետ, մինչդեռ Կարա-Մուրզան զրկված էր այդ հնարավորությունից և իր մշտական թափառումների ընթացքում ստիպված էր երգեցիկ խմբերի հետ պարապել շատ ավելի կարճ ժամանակվա ընթացքում, երբեմն 2—3 շաբաթ, որն անկասկած շատ քիչ էր բարձրորակ խմբական երգեցողության հասնելու համար։ Բայց մյուս կողմից, եթե Եկմալյանին Թիֆլիսից դուրս շատ քչերը գիտեին, ապա Կարա-Մուրզան վայելում էր լայն և անխախտ ժողովրդականություն։ Քառաձայն երգեցողության տարածման գործում եթե Եկմալյանը ոչ մի խոչընդոտի չհանդիպեց, ապա Կարա-

[1] Antonios, Եկմալյանը և Կարա-Մուրզան, «Թատրոն և երաժշտություն», Բաքու, 1910, № 9—10, էջ 106։

Մուրզան «զինվորի պես կռվեց այն ֆիլիստերների դեմ, որոնց հալածանքներն ուղղված էին իր դեմ՝ քաոսաճայնի դաղափարը ոչնչացնելու համար», գրում է հոդվածագիրը։ Եթե Եկմալյանը խորասուզված էր գիտության մեջ և իր մշակումները կատարում էր համապատասխան «թեորիայի բոլոր հիմունքների», ապա Կարա-Մուրզայի «շեշտերը և ներդաշնակությունը — հարմոնիզացիա — աչքի էին ընկնում իրենց ռուսական հատկությամբ ու բովանդակությամբ և շատ անգամ անմեղության չափ հասարակ ու պարզ էին»։ Իրրև ընդհանուր եզրակացություն, հոդվածագիրն այսպես է եզրափակում իր հոդվածը. «Եկմալյանի կերտած սյունը կանգուն է եկեղեցում, իսկ Կարա-Մուրզայինը՝ ժողովրդի մեջ»։

Այս բնորոշումը հիմնականում ճիշտ լինելով հանդերձ, ունի մի կարևոր թերություն։ Դա հոդվածում տեղ գտած այն տարածված կարծիքն է, որը թերագնահատում է Եկմալյանի աշխարհիկ բնույթի ստեղծագործությունները, թեև վերջիններս պակաս արժեքավոր չեն՝ համեմատած նրա «Պատարագի» հետ։ Բայց քանի որ մեր նպատակից դուրս է այդ հարցի մանրամասն քննարկումը, մենք կբավականանք միայն այս ընդհանուր դիտողությամբ։

Antonios-ի վերոհիշյալ հոդվածի մեջ կարևոր տեղեկություն է հաղորդվում այն մասին, որ «երիտասարդությունն այդ ժամանակ բաժանված էր երկու կուսակցության՝ Եկմալյանական և Կարա-Մուրզայական»։ Բայց դժբախտաբար հեղինակը բավականացել է միայն այդ դիտողությամբ և փաստեր չի բերել ապացուցելու համար այն, թե ինչումն է արտահայտվել այդ «կուսակցությունների» բաժանումը և ինչ փոխհարաբերություն է գոյություն ունեցել նրանց միջև։

«Թատրոն և երաժշտություն» պարբերաթերթի մյուս կարևոր հոդվածը կրում է «Կարա-Մուրզան և Եկմալյանը» խորագիրը [1]։ Այդ հոդվածը նույնպես կառուցված է այդ երկու գործիչների համեմատության և հակադրության վրա։ Եվ քանի որ այստեղ համեմատությունը գլխավորապես վերաբերվում է նրանց ստեղծագործության ընդհանուր բնույթին, ապա կարևոր ենք համարում մեջ բերել մի բնորոշ հատված.

«Ահա երկու խոշոր ուժ մեր իրականության մեջ, որոնց ստեղծագործական կորովն ու խորությունը նույնքան տարբեր է, որքան և նրանց բնավորությունը։ Մեկը՝ հանճին Կարա-Մուրզայի՝ կենսուրախության, բերկրանքի, առողջ ծիծաղի ու տրամադրության երգիչ, իսկ մյուսը՝ հանճին Եկմալյանի՝ վշտի, թախծի ու հոգեկան խոր վերապրումների արտահայտիչ։ Կարա-Մուրզայի երգը կյանք է ներշնչում, առանց վարանումների, լաց ու կոծի, նրա երգի ելևէջների մեջ կամքի ուժն ու կորովն է թագավորում, ուրախ ու առողջ կյանքի հեռանկարն է ընդգրկում մարդուն... Նրա երգը խրոխտ է, կորով, քաջալեր ու առաջնորդող։ Նրա նվագները կենսուրախ կյանքի քայլերգներն են։ Նրա երգը կյանքի ամեն մի առպարեզում մարտական է, միշտ էլ հաղթությունների հավակնությամբ... Նրա երաժշտությունը նույնքան հաւիշտակող, ոգևորող է, որքան և ինքը անձամբ»։

Ինչպես տեսնում ենք, հոդվածագիրը հիմնականում ճիշտ է ըմբռնել Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության էությունը և հատկապես ընդգծել նրա կենսուրախությունն ու պայծառ լավատեսությունը։ Բացի այդ, հեղինակը կարողացել է վեր հանել նաև Կարա-Մուրզայի անձնավորության բնորոշ հատկությունները, որոնք պակաս նշանակություն չունեին նրա ձեռնարկած դժվարին գործի հաջողության համար։ Կարա-Մուրզայի ստեղծագործությունները բնութագրելիս մենք ավելի հանգամանորեն կանգ կառնենք այն բոլոր հարցերի վրա, որոնք բացահայտում են դրանց ընդհանուր բնույթը և գաղափարական ուղղվածությունը։

Այժմ մի քանի խոսք այն հոդվածների մասին, որոնք լույս են տեսել 1912 թ.։ Այդ հոդվածների մեծ մասը հանդիսանում է Կարա-Մուրզայի մահվան տասնամյակին նվիրված համերգի արձագանքը։ Այս համերգը կազմակերպված

[1] Մ. Ղահրամանյան, Կարա-Մուրզան և Եկմալյանը, «Թատրոն և երաժշտություն», Բաքու, 1916, № 8—9—10, էջ 89—90։

էր 1912 թ. մարտի 12-ին Պետրոս Կարա-Մուրզայի ղեկավարությամբ։ Ծրագիրն ամբողջապես բաղկացած էր Կարա-Մուրզայի մշակած ժողովրդական երգերից։ Համերգի առաջին բաժինը կրել է հանդիսավոր բնույթ։ Կարա-Մուրզայի գործունեությանը նվիրված ներածական խոսքով հանդես է եկել վիպասան Ատրպետը, դրվատելով հանգուցյալի անձնական հատկություններն ու կատարած գործի նշանակությունը։ Ատրպետի այս ճառը տպագրված է «Սուրհանդակ» օրաթերթում [1]։ Իր բովանդակությամբ շատ ավելի կոնկրետ և արժեքավոր է Թերթի նույն համարում տպագրված հոդվածը։ Հոբելյանական համերգի համառոտ նկարագրությունը տալուց հետո, հոդվածագիրը խոսում է այն խորը տպավորության մասին, որը թողել է հանդիսականների վրա այդ երեկոն՝ նրանց հիշողության մեջ վերակենդանացնելով Կարա-Մուրզայի ժամանակները, «երբ հասարակությունն այնքան հաճույքով ունկնդրում էր իր մայրենի ժողովրդական երգերը»։

Հոդվածագիրն այնուհետև տալիս է Կարա-Մուրզայի գործունեության ընդհանուր բնութագիրը։ Նա գրում է. «Հանգուցյալ տաղանդավոր խմբավարն իր համերգներով շատ ավելի գործ է կատարել մեր մայրենի լեզվի, ժողովրդական բանահյուսության ու երաժշտության տարածման և հայի ինքնագիտակցությունը զարթեցնելու գործում, մանավանդ հայրենիքից դուրս գտնված շրջաններում՝ Վրաստանում թե Ռուսաստանի հայաբնակ քաղաքներում, քան մեր կուլտուրական շատ հաստատություններ»։ Մեջ բերելով Կարա-Մուրզայի համերգային գործունեության վերաբերյալ թվական տվյալները, հոդվածագիրը եզրակացնում է. «Սա մի պատկառելի գործունեություն է, որպիսին, ավա՜ղ, այլևս չի նկատվում նրա մահվանից հետո։ Եվ այս բանը կրկնակի

[1] Տե՛ս Ատրպետ, Կարա-Մուրզայի հիշատակին (կարդացված մարտի 12-ի համերգին), «Սուրհանդակ», Թիֆլիս, 14 մարտի 1912, № 531։ Նույն համարում տպագրված է նաև Do-si ստորագրությամբ «Համերգ Կարա-Մուրզայի հիշատակին» (մահվան տասնամյակի առթիվ) հոդվածը։

ցավալի է մանավանդ այն պատճառով, որ ներկայիս մենք ունենք տասնյակներով երաժշտագետներ... Ոչ ոք ցարդ չկարողացավ փոխարինել հանգուցյալ Կարա-Մուրզային, որ մի մարմնացած հեռանդ էր և հիանալով գիտեր ամբողջ խումբը իր ձեռքի շարժումներով»։

Հոդվածի շարունակության մեջ խոսելով Կարա-Մուրզայի երաժշտական ստեղծագործությունների մասին, նա ասում է.

«Ճիշտ է, Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի երաժշտական հորինվածքները ունեին պակասություններ, բայց այդ պակասությունների հետ ունեին մի անզուգական առավելություն, որը ժամանակիս համար ամենակարևորն է, այդ առավելությունը նրա հորինվածքների ոգևորիչ տեմպն է»։

Այս նույն հոբելյանական համերգի առթիվ հոդվածներ են դրել հայ թերթերից «Մշակ»-ը և «Մամուլ»-ը [1]։ Սրանցից առաջինում տպագրված հոդվածը հանդիսանում է համերգի նկարագրությունը և ոչ մի խոսքով չի անդրադառնում Կարա-Մուրզայի գործունեության բնութագրմանը։ Երկրորդ հոդվածն ավելի հետաքրքիր է իր բովանդակությամբ։ Խոսելով Կարա-Մուրզայի, որպես հայերի մեջ ներդաշնակ երաժշտության չերմեռանդ ժողովրդականացնողի մասին, հոդվածագիրը գրում է. «Առանց չափազանցնելու կարելի է ասել, թե Կարա-Մուրզան էր, որ ազատեց մեզ իտալական արիաների նման, կամ նրանցից ընդօրինակված մելամաղձոտ երգերից. նա էր, որ սկսեց հավաքել ու ձայնագրել բուն ժողովրդական երգերն ու մեղեդիները. նրա շնորհիվ էր, որ մեր մեջ ծնունդ են առել «վարդի» և «աշնանային երգի» բուն հայկական բնույթ կրող սքանչելի կտորները»։

Հոդվածագիրը միաժամանակ նկատում է, որ Կարա-Մուրզայի ժողովրդականացրած երգերից շատերն իրենց բովանդակության շնորհիվ դարձել են պատմության սեփականու-

[1] Տե՛ս «Մշակ», 14 մարտի 1912, № 55՝ Ա. Ք., Կարա-Մուրզայի համերգը, և «Մամուլ», 14 մարտի 1912, № 17՝ Ե. Մ., Կոնցերտ Ք. Մ. Կարա-Մուրզայի հիշատակին։

թյունը։ Այստեղ խոսքն ըստ երևույթին այն երգերի մասին է, որոնք կապված են «հայկական հարցի» էվոլուցիայի հետ։

Իր բնույթով նախորդ հոդվածներից տարբերվում է «Հովիտ» շաբաթաթերթում տպագրված՝ «Կարա-Մուրզայի հիշատակին» հոդվածը [1], որի հեղինակն ընդհանուր առմամբ դրական գնահատական տալով հանդերձ, աշխատում է նսեմացնել Կարա-Մուրզայի, որպես հայկական քառաձայն երգեցողության հիմնադիրի նշանակությունը։ Նա օրինակներ է բերում և ցանկանում է ապացուցել, որ Կարա-Մուրզայի՝ Կովկաս գալուց առաջ հայերի մեջ գոյություն է ունեցել քառաձայն երգեցողություն։ Նա հատկապես մատնանշում է Ն. Թաշչյանի և նրա աշակերտների փորձերը և մոռանում է այն հանգամանքը, որ այդ, ինչպես և դրանցից առաջ եղած փորձերը նկատելի հետք չեն թողել և որ միայն Կարա-Մուրզային հաջողվեց քառաձայն երգեցողությունն արմատավորել հայ իրականության մեջ։ Ահա թե ինչու քառաձայն երգեցողության սկզբնավորումը հայերի մեջ իրավամբ կապվում է Կարա-Մուրզայի անվան հետ։

Բացի այդ, հեղինակը գտնում է, որ «Կարա-Մուրզան, որպես երաժշտագետ, բառի բուն իմաստով, չէր դրավում այնպիսի տեղ, ինչպես Չուխաջյանը, Եկմալյանը և վերջերս էլ Կոմիտասը»։ Եվ որպես այդ մտքի պնդավոր ապացույց բերում է այն, որ նրա ուսման և գիտության չափը պակաս էր վերջիններիս համեմատությամբ և որ նա չունի առանձին աչքի ընկնող ինքնուրույն երկեր»։ Սակայն հոդվածագիրը չի կարողացել որևէ չափով հաստատել իր դրած թեզը և նրա խոսքերի միջից պարզ կերպով նկատելի է Կարա-Մուրզայի գործունեության նսեմացման տենդենցը։

Թիֆլիսում լույս տեսնող թերթերից հոդվածներ են տպագրել վերոհիշյալ համերգի առթիվ «Кавказ» և «Тифлисский листок» թերթերը [1]։ Սրանցից առաջինը զուտ ինֆորմացիոն բնույթի է, իսկ երկրորդը, օգտագործելով համերգը որպես առիթ, տալիս է հայկական ժողովրդական երգի և Կարա-Մուրզայի մշակումների ընդհանուր գնահատականը։ «Վերակենդանացավ ժողովրդի դարավոր կուլտուրան,— գրում է հոդվածագիրը,— որը վերջին դերը չէ խաղացել Փոքր Ասիայի ժողովուրդների պատմության մեջ։ Եվ վերակենդանացրեց այդ կուլտուրան ու վերածնեց այդ ժողովրդական ստեղծագործությունը — ժողովրդական երգը՝ հայկական Ապրենե-Սլավյանակին — հանգուցյալ Կր. Մ. Կարա-Մուրզան»։

Հոդվածի շարունակության մեջ հեղինակը բոլորովին սխալ կերպով ժողովրդական ստեղծագործությունը համարում է կրոնական։ Սա բացարձակ թյուրիմացություն է։

Կարա-Մուրզային է նվիրված Ա. Հիսարլյանի գրքի յոթերորդ գլխի մի զգալի մասը։ Այստեղ գլխավորապես շարադրված է Կարա-Մուրզայի կենսագրությունը՝ համապատասխան տեղեկությունները քաղելով «Բազմավեպի» 1902 թ. համարներից մեկում տպագրված Հ. Կարապետյանի հոդվածից։ Կարա-Մուրզայի ծննդյան թիվն այստեղ նույնպես նըշված է 1854։ Դրանից բացի, հեղինակը թույլ է տվել մի շարք այլ անճշտություններ։ Օրինակ 1895 թ. Շուշում կատարված դեպքը (երբ Կարա-Մուրզային մերժել են տրամադրել դպրոցի դահլիճը և իր երրորդ համերգն ապահովելու համար ստիպված է եղել դաշնամուրը փոխադրել քաղաքի մյուս ծայրը) այստեղ պատմված է որպես Թելավում պատահած դեպք։ Ըստ Հիսարլյանի՝ էջմիածնից արձակվելուց հետո Կարա-Մուրզան «թեև աշխատեցավ վերստին ձեռնար-

[1] Հին երաժիշտ, Կարա-Մուրզայի հիշատակին, «Հովիտ», Թիֆլիս, 18 մարտի, 1912, № 11, էջ 174—175։ Մեր կարծիքով «Հին երաժիշտ» ծածկանունը պատկանում է Եղնիկ ք. Երզնկյանին, որը հանդիսանում էր այդ շաբաթաթերթի խմբագիր-հրատարակիչը։

[1] Տե՛ս *И. Ряста*. Концерт памяти Х. М. Кара-Мурза, „Кавказ", Тифлис, 14 марта 1912 г., № 61 и *Н. Сер-ов*. „На концерте в память Х. М. Кара-Мурзы", „Тифлисский листок", 14 марта 1912 г., № 61.

[2] Տե՛ս Աբիսաղես Եաճ. Հիսարլյան, Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրություններ երաժիշտ ազգայնոց, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 149—155։

կել իր համերգներուն, սակայն կորուսած էր նախկին կորովը ու կրակոտ աշխուժութիւնը, որով չըկրցաւ իր նպատակին հասնիլ, ու հոն քանի մը տարի ապրելէ հետո մեռաւ 1902 թ. մարտ 27-ին, թողնելով կին մը և չորս անչափահաս զաւակներ» (ն. տ., էջ 155)։

Այս պարբերութիւնում տեղ են գտել մի քանի անճշտութիւններ։ Նախ սխալ է, թե Կարա-Մուրզան էջմիածնից հեռանալուց հետո կորցրել է իր եռանդը և չի հասել իր նպատակին։ Ընդհակառակը, հատկապես 1894—1899 թթ. նա շրջագայել է Կովկասի, Ղրիմի և Հարաւային Ռուսաստանի քաղաքները, հասնելով նոյնիսկ մինչև Քիշինև ու Մոսկվա՝ ամենուրեք կազմակերպելով երգեցիկ խմբեր և տալով համերգներ։ Ըստ էութեան սա Կարա-Մուրզայի գործունեութեան ամենաբեղմնաւոր շրջաններից մեկն էր։ Ինքնըստինքեան հասկանալի է, որ Հիսարլեանն անտեսելով այդ, կատարել է երկրորդ սխալը, երբ այնպես է պատկերել, որ իբր թե Կարա-Մուրզան էջմիածնից եկել է Թիֆլիս և այլևս չի շարժվել տեղից։

Ա. Հիսարլեանի գրքի քննարկվող հատվածում տեղ է գտել մի այլ թյուրիմացութիւն ևս։ Դա հետևյալն է. ըստ Հիսարլեանի Կարա-Մուրզայի կողմից էջմիածնում կազմակերպված երգեցիկ խումբը հետագայում ղեկավարել է Եկմալեանը, այնինչ Եկմալեանը Պետերբուրգից վերադառնալով Անդրկովկաս, հաստատվել է Թիֆլիսում և մինչև հոգեկան հիվանդութիւն ստանալը (1902 թ.) աշխատել է Ներսիսեան դպրոցում։ Այստեղից պարզ է, որ նա չէր կարող ղեկավարել Կարա-Մուրզայի՝ էջմիածնում կազմակերպած խումբը։

Այսպիսով Ա. Հիսարլեանի գրքի հիշյալ հատվածը, որն ընդամենը մի քանի էջ է, պարունակում է մի շարք սխալներ ու թյուրիմացութիւններ։

Նախասովետական շրջանում Կարա-Մուրզայի մասին ստեղծված գրականութեան վերաբերեալ մեր տեսութիւնը եզրափակելուց առաջ մենք կցանկանայինք մատնանշել, որ նրա մասին հիշատակված է նաև Ֆրեդերիկ Մակլերի «Երաժշտութիւնը Հայաստանում» բրոշյուրում[1]։ Այդ փոքր բրոշյուրում, որը փաստորեն հանդիսանում է կարդացված դասախոսութեան համառոտագիրը, ի թիվս այլ կոմպոզիտորների խոսքում է նաև Կարա-Մուրզայի մասին։ Տրված բնութագրի ամենակարևոր թերութիւնն այն է, որ հեղինակը փաստորեն ժխտում է Կարա-Մուրզայի կատարած գործի նշանակութիւնը, այնդեղով, որ նրա քառաձայնը հետք չի թողել հայերի երաժշտական կյանքում։ Նույնպիսի ժխտողական վերաբերմունք է արտահայտված նաև Կարա-Մուրզայի ստեղծագործութեան նկատմամբ՝ այստեղ նույնպես չդանելով ուշադրութեան արժանի որևէ գործ։ Պարզ է, որ բրոշյուրում սխալ դիրքերից է բնութագրված Կարա-Մուրզան։

Մեր բերած օրինակներով, իհարկե, չի սպառվում Կարա-Մուրզայի մասին նախասովետական տարիներին ստեղծված գրականութիւնը, քանի որ մենք վերցրել ենք միայն ամենաբնորոշ օրինակները։ Բայց բերած օրինակները լրիվ դաղափար են տալիս այդ գրականութեան մասին։ Ինչպես տեսանք, լույս տեսած հոդվածները մեծ մասամբ անձնական տպավորութիւնների արդյունք էին, հիշողութիւններ և կենսագրական ակնարկներ, որոնք պարունակելով հետաքրքիր տեղեկութիւններ Կարա-Մուրզայի մասին, կարող են հարուստ նյութ մատակարարել նրա գիտական կենսագրութիւնը կազմողին։ Սակայն այդ հոդվածների մեջ չի տրված Կարա-Մուրզայի ստեղծագործութեան մասնագիտական վերլուծութիւնը և նրա գործի պատմական-գեղարվեստական արժեքավորումը։

Այժմ տեսնենք, թե ի՞նչ է գրված Կարա-Մուրզայի մասին Սովետական իշխանութեան տարիներին։

Երկրի քայքայված տնտեսութեան վերականգնմանը զուգընթաց, Սովետական իշխանութիւնը և կոմունիստական

---

[1] Macler Fr., La musique la Armenie, Paris, 1917, էջ 20—21։ Թարգմանութիւնը տպագրված է Թիֆլիսի «Հայաստան» օրաթերթի 1917 թվի համարներում։

պարտիան հատուկ ուշադրություն դարձրին կուլտուրական շինարարության հարցերին։ Հայտնի է, որ 1921 թ. Երևանում հիմնվեց երաժշտական ստուդիան, որը երաժշտական առաջին ուսումնական հաստատությունն է Հայաստանում։ Նրա շուրջը համախմբված երաժշտական գործիչներն զբաղված էին ոչ միայն երիտասարդ կադրերի դաստիարակությամբ, այլև երաժշտական ժառանգության օգտագործման և լայն մասսաների սեփականությունը դարձնելու հարցերով։ Ջնայած այն հանգամանքին, որ Սովետական իշխանության առաջին տարիներին հայկական երաժշտական ժառանգության հարցերը ոչ միշտ էին դրնում իրենց ճիշտ լուծումը, այնուամենայնիվ այս գծով նույնպես զգալի աշխատանք է կատարվում։ Ռեսպուբլիկայի պարբերական մամուլի էջերում հետզհետե տպագրվում են մի շարք հոդվածներ, որոնց մեջ պահանջվում էր հատուկ ուշադրություն դարձնել երաժշտական ավգագրության վրա։ Այդ տիպի հոդվածներից է Տ. Հախումյանի «Երաժշտական ավգագրություն» հոդվածը [1], որի մեջ բարձր է գնահատվում Կոմիտասի, Կարա-Մուրզայի և Եկմալյանի կատարած աշխատանքը հայկական ժողովրդական երգերի ձայնագրման ուղղությամբ և խնդիր է դրվում շարունակել նրանց սկսածն ու կորստից փրկել ժողովրդական ստեղծագործության նմուշները։ Նույն թվի հոկտեմբերի 1-ին «Խորհրդային Հայաստան» թերթը (№ 221) առաջ է քաշում Կարա-Մուրզայի և Մ. Եկմալյանի մահվան 20-ամյակները նշանավորելու հարցը։ Սակայն Կարա-Մուրզայի մահվան 20-ամյակն արդեն անցել էր և այդ պատճառով էլ այն չի կազմակերպվում։ Դրա փոխարեն 1925 թ. մարտին հայ հասարակությունը նշանավորում է մեր քառաձայն երգի առաջին համերգի (1885 թ. մարտի 15-ի) քառասնամյա տարեդարձը։ Կազմակերպվում են հոբելյանական համերգներ, որոնց ծրագրերը բացառապես կազմված էին Կարա-Մուրզայի քառաձայն երգերից, թերթերում տպագրվում են հատկապատասխան հոդվածներ և այլն։

[1] Տե՛ս Տ. Հախումյան, Երաժշտական ավգագրություն, «Խորհրդային Հայաստան», Երևան, 7 սեպտեմբերի, 1922։

Բաքվում Պողոս Կարա-Մուրզայի ղեկավարությամբ կազմված համերգի առթիվ գրված հոդվածում [1] նշելով այն, որ քառասուն տարի առաջ «տաղանդավոր մի մարդու՝ Քր. Կարա-Մուրզայի ղեկավարությամբ հնչել է առաջին ակկորդը», հեղինակն այնուհետև գրում է. «Այսօր նրա երգերը մեզ համար լոկ պատմական նշանակություն ունեն»։ Այստեղ հեղինակն ըստ երևույթին նկատի ունի Կարա-Մուրզայի երգերի ներդաշնակության պարզությունը, կամ ինչպես ինքն է ասում՝ «պրիմիտիվությունը», որն «անհրաժեշտ էր այն ժամանակ, քանի որ քառաձայն երգեցողության առաջին ստադիան էր»— ինչպես նա գրում է հոդվածի շարունակության մեջ։ Բայց չէ՞ որ այդ նույն երգերը մինչև այժմ էլ կատարվում են համերգներում և ունկնդիրներին պատճառում գեղարվեստական հաճույք։ Հետևապես դրանք չեն կորցրել իրենց գեղարվեստական արժեքը (որն ի դեպ, թերագնահատված է հոդվածի հեղինակի կողմից) և չեն դարձել բանդարանային էքսպոնատներ։ Դրանք շարունակում են ապրել նոր կյանքով և ծառայել մեր հասարակության գեղարվեստական դաստիարակության գործին։

1926 թ. լույս տեսավ «Սովետական մեծ հանրագիտարանի» առաջին հրատարակության 3-րդ հատորը, որի մեջ տպագրված էր երաժշտագետ Օվս. Տեր-Գրիգորյանի հոդվածը հայկական երաժշտության մասին։ Այդ հոդվածը խըզճուկ կերպով էր ներկայացնում մեր երաժշտական կուլտուրան՝ արհեստականորեն աղքատացնելով այն։ Բավական է ասել, որ նրա մեջ տեղ չէին գտել այնպիսի խոշոր գեմքեր, ինչպիսիք են Կարա-Մուրզան, Եկմալյանը և Կոմիտասը։ Դրանց փոխարեն իբրև կոմպոզիտորներ հիշատակված են այնպիսի մարդիկ (Օ. Տեր-Գրիգորյան, Ա. Ադամյան), որոնք միայն փորձեր են կատարել և նրանց ստեղծագործությունը ոչ մի նշանակություն չունի մեր կուլտուրայի համար։ Այս

[1] Տե՛ս Անտ., Հայ քառաձայն երգեցողության 40-ամյակը Բաքվում, «Մարտակոչ», Թիֆլիս, 16 ապրիլի, 1925 թ., № 86 (642)։ Հոդվածը գրված է կոմպոզիտոր Անտոն Մայիլյանի կողմից։

հոդվածն իրավացիորեն առաջացրեց խորը զայրույթ և մոլոտով տպագրվեցին քննադատական հոդվածներ, որոնց մեջ դատապարտվում էր այդ հանցավոր ակտը:

1927 թ. նշվում է Կարա-Մուրզայի մահվան 25-ամյա տարեդարձը: Երևանում, Թիֆլիսում և Բաքվում հոբելյանական համերգներ են կազմակերպվում, որոնց կապակցությամբ թերթերում տպագրվում են համապատասխան հոդվածներ: «Խորհրդային Հայաստան» թերթն այդ առթիվ հատկապես նշում է «...Կես դար սրանից առաջ, երբ դեռ հայ կինն ամոթ էր համարում հասարակության առաջ բեմ դուրս գալ և երգել, Կարա-Մուրզան իրեն հատուկ եռանդով ու ոգևորությամբ հայ իրականության մեջ առաջին անգամ բեմից հնչեցրեց քառաձայն երգը» [1]:

Կարա-Մուրզայի մահվան 25-ամյակի առթիվ հոդվածներ են տպագրվում նաև Բաքվի «Կոմունիստ» և Թիֆլիսի «Մարտակոչ» ու «Заря Востока» թերթերում [2]: Սրանք մեծ մասամբ կենսագրական բնույթի հոդվածներ են, որոնց նպատակն է եղել ընթերցող հասարակությանը ծանոթացնել Կարա-Մուրզայի կյանքին ու գործունեությանը: Սրանցից «Կոմունիստ»-ի հոդվածագիրն այսպես է բնորոշում Կարա-Մուրզայի գործունեությունը. «Նա իր աշխատանքը տանում էր երեք ուղղությամբ. հայերի մեջ երաժշտության մասնավոր դասեր էր տալիս (ֆորտեպիանո), որով երաժշտական ուսումն էր տարածում: Ապա ժողովում էր ժողովրդական երգերը, մշակում էր երաժշտորեն և ներդաշնակում և միաժամանակ ազգային երաժշտության ոգով ինքն էր ստեղծագործում: Վերջապես նա խմբեր էր կազմակերպում և հա-

[1] Տե՛ս «Քր. Կարա-Մուրզայի մահվան 25-ամյակը» հոդվածը, տպագրված «Խորհրդային Հայաստան» թերթի 1927 թվի փետրվարի 19-ի № 40 (1693)-ում: Հոդվածն անստորագիր է:

[2] Տե՛ս Ն. Պ., Քր. Կարա Մուրզա (մահվան 25-ամյակի առթիվ): «Կոմունիստ», Բաքու, 8 ապրիլի 1927, № 80 (1791), Կարա-Դարվիշ, Խ. Մ. Կարա-Մուրզա (մահվան 25-ամյակի և քառաձայն երգի 40-ամյակի առթիվ), «Մարտակոչ», Թիֆլիս, 8 ապրիլի 1927, № 79 (1239) և К. Д., Х. М. Кара-Мурза (25-летие со дня смерти), „Заря Востока", 9 апреля 1927, № 1447.

մերգներ սարքում, որտեղ երգվում էին նրա ներդաշնակած ժողովրդական ու ազգային երգերը»: Ինչպես այս, նույնպես և մյուս թերթերի հոդվածներում տեղ են գտել փաստական որոշ անճշտություններ, բայց մենք հարկ չենք համարում կանգ առնել դրանց վրա:

Մենք հարկ չենք համարում մանրամասնորեն կանգ առնել նաև Կոմիտասի ծննդյան 60-ամյակի առթիվ 1930 թ. լույս տեսած ժողովածուի այն հոդվածների վրա, որոնց մեջ խոսվում է Կարա-Մուրզայի մասին, թեև նրանց մեջ տեղ են գտել սխալ և միակողմանի բնորոշումներ: Բայց չենք կարող չնշել անվանի գրող Դ. Դեմիրճյանի «Կոմիտասի մասին» հոդվածում տեղ գտած սխալները: Ըստ Դ. Դեմիրճյանի Կարա-Մուրզան էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում դասավանդելիս ծաղրել է Կոմիտասին, այնինչ իրականում նրանց միջև գոյություն է ունեցել դասատուի և աշակերտի նորմալ փոխհարաբերություն: Այդ մենք կտեսնենք հետագա շարադրանքում: Բացի այդ, ընկ. Դ. Դեմիրճյանը գրում է, թե Կարա-Մուրզան ապրում էր իր հաղթական երգի արդեն վայրէջքը: Նրա վերջին փայլը շողաց Գևորգյան ճեմարանում» [1]: Սա չի համապատասխանում պատմական իրականությանը, քանի որ հատկապես էջմիածնից մեկնելուց հետո Կարա-Մուրզան լայնորեն ծավալեց իր համերգային գործունեությունը՝ ավելի լուրջ ուշադրություն դարձնելով հայկական ժողովրդական երգերի հավաքման, մշակման և պրոպագանդայի վրա: Ընդհակառակը Կարա-Մուրզայի գործունեության հենց այս շրջանն ավելի կարևոր է, քան նախորդ շրջանը: Դրանում մենք կհամոզվենք ներկա աշխատության համապատասխան բաժնում:

Անհամեմատ ավելի կարևոր նշանակություն ունի այն բանավեճը, որ ծավալվեց 1932—1937 թթ. և որի նպատակն էր վերագնահատել անցյալի մեր երաժշտական կուլտուրայի

[1] Տե՛ս Դ. Դեմիրճյանի «Կոմիտասի մասին» հոդվածը, տպագրված Հայպետհրատի հրատարակած «Կոմիտաս» ժողովածուի մեջ (նվիրված Կոմիտասի ծննդյան 60-ամյակին), Երևան, 1930, էջ 79:

նշանավոր դեմքերի՝ հատկապես Կարա-Մուրզայի, Եկմալյանի և Կոմիտասի թողած ժառանգությունը: Այս բանավեճի առիթը հանդիսացավ երաժշտագետ Սպ. Մելիքյանի տված զեկուցումը՝ «Մինչհոկտեմբերյան հայ երաժշտագետների ստեղծագործական մեթոդի մասին» թեմայով, որի հիմնական դրույթները հետագայում դրված են «Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության» աշխատության հիմքում (լույս է տեսել 1935 թ. Երևանում): Վերոհիշյալ զեկուցման առիթով առաջինը հանդես եկավ կոմպոզիտոր Մ. Միրզոյանը՝ «Հայ երաժշտագետների ուսումնասիրության խնդիրը» հոդվածով [1]: Հետո պատասխան հոդվածով, որը կրում էր «Պատասխան իմ քննադատներին» խորագիրը [2], հանդես եկավ Սպ. Մելիքյանը: Դրանով չավարտվեց բանավեճը: Թեև մեծ ուշացումով, մի քանի տարվա ընդմիջումից հետո, նորից բորբոքվեց այն և այս անգամ առիթը դարձավ Սպ. Մելիքյանի «Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության» լույս ընծայումը: 1936—1937 թթ. լույս տեսան Հ. Ստեփանյանի «Խոհեր երաժշտության մի քանի խնդիրների շուրջը» [3], Ս. Գասպարյանի «Երաժշտության պատմության աղավաղումների մասին» [4] և Արտ. Ոսկերչյանի «Հայ երաժշտական պատմության մի քանի հարցերի մասին» (նկատողություններ Սպ. Մելիքյանի «Ուրվագծի» առիթով) [5] հոդվածները:

Մեր խնդրից դուրս է այս բանավեճի ընթացքում դրված բոլոր հարցերի քննարկումը: Մենք կանդրադառնանք միայն այն հատվածներին, որոնք վերաբերվում են Կարա-Մուրզային:

Ինչպե՞ս է գնահատված Կարա-Մուրզան բանավեճի մասնակիցների կողմից:

Երաժշտագետ Սպ. Մելիքյանը ճիշտ կերպով նշում է այն, որ Կարա-Մուրզան «Երգեցիկ խմբերի և համերգների

[1] «Խորհրդային արվեստ», 1932, հոկտեմբեր, № 1, էջ 22—23:
[2] «Խորհրդային արվեստ», 1933, № 1(4), էջ 25—27:
[3] «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 13—14 (65—66), էջ 184—186:
[4] «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 19 (71), էջ 257—259:
[5] «Խորհրդային արվեստ», 1937, № 2 (76), էջ 10—12:

առաջնակարգ օրգանիզատորն է» և որ նա իր նմանը չի ունեցել «բազմաձայնի՝ հատկապես բազմաձայն խմբերգի գաղափարի լայն տարածման և եռանդուն պրոպագանդայի առնակետից», թեև դրա համար նա ենթարկվել է հալածանքի: Բայց հետագա շարադրանքի ընթացքում է նրա, ինչպես և Կոմիտասի ու Եկմալյանի ստեղծագործության գաղափարական էության բնորոշմանը, հանգում է միանգամայն սխալ եզրակացության: Նա գրում է.

«Վոկալիստները՝ Կարա-Մուրզա (մանր վաճառականի որդի), Մակար Եկմալյան (գյուղացու որդի), Կոմիտաս (արհեստավոր տիրացուի որդի), ինտելիգենցիայի մանր բուրժուական թևին են պատկանում: Իրենց դասակարգությամբ (առաջինը կաթոլիկ մխիթարյանների, վերջին երկուսը էջմիածնի ազդեցության տակ), իրենց իդեոլոգիայով ընդհանուր առմամբ չափավոր ազգային պահպանողական-կղերական բանակի ներկայացուցիչներ են. ազգային երաժշտական կուլտուրա են ուզում ստեղծել, պատվաստելով եվրոպական քառաձայնը թե եկեղեցական և թե ժողովրդական երգի վրա» [1]:

Այս բնութագրի մեջ ամենից արտառոցն այն է, որ Սպ. Մելիքյանը, հակառակ իր իսկ վկայության, որ պահպանողական կղերականությունը մշտապես հալածել է Կարա-Մուրզային ու Կոմիտասին և որ վերջիններս հանդիսացել են այդ հալածանքի զոհերը,— նրանց բնորոշում է որպես «ազգային-պահպանողական-կղերական բանակի» ներկայացուցիչներ: Կարո՞ղ էին արդյոք հալածանքի ենթարկվել «պահպանողական բանակի» ներկայացուցիչները XIX դարի վերջին քառորդի պայմաններում, երբ մեր իրականության մեջ իշխողը դեռևս այդ «բանակի» ներկայացուցիչներն էին: Չէ՞ որ Կարա-Մուրզան, Եկմալյանը և Կոմիտասը հանդես էին եկել դարերով հաստատված միաձայնության տրադիցիայի դեմ և իրենց ստեղծագործությամբ մի ամբողջ հեղաշրջում

[1] Սպ. Մելիքյան, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935, էջ 51:

էին մտցնում մեր երաժշտական կուլտուրայի մեջ՝ հասցնելով այն ավելի բարձր աստիճանի։ Կարո՞ղ էին արդյոք պահպանողական-կղերական իդեոլոգիայի կրողները հանդիսանալ այնպիսի մի խոշոր նորմուծության նախաձեռնողներ, ինչպիսին բազմաձայնությունն էր։ Իհարկե, ոչ։ Միանգամայն պարզ է, որ Սպ. Մելիքյանը ռազմ-ական դիրքերից մոտենալով անցյալի մեր այդ խոշոր երաժշտական գործիչների ըստեղծագործությանը, հանդել է սխալ հետևության՝ մի հարվածով նրանց դասելով «ազգային-պահպանողական բանակի» շարքերը։ Նա չի խնայել նույնիսկ իր հանճարեղ ուսուցչին՝ Կոմիտասին, որից այնքան շատ բան էր սովորել և որն իրոք հանդիսանում է հայկական երաժշտական նոր դպրոցի հիմնադիրը։

Համաձայնելով Սպ. Մելիքյանի հետ այն բանում, որ Կարա-Մուրզան հանդիսանում է բազմաձայնության տարածողը լայն մասսաների մեջ, Մ. Միրզոյանն իր հոդվածում հատկապես ընդգծում է Կարա-Մուրզայի գործունեության ժամանակաշրջանի դժվարին պայմանները։ Սակայն ընկ. Մ. Միրզոյանը միանգամայն սխալ է մեկնաբանում Կարա-Մուրզայի և Եկմալյանի փոխհարաբերության վերաբերյալ հարցերը։ Ահա թե ինչ է գրում նա իր հոդվածում.

«Մակար Եկմալյանը դեմ էր երաժշտական ամեն մի աշխարհիկ արտահայտության, հատկապես տանել չէր կարողանում երաժշտագետ Կարա-Մուրզային, որն զբաղվում էր ազգային և ժողովրդական երգերի մշակությամբ։ Նա հանձին Կարա-Մուրզայի թերագնահատում էր աշխարհիկ երաժշտությունը, ժողովրդական ստեղծագործությունը և այն ամենն, ինչ որ չէր բխում եկեղեցու ծոցից»[1]։

Այս տողերում տեղ են գտել կարևոր նշանակություն ունեցող մի քանի սխալներ։ Նախ, Մ. Եկմալյանը չէր կարող և իրականում երբեք էլ դեմ չի եղել աշխարհիկ երաժշտությանը, քանի որ Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի դասախոսությունը չէր կարող նրա մեջ այդպիսի հակումներ զարգացնել։ Հենց միայն այն, որ նա կոնսերվատորիան ավարտել է աշխարհիկ բնույթի մեծածավալ ստեղծագործությամբ («Ռոզա» կանտատա նվագախմբի, մենակատարների և երգեցիկ խմբի համար) և իր գործունեության տարիներին մշակել է մի քանի տասնյակ ժողովրդական ու ազգային-հայրենասիրական երգ,— ցույց է տալիս, որ Մ. Եկմալյանը ժխտական վերաբերմունք չի ունեցել աշխարհիկ երաժշտության նկատմամբ։ Հետևապես, նա չէր կարող թշնամական վերաբերմունք ունենալ Կարա-Մուրզայի նկատմամբ և հանձին նրա թերագնահատել աշխարհիկ երաժշտությունն ու ժողովրդական ստեղծագործությունը։ Ինչպես հետագայում մենք կտեսնենք, նրանց միջև գոյություն են ունեցել փոխըմբռնողություն և նորմալ հարաբերություններ, որոնք ցույց են տալիս, որ մեր երաժշտական կուլտուրայի այդ խոշոր ներկայացուցիչները փոխադարձորեն ճիշտ են գնահատել յուրաքանչյուրի կատարած գործը։ Հետևապես միանգամայն սխալվում է հոդվածագիր Մ. Միրզոյանը, երբ նրանց հակադրում է միմյանց և Մ. Եկմալյանին դուրս է բերում զուտ հոգևոր կոմպոզիտոր, այն էլ այնքան պահպանողական, որքան Սպանդար Սպանդարյանը («Նա մեր երաժշտական Սպանդար Սպանդարյանն էր»— գրում է նա)։ Սա մեր երաժշտական կուլտուրայի պատմության իրական փաստերի աղավաղման մի ցայտուն օրինակ է։

Կոմպոզիտոր Մ. Միրզոյանի վերոհիշյալ տեսակետներին իր ժամանակին որոշ չափով հակադրվել է երաժշտագետ Սպ. Մելիքյանը, թեև նա էլ շեշտը դրել է Եկմալյանի հոգևոր բնույթի ստեղծագործության («Պատարագի») վրա։ Սակայն այդ տեսակետներն իրենց արժանի գնահատականը չեն ստացել նույնիսկ հետագա տարիների ընթացքում։

Այլ կարգի սխալներ է թույլ տվել իր հոդվածում կոմպոզիտոր Հարո Ստեփանյանը[1], թեև նա հիմնականում ճիշտ է

[1] Տե՛ս «Խորհրդային արվեստ», Երևան, 1932, № 1, էջ 23։

[1] Տե՛ս Հարո Ստեփանյան, Խոհեր երաժշտության մի քանի խնդիրների շուրջը, «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 12—13 (65—66), էջ 184—186։

գնահատել Կարա-Մուրզային, որպես «իր ժամանակի համար առաջավոր» կոմպոզիտորի, որ «բառիս լայն իմաստով կոչված էր մեծ դեր խաղալ մասսաների երաժշտական դաստիարակման գործում» (էջ 184)։ Ճիշտ է նաև հեղինակի դիտողությունն այն մասին, որ Կարա-Մուրզան մեծ է պատմական առումով, որպես իր ժամանակի երաժշտական գործիչ, որպես մի կոմպոզիտոր, որի ստեղծագործությունը եղել է բազմաձայնության նախնական էտապի արտահայտությունը և այսօր չի կարող ընդօրինակվել մեր կոմպոզիտորների կողմից, որովհետև դա կլիներ հետադարձ մի քայլ։ Հոդվածի շարունակության մեջ հեղինակը եզրակացնում է, որ Կարա-Մուրզայի ստեղծագործությունը համապատասխանում էր «այն ժամանակվա հայկական հասարակության պրիմիտիվ երաժշտական մտածողությանը», որը «չէր կարող ընդունել և ընդգրկել ավելին, քան այն, ինչ տալիս էր Կարա-Մուրզան»[1]։ Հեղինակը չի նկատում, որ մի ձեռքով գրվածը մյուսով ջնջվում է, որ այս խոսքերով ինքը փաստորեն թերագնահատում է Կարա-Մուրզայի ստեղծագործությունը՝ համարելով այն պրիմիտիվ և դրանով իսկ ժխտում է իր կողմից քիչ առաջ տրված դրական գնահատականը։

Հոդվածագիրը սխալվում է, երբ Կարա-Մուրզային դնում է անմիջական կապի մեջ գերմանական ռոմանտիկների հետ և հանգում այն եզրակացության, թե «նա (Կարա-Մուրզան) ամբողջապես գտնվում էր ռոմանտիկ աշխարհայացքի ազդեցության ներքո» (էջ 184)։ Իսկ ինչո՞վ է հիմնավորված այս «ներր» եզրակացությունը։ Հոդվածագրի ամբողջ արդումենտացիան հանգում է հետևյալին. «Այն մի քանի տեխնիկական պրիոմները, որ գործածել էր իր ստեղծագործության մեջ Կարա-Մուրզան, նա դրանք քաղել էր գերմանական ռոմանտիկայի բնագավառից, որի ոգին Ռուսաստանում տիրապետում էր ամենուրեք անցյալ դարի երկրորդ կեսում» (Ն. տ., էջ 184)։ Նախ «գերմանական ռոմանտիկայի ոգին» երբեք էլ տիրապետող չի եղել XIX դարի երկրորդ կեսի

[1] Նույն տեղը, էջ 184։

Ռուսաստանում, քանի որ դա «Հզոր խմբակ»-ի, Զայկովսկու և այլ կոմպոզիտորների գործունեության ժամանակաշրջանն է, ռուսական երաժշտական կուլտուրայի ռեալիստական տրադիցիաների ստեղծման ու հաստատման ժամանակաշրջանը։ Ինչպե՞ս կարելի է պնդել, թե այդ շրջանում տիրապետել է գերմանական ռոմանտիզմի ոգին։ Եվ հետո, եթե նույնիսկ Կարա-Մուրզան մի քանի տեխնիկական պրիոմներ վերցրել է ռոմանտիկներից (որի մեջ, ի դեպ, մենք համոզվել չենք կարող), մի՞թե այդ հիմք է տալիս նրան դասել ռոմանտիկների շարքը։ Չէ՞ որ տեխնիկական պրիոմները չեն, որ տվյալ դեպքում որոշիչ նշանակություն ունեն, այլ իդեոլոգիական և գեղարվեստական կարգի ավելի կարևոր ֆակտորներ։ Իսկ այդպիսի կարևոր ֆակտորներ, որոնք բնորոշեին Կարա-Մուրզային որպես ռոմանտիզմի ներկայացուցչի, անհնար է գտնել։ Դրանում մենք կհամոզվենք նրա ստեղծագործությունների վերլուծման ընթացքում։

Ինչ վերաբերվում է Ս. Գասպարյանի և Ա. Ոսկերչյանի հոդվածներին, ապա մեզ հետաքրքրող հարցերում՝ Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության գնահատման մեջ, նրանք հանգում են միևնույն եզրակացության՝ Կարա-Մուրզան հանդիսանում է ազգաշունչ նացիոնալիզմի երգիչը։

Երաժշտագետ ընկ. Ս. Գասպարյանն իր հոդվածում փաստորեն համաձայնվում է մամուլում արտահայտված այն կարծիքին, ըստ որի Կարա-Մուրզան մեր երաժշտության մեջ խաղացել է նույն դերը, ինչ դեր խաղացել են Ռ. Պատկանյանն ու Րաֆֆին գրականության մեջ։ Շարունակելով զարգացնել իր բնորոշումը ընկ. Ս. Գասպարյանը գրում է.

«Հայտնի է, որ Կարա-Մուրզայի ազգայնական երգերը բխում էին հայ բուրժուազիայի պահանջներից ու երաժշտական արվեստի բնագավառում կազմում էին նրա իդեոլոգիական վերնաշենքը։ Աչքաթող անել այդ հանգամանքը, հարկ եղած չափով քննադատական վերաբերմունք չունենալ դեպի անցյալի երաժշտական ժառանգությունը, չտարբերել անցյալի կուլտուրական ժառանգության մեջ եղած ժողովրդական-աշխատավորական, դեմոկրատական ստեղծագործությունը

ռեակցիոն կուլտուրայից՝ դա նշանակում է օբեկտիվորեն կանգնել արվեստի հակամարքսիստական-հակալենինյան տեսության դիրքերի վրա» [1]։

Դժբախտաբար ընկ. Ս. Գասպարյանը, հակառակ իր պահանջի, Կարա-Մուրզայի ստեղծագործությունը գնահատելիս միանգամայն անտեսել է «ժողովրդական-աշխատավորական, դեմոկրատական ստեղծագործությունը»՝ ժողովրդական այն երգերը, որոնք հավաքված և մշակված են Կարա-Մուրզայի կողմից և նրա ինքնուրույն ստեղծագործությունների այն մասը, որի մեջ օգտագործված են այդ նույն ժողովրդական ստեղծագործության տարրերը։ Իսկ այս մասը, մեր կարծիքով, անհամեմատ ավելի բնորոշ է Կարա-Մուրզայի համար և անկասկած ավելի արժեքավոր է, քան «ազգայնական» երգերը, որոնց վրա միակողմանիորեն շեշտել է ընկ. Ս. Գասպարյանը և այդ պատճառով էլ Կարա-Մուրզային ամբողջապես հանձնել է հայ բուրժուազիային։ Սակայն ինչպես ընթերցողը դրանում կհամոզվի քիչ հետո, ընկ. Ս. Գասպարյանը հետագայում հրաժարվեց այս տեսակետից։

Ընկ. Արտ. Ոսկերչյանը մի քայլ առաջ անցնելով Ս. Գասպարյանից, իր հոդվածում գրում է.

«Կարա-Մուրզան իր ազգային երգերով ու երաժշտական գործունեությամբ արձագանքում էր բուրժուազիայի մարտական-նացիոնալիստական տրամադրություններին» [2]։

Ինչպես վերն ասվեց, այս գնահատականն արդյունք է միակողմանի մոտեցման և չի համապատասխանում իրականությանը, քանի որ նա չափազանցելով Կարա-Մուրզայի գործունեության մի կողմը, թերագնահատում է այդ նույն գործունեության մյուս, ավելի կարևոր և հիմնական կողմը։ Եվ դա հետևանք է այն բանի, որ ինչպես Ս. Գասպարյանի,

[1] Ս. Գասպարյան, Երաժշտության պատմության աղավաղումների մասին, «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 19 (71), էջ 257—259։

[2] Արտ. Ոսկերչյանի «Հայ երաժշտական պատմության մի քանի հարցերի մասին» հոդվածը նախ տպագրվել է «Խորհրդային արվեստ»-ի 1937 թ. № 2 (73)-ում, էջ 10—13, ապա արտատպվել է նույն հեղինակի «Երաժշտական հարցեր» ժողովածուի մեջ։

նույնպես և Ա. Ոսկերչյանի հոդվածներում հավասարության նշան է դրված «ազգային» և «ազգայնական» հասկացողությունների միջև՝ բոլոր դեպքերում «ազգայինը» վերածելով «ազգայնականի»։ Այստեղից էլ գոյացել է շփոթ և դեմոկրատ Կարա-Մուրզան ամբողջապես հանձնվել է բուրժուական նացիոնալիզմի բանակին։

Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության վերագնահատման հարցում սկզբունքային կարևոր շրջադարձ տեղի ունեցավ 1939 թ. Մոսկվայում տեղի ունեցած Հայկական արվեստի տասնօրյակի շրջանում, երբ մեր երաժշտական ժառանգության մի շարք հարցերի թվում ճիշտ գնահատական տրվեց նաև Կարա-Մուրզայի գործունեությանն ու ժառանգությանը։

Մոսկվայի հայկական արվեստի տասնօրյակի օրերին լույս տեսան բազմաթիվ հոդվածներ երաժշտության մասին, որոնց մեջ հեղինակները հաճախակի անդրադարձել են նաև Կարա-Մուրզայի գործունեության հետ կապված հարցերին։ Մենք հարկ չենք համարում կանգ առնել այդ բոլոր հոդվածների վրա և նրանցից վերցնում ենք միայն Հ. Ստեփանյանի «Հայաստանի երաժշտական կյանքը» հոդվածը [1], որի մեջ տրվում է Կարա-Մուրզայի գործունեության միանգամայն ճիշտ բնորոշում։ Այդ հոդվածում կարդում ենք.

«Քրիստափոր Կարա-Մուրզան հայ կոմպոզիտորներից առաջինը դիմում է ժողովրդական երգային ֆոլկլորին։ Քառաձայն երգեցիկ խմբի համար կոմպոզիտոր Կարա-Մուրզայի մշակած ժողովրդական երգերն ու պարերը խանդավառ ընդունելություն գտան հայ հասարակության բոլոր խավերի մեջ։ Կարա-Մուրզայի հաջողությունը, տառացիորեն, համաժողովրդական էր։ Նա դարձավ իր ժամանակի ամենաժողովրդականացած և սիրված հայ կոմպոզիտորը»։

Բացի վերը քննարկված հոդվածներից, տարբեր թերթերում, տարբեր առիթներով դրվել են մի շարք այլ հոդվածներ, որոնց վրա հարկ չենք համարում կանգ առնել։ Մեր բերած

[1] А. Степанян, „Музыкальная жизнь Армении", газета „Советское искусство" от 30 октября 1939 г., № 78.

օրինակներն էլ միանգամայն բավական են համոզվելու համար այն բանում, որ Սովետական իշխանության տարիներին Կարա-Մուրզան արժանացել է տրամագծորեն իրար հակադիր գնահատականների և ստեղծվել է մի շփոթ, որից անպայմանորեն անհրաժեշտ է դուրս բերել սովետական ընթերցողին:

Անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ վերջին տարիներս աճել է սովետահայ երաժշտական հասարակայնության հետաքրքրությունը Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության և երաժշտական-հասարակական գործունեության նկատմամբ: Այդ են վկայում 1950 թ. Պետհրատի հրատարակությամբ լույս տեսած «Քրիստափոր Կարա-Մուրզա» աշխատության արագ սպառումը, ինչպես և հասարակության կողմից 1952 թ. ապրիլին Կարա-Մուրզայի մահվան 50-ամյակի հանդիսավոր նշանավորումը: Այս առիթով Սովետական Հայաստանի կենտրոնական թերթերում լույս տեսան մի շարք հոդվածներ[1], որոնց մեջ ճիշտ կերպով գնահատված էր Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության և երաժշտական-հասարակական ու մանկավարժական գործունեության արժեքը: Այսպես օրինակ, ընկ. Ս. Գասպարյանն իր հոդվածում գրում էր.

«Իր բազմաբովանդակ երաժշտական-հասարկական գործունեությամբ Կարա-Մուրզան նշանակալից դեր է խաղացել XIX դարի երկրորդ կեսի հայկական երաժշտության պատմության մեջ: Կարա-Մուրզայի անվան հետ է կապված մեր պրոֆեսիոնալ երաժշտության, մասնավորապես խմբական քառաձայն երգեցողության սկզբնավորումը և նրա լայն պրոպագանդան Ռոստոմյանի և Անդրիկովկասի համարյա բոլոր հայաբնակ վայրերում: Կարա-Մուրզան իրավամբ համարվում է նաև ժողովրդական-մասսայական երաժշտական

[1] Ս. Գասպարյան, Կարա-Մուրզա (մահվան 50-ամյակի առթիվ), «Սովետական Հայաստան», 9 ապրիլի 1952, № 86; Проф. А. Тер-Гевондян, Христофор Кара-Мурза, «Коммунист» (Ереван), 9 апреля, 1952, № 86, Մ. Մուրադյան, Քր. Կարա-Մուրզա, «Գրական թերթ», 1952, № 13, Գ. Ազնավուրյան, Կարա-Մուրզան Հ. Հակոբյանի հուշերում (նույն տեղը) և այլ հոդվածներ:

ինքնագործունեության նախակարապետը հայ իրականության մեջ»:

Ինչպես ընկ. Ս. Գասպարյանի, նույնպես և մյուս ընկերների հոդվածներում առանձնապես ընդգծվում էր Կարա-Մուրզայի վաստակը հայկական ժողովրդական երգերի հավաքման, ձայնագրման, բազմաձայն մշակման և պրոպագանդայի կազմակերպման գործում:

1953 թ. սկզբներին Հայաստանի երաժշտական հասարակայնությունը նշանավորեց Կարա-Մուրզայի ծննդյան 100-ամյակը և այդ կապակցությամբ մամուլում հանդես եկան մի շարք հետաքրքիր հոդվածներ[1], որոնց մեջ հեղինակները ճիշտ գնահատական էին տվել նրա ստեղծագործական ժառանգությանը, նրա երաժշտական-հասարակական, համերգային ու մանկավարժական գործունեությանը՝ առանձնապես ընդգծելով նրա վաստակը հայերի մեջ քառաձայն երգեցողության ներմուծման ու արմատավորման բնագավառում: Նույնպիսի դրական գնահատական է տրված Կարա-Մուրզայի գործունեությանը Մոսկվայում հայկական արվեստի և դրականության երկրորդ տասնօրյակի (1956 թ. հունիս) կապակցությամբ լույս տեսած «Հայ կոմպոզիտորներ»[2] ժողովածուի մեջ, որտեղ զետեղված է հատուկ ակնարկ, նվիրված Կարա-Մուրզային:

Այսպիսով ակնհայտ է, որ Կարա-Մուրզայի գործունեության ճիշտ վերագնահատման սկիզբն արդեն դրված է: Անհրաժեշտ է շարունակել այն և հասցնել իր վախճանին: Ան-

[1] Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Քրիստափոր Կարա-Մուրզա (ծննդյան 100-ամյակի առթիվ), «Սովետական Հայաստան», Երևան, 1 մարտի 1953, № 51, Ա. Մկրտչյան, Հայ ժողովրդի նշանավոր կոմպոզիտորը (Կարա-Մուրզայի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ), «Կոմմունիստ», Բաքու, 1 մարտի 1953, № 43, Մ. Մուրադյան, Կարա-Մուրզան և ժողովրդական երաժշտությունը, «Սովետական գրականություն և արվեստ» ամսագիր, Երևան, 1953, № 2 (փետրվար), էջ 149—154 և Ա. Թադևոսյան, Քրիստափոր Կարա-Մուրզա, «Սովետական Հայաստան» ամսագիր, Երևան, 1953, № 2 (փետրվար), էջ 30—31:

[2] „Армянские композиторы", сост. Атаян Р., Мурадян М. и Татевосян А., Айпетрат, Ереван, 1956, էջ 39—44:

հրաժեշտ է շարունակել պրպտումները, ավելի մանրակրկիտ կերպով ուսումնասիրել Կարա-Մուրզայի ստեղծագործությունը, երաժշտական-հասարակական և համերգային գործունեությունը, ինչպես և այն բոլոր հարցերը, որոնք առնչվելով նրա ժառանգության հետ՝ ունեն նաև սկզբունքային նշանակություն XIX դարի վերջին քառորդի հայկական երաժշտական կուլտուրայի պատմության կարևոր հարցերի պարզաբանման համար։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱՅԻ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԸ

Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի կյանքն ընդգրկում է XIX դարի երկրորդ կեսն ամբողջությամբ, իսկ երաժշտական-հասարակական գործունեությունը՝ XIX դարի վերջին քառորդը։ Այդ գործունեության էությունը բացահայտելու և նրա հետ կապված բազմաթիվ հարցերը պարզաբանելու համար անհրաժեշտ է ամենից առաջ տեսնել, թե ի՞նչ սոցիալ-քաղաքական իրադրության մեջ է ընթացել այն, ի՞նչ պայմաններում է աճել ու ձևավորվել Կարա-Մուրզան որպես երաժշտական գործիչ, ի՞նչ դրության մեջ էր գտնվում հայ ժողովուրդը և նրա դարավոր կուլտուրան և ինչո՞վ էր պայմանավորված Կարա-Մուրզայի ստեղծագործությունն ու ամբողջ երաժշտական հասարակական գործունեությունը։

XIX դարի երկրորդ կեսը Ռուսաստանի կյանքում չափազանց կարևոր նշանակություն ունեցող մի ժամանակաշրջան էր։ Ճորտատիրական հարաբերությունները, որոնք դեռևս հանդիսանում էին տիրապետողը, մեծապես խանգարում էին նոր, կապիտալիստական հարաբերությունների զարգացմանը։ Ռուսաստանի ռազմա-ֆեոդալական պետությունը թեև ներքուստ խարխլվել էր և նրա տնտեսական հետամնացությունն ամեն քայլափոխին զգացնել էր տալիս իրեն, բայց և այնպես ցարական կառավարությունը ձեռք էր առնում բո-

լոր միջոցները՝ ճորտատիրական հարաբերությունների պահպանման ու նրանց գոյության երկարաձգման համար։ Ցարական Ռուսաստանի հետամնացությունն ու թուլությունը հատկապես ցայտուն կերպով երևաց Ղրիմի 1854—55 թթ. պատերազմի ընթացքում, որից Ռուսաստանը դուրս եկավ պարտված և այդ մեծապես նպաստեց ռևոլյուցիոն շարժման վերելքին։ Մեծ թափով ծավալված ռևոլյուցիոն-գյուղացիական շարժումների ճնշման տակ ցարական կառավարությունն ստիպված էր մտածել ճորտատիրության վերացման մասին։ Այդ առանձնապես կարևոր էր նաև ռուսական կապիտալիզմի զարգացման համար, որին մեծապես խանգարում էր ազատ և էժան բանվորական ուժի պակասը։ Գյուղական հոծ մասսաները ճորտական կախման մեջ գտնվելով իրենց տերերից, չէին կարող ինքնակամ կերպով պոկվել հողից և գնալ քաղաք՝ արդյունաբերական ձեռնարկություններում աշխատելու։ Ռուսական կապիտալիզմն օգտագործելով եվրոպական երկրների, մասնավորապես Անգլիայի ու Գերմանիայի կուտակած փորձը, կարող էր ավելի արագ տեմպերով զարգացնել արդյունաբերությունը, որովհետև դրա համար կային բոլոր անհրաժեշտ պայմանները։ Պակասում էր միայն ազատ բանվորական ուժը, որն անհրաժեշտ էր ձեռք բերել ճորտատիրական գյուղից։ Ահա թե ինչու զարգացող ռուսական բուրժուազիան ամեն կերպ խրախուսում էր ճորտական ապստամբությունները և աշխատում էր հասնել ճորտատիրության վերացմանը։

Մարքսն ու Էնգելսը վերլուծելով նախառեֆորմյան Ռուսաստանում տեղի ունեցող սոցիալական խմորումները, գտնում էին, որ Ռուսաստանում հասունանում է ռևոլյուցիոն սիտուացիան։ Մթնոլորտն այնքան էր լարված, որ Մարքսն ուղղակի գտնում էր, թե գյուղացիական ռեֆորմը նախապատրաստող կոմիտեի առաջարկները կհանդիսանան ազդանշան Ռուսաստանի գյուղական ազգաբնակության մասսայական ապստամբության համար։ Այս նույն շրջանի (1840—

[1] *Маркс и Энгельс*, Сочинения, том V (1-ое издание), М.-Л., 1929, стр. 247.

1850-ական թվականների) Ռուսաստանի մասին Էնգելսը գրում էր.

«Ռուսաստանում արդյունաբերությունը զարգանում է հսկայական քայլերով և նույնիսկ ռուս բոյարներին ավելի ու ավելի վերածում է բուրժուաների։ Ռուսաստանում և Լեհաստանում ճորտատիրական կախումը ենթարկվում է սահմանափակումների, որը նշանակում է կալվածատիրության թուլացումը հօգուտ բուրժուազիայի և ստեղծումն ազատ գյուղացիական դասակարգի, որի կարիքը բուրժուազիան զգում է ամենուրեք» [1]։

Այս պայմաններում ահա ցարական կառավարությունը որոշում ընդունեց 1861 թ. գյուղացիական ռեֆորմի մասին։ Այդ ռեֆորմի հռչակումը լիբերալների կողմից գնահատվեց որպես խոշոր հաղթանակ, սակայն շատ շուտով գյուղացիական մասսաներն իրենց կաշվի վրա զգացին դրա ծանր հետևանքները և խանդավառությունը տեղի տվեց խորը հիասթափության, որովհետև, ինչպես Լենինն է ասում՝ «Միայն երեկ ճորտատիրությունից ազատագրված նահապետական գյուղը բառացիորեն հանձնվեց կապիտալի և դանձարանի անամոթմանափակ կողոպուտին։ Գյուղացիական տնտեսության և գյուղացիական կյանքի հին կռվանները, որոնք իրոք պահվում էին դարերի ընթացքում, արտասովոր արագությամբ հեղաբեկվեցին» [2]։

Լենինը բազմիցս ընդգծել է, որ 1861 թ. գյուղացիական ռեֆորմի շնորհիվ մի կողմից արագացավ նահապետական տնտեսության քայքայումը, իսկ մյուս կողմից՝ կապիտալիզմի զարգացումը։ Լենինը գրում է.

«Այդ հին նահապետական Ռուսաստանը 1861 թվականից հետո սկսեց արագորեն քայքայվել համաշխարհային կապիտալիզմի ազդեցության տակ։ Գյուղացիները սովահար

[1] *Маркс и Энгельс*, Сочинения, том V (1-ое издание), М.-Л., 1929, стр. № 247.

[2] Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատոր XVI, էջ 244—247։ Լենինի երկերից բոլոր մեջբերումներն արված են ռուսերեն IV հրատարակության հայերեն թարգմանություններից։

էին լինում, մահանում էին, քայքայվում, ինչպես առաջներում երբեք չէր եղել, և քաղաքներն էին փախչում՝ լքելով հողերը։ Քայքայված գյուղացիների «էժան աշխատանքի» շնորհիվ ուժեղ թափով կառուցվում էին երկաթուղիներ, ֆաբրիկաներ, գործարաններ։ Ռուսաստանում զարգանում էր խոշոր ֆինանսական կապիտալը, խոշոր առևտուրն ու արդյունաբերությունը» [1]։

Այս պայմաններում ծավալվեց 1860-ական թվականների ռուս ռևոլյուցիոն-դեմոկրատների շարժումը, որը բացառիկ նշանակություն ունեցավ Ռուսաստանի բոլոր ժողովուրդների կյանքում։ Ծավալված ազատագրական շարժումը ստեղծեց իր գաղափարական զենքը, որի կրողներն էին ռազնոչին ինտելիգենցիայի ծոցից դուրս եկած ականավոր գործիչները։

«Ճորտատիրական իրավունքի անկումը,— գրում է Լենինը,— երևան բերեց ռազնոչինցիներին, որպես թե՛ առհասարակ ազատագրական շարժման և թե՛ մասնավորապես դեմոկրատական անցեցդուրային մամուլի պլեխանովյան գործչի։ Ռազնոչինցիի տեսակետին համապատասխանող՝ տիրապետող ուղղություն դարձավ նարոդնիկությունը։ Նա երբեք չէր կարող, որպես հասարակական հոսանք, ազատանալ աջից լիբերալիզմից և ձախից՝ անարխիզմից։ Բայց Չերնիշևսկին, որ Գերցենից հետո զարգացրեց նարոդնիկական հայացքները, Գերցենի համեմատությամբ հսկայական քայլ կատարեց դեպի առաջ։ Չերնիշևսկին շատ ավելի հեղափոխական և մարտական դեմոկրատ էր։ Նրա երկերից դասակարգային պայքարի ոգու շունչ է փչում։ Նա կտրուկ կերպով անց էր կացնում լիբերալիզմի դավաճանությունների մերկացման այն գիծը, որ մինչև օրս էլ ազդեցիկ է կադետների ու լիկվիդատորների համար։ Նա կապիտալիզմի հիանալի խորը քննադատ էր, չնայած իր ուտոպիական սոցիալիզմին» [2]։

---

[1] Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատոր XVI, էջ 430—431։

[2] Վ. Ի. Լենին, Ռուսաստանի բանվորական մամուլի անցյալից, Երկեր, հատոր XX, էջ 298։

Մեր նպատակից դուրս է տալ ռուս ռևոլյուցիոն-դեմոկրատների փայլուն պլեադայի գործունեության վերլուծությունը։ Սակայն մենք կցանկանայինք առանձնապես ընդգծել, որ նրանց էսթետիկական հայացքները բացառիկ նշանակություն ունեցան ինչպես ռուսական, այնպես էլ Ռուսաստանում բնակվող բոլոր ժողովուրդների գրականության և արվեստի զարգացման համար։ Եվ եթե XIX դարի երկրորդ կեսում ռուսական գրականությունն ու արվեստը ձեռք բերեցին համաշխարհային հռչակ, ապա այդ գործում մեծ է ռուս ռևոլյուցիոն դեմոկրատների վաստակը, որովհետև նրանք էին, որ ուղի հարթեցին գրականության ու արվեստի զարգացման համար՝ մշակելով իրենց էսթետիկական առաջավոր ռամունքը։

Հետագա շարադրանքի ընթացքում մենք դեռ շատ առիթ կունենանք խոսելու ռուս ռևոլյուցիոներ-դեմոկրատների էսթետիկական հայացքների մասին։ Այդ պատճառով էլ մենք կցանկանայինք այժմ խոսքը մասնավորեցնել Անդրկովկասի և Ղրիմի մասին, որտեղ ընթացել է մեր ռամանասիրության նյութը հանդիսացող Կարա-Մուրզայի գործունեությունը։

Հեռեֆորմյան Ռուսաստանում տեղի ունեցող սոցիալ-քաղաքական և տնտեսական տեղաշարժերը չէին կարող իրենց անդրադարձումը չգտնել նաև Անդրկովկասում և Ղրիմում։ Հայտնի է, որ XIX դարի սկզբից Անդրկովկասն ամբողջապես նվաճվեց ցարական զորքերի կողմից և միացվեց Ռուսաստանին։ Այս հանգամանքն անկասկած դրական նշանակություն ունեցավ Անդրկովկասի ժողովուրդների տնտեսական ու կուլտուրական զարգացման տեսակետից։ Պարսկական ու թյուրքական բռնակալությունների դարավոր լծից ազատագրված այդ ժողովուրդները ձեռք բերեցին ֆեոդալական հետամնացության հաղթահարման, տնտեսական կյանքի աշխուժացման, առևտրի, արդյունաբերության, գյուղատնտեսության ու տրանսպորտի զարգացման զգալի հնարավորություններ։ Տնտեսական կյանքում տեղի ունեցած փոփոխությունները, որոնք արդյունք էին Ռուսաստանի տնտեսական կյանքի զարգացման, հնարավորություն տվին Անդրը-

Կովկասի ժողովուրդներին մոտիկից շփվելու ռուսական առաջավոր կուլտուրայի հետ և նրա բարերար ներգործությամբ զարգացնելու իրենց ազգային կուլտուրան։ Ինչպես հետագայում մենք կտեսնենք, Անդրկովկասի ժողովուրդներն իհարկե, ենթարկվեցին ռուսական ցարիզմի դաղութային ճնշմանն ու շահագործմանը, բայց և այնպես Անդրկովկասի միացումը Ռուսաստանին անկասկած, ունեցավ իր դրական նշանակությունը, որովհետև դրանով իսկ նրանք հնարավորություն ստացան իրենց բախտը կապելու ոչ թե Նիկոլայ պալկինի, այլ Գերցենի, Չերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի, Բելինսկու, Պուշկինի, Լերմոնտովի, Գլինկայի, Չայկովսկու և այլոց առաջավոր Ռուսաստանի հետ։ Անդրկովկասի և Միջին Ասիայի ժողովուրդների կյանքում Ռուսաստանի խաղացած առաջավոր դերը մատնանշել են նաև մարքսիզմի հիմնադիրները [1]։

Կովկասի քաղաքական նվաճմանը հետևեց նաև նրա տնտեսական նվաճումը, որը տեղի ունեցավ անհամեմատ ավելի ուշ։ Լենինն իր «Կապիտալիզմի զարգացումը Ռուսաստանում» հռչակավոր աշխատության մեջ Կովկասի տնտեսական նվաճման մասին գրում է հետևյալը.

«Նրա տնտեսական «նվաճումը» Ռուսաստանի կողմից շատ ավելի ուշ է կատարվել, քան քաղաքականը, իսկ տնտեսական այս նվաճումը լիովին չի ավարտված մինչև այժմ էլ։ Հետռեֆորմյան դարաշրջանում մի կողմից Կովկասը սաստիկ գաղութացման էր ենթարկվում, գաղութականները մեծ չափերով հերկում էին հողերը (առանձնապես Հյուսիսային Կովկասում), արտադրելով վաճառքի համար ցորեն, ծխախոտ և այլն ու մեծ թվով գյուղական վարձու բանվորներ գրավելով Ռուսաստանից։ Մյուս կողմից՝ տեղի էր ունենում բնիկ դարավոր «տնայնագործական» արհեստագործությունների արտամղումը, որոնք Մոսկվայից ներմուծվող ֆաբրիկատների մրցման հետևանքով ընկնում էին։ Ընկնում էր գենքի հինավուրց արտադրությունը՝ Տուլայից ու

[1] Տե՛ս Маркс и Энгельс, Сочинения, т. XXI, стр. 211. (I изд.).

Բելգիայից ներմուծվող ապրանքների մրցման շնորհիվ, ընկնում էր երկաթի տնայնագործական մշակումը՝ ներմուծվող ռուսական արտադրանքի մրցման շնորհիվ, նմանապես ընկնում էր պղնձի, ոսկու և արծաթի, կավի, ճարպի և սոդայի, կաշիների տնայնագործական մշակումը և այլն. այս բոլոր արդյունքներն ավելի էժան էին արտադրվում ռուսական գործարաններում, որոնք իրենց ապրանքները Կովկաս էին ուղարկում։ Ընկնում էր եղջյուրներից գավաթներ պատրաստելը՝ Վրաստանի ֆեոդալական կարգի և նրա պատմական խնջույքների կործանման հետևանքով. ընկնում էր գլխարկի արհեստագործությունը՝ ասիական զգեստը եվրոպականով փոխարինելու հետևանքով. ընկնում էր տկերի ու կարասների արտադրությունը տեղական գինու համար, որն առաջին անգամն էր վաճառքի հանվում (զարգացնելով տակառագործական արտադրությունը) և իր հերթին նվաճում էր ռուսական շուկան։ Այսպիսով ռուսական կապիտալիզմը Կովկասը ներգրավում էր համաշխարհային ապրանքային շրջանառության մեջ, համահարթում էր հինավուրց նահապետական ինքնամփոփվածության մնացորդ հանդիսացող նրա տեղական առանձնահատկությունները, իր գործարանների համար շուկա էր ստեղծում։ Հետռեֆորմյան ժամանակաշրջանի սկզբին նոսր բնակավորված կամ լեռնականներով բնակավորված երկիրը, որոնք համաշխարհային տնտեսությունից և նույնիսկ պատմությունից դուրս էին կանգնած, դառնում էր նավթարդյունաբերողների, գինու առևտուր անողների, ցորենի ու ծխախոտի ֆաբրիկանտների երկիր, և պարոն Կարոնն անգթորեն հանում էր հպարտ լեռականի վրայից նրա բանաստեղծական ազգային զգեստը և զարդարում էր եվրոպական լակեյի զգեստով (Գլ. Ուսպենսկի)։ Կովկասի ուժեղ գաղութացման պրոցեսին ու նրա հողագործական բնակչության արագ աճմանը զուգընթաց տեղի էր ունենում նաև բնակչության՝ հողագործությունից կտրվելու և արդյունաբերությանը հարելու պրոցես (որը վարագուրվում էր հողագործական բնակչության աճումով)։ Կովկասի քաղաքային բնակչությունը 1863 թվականի 350 հազարից աճեց

մինչև մոտ 900 հազարի՝ 1897 թվականին (Կովկասի ամբողջ բնակչությունը 1851 թ. մինչև 1897 թ. աճեց 95 տոկոսով)[1]։

Այս խոսքերում չափազանց պատկերավոր ձևով և ցայտուն գծերով ցույց են տրված Կովկասում տեղի ունեցող պրոցեսները հետռեֆորմյան շրջանում։ Այս հատվածում հանճարեղ խորաթափանցությամբ բնութագրված է կովկասյան ժողովուրդների կյանքում կատարված բեկումը, որի հետևանքով փոխվում էր երկրի տնտեսակարգը, ծնվում ու զարգանում էին նոր փոխհարաբերություններ, ժողովուրդներից ձևավորվում էին կապիտալիստական ազգեր։ Ստեղծվում են արդյունաբերական և առևտրական խոշոր կենտրոններ՝ Բաքու, Թիֆլիս, Բաթում և այլ քաղաքներ, որոնք երկաթգծերով կապվում են միմյանց հետ և դրա հետևանքով ավելի արագ է տեղի ունենում ապրանքափոխանակություն ինչպես արտաքին աշխարհի հետ, այնպես էլ երկրի ծայրամասերի ու կենտրոնի միջև։ Անդրկովկասը ներգրավվում է համաշխարհային առևտրի ոլորտը։ Հետզհետե ուռճանում է հայ, վրացի և ադրբեջանցի կապիտալիստների տնտեսությունը և նրանցից ոմանք դառնում են միլիոնատերեր՝ իրենց ձեռքերում կենտրոնացնելով երկրի հարստությունները։ Բայց չնայած արդյունաբերական ու առևտրական խոշոր կենտրոնների գոյությանը, ամբողջ երկիրը մնում է ծայրահեղ աղքատության ու տգիտության խավարի մեջ։ Նահապետական տնտեսությունների քայքայման հետևանքով սկսվում է աշխատավորների ուժեղ հոսանքը դեպի վերը նշված կենտրոնները՝ փնտրելով աշխատանք ու հաց։ Կարճ ժամանակում եռապատկվում ու հնգապատկվում է քաղաքների ազգաբնակչությունը[2] և հատկապես արդյունաբերության մեջ

[1] Վ. Ի. Լենին, Կապիտալիզմի զարգացումը Ռուսաստանում, Երկեր, հատոր III, էջ 770—772, Հայպետհրատ, Երևան, 1947, թարգ. 4-րդ հրատարակությունից։

[2] Համապատասխան թվերը բերված են Վ. Ի. Լենինի «Կապիտալիզմի զարգացումը Ռուսաստանում» աշխատության մեջ։ Տե՛ս վերը նշված հրատարակության 635—636 էջերը։

զբաղվող բանվորների թիվը։ Ծավալվում է կատաղի մրցում տարբեր ազգությունների կապիտալիստների միջև և դրա հետևանքով խորանում է ազգամիջյան պայքարը։ Նոր ձևավավորված ազգությունների գլուխն անցած կապիտալիստները, ազգային շուկայի ստեղծման իրենց պլանները քողարկելով «իրենց» ժողովուրդների շահերի պաշտպանության վերաբերյալ կեղծ ֆրազներով, կարողանում են իրենց դրոշի տակ միավորել նաև աշխատավորությանը, մթագնել նրանց գիտակցությունը և դուրս բերել հազարամյակների ընթացքում իրար կողք-կողքի ապրող բարեկամ ժողովուրդների դեմ։ Այդ շարժման ծավալմանը մեծապես նպաստում են այն սահմանափակումները, որ կիրառում էր իշխող ազգության պետական ապարատը ճնշված ազգությունների կապիտալիստների նկատմամբ։

Հատկապես Անդրկովկասի պայմաններում, որտեղ բացակայում էին ազգային տերիտորիայի սուր կերպով ուրվագծված սահմաններ և բազմաթիվ ազգություններ ապրում էին իրար հետ խառը, շերտընդմեջ, շատ նպաստավոր պայմաններ էին ստեղծվում դասակարգային պայքարը ազգային դրոշակներով քողարկելու համար։ Հասկանալի է, որ բուրժուազիան իր կիրառած քաղաքականությամբ պետք է խրախուսեր ազգային ներհակությունները և դրանով իսկ նպաստեր ցարական կառավարության կողմից հրահրվող ջարդերի ու կոտորածների տարածմանը։ Եվ իրոք, XIX դարի վերջին քառորդում և XX դարի սկզբում տեղի են ունենում հայ-թյուրքական արյունալի ընդհարումներ, որոնց հեղինակները հանդիսանում էին ցարական սատրապները և բուրժուա-նացիոնալիստական պարտիաները։ Ցարական կառավարությունը հետապնդում էր մի նպատակ՝ սերմանել ազգային երկպառակություններ, հրահրել ազգամիջյան կոտորածներ, չլուծել նրանց ուժերը և դրանով իսկ հեռացնել ժողովուրդների ուշադրությունը քաղաքական պայքարի հարցերից։

XIX դարի վերջին քառորդում և XX դարասկզբում ազգային ճնշումը հասավ ծայրահեղ չափերի հատկապես Թյուրքիայում, որտեղ օսմանյան բռնապետությունը բացարձակորեն

կիրառում էր հայերի ֆիզիկական բնաջնջման քաղաքականություն։ Դա հետևանք էր այն բանի, որ XIX դարի երկրորդ կեսում Թյուրքիայի հայ ազգաբնակությունը, ոգևորված բալկանյան ժողովուրդների ազգային-ազատագրական շարժման հաջողություններով, պայքարի դրոշ պարզեց ընդդեմ սուլթանական տաճկի կարգերի։ Ծավալված այդ ազգային-ազատագրական շարժման ամենացայտուն արտահայտությունը հանդիսացավ Զեյթունի 1862 թ. հերոսական ապստամբությունը, որը դարձավ պայքարի սիմվոլ ամբողջ հայ ժողովրդի համար։ Սակայն հայ նացիոնալիստական բուրժուազիան ելնելով իր շահերից, այդ շարժումներին տվեց նացիոնալիստական գունավորում և դրանց հաջողությունը կապեց եվրոպական երկրների միջամտության հետ, երկրներ, որոնք աշխատում էին օգտագործել «հայոց հարցը»՝ Թյուրքիայի հաշվին իրենց կեղտոտ իմպերիալիստական զավթողական ծրագրերն իրագործելու նպատակով։ Այս պայմաններում «հայոց հարցը» դարձավ գործիք եվրոպական երկրների խարդախ դիվանագետների ձեռքին։ Հատկապես Անգլիան ու Գերմանիան, վախենալով Ռուսաստանի արևելյան քաղաքականության հաջողություններից, աշխատում էին բոլոր միջոցներով ձախողել այն։ Արտաքուստ իրենց ցույց տալով որպես հայերի անշահախնդիր բարեկամները, նրանք միաժամանակ գաղտնի համաձայնագիր էին կնքում սուլթանական Թյուրքիայի հետ։ Նման երկդիմի քաղաքականությունը շոտով տվեց իր պտուղները։ Սուլթանական կառավարությունը հատուստ համոզվելով, որ եվրոպական «հայասեր» պետությունները ոչ միայն չեն խանգարի, այլև ամեն ինչում կօժանդակեն իրեն, անցավ հայերի բնաջնջման քաղաքականությանը՝ կազմակերպելով ծրագրված ու սիստեմատիկ ջարդեր։ Երբ գահ բարձրացավ սուլթան Համիդը, հատկապես 1877—1878 թթ. ռուս-թյուրքական պատերազմից հետո, Թյուրքիայում ռեակցիան սանձազերծվեց և անօգնական ու անզեն հայ ժողովուրդը դարձավ մշտական խոշտանգումների առարկա։

Գաղափած սուլթանական կառավարությունը օրը ցերեկով մորթում էր մի ամբողջ ժողովուրդ և «հայասեր» եվրոպացի-

ները հարկ չէին համարում վանգնեցնել նրան։ Միայն ռուս ժողովուրդն էր, որ օգնական էր տրամադրում բազմահազար փախստականներին և օգնում նրանց կառուցելու իրենց կյանքը նոր բնակավայրերում։ Ավելի ուշ, երբ հայ աշխատավորությունը պրոլետարիատի գլխավորությամբ ոտք դրեց դասակարգային պայքարի ուղին, դարձյալ ռուս մեծ ժողովրդի եղբայրական օգնությամբ, Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ ռևոլյուցիայի շնորհիվ էր, որ հասավ իր վերջնական ազատագրմանը։

XIX դարի վերջին քառորդի քաղաքական չափազանց բարդ և հայերի համար շատ կողմերով անբարենպաստ իրադրության մեջ զարգացման նոր շրջան թևակոխեցին ինչպես հայ գեղարվեստական գրականությունը, այնպես էլ արվեստի բոլոր ճյուղերը։ Հակառակ ցարական կառավարության ռուսացման և թյուրքական կառավարության թյուրքացման քաղաքականությանը, հակառակ նրանց կիրառած ռեպրեսիաներին՝ ընդդեմ այլ ազգերի (այդ թվում և հայերի) կուլտուրական հաստատությունների, լեզվի ու գրականության, մամուլի ու թատրոնի,— այդ փոքր ազգությունների կուլտուրան ապրեց զարգացման ու վերելքի շրջան։ Դա հետևանք էր այն բարերար ազդեցության, որ գործում էր նրանց վրա ռուս մեծ ժողովրդի առաջավոր ռեալիստական արվեստն ու գրականությունը։

Հայտնի է, որ XIX դարասկզբից սկսած ռուսական արվեստն ու գրականությունը թևակոխեցին իրենց զարգացման չափազանց նշանակալից մի շրջանը։ Ամբողջ XIX դարի ընթացքում գրականության և արվեստի բոլոր բնագավառներում Ռուսաստանը տվեց այնպիսի հսկաներ, որոնց շնորհիվ ռուսական գրականությունն ու արվեստը դարավերջում արդեն ձեռք բերեցին համաշխարհային նշանակություն։ Պուշկինը, Լերմոնտովը, Գոգոլը, Տուրգենևը և Տոլստոյը գեղարվեստական գրականության մեջ, Գերցենը, Բելինսկին, Դոբրոլյուբովը և Չերնիշևսկին՝ փիլիսոփայության և արվեստագիտության մեջ, Գլինկան, Դարգոմիժսկին, «Հզոր խմբակի» կոմպոզիտորները, Չայկովսկին և Տանեևը՝ երաժշտության

մեջ, Ռեպինը, Այվազովսկին, Սուրիկովը և ուրիշները՝ դեղանկարչության մեջ, Գրիբոեդովը, Գոգոլը, Օստրովսկին և ուրիշները՝ դրամատուրգիայի բնագավառում զարդացման չտեսնված բարձրության հասցրին ռուսական արվեստն ու գրականությունը և իրենց ձեռքը վերցրին համաշխարհային կուլտուրայի բախտը։

Հասկանալի է, թե ինչո՞ւ նոր ձևավորվող ազգային կուլտուրաների զարգացման մեջ վճռական նշանակություն էր ձեռք բերում ռուսական առաջավոր ռեալիստական արվեստը։ Այդպես էր նաև հայկական արվեստի ու գրականության զարգացման գործում։ Երբ Խ. Աբովյանը հիմնադրում էր աշխարհաբար հայ նոր գրականությունը, նա առաջին հերթին նկատի ուներ ռուսական ռեալիստական գրականության փորձը։ Մարտական ռևոլյուցիոն-դեմոկրատ Մ. Նալբանդյանը սերտորեն կապված էր 1860-ական թվականների ռուս ռևոլյուցիոն-դեմոկրատների հետ թե անձնական բարեկամական և թե իդեական խորը կապերով։ Նույնը պիտի ասել նաև հայ նշանավոր գրողների ու արվեստագետների վերաբերյալ, որոնք հանդես եկան XIX դարի վերջին քառորդում և XX դարասկզբում։

Ահա այս բարերար ազդեցության պայմաններում ձևավորվում է մեր ազգային կուլտուրան, որի զարգացումը պայմանավորված էր մի կողմից երկրի տնտեսական կյանքում տեղի ունեցած փոփոխություններով, իսկ մյուս կողմից հայերի հասարակական-քաղաքական կյանքում ծավալված դասակարգային սուր պայքարով, որն իր արտացոլումը գտավ գրականության և արվեստի բոլոր բնագավառներում։

Ի՞նչն էր բնորոշ գաղափարական այդ պայքարի համար, որո՞նք էին իրար դեմ պայքարող հոսանքները և ի՞նչ մթնոլորտում տեղի ունեցավ հայ գրականության ու արվեստի զարգացումը։

Ամենից առաջ պետք է նշել, որ պատմական պայմանների բերումով հայ ժողովուրդը և նրա մտավորական խավը ցրված էր աշխարհով մեկ։ Տարբեր երկրներում հիմնվել էին

«հայկական գաղութներ», որոնք և հանդիսանում էին հայերի կուլտուրական կյանքի կենտրոնները, որովհետև բուն Հայաստանը շնորհիվ դարավոր ազգային ճնշման, մնացել էր տգիտության ու խավարի մեջ և հայերի կուլտուրական կյանքը հիմնականում կենտրոնացվել էր վերոհիշյալ գաղութներում։ Դրանց թվին են պատկանում Թիֆլիսի, Բաքվի, Մոսկվայի, Պետերբուրգի, Ղրիմի, Նոր-Նախիջևանի, Կ. Պոլսի, Վենետիկի և այլ գաղութները, որոնցից յուրաքանչյուրն ապրում էր իր ինքնուրույն կյանքով, թեև որոշ կապ գոյություն ուներ նրանց միջև։

Մեզ հետաքրքրող ժամանակաշրջանում (XIX դարի վերջին քառորդ) հայկական իրականության մեջ գոյություն ունեին լիբերալ-բուրժուական, կղերա-ֆեոդալական և ժողովրդա-դեմոկրատական հոսանքները։ Դրանցից առաջինի՝ բուրժուական լիբերալիզմի և նացիոնալիզմի հոսանքի տպագիր օրգանը «Մշակ» օրաթերթն էր Գր. Արծրունու գլխավորությամբ։ Այդ հոսանքն անվերապահորեն ծառայում էր կապիտալիզմի զարգացման շահերին։ Նա կողմնակից էր արդյունաբերական կապիտալիզմի զարգացմանը, քարոզում էր «լուսավորյալ կապիտալիզմին» անցնելու անհրաժեշտությունը, քննադատում էր նահապետական-ֆեոդալական տնտեսաձևը, ասիական հետամնացությանը հակադրում էր տեխնիկական առաջադիմությունը և ցանկանում էր ֆեոդալական մնացորդների վերացման ճանապարհով վերջնականապես հաստատել կապիտալիզմը։ Իրեն հռչակելով հայ ազգի միակ ղեկավար ուժը, այս հոսանքը հավակնում էր ներկայացնել ամբողջ ազգի շահերը։ Սակայն ինչպես Վ. Ի. Լենինն է ասում, «Լիբերալները եղել են և մնում են բուրժուազիայի գաղափարախոսները, բուրժուազիա, որը չի կարող հաշտվել ճորտատիրության հետ, բայց որը վախենում է ռևոլյուցիայից, վախենում է մասսաների շարժումից, մի շարժում, որն ընդունակ է տապալելու միապետությունը և ոչնչացնելու կալվածատերերի իշխանությունը։ Այդ պատճառով էլ լիբերալները սահմանափակվում են «ռեֆորմների համար մղվող պայքարով», «իրավունքների համար մղվող պայքարով», այսինքն՝

իշխանության բաժանումով ճորտատերերի ու բուրժուազիայի միջև»[1]։

Վ. Ի. Լենինի այս խոսքերը նույնությամբ վերաբերվում են նաև հայ լիբերալներին ու նացիոնալիստներին։

Հայ իրականության մեջ գոյություն ունեցող երկրորդ հոսանքը, դա կղերա-ֆեոդալական արիստոկրատական հոսանքն էր, որն արտաքուստ թեև հակադրվում էր լիբերալ-բուրժուական հոսանքին, բայց իր պայքարն ուղղում էր գլխավորապես ռևոլյուցիոն-դեմոկրատական հոսանքի դեմ։ Կղերա-ֆեոդալական հոսանքը, որի տպագիր օրգաններն էին «Նոր դար» և «Մեղու Հայաստանի» օրաթերթերը, հանդիսանում էր ռեակցիոն կղերականության և ֆեոդալական, արիստոկրատական խավերի շահերի արտահայտիչը։ Այսպիսով լիբերալ-բուրժուական և կղերա-ֆեոդալական հոսանքները հանդիսանում էին շահագործող դասակարգերի շահերի արտահայտիչը և նրանց միջև եղած պայքարը, ինչպես այդ դիպուկ կերպով բնորոշել է Վ. Ի. Լենինը, պայքար էր միևնույն տիրապետող դասակարգերի ներսում։ Այդ դասակարգերի շահերի ընդհանրությամբ պետք է բացատրել այն, որ լիբերալ-բուրժուական և կղերա-ֆեոդալական հոսանքների ներկայացուցիչները միացյալ ճակատով էին հանդես գալիս ռևոլյուցիոն-դեմոկրատական հոսանքի դեմ։ Այդպես էր ինչպես ամբողջ Ռուսաստանում, նույնպես և Հայկական իրականության մեջ։ Այստեղ ռևոլյուցիոն-դեմոկրատական հոսանքի նշանավոր ներկայացուցիչներն էին Մ. Նալբանդյանը, Հ. Սվաճյանը, Հ. Պարոնյանը, Գ. Սունդուկյանը, Ղ. Աղայանը և ուրիշները։ Դուրս գալով ժողովրդի ծոցից և հանդիսանալով նրա ազատագրական ձգտումների միակ իսկական արտահայտիչները, այդ հոսանքի ներկայացուցիչներն իրենց պայքարն ուղղեցին ինչպես, «հայրենի» բուրժուազիայի և կղերա-ֆեոդալական հարստահարիչների, այնպես էլ ազգային ճնշման քաղաքականության դեմ։ Իրենց

[1] Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատոր XVII, էջ 133 (թարգմ. 4-րդ հրատարակությունից)։

գաղափարական ուղղությամբ նրանք հարում էին ռուսական 1860—ական թվականների ականավոր ռևոլյուցիոն-դեմոկրատներին, որոնց հետ Մ. Նալբանդյանը, որը հանդիսանում էր հայ դեմոկրատական շարժման ճանաչված ղեկավարը, կապված էր գաղափարական և անձնական-մտերմական կապերով։ XIX դարի երկրորդ կեսում այս հոսանքն զգալի ակտիվության հասավ շնորհիվ մեծ հայրենասեր Մ. Նալբանդյանի ռևոլյուցիոն գործունեության։ Հայտնի է, որ Նալբանդյանը, հետևելով Չերնիշևսկուն, գտնում էր, որ հայ ժողովուրդը կարող է հասնել իր ազատագրմանը միայն այն դեպքում, եթե նա դիմի զինված պայքարի։ Ընդ որում նա պետք է պայքարի ոչ թե միայնակ, այլ սերտորեն կապվելով ռուս ժողովրդի և ցարիզմի ճիրաններում տառապող այլ ժողովուրդների հետ՝ կազմելով պայքարի միասնական ճակատ։ Այս նպատակով նա ամենից առաջ աշխատեց միավորել հայերի արևելյան (Ռուսաստանի) և արևմտյան (Թյուրքիայի) հատվածները, հաստատելով կենդանի կապ և համագործակցություն նրանց միջև։ Հատկանշական է, որ հայերի այս երկու խոշոր հատվածներում իրարից անկախ գոյացել էին նույն հոսանքները և ծավալվել էր ուժեղ պայքար դրանց միջև։ Արևմտահայ դեմոկրատական հոսանքի գլուխը կանգնած էր Հ. Սվաճյանը։ Այս վերջինի հետ էր, որ կապ հաստատեց Մ. Նալբանդյանը և նրա միջոցով ուժեղ ազդեցություն գործեց արևմտահայ մտավորականության վրա։ Այդ ազդեցության մասին պերճախոս կերպով վկայում են Ա. Արփիարյանի հետևյալ խոսքերը. «Կովկասի հեղափոխական բանաստեղծը դրաված էր մեր պատանեկության սրտերը»[1]։

Մ. Նալբանդյանը իր բազմաբովանդակ գործունեությամբ խորը հետք թողեց ինչպես հայկական ազգային-ազատագրական շարժման պատմության, այնպես էլ գրականության և արվեստի մեջ։ Նա առաջինն էր, որ ժողովրդի լուսավորության և ազգային ազատագրության խնդիրները շաղկապեց սոցիալական ռևոլյուցիայի խնդիրների հետ։ Հայերի ազա-

[1] «Նոր կյանք», Լոնդոն, 1899, № 15։

տագրումը նա համարում էր ընդհանուր ազատագրական պայքարի մի մասը և երբեք չէր պատկերացնում նրանից անջատ։ Շնորհիվ Նալբանդյանի հրապարակախոսական աշխատությունների, «Հյուսիսափայլ»-ը կրել է Չերնիշևսկու «Современник»-ի գաղափարական ազդեցությունը։ Անողոք պայքար ծավալելով խավարի ու տգիտության դեմ, մերկացնելով ամեն տեսակի կղերա-պահպանողական և լիբերալ-բուրժուական տարրերին, Նալբանդյանը հանդես էր գալիս որպես իր ժողովրդի խոշոր լուսավորիչը։ Նա միաժամանակ հանդիսացավ հայ քաղաքացիական պոեզիայի ժանրի զարգացնողը և ունեցավ վճռական ներգործություն հետագա շրջանի պոեզիայի ու երաժշտության վրա։

Անհրաժեշտ է հատկապես ընդգծել, որ 1860-ական թվականների ռուս ռևոլյուցիոն-դեմոկրատների էսթետիկական գլխավոր սկզբունքները՝ ժողովրդայնությունը, ռեալիզմը և դեմոկրատիզմը վճռական նշանակություն ունեցան հայ նոր շրջանի գրականության և արվեստի զարգացման գործում։ Այստեղ նմանապես մեծ է Նալբանդյանի խաղացած դերը։ Հետևելով ռուսական առաջավոր դեմոկրատական ինտելիգենցիայի օրինակին, հայ ինտելիգենցիան ծավալեց ակտիվ գործունեություն ժողովրդական անգիր բանահյուսության նմուշների գրանցման և կորստից փրկելու ուղղությամբ։ Սա չափազանց անհրաժեշտ նախապայման էր նոր շրջանի գրականության և արվեստի զարգացման համար։ XIX դարի երկրորդ կեսի հայ գործիչներն իրենց աչքի առջև ունեին ռուս մեծ ժողովրդի օրինակը և գիտեին, որ ռուս գրականությունն ու արվեստը զարգացման բարձր աստիճանի հասան հատկապես շնորհիվ այն հանգամանքի, որ նրանք հիմնվում էին ժողովրդական ստեղծագործության տրադիցիաների վրա և ամուր թելերով կապված էին այդ ստեղծագործության հետ։ Պարզ է, որ այդ օրինակը որոշիչ նշանակություն պետք է ունենար Ռուսաստանի բազմաթիվ ազգությունների, այդ թվում և հայերի համար։

XIX դարի երկրորդ կեսի հայ գործիչները կոչված էին հայ ազգի ձևավորման պրոցեսին զուգընթաց ձևավորել նաև

հայ ազգային կուլտուրան։ Նրանք պարզ գիտակցում էին, որ այդ դժվարին խնդրի իրագործման համար անհրաժեշտ էր մի կողմից վերականգնել հայ ժողովրդի դարավոր արվեստի ու գրականության լավագույն տրադիցիաները, իսկ մյուս կողմից յուրացնել առաջավոր ժողովուրդների գրական փորձը։ Նրանք գիտակցում էին, որ պատմական անբարենպաստ պայմանների շնորհիվ հայ ժողովուրդը ետ էր մնացել ռուս և արևմտա-եվրոպական զարգացած ժողովուրդներից։ Այդ պատճառով էլ անհրաժեշտ էր բարձրացնել հայ ժողովրդի կուլտուրական մակարդակը, յուրացնել այդ ժողովուրդների արվեստի ու գրականության նվաճումները և դրանց օգտագործման ճանապարհով զարգացնել հայ ազգային կուլտուրան։ Այստեղ ևեթ նշենք, որ ձևավորվող այդ ազգային կուլտուրան միատարր չէր, քանի որ նրա ստեղծմանը մասնակցում էին հասարակության տարբեր դասակարգերը։ «Յուրաքանչյուր ազգային կուլտուրայում,—գրում է Վ. Ի. Լենինը,—կան թեկուզ չզարգացած, դեմոկրատական և սոցիալիստական կուլտուրայի տարրեր, որովհետև յուրաքանչյուր ազգի մեջ կա աշխատավոր և շահագործվող մասսա, որի կյանքի պայմաններն անխուսափելիորեն ծնունդ են տալիս դեմոկրատական և սոցիալիստական իդեոլոգիային։ Բայց յուրաքանչյուր ազգի մեջ կա նաև բուրժուական (իսկ մեծ մասամբ նաև սևհարյուրակային ու կղերական) կուլտուրա և այն էլ ոչ թե «տարրերի» միայն, այլ տիրապետող կուլտուրայի ձևով։ Ուստի «ազգային կուլտուրան» ընդհանրապես կալվածատերերի, տերտերների, բուրժուազիայի կուլտուրա է»[1]։

Լենինի այս հանճարեղ բնորոշումն ամբողջապես վերաբերվում է նաև հայկական ազգային կուլտուրային։ Եվ ինչպես միշտ, հայ իրականության մեջ էլ ազգի զարգացման անտագոնիստական բնույթն զգալի չափերով սահմանափակում էր ազգային կուլտուրայի զարգացման հնարավորությունները, քանի որ այդ զարգացումն ընթանում էր շահագործող դասակարգերի անմիջական ղեկավարությամբ։ Բայց

[1] Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատոր XX, էջ 9—10։

այդ տիրապետող դասակարգերի կուլտուրայի կողքին աճում ու զարգանում էր նաև հայկական դեմոկրատական կուլտուրան, որի կրողներն ու զարգացնողները հայ աշխատավորությունն ու դեմոկրատական ինտելիգենցիան էին։

Գաղափարական-քաղաքական պայքարի վերը բնութագրված մթնոլորտում էր, որ XIX դարի երկրորդ կեսի ընթացքում տեղի ունեցավ հայ գրականության և արվեստի զարգացումը, նրանց վերելքի նոր շրջանը։ Ընդ որում այդ վերելքն սկսվեց գրականությունից և ապա անցավ մյուս արվեստներին, թեև արևմտահայերի կյանքում այն սկսվեց մի քիչ այլ կերպ (նախ երաժշտության ու թատրոնի, ապա և գրականության մեջ)։ Հիշյալ ժամանակահատվածում հանդես եկան բազմաթիվ գրողներ ու հրապարակախոսներ, որոնք խոշոր դեր կատարեցին հայ գրականության զարգացման ուղղությամբ։ Հատկանշական է, որ այդ շրջանի հայ գրականության մեջ, շնորհիվ Մ. Նալբանդյանի ստեղծագործության և քննադատական-հրապարակախոսական աշխատությունների գործած ազդեցության, ձևավորվեց ու ամրապընդվեց դեմոկրատական թևը, որը կանգնած էր ռեալիզմի դիրքերում և առաջնորդվում էր ռուսական ռեալիստական էսթետիկայի դրույթներով։ Այնպիսի գրողներ, ինչպիսիք են Գ. Սունդուկյանը, Ղ. Աղայանը, Պ. Պռոշյանը, Րաֆֆին, Ռ. Պատկանյանը, Ս. Շահազիզը, Հ. Պարոնյանը, Ա. Արփիարյանը, Հ. Հովհաննիսյանը, Ալ. Շիրվանզադեն և ուրիշները, իրենց ստեղծագործությամբ մեծապես հարստացրին հայկական գրականությունը։ Նրանք զարգացրին գեղարվեստական արձակն ու բանաստեղծությունը, դրանով իսկ նպաստելով մեր արվեստի մյուս ճյուղերի զարգացմանը։

Գեղարվեստական գրականությանը զուգընթաց հիմնադրվեց ու զարգացավ հայ նոր թատրոնը, որի անմիջական նախաձեռնողներն էին Գ. Զմշկյանը և Գ. Սունդուկյանը։ Կատաղի պայքար մղելով կեղծ կլասիկական ու ռոմանտիկական ուղղությունների դեմ, որոնք իրենց արտահայտությունը գտնում էին գլխավորապես պատմական ողբերգություններում, հայ նոր թատրոնի հիմնադիրներն ամուր ոտ-

քերով կանգնեցին ռեալիզմի դիրքերում։ Այդ պայքարում հայ նոր թատրոնը մեծ օգնություն է ստանում ռուսական ռեալիստական թատրոնից թե՛ ռեպերտուարի և թե՛ դերասանական արվեստի տեսակետից։ Հատկապես դարավերջում հանդես եկան մի շարք ականավոր հայ դերասաններ, որոնց արվեստը դուրս գալով ազգային նեղ սահմաններից, հռչակվեց Ռուսաստանում ու Եվրոպայում։ Այստեղ առաջին հերթին պետք է նշել Պ. Ադամյանին, որը հատկապես Անդրկովկաս և ապա Ռուսաստան տեղափոխվելուց հետո ստացավ իր տաղանդի զարգացման հնարավորությունները և հասավ արտիստական վարպետության լիակատար դրսևորմանը՝ կերտելով անմոռանալի կերպարներ։ Հատկանշական է, որ այս շրջանում թատերական արվեստի բնագավառում հանդես եկած բոլոր աչքի ընկնող ուժերը Կ. Պոլսից տեղափոխվում են Անդրկովկաս և մասնակցում հայ թատրոնի զարգացմանը, իսկ Կ. Պոլսում շնորհիվ սուլթանական կառավարության վայրագ քաղաքականության հայ թատրոնը բռնում է մահացման ուղին։

Խոշոր տեղաշարժեր կատարվեցին նաև հայ գեղանկարչության և քանդակագործության բնագավառում։ Մասնագիտական կրթություն ստանալով Մոսկվայի ու Պետերբուրգի ակադեմիաներում, հայ նկարիչներն ու քանդակագործները հիմք դրեցին մեր ռեալիստական կերպարվեստին։ Հիշյալ արվեստագետներից առանձնապես պետք է նշել Հակոբ և Աղաֆոն Հովնաթանյաններին, Հ. Այվազովսկուն, Վ. Սուրենյանին, Գ. Բաշինջաղյանին, Հ. Քաթանյանին, Վ. Մախոխյանին և ուրիշների, որոնք ռուսական ռեալիստական արվեստի տրադիցիաների օգտագործման ճանապարհով զգալի բարձրության հասցրին հայկական կերպարվեստը։

Արվեստի այս ճյուղերից ետ չմնաց նաև երաժշտությունը։ Նրա զարգացման նոր շրջանը զուգադիպեց XIX դարի վերջին քառորդին։ Ճիշտ է, դեռ դարասկզբից Կ. Պոլսում սկսվեց որոշ աշխուժացում հայերի երաժշտական կյանքում և շնորհիվ Համբարձում Լիմոնջյանի ու նրա աշակերտների ջանքերի ստեղծվեց հայկական նոր ձայնագրությունը,

որը գործածության մեջ դրվելով իր գոյությունը պահպանեց մինչև XX դարասկիզբը և զգալի դեր խաղաց հայկական երաժշտական կուլտուրայի պատմության մեջ,— բայց այդ չէ, որ պետք է համարվի հայկական երաժշտական կուլտուրայի նոր շրջանի սկիզբը։ Չպետք է մոռանալ այն, որ ձայնագրության այդ սիստեմը թեև դրական դեր կատարեց հայկական ժողովրդական ու հոգևոր բազմաթիվ երգեր կորստից փրկելու գործում[1], բայց միաժամանակ նա նպաստեց մեր ժողովրդի կտրվածությանը բոլոր այն ժողովուրդների երաժշտական կուլտուրայից, որոնք ընդունել էին հնգագծային ընդհանրացած նոտային սիստեմը և իրար հետ շփվելով, փոխադարձաբար հաղորդակից էին դառնում նոր նվաճումներին։

Այս բանը հասկացան XX դարի կեսերում Կ. Պոլսում հանդես եկած երաժշտական գործիչները և հատկապես Տ. Չուխաջյանը, որն առաջին հայ կոմպոզիտորն էր եվրոպական երաժշտական կրթությամբ և խոշոր գործ կատարեց մեր երաժշտական կուլտուրայի զարգացման ուղղությամբ։ Նրան է պատկանում հայկական օպերայի, երաժշտական կոմեդիայի և օպերետայի հիմնադրման նախաձեռնությունը։ Սակայն նրան չհաջողվեց լուծել ազգային ոճի և ձևի պրոբլեմը, որովհետև նա հեռու էր բուն Հայաստանից և կտրված ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության ակունքներից։

[1] Հայտնի է, որ XIX դարի յոթանասնական թվականներին էջմիածնում ձայնագրվեց հայկական ձայնանիշներով և հրատարակվեց պատարագի արարողության երաժշտությունը, շարականները և հոգևոր այլ եղանակներ, ստեղծվեց Ն. Թաշչյանի դասագիրքը, հետագայում հրատարակվեցին նաև երգարաններ մանուկների համար։ Բացի այդ, դարավերջի բառադրամում կազմվեցին ձեռագիր բազմաթիվ երգարաններ, որոնց մեջ հայկական ձայնանիշներով գրանցվում էին ազգային-հայրենասիրական, ժողովրդական ու հոգևոր երգեր։ Կարևոր է նաև այն, որ Քր. Կարա-Մուրզան և առանձնապես Կոմիտասը հայկական ձայնանիշներով գրի առան ժողովրդական, հոգևոր և ազգային-հայրենասիրական բազմաթիվ երգեր։ Այսպիսով հայկական ձայնանիշներով ստեղծվեց բավականին հարուստ գրականություն և դա անկասկած ունեցավ իր նշանակությունը հայկական երաժշտական կուլտուրայի պատմության մեջ։

1860-ական թվականներին արևմտահայերի կողմից հիմնվեցին երաժշտական հատուկ պարբերաթերթեր («Քնար հայկական», «Քնար արևելյան», «Օսմանյան նվագներ»), որոնք թյուրքական դաժան իրականության պայմաններում կարճ կյանք ունենալով և իրար հաջորդելով, ամփոփած էին իրենց գործունեությունը սահմանափակել և հաճախ իրենց կամքին հակառակ զգալի տեղ հատկացնել թյուրքական երաժշտությանը։ Նրանք միաժամանակ հանդիսացան ազգային հայրենասիրական երգերի տարածողները թե արևմտահայերի և թե արևելահայերի մեջ։ Այդ ազգային-հայրենասիրական երգերը կապված էին ազգային-ազատագրական շարժման հետ և արտացոլում էին նրա էվոլուցիան։ Նրանց մի զգալի մասի մեջ ցայտուն կերպով արտահայտվեց լիբերալ-բուրժուական գաղափարախոսությունը։ Երբ արևմտահայերին հաջողվեց ձեռք բերել իրենց «Սահմանադրությունը» և հիմնել Ազգային ժողով, հայերի մեջ անմիջապես տարածվեցին այդ «հաղթանակները» գովերգող երգեր։ Այս շրջանում ստեղծված՝ Գ. Երանյանի, Ն. Թաշչյանի, Ա. Քաղցածյանի, Տ. Չուխաջյանի և ուրիշների երգերը հանդիսացան այդ իրադարձությունների արտացոլումը հայկական երաժշտության մեջ։ Բայց այս շրջանի երգերի մեծ մասը փոխառություն են այլ ժողովուրդներից, որովհետև վերջիններիս պատրաստ մելոդիաները վերցվել և նրանց հարմարեցվել էին հայերեն խոսքեր՝ հրամցնելով հասարակությանը որպես «հայկական երգեր»։ Այդ տիպի երգերի թվին են պատկանում «Մայր Արաքսի», «Ազատության այն սուրբ ուերը», «Ախ, տվեք ինձ քաղցր մի հույս», «Միծեռնակ» և այլն, որոնք տեղ են գտել նաև Կարա-Մուրզայի համերգների ծրագրերում։ Դրանց մի մասը տարիների ընթացքում փոփոխության ենթարկվելով «հայացան» և մտան ժողովրդի կենցաղի մեջ։

Միանգամայն հասկանալի է, որ մեր ազգային երաժշտական կուլտուրայի զարգացման սկիզբը չի կարելի կապել նաև այս շրջանի հետ, որովհետև սա փաստորեն այլ ժողովուրդների երաժշտական ստեղծագործությունների մեխանի-

կական օգտագործման ժամանակաշրջանն էր և ոչ թե վերը մատնանշված սկզբունքային նշանակություն ունեցող խընդիրների լուծման ժամանակաշրջան։

Հայկական ազգային երաժշտական կուլտուրայի զարգացմանը մեծապես խանգարել է այն հանգամանքը, որ հիշյալ ժամանակաշրջանում երաժշտության զարգացումը հիմնականում ընթացել է հայկական գաղութներում, որտեղ կենտրոնացված ժողովրդական զանգվածները կտրված էին հայրենի հողից։ Թեև հիշյալ գաղութների հայ ազգաբնակությունը հիմնականում պահպանել էր պապերից ժառանգած և իր հետ բերած ժողովրդական երաժշտությունը, բայց նոր միջավայրում, արտաքին ազդեցությունների տակ դա այնուամենայնիվ փոփոխության էր ենթարկվում և ստանում նոր գծեր, որոնցով նա տարբերվում էր այլ գաղութների երաժշտական կուլտուրայից։ Այդ բանը ակնառու կերպով կերևա, եթե մենք իրար հետ համեմատենք Թիֆլիսի ու Կ. Պոլսի, Բաքվի և Ղրիմի գաղութների երաժշտական կուլտուրաները և ապա այդ բոլորը համեմատենք բուն Հայաստանի աշխատավոր գյուղացիության մեջ պահպանված երաժշտության հետ։ Անկասկած աչքի կընկնեն ոճական բազմաթիվ տարբերություններ, որոնք նույնպես արգելակում էին ազգային միասնական ոճի ստեղծմանը։

Հայկական երաժշտության զարգացմանը մեծապես խանգարում էր և այն, որ հայերն ընդհուպ մինչև Հոկտեմբերյան Մեծ ռևոլյուցիան և սովետական կարգերի հաստատումը Հայաստանում չեն ունեցել երաժշտական կրթական, գիտահետազոտական, համերգային և հրատարակչական որևէ հաստատություն, որն ստանար պետական օժանդակություն և կազմակերպված հունի մեջ դներ մեր երաժշտության զարգացումը։ Դա արդյունք էր ազգային ճնշման քաղաքականության, որն այնքան եռանդուն կերպով կիրառում էին ցարական չինովնիկներն ու սուլթանական դահիճները։ Այդ քաղաքականության շնորհիվ էր, որ փոքր ազգությունների, այդ թվում և հայերի դեմ հարուցվում էին ամեն տեսակի խոշընդոտներ, որպեսզի թույլ չտային, որ նրանք ձեռք բե-

րեն մասնագիտական երաժշտական կրթություն։ Այդ պատճառով էլ շատ քչերին էր հաջողվում հասնել իրենց նպատակին և ուսա նշանավոր կոմպոզիտորների մոտ ստանալ բարձրագույն կրթություն։

Ցաք ու ցրիվ գաղութների գոյությունը և կազմակերպված երաժշտական կյանքի բացակայությունը հանդիսանում են հիմնական պատճառներն այն բանի, որ հատկապես XIX դարի երկրորդ կեսի և XX դարասկզբի հայ երաժշտական գործիչներն աշխատել են անջատ-անջատ, առանց իրար հետ սերտորեն միավորվելու և համագործակցելու։ Այդ պատճառով էլ նրանցից յուրաքանչյուրն ստիպված է եղել ցրել իր ուժերն ստեղծագործական, կատարողական, կազմակերպական, մանկավարժական, հրապարակախոսական և բազմաթիվ այլ գծերով։ Էլ չենք խոսում այն մասին, որ նրանք գործել են առանց որևէ նյութական օժանդակության, իրենց անհատական նախաձեռնությամբ և նրանց գործունեությունն ընթացել է նյութական զրկանքների ամենածանր պայմաններում, թեև նրանք նյութական միջոցներ հայթայթելու նպատակով հաճախ ստիպված են եղել հանձն առնել ամեն տեսակի աշխատանք։ Այդ ցայտուն կերպով մենք կտեսնենք Կարա-Մուրզայի օրինակով։

Նման պայմաններում միանգամայն հասկանալի է, թե ինչու XIX դարի մեր երաժշտական գործիչները մեծ մասամբ ստիպված են եղել իրենց ուժերը գործադրել երաժշտական կուլտուրայի ամենատարբեր բնագավառներում։ Նրանցից յուրաքանչյուրն իր վրա է վերցրել մի ամբողջ կոլեկտիվի գործ և հասկանալի պատճառներով միշտ չէ, որ նրանց հաջողվել է հավասարապես առաջ տանել բոլոր բնագավառներում հանդես բերած իրենց նախաձեռնությունները։ Եթե բացառիկ ընդունակություններ տեր Կոմիտասին հաջողվել է հավասարապես մեծ գործ կատարել թե ստեղծագործության, թե երաժշտագիտության, թե երգային-կատարողական արվեստի, թե երաժշտական ազգագրության, թե մանկավարժության և թե հայկական երաժշտությունը միջազգային հասարակայնության ներկայացնելու ուղղությամբ,—ապա այդ նույնը չի

հաջողվել մյուսներին և նրանց ունիվերսալիզմը հաճախ բացատրել է անդրադարձել հատկապես ստեղծագործական աշխատանքների վրա, ինչպես այդ տեղի է ունեցել Քր. Կարա-Մուրզայի հետ: Դրանում մենք կհամոզվենք նրա ստեղծագործությունները վերլուծելիս:

Հայկական ազգային երաժշտական կուլտուրան ձևավորվեց վերը նշված ամենադժվարին պայմաններում և միայն այն բանից հետո, երբ հաստատվեցին ամենասերտ հարաբերություններ ռուսական առաջավոր երաժշտական կուլտուրայի հետ: Այդ պատճառով էլ անհրաժեշտ է մի քանի խոսքով բնութագրել XIX դարի երկրորդ կեսի ռուսական երաժշտությունը և նրա գործած բարերար ազդեցությունը:

Վերը մենք առիթ ունեցանք մատնանշելու, որ XIX դարի 60-ական թվականները բեկման շրջան էին Ռուսաստանի հասարակական-քաղաքական կյանքում և վճռական նշանակություն ունեցան նաև ռուսական կուլտուրայի զարգացման համար: Այս բանը հավասարապես վերաբերվում է նաև ռուսական երաժշտությանը: Դուրս գալով արիստոկրատական նեղ սալոններից, երաժշտությունն այս տարիներին ավելի խոշոր հասարակական նշանակություն է ստանում: Ռուս ռևոլյուցիոն-դեմոկրատների առաջավոր իդեաներն արվեստի ժողովրդայնության, դեմոկրատիզմի և ռեալիստական բնույթի մասին իրենց արտացոլումն են գտնում նաև երաժշտության բնագավառում: Ռուս ինտելիգենցիայի լավագույն ներկայացուցիչների կողմից ձեռք են առնվում միջոցներ, որպեսզի երաժշտական կուլտուրայի նվաճումները դառնան հասարակության լայն խավերի սեփականությունը: Այս պայմաններում առանձնակի նշանակություն է ստանում համերգային բեմահարթակը: Որքան ավելի շատ են կազմակերպվում հասարակական համերգներ, այնքան ավելի մեծանում է համերգային բեմահարթակի նշանակությունը և համերգների սիստեմատիկ կազմակերպումը դառնում է օրինաչափ երևույթ: Շնորհիվ այս ամենի անհրաժեշտորեն ստեղծվում է հատուկ մի կազմակերպություն — «Ռուսական երաժշտական ընկերությունը»՝ համերգային կյանքի կազմակերպման

ու ղեկավարման համար: Նա հիմնադրվեց 1859 թ. Պետերբուրգում, հայտնի կոմպոզիտոր և դաշնակահար Ա. Գ. Ռուբինշտեյնի նախաձեռնությամբ: Կարճ ժամանակում այդ ընկերությունն իր բաժանմունքները բացեց Ռուսաստանի խոշոր քաղաքներում և դրանով իսկ կազմակերպված հունի մեջ դրեց երկրի համերգային կյանքը: Թեև այս ընկերությունն ամբողջապես գտնվում էր արիստոկրատական բարձր խավերի և հատկապես արքունի շրջանների անմիջական վերահրոկողության տակ, բայց և այնպես նա արտահայտում էր հասարակության առաջադիմական խավերի լուսավորական ձգտումները և նրա ղեկավոր նպատակն էր «լավ երաժշտությունը մատչելի դարձնել հասարակական լայն զանգվածներին» [1]:

Հայտնի է, որ այս նույն տարիներին Ռուսաստանում հիմք է դրվում պրոֆեսիոնալ երաժշտական կրթությանը: 1862 թ. Պետերբուրգում և 1863 թ. Մոսկվայում Անտոն և Նիկոլայ Ռուբինշտեյնների նախաձեռնությամբ հիմնադրվում են ռուսական առաջին կոնսերվատորիաները, որոնց դաստիարակած կադրերն անգնահատելի դեր կատարեցին ինչպես ռուսական, այնպես էլ Ռուսաստանում բնակվող բազմաթիվ ազգությունների երաժշտական կուլտուրաների զարգացման գործում: Հետագա տարիներին երաժշտական-կրթական և համերգային կազմակերպություններ ստեղծվեցին նաև ռուսական այլ քաղաքներում: Մասնավորապես Անդրկովկասի ժողովուրդների համար կարևոր նշանակություն ունեցավ այն, որ անցյալ դարի 80-ական թվականներին Թիֆլիսում հիմնադրվեց ինչպես Ռուսական երաժշտական ընկերության բաժանմունք, այնպես էլ երաժշտական ուսումնարան, որոնք հանդիսացան ռուսական և համաշխարհային երաժշտական կուլտուրայի պրոպագանդայի գլխավոր օջախներն Անդրկովկասում: Եթե սրան ավելացնենք նաև այն, որ այդ նույն շրջանում Թիֆլիսում հիմնվում է ռուսական օպե-

[1] *А. Громан, Д. Житомирский, Е. Келдыш, М. Пекелис* — „История русской музыки", т. II, М.-Л., 1940, стр. 6.

րային թատրոն[1] և Անդրկովկասի ժողովուրդները հնարավորություն են ստանում հաղորդակից դառնալ օպերային դրամատուրգիայի լավագույն նմուշներին,— ապա մեզ համար պարզ կդառնա, թե որքան բարենպաստ պայմաններ են ստեղծվում Անդրկովկասի ժողովուրդների, այդ թվում և հայերի համար, որպեսզի նրանք մոտիկից շփվեն ռուսական առաջավոր երաժշտական կուլտուրայի հետ:

Այս տարիներին հետզհետե ավելանում են այն երաժիշտների թիվը, որոնք իրենց մասնագիտական կրթությունն ստացել էին ռուսական կոնսերվատորիաներում և ականատես էին եղել ռուսական երաժշտական կուլտուրայի ծաղկմանն ու երաժշտական կյանքի անօրինակ եռուզեռին: Չպետք է մոռանալ, որ 60-ական թվականները Ռուսաստանի կյանքում նշանավոր դարձան նաև նրանով, որ այս տարիներին իր գործունեությունը ծավալեց «Նոր ռուսական երաժշտական դպրոցը» կամ «Հզոր խմբակը» Մ. Բալակիրեվի և Վ. Ստասովի գլխավորությամբ: Այս խմբակի մեջ մտնող կոմպոզիտորները շարունակելով Գլինկայի և Դարգոմիժսկու traditions, փաստորեն իրենց ձեռքն էին վերցրել ռուսական ազգային երաժշտական կուլտուրայի զարգացման գործը: Իբրև հիմք ընդունելով ռուս revolyutsion-դեմոկրատների էսթետիկական սկզբունքները, նրանք պայքարի դուրս եկան օտարամոլության դեմ և ամեն կերպ քաջալերում էին ռուսական ազգային երաժշտության զարգացման ուղղությամբ կատարված յուրաքանչյուր քայլ: Նրանք էին, որ առանձնակի ուշադրություն դարձրին ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության նմուշների հավաքման, ուսումնասիրման և օգտագործման վրա, դրանով իսկ ապահովելով երաժշտական ստեղծագործության ժողովրդական հիմքը և ազգային ոճը: Նրանց ջանքերի շնորհիվ էր, որ ռուսական երաժշտական կուլտուրան ամուր կերպով կանգնեց realismի ուղու վրա,

[1] Ռուսական օպերային թատրոնը Թիֆլիսում հիմնվել է 1880 թ.: Առաջին ռուսական օպերան, որ բեմադրվել է այդ թատրոնում նույն թվի օգոստոսի 11-ին, դա Ա. Դարգոմիժսկու «Ջրահարսը» օպերան էր:

փարթամորեն ծաղկեց և ձեռք բերեց համաշխարհային նշանակություն:

Այս տարիներից սկսած Պետերբուրգն ու Մոսկվան դառնում են համաշխարհային երաժշտական կենտրոններ: Բոլոր նշանավոր արտիստները ձգտում են այնտեղ՝ համերգներ տալու և կամ օպերային թատրոններում հանդես գալու նպատակով: Բոլոր կողմերից այստեղ են գալիս տարբեր ժողովուրդների ներկայացուցիչները և հակառակ ցարական կառավարության հարուցած արգելքների՝ ստանում են բարձրագույն երաժշտական կրթություն և յուրացնելով ռուսական առաջավոր երաժշտական կուլտուրայի realistական traditionները, վերադառնում են իրենց հայրենիքն ու լծվում իրենց ազգային երաժշտական կուլտուրայի զարգացմանը: Նույնիսկ այն երաժիշտները, որոնք իրենց մասնագիտական կրթությունն ստացել էին Եվրոպայում, անպայմանորեն ձգտում էին այստեղ, որպեսզի յուրացնեն ռուսական երաժշտության առաջավոր փորձը:

Հասկանալի է, որ Ռուսաստանում բնակվող բազմաթիվ ժողովուրդների ներկայացուցիչները նույնպես սիրտ ձգտեին Պետերբուրգ ու Մոսկվա: Հատկապես Անդրկովկասում այդ երևում էր ակնառու կերպով: XIX դարի կեսերին, երբ Թիֆլիսում արդեն գոյություն ուներ իտալական օպերային թատրոն և մշտապես տեղի էին ունենում օպերային ներկայացումներ, տեղական ազգությունների երաժշտական կյանքը դեռևս զրնվում էր բոլորովին անկազմակերպ ու անզարգացած վիճակում: Հատկանշական է այն, որ այս շրջանում ամբողջ Թիֆլիսում կար ընդամենը մի տասնյակ դաշնամուր[1]: Չկային պրոֆեսիոնալ երաժիշտներ, որոնք սիստեմատիկ աշխատանք կատարեին ազգային երաժշտական կուլտուրայի զարգացման ուղղությամբ: Եվ միայն Պետերբուրգի կոնսերվատորիան հիմնվելուց հետո Անդրկովկասում երևում են վրացի և հայ պրոֆեսիոնալ առաջին երաժիշտնե-

[1] *В. Д. Корганов*, Кавказская музыка (сборник статей), второе издание, Тифлис, 1908, էջ 67:

րը։ Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի առաջին շրջանավարտներից էին Ա. Ի. Սավանելին, Կ. Ս. Ալիխանովը և Ա. Օ. Միզանդարին, որոնք վերադառնալով Թիֆլիս իրենց վրա վերցրին երաժշտական-համերգային կյանքի կազմակերպումը։ Հատկապես կարևոր էր Ա. Ի. Սավանելիի կազմակերպած՝ սիրողների երգեցիկ խումբը, որի առաջին համերգը տեղի ունեցավ 1874 թ. ապրիլի 24-ին։ Անդրկովկասյան ժողովուրդների երաժշտության պատմության մեջ դա առաջին երգեցիկ խումբն էր և ունեցավ խոշոր նշանակություն, որովհետև հետագայում նա դարձավ հիմք Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանի համար։ Հետագա տարիներին կազմակերպվեց նաև Լադո Ագնիաշվիլու երգեցիկ խումբը, որը շրջում էր Վրաստանի և Հյուսիսային Կովկասի քաղաքները և զբաղվում վրացական ժողովրդական երգերի պրոպագանդայի գործով։ Հատկապես XIX դարի 80-ական թվականներից սկսած հրատարակվում են ժողովրդական երգերի առաջին ժողովածուները՝ Ա. Բենաշվիլու (1886 թ.), կոմպոզիտորներ Ն. Կլենովսկու (1892 թ.), Մ. Իպոլիտով-Իվանովի (1895 թ.), Մ. Բալանչիվաձեի (1895 թ.) և այլոց ձայնագրած երգերով, որոնցից շատերը մշակվում և կամ օգտագործվում են երաժշտական ստեղծագործությունների համար [1]։

Այսպիսով ռուսական երաժշտական կուլտուրայի անմիջական ազդեցությամբ Անդրկովկասում սկիզբ է առնում երաժշտական մի շարժում, որի հետևանքով շուտով ձևավորվում են վրացական ու հայկական երաժշտական ազգային կուլտուրաները։ Մի քիչ ավելի ուշ, XIX դարի սկզբներից, նույն ուղին է թևակոխում նաև ադրբեջանական երաժշտությունը։

Հիշյալ շրջանում հետզհետե ավելանում են Անդրկովկասի ժողովուրդների, մասնավորապես հայերի հոսանքը դեպի ռուսական երաժշտական կենտրոնները։ Ղորղանյան եղբայրներն ու քույրերը (Հովհաննես, Կոստանդին, Գևորգ, Նինա, Ելենա, Մարիա), Մակար Եկմալյանը, Ն. Պապայանը, Մ. Գևնջյանը, Ալ. Սպենդիարովը և շատ ուրիշներ այստեղ են ձեռք բերել իրենց մասնագիտական երաժշտական կրթությունը XIX դարի վերջին քառորդում։ Հետագա տարիներին այս հոսանքն ավելի մեծ թափ ստացավ և մեր երաժշտական կուլտուրայի գործիչների բացարձակ մեծամասնությունն իր կրթությունը ձեռք բերեց Ռուսաստանում։ Հատկանշական է այն, որ այս գործիչներն իրավամբ իրենց համարում էին «եվրոպական երաժշտական կրթության» ստացած, որովհետև Պետերբուրգն ու Մոսկվան լինելով Արևելյան Եվրոպայի քաղաքներ, մեզ հետաքրքրող տարիներին, ինչպես տեսանք, դարձել էին համաշխարհային երաժշտական կենտրոններ։ Այս հանգամանքն ունի կարևոր նշանակություն, որովհետև մինչև այժմ տարածված է եղել այն սխալ կարծիքը, թե «եվրոպականություն» հասկացողությունն ամբողջապես կապված է Արևմտյան Եվրոպայի հետ։

Մեր ազգային երաժշտական կուլտուրայի ձևավորման համար կարևոր նշանակություն ունեցավ ոչ միայն այն, որ մի շարք գործիչներ իրենց մասնագիտական երաժշտական կրթությունն ստացան Ռուսաստանում, այլև հատկապես այն, որ ռուսական առաջավոր երաժշտական կուլտուրայի գեկավար սկզբունքները՝ ժողովրդայնությունը, դեմոկրատականությունը և ռեալիզմը դարձան գեկավար սկզբունքներ նաև մեր ազգային երաժշտական կուլտուրայի համար։ Ռուս կոմպոզիտորների օրինակով մեր իրականության մեջ շարժում սկսվեց հայկական ժողովրդական ստեղծագործության նմուշների հավաքման ու մշակման ուղղությամբ։ Այդ շարժումն սկսվեց գրականության մեջ, ապա անցավ երաժշտության բնագավառը։ Հակառակ լիբերալ բուրժուազիայի վարած քաղաքականությանը, որն արտահայտվում էր ազգային-հայրենասիրական և նացիոնալիստական երգերի ստեղծման ու տարածման մեջ, հակառակ կղերա-պահպանողական տարրերի, որոնք կառչել էին եկեղեցական երաժշտության քարացած կանոններին և սրբագործված միաձայնությանը, հակառակ ռուսական ռեակցիոն-աուրիատոկրատական խավերի արհամարհական վերաբերմունքի

[1] Տեղեկությունները քաղված են՝ Д. Аракишвили, Грузинская музыка գրքից, 1925 թ. հրատարակություն։

քին՝ հայկական ժողովրդական երաժշտության նկատմամբ և վերջապես, հակառակ կոմպոզիտական տարրերի հայրենամերժ այն կարծիքին, ըստ որի հայերն ընդհանրապես ինքնուրույն երաժշտություն չեն ունեցել և չունեն (ինչպես պնդում էր ոմն Կարապետ Ստեփանյան՝ Զմյուռնիայում լույս տեսնող «Արևելյան մամուլի» էջերում)[1],— հակառակ այս բոլորի հայ իրականության մեջ սկիզբ է առնում մի շարժում հայկական ժողովրդական երգերի հայտնաբերման, ձայնագրման, մշակման և պրոպագանդայի ուղղությամբ։ Այդ շարժման նախաձեռնողներից մեկը հանդիսանում էր Կարա-Մուրզան, որն առաջինը լուրջ ուշադրություն դարձրեց ժողովրդական երգերի ու պարերգերի հավաքման, մշակման ու սիստեմատիկ պրոպագանդայի վրա։ Նրա հետ միաժամանակ հանդես եկած կոմպոզիտորներից յուրաքանչյուրն այս կամ այն չափով զբաղվել է այդ շնորհակալ գործով։ Այսպես օրինակ, Ն. Տիգրանյանը, բացի կլասիկ մուղամներից մշակում և հրատարակում է Շիրակի ժողովրդական երգեր ու պարեր դաշնամուրի համար։ Ժողովրդական երգեր է ձայնագրում ու մշակում նաև Մ. Եկմալյանը։ Այս գործն իր գագաթնակետին է հասցվում շնորհիվ մեծ Կոմիտասի և նրա աշակերտների բեղմնավոր գործունեության։ XIX դարի վերջում և XX դարի սկզբում հանդես եկած բոլոր հայ կոմպոզիտորները (Ա. Սպենդիարով, Ռ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Ա. Տիգրանյան, Ս. Մելիքյան, Ս. Բարխուդարյան և ուրիշները) իրենց ստեղծագործությունը հիմնում են գլխավորապես ժողովրդական երաժշտության վրա։ Այսպիսով Կարա-Մուրզայի նախաձեռնությամբ սկսված շարժումը դառնում է հիմք հայկական դեմոկրատական երաժշտական ստեղծագործության զարգացման և կլասիկ երաժշտության ձևավորման համար։

Սրա հետ միաժամանակ, դարձյալ ռուսական առաջավոր երաժշտության օրինակով, Կարա-Մուրզան առաջ քաշեց մեր երաժշտության մեջ բազմաձայնությունը ներմուծելու և

[1] Տե՛ս Կ. Ստեփանյանի «Հայ երաժշտությունը» հոդվածը, «Արեվելյան մամուլ», Զմյուռնիա, 1900, № 19, էջ 761—770։

արմատավորելու խնդիրը, որը հանդիսանալով դարաշրջանի առաջադրած կարևորագույն պահանջը երաժշտության բնագավառում, բացառիկ նշանակություն ուներ հայկական երաժշտական կուլտուրայի հետագա զարգացման համար։ Այդ նպատակին հասնելու համար նա ծավալեց ամենալայն հասարգային գործունեություն, կատարեց անգնահատելի գործ լայն մասսաների երաժշտական դաստիարակության և քառաձայն երգեցողության տրադիցիա ստեղծելու ուղղությամբ։

Իհարկե այս խնդիրների առաջ քաշումը նախապատրաստված էր նախորդ ժամանակաշրջանում կատարված աշխատանքով[1] և բազմաձայնության ներմուծումը դարձել էր անհրաժեշտություն, որովհետև տրադիցիոն միաձայնությունը ներքուստ հասնելով իր զարգացման գագաթնակետին, արդեն արգելակում էր մեր երաժշտական կուլտուրայի հետագա զարգացմանը։ Կարա-Մուրզայի առավելությունն այն էր, որ նա ճիշտ կերպով հասկացավ իր ժամանակաշրջանի առաջադրած խնդիրները և ամբողջ եռանդով լծվեց նրանց իրագործմանը՝ իր ստեղծագործությունը հիմնելով բուն ժողովրդական երաժշտության վրա։ Դրանով էլ հենց բնորոշվում է նրա խաղացած դերը մեր երաժշտության պատմության մեջ և դրանով էլ պետք է բացատրել նրա բացառիկ ժողովրդականությունը։ Նա հանդիսացավ մեր ազգային երաժշտական կուլտուրայի զարգացման նոր շրջանի պիոները։ Ամենաանբարենպաստ պայմաններում նա իրագործեց բեկումը դեպի բազմաձայնությունը և ցույց տվեց այն ուղին, որով պետք է ընթանար մեր երաժշտական կուլտուրայի հետագա զարգացումը։ Որքան էլ անկատար լիներ նրա բազմաձայնությունը, որքան էլ պարզ ու հասարակ լիներ նրա հարմոնիզացիան, այնուամենայնիվ դա սկիզբն էր, առաջին քայլը, որը կապված էր բազմաթիվ ու բազմատեսակ դժվարությունների հետ։ Այդ ավելի հանգամանորեն մենք կտես-

[1] Այստեղ առաջին հերթին պետք է նկատի ունենալ Տ. Չուխաջյանի ստեղծագործական աշխատանքը, նրա օպերաներում և օպերետներում եղած բազմաթիվ խմբերգերը, նրա դաշնամուրային ֆուգաներն ու այլ գործերը, որոնց մեջ բազմաձայնությունը կիրառված է լայն չափերով։

նենք ներկա աշխատության համապատասխան տեղում։ Եվ չնայած այդ դժվարություններին ու արգելքներին, չնայած մշտական նյութական զրկանքներին, նա հերոսին վայել անձնազոհությամբ իր կյանքն ամբողջապես նվիրեց այդ նշանակալից գործին։ Կարևոր է նշել նաև այն, որ նա միայնակ սկսեց և այնուամենայնիվ հասավ իր նպատակին՝ քառաձայն երգեցողությունը դարձավ անհրաժեշտություն և արմատավորվեց հայկական երաժշտության մեջ։ Իսկ այս հանգամանքը բացառիկ նշանակություն ունեցավ մեր ազգային երաժշտական կուլտուրայի հետագա զարգացման համար, որովհետև նա պարարտ հող նախապատրաստեց զարգացման ավելի բարձր էտապին անցնելու և երաժշտական նոր դպրոցի հիմնադրման համար, որը վիճակված էր հանճարեղ Կոմիտասին։

Այսպիսով XIX դարի երկրորդ կեսը հանդիսացավ հայ ազգի և նրա ազգային կուլտուրայի ձևավորման ժամանակաշրջան։ Այդ ձևավորումը տեղի ունեցավ ռուսական առաջավոր կուլտուրայի բարերար ներգործությամբ, որովհետև միայն ռուսական արվեստն էր, որ XIX դարի երկրորդ կեսի պայմաններում ցույց էր տալիս զարգացման ու առաջընթացի ճիշտ ճանապարհը։ Այդ նույն բարերար ազդեցությամբ ձևավորվեց նաև հայ ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտական կուլտուրան, որի զարգացման առաջին էտապը նշանավորվեց Քր. Կարա-Մուրզայի գործունեությամբ։ Ահա թե ինչու հայկական երաժշտության պատմության համար կարևոր ու հրատապ նշանակություն է ձեռք բերում նրա ստեղծագործության և երաժշտական-հասարակական ամբողջ գործունեության բազմակողմանի ուսումնասիրությունը, որովհետև դա հնարավորություն է ընձեռում լուսաբանել մեր ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման առաջին էտապի կարևորագույն հարցերը։ Այս դիտակցությամբ մենք անցնում ենք Քր. Կարա-Մուրզայի կյանքի, ստեղծագործության և երաժշտական-հասարակական գործունեության ուսումնասիրությանը։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԲՈՐԴ

ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ

Քրիստափոր Մարգարի Կարա-Մուրզան ծնվել է 1853 թ. փետրվարի 18-ին (հին տոմարով), Ղրիմի Ղարասու-Բազար քաղաքում։ Նրա մանկությունն ու պատանեկությունն անցել է Ղրիմում, որտեղ դեռ Ոսկե Հորդայի ժամանակներից (XIII—XIV դարեր) հիմնվել էր հայկական գաղութ։ Այս գաղութի բնակիչները ծագումով Անիից և նրա շրջակայքից էին և. Ղրիմ էին գաղթել մոնղոլական ավերիչ արշավանքներից հետո՝ իրենց հետ տանելով պատմական Անիի կուլտուրան և սովորույթները։ Ղրիմի հայկական գաղութը բազմամարդ գաղութներից և հայկական կուլտուրայի կենտրոններից մեկն էր։ Շնորհիվ իր աշխարհագրական դիրքի և տեղական իշխանությունների կողմից տրված արտոնությունների, դարերի ընթացքում Թյուրքիայի զանազան վիլայեթներից հետզհետե այստեղ են տեղափոխվում բազմաթիվ ընտանիքներ, որոնց ապրուստի աղբյուրը, բացի գյուղատնտեսությունից, հիմնականում հանդիսանում էին արհեստները և առևտուրը։ Հայերը գլխավորապես բնակություն էին հաստատել ծովափնյա քաղաքներում, որտեղ նրանք հաճախ կազմում էին ազգաբնակության զգալի մասը։ Օրինակ Թեոդոսիա (Կաֆա) քաղաքի 70000 բնակչից 30000-ը հայեր էին։ Էլ չենք ասում այն մասին, որ ամբողջ գյուղեր ու շրջաններ բնակեցված

էին հայերով, որոնք ապրում էին իրենց ուրույն տնտեսական և կուլտուրական կյանքով։ Եվ երբ թյուրքերը հիմնվեցին Փոքր Ասիայում և իրենց տիրապետությունը տարածեցին նաև Բալկանների ու Սև ծովի հյուսիսային ափերի վրա, նրանք բազմաթիվ հայ բնակիչներ (գլխավորապես արհեստավորներ և առևտրականներ) բռնի կերպով 1475 թ. գաղթեցրին Ղրիմից և այլ գաղութներից և տարան Կ. Պոլիս, որտեղ նրանք հիմնեցին հայկական նոր թաղամասեր [1]։

Չնայած այդ բռնի գաղթեցմանը, Ղրիմի հայ գաղութի տնտեսական և կուլտուրական կյանքը շարունակվեց նաև հետագա դարերում։ XV դարից սկսած Ղրիմի հայերը սերտորեն կապվեցին Ռուսաստանի հետ և լայնորեն օգավեցին նրա շուկաներից։ Իսկ երբ Ղրիմն անցավ Ռուսաստանի ձեռքը, հայ առևտրական բուրժուազիան ձեռք բերեց նոր արտոնություններ։ Այդ դարերին հայկական գաղութներ հիմնվեցին նաև Ռուսաստանի այլ շրջաններում և այդ գործում իրենց մասնակցությունն ունեցան Ղրիմի գաղութաբնակները։ Հայ առևտրականներից շատերը Ռուսաստանում ձեռք բերեցին կալվածներ և հիմնեցին ֆաբրիկաներ ու գործարաններ։ Իսկ 1779 թ. ցարական կառավարության հատուկ կարգադրությամբ՝ Ղրիմի հայերի մի մասը փոխադրվեց Դոնի գետաբերանի մոտ, որտեղ հիմնադրվեց Նոր-Նախիջևան քաղաքը և նրան տրվեց ինքնավարություն։

Ահա այս երկու գաղութները (Ղրիմի և Նոր-Նախիջևանի) խոշոր դեր են կատարել հայկական կուլտուրայի զարգացման մեջ։ Շնորհիվ այն հանգամանքի, որ այս գաղութների բնակիչներն ազատ հնարավորություն ունեին հաղորդակից դառնալու ռուսական առաջավոր կուլտուրային, այստեղ արագ թափով զարգացավ նաև հայ կուլտուրան։ Հատկապես XIX դարում և XX դարասկզբում հանդես եկան մի շարք նշանավոր գործիչներ, որոնք զգալի աշխատանք կատարեցին այդ ուղղությամբ։ Այս գործիչներից էին՝ Մ. Նալբանդյանը,

[1] Տե՛ս «Հայ ժողովրդի պատմություն», Ա. մաս, ԳՍ հրատարակչություն, Երևան, 1951, էջ 285—286։

Ռ. Պատկանյանը, Ս. Շահազիզը և ուրիշները գրականության մեջ, Հ. Այվազովսկին, Է. Մահտեսյանը և Վ. Սուրենյանը նկարչության մեջ, Ա. Քաղցածյանը, Ք. Կարա-Մուրզան, Հ. Նալբանդյանը, Ա. Սպենդիարովը երաժշտության մեջ և այլն։ Միայն այս թվարկումը բավական է, որպեսզի պարզ պատկերացում կազմենք այդ գաղութների խաղացած առաջավոր դերի մասին՝ հայկական կուլտուրայի զարգացման գործում։

Ղրիմի հայկական գաղութը, որպես կաթոլիկ համայնք ենթարկվում էր Վենետիկի մխիթարյան միաբանությանը, որի հոգևոր հայրերն աշխատում էին իրենց ձեռքը վերցնել ոչ միայն կրոնական, այլև կուլտուրական կյանքի ղեկավարությունը։ Նրանք այստեղ հիմնել էին դպրոցներ, կազմակերպում էին թատերական ներկայացումներ ու երեկույթներ, եկեղեցական երգեցիկ խմբեր և այլն, և ամեն կերպ աշխատում էին Ղրիմի հայերին կապել Արևմտյան Եվրոպայի՝ կաթոլիկ դավանանք ընդունած երկրների կուլտուրայի հետ։ Նրանք նույնիսկ երգեհոն էին մտցրել հայկական եկեղեցի, մի բան, որը երկար տարիների ընթացքում դիսկուսիայի առարկա էր հայկական մամուլում և որին այնքան հետևողականորեն դիմադրում էր Էջմիածինը։

Ղրիմի հայ գաղութի կուլտուրական կարևոր օջախներից մեկն էր Ղարասու-Բազարը։ Այստեղ նույնպես հիմնված էր հայկական դպրոց, գոյություն ուներ եկեղեցական երգեցիկ խումբ, որը ղեկավարում էր եկեղեցու երգեհոնիստ Կարապետ Խանբեկյանը, թատերասերների ուժերով բեմադրվում էին գլխավորապես պատմական դրամաներ, որոնց մի մասը բերվում էր դրսից, իսկ մյուս մասը՝ գրվում էր տեղում։ Ահա այս թատերական ներկայացումներին իրրև սիրող դերասան մասնակցել է նաև Քր. Կարա-Մուրզայի հայրը՝ Մարգարը, կամ ինչպես սովորաբար նրան անվանում էին՝ Մակար Քրիստափորովիչ Կարա-Մուրզան (1821—1886)։ Նա ինքնուս, բայց բազմակողմանիորեն զարգացած ու բանիմաց մարդ էր, զբաղվում էր վաճառականությամբ, ուներ իր փոքրիկ հյուրանոցը, առևտրական գործերով հաճախ ճանապար-

հորդում էր այլ քաղաքներ։ Նա առանձին սիրով զբաղվում էր հնեաբանությամբ (պալեոնտոլոգիա), կազմում էր պատմական-ճարտարապետական նշանակություն ունեցող քարերի կոլեկցիաներ և դրանց մասին պարբերաբար հաղորդում Մոսկվայի հնագիտական թանգարանին, որի թղթակից անդամն էր ինքը։ Դրանից բացի նա հետաքրքրվում էր նաև երկրի քաղաքական կացության հարցերով, ատանում և կարդում էր Չերնիշևսկու «Современник» ամսաթերթը և Հերցենի «Колокол» թերթը։ Այս ամենը վկայում են նրա հետաքրքրաշարժությունը և հայացքների դեմոկրատական ուղղությունը, մի բան, որ ավելի ցայտուն կերպով հանդես եկավ նրա որդիների, հատկապես Մկրտիչ, Քրիստափոր և Պետրոս Կարա-Մուրզաների մոտ։ Իրև հայր նա չի խնայել իրենից կախված ամեն բան, որպեսզի իր զավակներին տա համապատասխան կրթություն։ Սակայն իր առևտրական գործերի անհաջողությունը և բազմանդամ ընտանիքի հոգսը նրան զրկել էին իր զավակներին բարձրագույն կրթություն տալու հնարավորությունից։ Դրա փոխարեն նա աշխատել է այդ բացը լրացնել տնային կրթությամբ, հրավիրելով դաստատուներ տարբեր առարկաներից։

Իրենց զավակների դաստիարակության գործով մեծապես մտահոգված է եղել նաև Եղիսաբեթ Մկրտչի Պերսեկյանը (1834—1914), որի ընտանիքը ծագումով Կոստանդնապոլսից էր, թեև ինքը ծնվել էր Ղրիմում։ Մակար Քրիստափորովիչի հետ նա ամուսնացել էր 1852 թ. և նրանց անդրանիկ զավակը Քրիստափորն էր։ Ունենալով հիանալի երաժշտական ընդունակություններ, լավ ձայն և նվագելով կիթառի վրա, Եղիսաբեթ Պերսեկյանն աշխատել է իր զավակների մեջ սեր արթնացնել երաժշտության նկատմամբ։ Նրա երգած քաղցրիկ օրորերգները խորապես տպավորվել են զավակների և առանձնապես Քրիստափորի հիշողության մեջ։

Քրիստափորի երաժշտական հակումների ձևավորման մեջ մեծ դեր են կատարել թե մայրը և թե նրանց բարեկամ Նալբանդյանների և Խանբեկյանների ընտանիքները, որոնք պատկանել են երաժշտական ընտանիքների թվին և ունեցել են

բազմաթիվ երաժիշտներ։ Այս ընտանիքները չափազանց մոտ հարաբերությունների մեջ էին Կարա-Մուրզաների հետ։ Նրանց տներից երաժշտությունն անպակաս էր։ Աննա Նալբանդյանն իրրև դաշնակահար, Կարապետ Խանբեկյանն իրրև երգեհոնահար ու եկեղեցական երգեցիկ խմբի ղեկավար, հասկանալի է, որ իրենց տանը մշտապես պիտի զբաղվեին երաժշտությամբ։ Եվ քանի որ Խանբեկյաններն ապրում էին միևնույն բակում Կարա-Մուրզաների հետ, ապա վերջիններս միշտ պիտի լսեին Խանբեկյանների տանը հնչող երգն ու նվագը։ Հատկապես կարևոր է մատնանշել, որ Խանբեկյաններն ավելի ուշ էին գաղթել Թյուրքիայից և իրենց հետ բերել էին թյուրքահայերի ժողովրդական երգերը, որոնց կատարումը սովորական երևույթ էր նրանց տանը։ Եթե սրան ավելացնենք նաև այն, որ Ղարասու-Բազարում բացի վերհիշյալ ընտանիքներից կային նաև Մուրզաևների և Մալիևների երաժշտական ընտանիքները, որոնք նույնպես ավել են աչքի ընկնող երաժիշտներ և որ երբեմն-երբեմն Ղարասու-Բազար է եկել այն ժամանակվա անվանի կոմպոզիտոր Անդրեաս Քաղցածյանը, որը Սևաստոպոլում ադմիրալ Նախիմովի մոտ աշխատում էր որպես պինվորական կապելմեյստեր,— ապա մեզ համար կպարզվի այն երաժշտական միջավայրը, որի մեջ աճել ու մեծացել է Քրիստափոր Կարա-Մուրզան։

Մանկության տարիներին ստացած երաժշտական տպավորություններն անջնջելի հետքեր են թողնում մանուկ Քրիստափորի հոգում և նրա մեջ սաղմնավորվում է սերը դեպի երաժշտությունը։ Արագ են անցնում մանկության և պատանեկության տարիները, որոնց ընթացքում Քրիստափորն ավարտում է տեղի ծխական դպրոցը, երկու տարի պարապում է դաշնամուրի նվագով (ըստ երևույթին Խանբեկյանների տանը), մասնավոր պարապմունքների միջոցով ավարտում է միջնակարգ կրթությունը, միաժամանակ շարունակում է իր երաժշտական պարապմունքներն Ստեփան Մուրզայանի մոտ, որը նրան տալիս է ոչ միայն դաշնամուրի, այլև երաժշտության թեորիայի կանոնավոր դասեր։ Այս բոլորի հե-

տևանքով վերջնականապես ձևավորվում են Քրիստափորի հակումները և նա որոշում է նվիրվել երաժշտությանը։ Ահա թե ինչու հոր ցանկությունը՝ Քրիստափորին ուղարկել Վենետիկյան մխիթարյանների մոտ և նրան պատրաստել քահանայության, հանդիպում է որդու համառ դիմադրությանը և հայրն ստիպված է լինում հրաժարվել իր մտադրությունից։ Բայց Քրիստափորն ստիպված է լինում ընդառաջել իր հոր մի այլ ցանկությանը՝ սովորել Օդեսայի հաշվապահական կուրսերում և վարել հոր առևտրական գործերի հաշիվները։ Օդեսայում անցկացրած ամիսներին նա շարունակում է իր երաժշտական պարապմունքները, ծանոթանում է ռուսական և ուկրաինական խմբական երգերին, որոնք խորը տպավորություն են գործում նրա վրա։

Վերադառնալով հայրենի քաղաքը, Քր. Կարա-Մուրզան ստանձնում է հոր գործերի հաշվապահությունը, բայց ցուցաբերում է անփութություն, որովհետև նա ամբողջապես տարված էր իր երաժշտական պարապմունքներով։ Եվ երբ նրա անփութությունը պատճառ է դառնում նյութական վնասների, հայրը հրաժարվում է նրա ծառայություններից։ Այս դեպքից հետո Քրիստափորն վերջնականապես նվիրվում է իր սիրած արվեստին։ Եվ որքան ավելի է զբաղվում, այնքան ավելի է տարվում նրանով։ Մի կողմից ինքն է սովորում (նվագում է ֆլեյտայի վրա, շարունակում է կատարելագործել դաշնամուրի նվագը, խորանում է երաժշտության տեսության և հարմոնիայի մեջ), իսկ մյուս կողմից դաշնամուրի նվագի մասնավոր դասեր է տալիս՝ նյութապես օգնելով ընտանիքին։ Այս բոլորից բացի նա ձայնագրում է իր շրջապատում հնչող ժողովրդական և ազգային-հայրենասիրական երգերը, մշակման փորձեր է կատարում, հորինում է փոքրիկ ինքնուրույն ստեղծագործություններ, կազմակերպում է սիրողների թատերախումբ, անձամբ մասնակցում է ներկայացումներին, կատարում է ներկայացումների երաժշտական ձևավորումներ և այլն։ Գիշեր-ցերեկ նա անընդհատ եռուզեռի մեջ է։ Եվ այս տարիներին արդեն նա ձևավորվում է որպես եռանդուն երաժշտական-հասարակական գործիչ։

Սակայն որքան նա ավելի շատ է փորձ ձեռք բերում, այնքան ավելի է մեծանում լայն գործունեության ծարավը և այնքան նեղ ու անճոռնի է թվում նրան Ղարաուս-Բազարի միջավայրը։ Նրա մեջ հետզհետե հասունանում է այն միտքը, որ ինքը պետք է իր գործունեությունը ծավալի հայրենական կենտրոններում և իր ուժերի ներածին չափ օգտակար լինի հայ ժողովրդի երաժշտական կուլտուրայի զարգացմանը։ Ահա թե ինչու, երբ նրան չեն ընդունում Թեոդոսիայի ուսուցչական ինստիտուտը՝ հին սլավոններենից կտրվելու պատճառով, նա վերջնականապես որոշում է թողնել հայրենի քաղաքը և մեկնել Անդրկովկաս։

Իր այդ որոշումը նա իրագործում է 1882 թ. սեպտեմբերին։ Նա տեղափոխվում է Թիֆլիս, որն այդ շրջանում հանդիսանում էր Անդրկովկասի տնտեսական, վարչական և կուլտուրական խոշոր կենտրոնը։ Թիֆլիսը միաժամանակ հայկական բուրժուազիայի գործունեության կարևոր կենտրոններից մեկն էր։ Առևտրական և արդյունաբերական ձեռնարկությունների մի զգալի մասը գտնվում էր հայ միլիոնատերերի ձեռքում, միլիոնատերեր, որոնք հավասարապես շահագործելով ինչպես հայ, նույնպես և վրացի, ադրբեջանցի և այլ ազգի աշխատավորներին, դիզում էին հսկայական հարստություններ։ Դրանից բացի, Թիֆլիսը հանդիսանում էր միաժամանակ հայկական կուլտուրայի խոշոր կենտրոններից մեկը։ Այստեղ էր կենտրոնացած հայ ինտելիգենցիայի մի զգալի մասը, որը ձեռնամուխ էր եղել հայկական ազգային կուլտուրայի ձևավորմանը։ Հրատարակվում էին տարբեր ուղղություններ պաշտպանող պարբերաթերթեր, գրքեր և այլ հրատարակություններ, գործում էր Գ. Զմշկյանի և Գ. Սունդուկյանի նախաձեռնությամբ ստեղծված հայկական նոր թատրոնը, որը հետևելով ռուսական ռեալիստական թատրոնի լավագույն տրադիցիաներին զարգանում էր ռեալիզմի ճանապարհով։ Այստեղ էր ընթանում գրողներ Ղ. Աղայանի, Պ. Պռոշյանի, Մուրացանի, Ալ. Շիրվանզադեի և այլոց գործունեությունը։ Այստեղ՝ Թիֆլիսում էին հրատարակվում «Մշակ» և «Նոր դար» թերթերը, որոնց շուրջը համախմբված

գործիչները թեև հռչակել էին «մշակական» («առաջադիմական») և «նոր-դարական» («պահպանողական») «կուսակցությունների» գոյության մասին և արտաքուստ պայքարում էին միմյանց դեմ, բայց դա, Լենինի խոսքերով ասած, «պայքար էր տիրապետող դասակարգերի ներսում», որովհետև, ինչպես վերը տեսանք, նրանք միշտ էլ միացյալ ուժերով էին հանդես գալիս ընդդեմ ժողովրդա-դեմոկրատական ուղղության, որը հետզհետե ուժեղանալով և իր շուրջը համախմբելով ժողովրդի աշխատավոր խավերին, ծավալում էր պայքար վերոհիշյալ հոսանքների դեմ։

Այսպիսով հենց այստեղ՝ Թիֆլիսում ցայտուն կերպով հանդես էին գալիս հայ հասարակական-քաղաքական կյանքի բնորոշ երևույթները։ Չնայած կուլտուրական հաստատությունների գործունեության և քաղաքական կյանքի որոշ աշխուժացման, հայկական իրականության մեջ տիրապետողը տիրացուական սահմանափակությունն էր։ Ահա թե ինչպե՛ս է բնորոշել հայերի այդ ժամանակաշրջանի հասարակական-քաղաքական կյանքը կոմունիստական պարտիայի ականավոր գործիչ Ստ. Շահումյանը.

«Տիրացությունը մեզ խեղդում է։ Վերցրեք մեր ժողովրդական ուսուցչին, մեր հասարակական գործիչներին, հրապարակախոսներին, վիպասաններին և նույնիսկ բանաստեղծներին։ Վերցրեք մեր դպրոցը, մեր մամուլը։ Ամեն տեղ սարսափելի տիրացություն։ Մեր ամբողջ հասարակական կյանքը կպած է տերտերների փարաջանիներից, ամեն ինչ պատվում է էջմիածնի շուրջը։ Ոչ մի հետաքրքրություն դեպի քաղաքական հարցերը, դեպի պետական կյանքը, դեպի նույնիսկ տեղական ինքնավարության օրգանները։ Թերթեցեք մեր պարբերական հրատարակությունները (մանավանդ մինչև 1905 թիվը. այդ թիվը շատ բան փոխեց մեր կյանքում) և դուք կտեսնեք, որ բացի ծխական, հոգաբարձական, քահանայական հարցերից ոչ մի հարց, ոչ մի հետաքրքրություն» [1]։

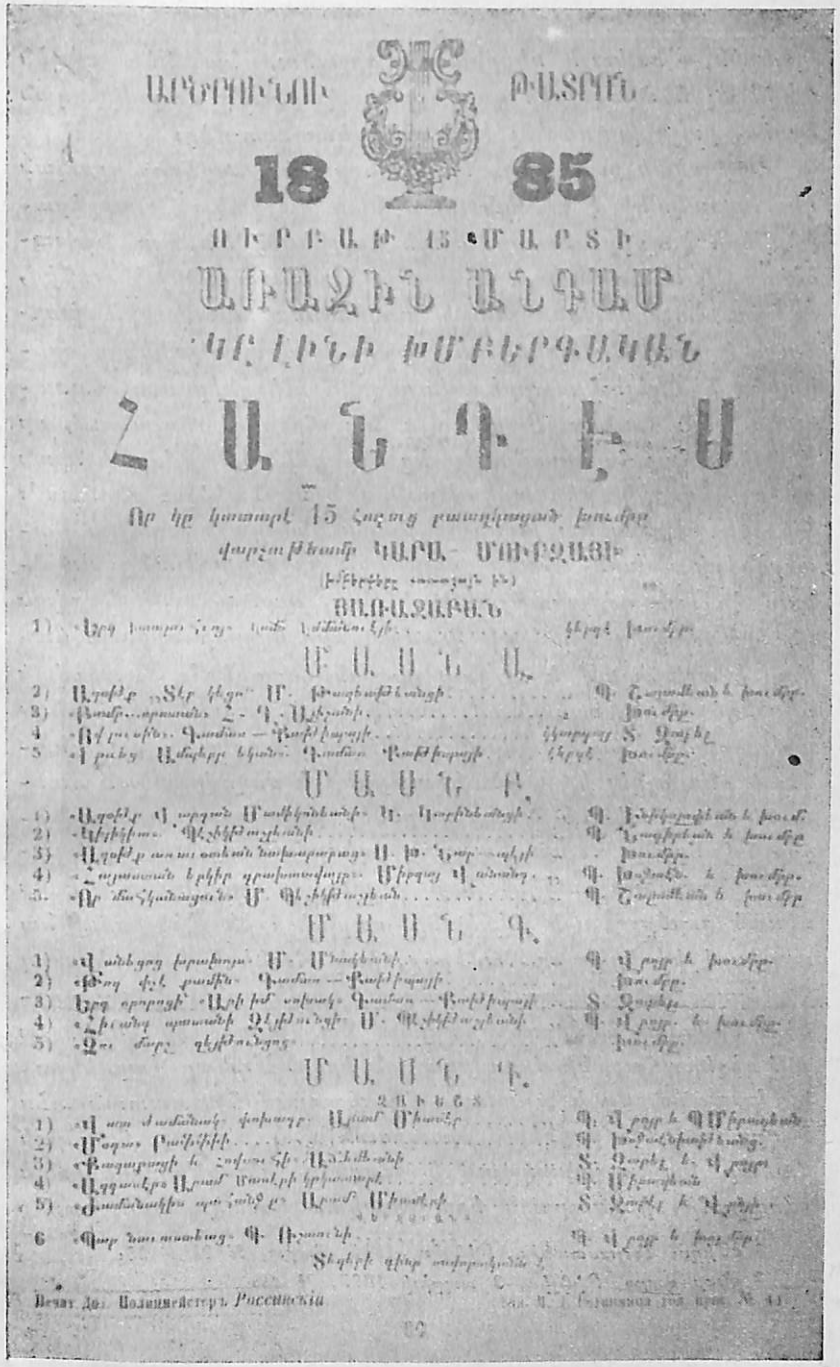
1 Ստեփան Շահումյան, Երկերի ժողովածու, հատոր II, Պետհրատ, Մոսկվա, 1928, էջ 46—47։

Ահա այս միջավայրում գործել սկսեց Քր. Կարա-Մուրզան, երբ 1882 թ. տեղափոխվեց Թիֆլիս։ Թեև դեմոկրատական ինտելիգենցիան և նույնիսկ հայկական բուրժուազիայի լիբերալ ղեկավար գործիչները համակրանքով են արտահայտվում նրա ծրագրերի վերաբերյալ, որովհետև զգում էին, որ խմբական երգեցողությունը կարելի է օգտագործել որպես միջոց մասսաների վրա իրենց ազդեցությունը տարածելու համար, բայց վերը նշված տիրացուական սահմանափակությունը մեծապես խանգարում էր այդ ծրագրերի իրագործմանը։ Չէ՞ որ Կարա-Մուրզան նպատակ էր դրել կազմակերպել կանոնավոր համերգային կյանք, հայկական երաժշտության մեջ ներմուծել բազմաձայնություն, կազմակերպել քառաձայն երգեցիկ խմբեր և ստեղծել քառաձայն երգեցողության տրադիցիա։ Իսկ կղերա-պահպանողական հոսանքի ներկայացուցիչների համար դա սրբապղծության հավասար մի բան էր, քանի որ դա ուղղված էր եկեղեցու կողմից սրբագործված միաձայնության դեմ։ Ահա թե ինչու հենց սկզբից ևեթ նրանք ամեն կերպ խոչընդոտներ էին հարուցում և արգելակում էին Կարա-Մուրզայի գործունեության ծավալմանը։ Չնայած այն հանգամանքին, որ վրացիներն ունեին բնական բազմաձայնություն, իսկ ռուսական ու իտալական օպերային ներկայացումների և համերգների ընթացքում հանդես էին գալիս քառաձայն երգեցիկ խմբեր՝ կատարելով խմբերգային գրականության լավագույն նմուշներ և այդ բոլորը մատչելի էին նաև հայերին,— այնուամենայնիվ նրանք առաջվա նման շարունակում էին երգել միաձայն։ Անհրաժեշտ էր սիստեմատիկ նախապատրաստական աշխատանք, բացառիկ համառություն և համբերատարություն, որպեսզի ամենօրյա բացատրական աշխատանքով և գործնական քայլերով հնարավոր լիներ ուղի հարթել կուլտուրական այդ խոշոր նորամուծության համար։

Կարա-Մուրզան այդպես էլ վարվում է։ Թիֆլիս հասնելու առաջին օրերից սկսած նա ի լուր ամենքի հայտարարում է իր նպատակի մասին, գրավոր ու բանավոր հորդորանք է կարդում երիտասարդությանը՝ մասնակցել քառաձայն խմբի

կազմակերպմանը, բայց իզուր։ Ոչ ոք նրա մոտ չի գալիս ու չի ցուցադրվում երգեցիկ խմբում։ Երեք տարի շարունակ նա զբաղվում է դաշնամուրի մասնավոր դասեր տալով, Գր. Արծրունու հիմնած թատրոնի նվագախմբի ղեկավարությամբ, նոր ստեղծագործություններ գրելով, ազգային-հայրենասիրական ու ժողովրդական երգերի մշակման գործով,— բայց և այնպես նրան չի հաջողվում կազմակերպել քառաձայն երգեցիկ խումբ։ Եվ միայն 1885 թ. գարնանը Թիֆլիսի Հայկական դրամատիկ թատրոնի արտիստների և մի քանի սկսնակ երգիչների օգնությամբ նրան հաջողվում է կազմակերպել իր առաջին քառաձայն խումբը՝ բաղկացած 15 հոգուց և նույն թվականի մարտի 15-ին Արծրունու թատրոնում տալ իր անդրանիկ համերգը, որը միաժամանակ հայկական քառաձայն երգի առաջին համերգն էր։ Իհարկե նրանից առաջ հատ ու կենտ փորձեր էին եղել հայկական երգերի քառաձայնման, նրանց հրատարակման ու կատարման ուղղությամբ, սակայն այդ փորձերը եղել են պատահական և որևէ հետք չեն թողել հայերի կյանքում։ Միայն Կարա-Մուրզային էր վիճակված դառնալ քառաձայն երգեցողության տրադիցիայի ստեղծողը մեր իրականության մեջ։

Կարա-Մուրզայի այս անդրանիկ համերգն ունենում է մեծ հաջողություն և խորը տպավորություն է գործում հասարակության վրա։ Ընդ որում տպավորություն գործողը ոչ այնքան քառաձայն երգեցողությունն էր, որին անսովոր էին հայերը, որքան իրենք երգերը, որոնք բացառապես ազգային-հայրենասիրական բնույթի էին։ Այդ երգերի ընտրությունը և ծրագրի նման կազմումը թելադրված էր քաղաքական մոմենտով։ Այդ հարցին մենք կանդրադառնանք քիչ ավելի ուշ։ Իսկ այժմ նշենք, որ այդ ընտրությամբ էլ հենց պայմանավորվեց համերգի հաջողությունը և երգված երգերի մասսայականացումը։ Ինչպես հետագայում մենք կտեսնենք, Կարա-Մուրզան իր գործունեության ավելի ուշ շրջանում հետզհետե մինչմոմամի հասցրեց ազգային-հայրենասիրական երգերի քանակն իր համերգային ծրագրերում և հիմնական տեղը հատկացրեց իր հավաքած ու մշակած ժողովրդական


ԱՐԾՐՈՒՆՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆ

18 85

ՈՒՐԲԱԹ 15 ՄԱՐՏԻ

ԱՒԱՋԻՆ ԱՆԳԱՄ

ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱՅԻ ԹՄԲԵՐԳԱԿԱՆ

ՀԱՆԳԷՍ

Որ կը կատարէ 15 հոգւոց բաղկացած խումբը

վարժապետ ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱՅԻ

ԲԱԼԱԱՋԱՐԱՆ

Մ Ա Ս Ն Ա.

Մ Ա Ս Ն Բ.

Մ Ա Ս Ն Գ.

Մ Ա Ս Ն Դ.

Տպուած Պետական Տպարանին մէջ

Կարա-Մուրզայի հառաձայն երգի առաջին համերգի ծրագիրը

երգերին,— սակայն սկզբնական շրջանում նա թեև արդեն հավաքել և մշակել էր զգալի քանակությամբ ժողովրդական երգեր, բայց խուսափել էր նրանց կատարումից։

Հայկական քառաձայն երգի անդրանիկ համերգը դրական գնահատականի է արժանանում նաև հայկական պարբերաթերթերի կողմից։ Հաջողություն մաղթելով կարևոր նախաձեռնության՝ քառաձայն երգեցողության տարածման առթիվ, «Մեղու Հայաստանի» թերթի ռեցենզենտ Հայկունին խորհուրդ է տալիս հետևել ռուս խմբավար Սլավյանսկու օրինակին և շրջելով տարբեր վայրեր, համերգներ տալ հասարակության համար։ Բացի այդ նա հույս է հայտնում, որ Թիֆլիսի հայ հասարակությունը միջոցներ կտրամադրի նրան «յուր գեղեցիկ ձեռնարկությունը» շարունակելու համար [1]։ Մի այլ ռեցենզենտ խոսելով Կարա-Մուրզայի առաջին համերգների մասին, հասարակության ուշադրությունը դարձնում էր այն դժվարությունների վրա, որոնք հաղթահարված են երիտասարդ երաժշտի կողմից, որը «գործի սիրուն համար է աշխատում և ոչ յուր գրպանի օգտին» [2]։ Տպագրված ռեցենզիաներն, այսպիսով, բարձր գնահատելով կատարված աշխատանքը, խրախուսում են Կարա-Մուրզային՝ շարունակել և ընդլայնել իր գործունեությունը և ժողովրդական մասանների սեփականությունը դարձնել կուլտուրական այդ խոշոր նվաճումը։ Կարա-Մուրզան ոգևորված այսքան խանդավառ ընդունելությունից, նոր եռանդով շարունակում է իր սկսած գործը։ Նույն թվականի ապրիլի 1-ին Թիֆլիսում նա տալիս է իր երկրորդ համերգը, իսկ հունիսի 1-ին՝ երրորդ համերգը, ամեն անգամ ծրագրում ավելացնելով նոր գործեր։ Երկրորդ համերգի ծրագրում նա մտցրել էր «Յոթն օր յոթ գիշեր» հայտնի ժողովրդական երգը՝ Մակար Վարդիկյանի կատարմամբ և այս երգը հետագայում հաստատուն տեղ է գրավում համերգների ծրագրում։ Իսկ երրորդ համերգի համար նա պատրաստում է «Հրդեհ», «Գաղթականներ» և «Հովվուհի» ինքնուրույն երաժշտական պատկերները, որոնք

[1] «Մեղու Հայաստանի», Թիֆլիս, 1885, մարտ, № 22 և 25։
[2] «Նոր դար», Թիֆլիս, 3 ապրիլի 1885, № 49։

կատարվում են նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանի նկարած դեկորացիաների ֆոնի վրա։ Բայց նույնիսկ այսպիսի հետաքրքիր նորույթն անգամ չի շարժում Թիֆլիսի հայ հասարակության հետաքրքրությունը։ Այդ պատճառով էլ Կարա-Մուրզան որոշում է հեռանալ Թիֆլիսից և տեղափոխվել Բաքու, որտեղ հույս ուներ ավելի մեծ աջակցություն ստանալ հայ հասարակական կազմակերպությունների և ինտելիգենցիայի կողմից։ Եվ իրոք, Բաքուն նրան ընդունում է գրկաբաց։ Բաքվի հայ Մարդասիրական ընկերությունը նրա տրամադրության տակ է դնում իր դահլիճը և փորձասենյակները, ամեն կերպ աջակցում է երգեցիկ խմբի կազմակերպմանը և Կարա-Մուրզան եռանդուն կերպով անցնում է գործի։ Նրան հաջողվում է նույն 1885 թ. նոյեմբերի 23-ին Բաքվում տալ իր առաջին (հերթական 4-րդ) համերգը, որը ընդունվում է մեծ ոգևորությամբ։

Համերգին ներկա է լինում նաև հայ հռչակավոր դերասան Պետրոս Ադամյանը, որը նույնպես բարձր է գնահատում Կարա-Մուրզայի խմբական համերգը և հայտնում այն կարծիքը, թե այդ գործը «խոստանում է մեծ ապագա» [1]։

Բաքուն այս տարիներին ապրում էր արդյունաբերական և առևտրական մեծ եռուզեռ։ Հարուստ նավթահանքերը հնարավորություն էին տալիս կուտակել հսկայական հարստություններ և օր-օրի ընդարձակել արդյունաբերությունն ու առևտուրը։ Կարճ ժամանակում Բաքվի ազգաբնակությունը կրկնապատկվում և եռապատկվում է, որովհետև ամեն կողմից այստեղ են հոսում հարստանալու տենչերով բռնված, ինչպես և նահապետական անտեսության քայքայման հետևանքով ապրուստի միջոցներից զրկված բազմաթիվ մարդիկ, որոնցից գոյանում էր էժան բանվորական ուժի ընդարձակ շուկա։ Ինչպես ռուսական, այնպես և արևմտա-եվրոպական կապիտալիստները հսկայական միջոցներ են ներդնում նավթարդյունաբերության մեջ և կորզում գերշահույթներ։

[1] Տե՛ս «Կարա-Մուրզայի քառաձայն երգեցողության խմբական կոնցերտները տասը տարում» ձեռագիրը, էջ 6, ԴԱ Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնի արխիվ, ֆոնդ 6։

Չնայած դրան, նավթարդյունաբերության մի զգալի մասը կենտրոնացված էր հայ խոշոր բուրժուազիայի ձեռքին։

Նավթարդյունաբերության զարգացմանը զուգընթաց փոխվում էր նաև քաղաքի արտաքին տեսքը և կուլտուրական կյանքը։ Այդ շրջանի Բաքվի նկարագիրը գեղեցիկ կերպով տրված է Ալ. Շիրվանզադեի հետևյալ տողերում.

«Առաջվա մի հարկանի, կիսախարխուլ տների տեղերում բարձրացել էին երեք-չորս հարկանի հոյակապ շինություններ, փողոցները սալահատակվել էին, ազգաբնակությունը եռապատկվել էր, չուխան փոխվել էր եվրոպական ֆրակի, փափախը ցիլինդրի, չմուշկները, քոշերը — փայլուն կոշիկների... Արտաքինի հետ փոխվել էր նաև մարդկանց ներքինը։ Հագուստը ազդել էր ճաշակի, մտքի և ամբողջ հոգեբանության վրա։ Ուզում եմ ասել՝ գոյացել էր եվրոպական իմաստով բուրժուազիայի առաջին սաղմը։

Նավթային աժիոտաժի ամենաեռանդուն ժամանակն էր։ Արագ հարստանալու տենչը, սպեկուլացիայի ապականիչ ոգին վարակել էր անխտիր ամենքին, սկսած երեկվա շինականից մինչև համալսարանականը։ Գոյացել էր մի այլանդակ քաոս, ուր սերը դեպի ոսկին չնչել ու անհետացրել էր լույսը խավարից, բարոյականն անբարոյականից զատող բոլոր գծերը։ Այդտեղ էր, որ տեսա գայլի ախորժակով, վագրի ժանիքներով զինված բարեկամին բարեկամի դեմ, եղբորը եղբոր դեմ, որդուն հոր դեմ։ Դրանից դիտողին թվում էր, թե ընկել է մի տեսակ գազանանոց, ուր ամենքը անոթությունից կատաղել են և պատրաստ են իրարու կոկորդը կրծոտելը»[1]։

Այս պատկերավոր նկարագրությունից դժվար չէ եզրակացնել, որ Բաքուն XIX դարի վերջերում վերածվել էր կապիտալիստական քաղաքի, թեև այնտեղ պահպանվել էին հին հասարակության ու կենցաղի շատ ու շատ մնացորդներ։ Բաքվի այդ պայմաններում ձևավորվում էր տեղական ժո-

1 Ալ. Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հ. VIII, «Կյանքի բովից», Հայպետհրատ, 1932, էջ 274—275։

ղովուրդների՝ հայերի և ադրբեջանցիների ազգային կուլտուրան։ Այստեղ կենտրոնացված հայ ինտելիգենցիան ապրում էր նույն հարցերով, ինչ Թիֆլիսի և այլ հայաշատ կենտրոնների ինտելիգենցիան։ Պետք է նկատել, որ Ստ. Շահումյանի խոսքերը հայերի կյանքում տիրող տիրացուական սահմանափակության մասին հավասարապես վերաբերում էին նաև Բաքվի իրականությանը։ Եվ այդ պայմաններում Կարա-Մուրզան ծավալում է իր գործունեությունը՝ նպատակ ունենալով ոչ միայն երգեցիկ խմբեր կազմակերպել և համերգներ տալ, այլև հիմնել հայկական երաժշտական ուսումնարան և պատրաստել երաժշտական կադրեր՝ հայկական ազգային երաժշտական կուլտուրայի զարգացման համար։

Կարա-Մուրզայի համերգային գործունեությունը խոչընդոտների չի հանդիպում։ Նա վայելում է ընդհանուր համակրանք և հետզհետե ընդարձակում է թե խմբերի կազմը և թե կատարվող երգերի ռեպերտուարը։ Սակայն երկար ժամանակ նրան չի հաջողվում կազմակերպել երկսեռ խառը խմբեր և խմբական երգեցողությանը մասնակից դարձնել նաև հայ կանանց ու օրիորդներին։ Թեև նա 1887 թ. իր ծննդավայրում կազմակերպում է երկսեռ առաջին երգեցիկ խումբը, բայց Բաքվում նրան այդ հաջողվում է միայն 1891 թ., որից հետո նա ամենուրեք կազմակերպում է երկսեռ խառը խմբեր։

Այս տարիներին Կարա-Մուրզային հաջողվում է իր քառաձայն խմբով մուտք գործել նաև հայկական եկեղեցի և 1886 թ. հունվարի 5-ին կատարել իր քառաձայն պատարագն ամբողջությամբ։ Դա առաջին դեպքն էր հայերի կյանքում, երբ պատարագն ամբողջությամբ կատարվում էր քառաձայն խմբով։ Մենք նկատի չենք ունենում Մ. Լ. Կրապիվնիցկու փորձը 1873 թ. Ակկերմանի հայկական եկեղեցում իր մշակած պատարագի կատարման ուղղությամբ, որովհետև նրա մշակած եղանակները հայկական չէին և վերցված լինելով մխիթարյանների հրատարակած մի ժողովածուից, որն ամբողջությամբ բաղկացած էր օտարազգի կրոնական երգե-

րից, հասկանալի պատճառով մերժվեց եկեղեցու կողմից։ Թեև Կարա-Մուրզայի քառաձայն պատարագն էլ հետագայում արդեն քների հանդիպեց հայկական եկեղեցու կողմից, բայց ոչ այնքան եղանակների հարազատության չպահպանման, որքան քառաձայն երգեցողության պատճառով էր, որովհետև եկեղեցին համառ կերպով դիմադրում էր քառաձայնին։

Կարա-Մուրզայի կյանքում նշանակալից երևույթ էր 1887 թ. ամրան ամիսներին նրա կատարած ուղևորությունը դեպի արտասահման։ Այդ ուղևորության ընթացքում նա եղավ Կ. Պոլսում, Վենետիկում և այլ վայրերում, ծանոթացավ խմբական երգեցողության դրվածքին հայկական դպրոցներում, բայց ոչ մի տեղ չհանդիպեց հայկական քառաձայն խմբի։ Այստեղ նա ծանոթացավ ու մտերմական կապեր հաստատեց նշանավոր մի քանի երաժիշտների ու գրողների, մասնավորապես կոմպոզիտոր Տիգրան Չուխաջյանի, ապագա կաթողիկոս Խրիմյանի և այլոց հետ, որոնք բոլորն էլ հորդորում են նրան շարունակել իր սկսած գործը և իրագործել իր ծրագիրը՝ քառաձայն երգեցողությունը հայերի կենցաղում արմատավորելու ուղղությամբ։ Տ. Չուխաջյանից և Բիանկինիից նա վերցնում է մի շարք ստեղծագործություններ՝ իր համերգների ռեպերտուարում մտցնելու նպատակով։ Բացի այդ իր ուղևորության ընթացքում նա հավաքում և ձայնագրում է 60-ից ավելի հայկական ժողովրդական երգեր, որոնք հետագայում մշակելով, նույնպես մտցնում է իր համերգների ծրագրերում։

Հարստացած իր հավաքած նոր նյութերով ու հետաքրքիր տպավորություններով, նա վերադառնում է Բաքու և նոր եռանդով անցնում է աշխատանքի։ Նրան այլևս չի բավարարում այն, ինչ անում էր ինքը նախորդ շրջանում։ Նա իր առջև դնում է նոր և ավելի դժվարին խնդիրներ թե ստեղծագործության և թե երաժշտական-հասարակական գործունեության բնագավառներում։ Բացի նոր երգեր հորինելուց և ժողովրդական երգերը բազմաձայնելուց, նա մտադրվում է գրել հայկական օպերա։ Այդ նպատակով նա սկսում է թե-

մաներ որոնել։ Սկզբում նա կանգ է առնում Զեյթունի հայտնի ապստամբության մի էպիզոդի վրա և ինքը հորինելով լիբրետտո, ձեռնամուխ է լինում նրա երաժշտականացմանը։ Սակայն նրան այդ մտքից հետ է կանգնեցնում գրող Ատրպետը։ Վերջիվերջո նրանք որոշում են համատեղ աշխատանքով ստեղծել «Շուշան» օպերան։ Լիբրետտոն գրում է Ատրպետը, իսկ երաժշտությունը՝ Կարա-Մուրզան։

Համատեղ աշխատանքը շուտով տալիս է իր պտուղները։ Իրար հետ հղկելով յուրաքանչյուր ոտանավորն ու յուրաքանչյուր տողը և Կարա-Մուրզայի ցուցումներով ծավալելով սյուժեն ու զարգացնելով գործողությունը, լիբրետտոյի ավարտմանը զուգընթաց գրվում է նաև երաժշտությունը։ Աշխատանքը կատարվում է մեծ ոգևորությամբ։ Շուտով Կարա-Մուրզան ավարտում է նախերգանքը («Հեյ բեկ»), և հասարակության կարծիքն իմանալու նպատակով մտցնում է իր հերթական համերգներից մեկի ծրագրում։ Այդ նախերգանքն առաջին անգամ կատարվում է 1891 թ. աշնանը, երգիչ Ծովակի (Մկրտիչ Ծովիանյան) մասնակցությամբ։ Վերջինիս ձայնածավալն ու վոկալ հնարավորությունները նկատի ունենալով էր, որ Կարա-Մուրզան գրել էր Փոլադ բեկի պարտիան։ Այդ պատճառով էլ Ծովակի կատարմամբ նա հնչում էր հյութեղ և գրավիչ։

Բաքվի հասարակությունը մեծ ոգևորությամբ է ընդունում «Շուշան» օպերայի նախերգանքի կատարումը և տպավորությունն այնքան ուժեղ է լինում, որ հանդիսականները օվացիա են սարքում Կարա-Մուրզայի պատվին։ Բացի այդ շատ մելոդիաներ անմիջապես մասսայականանում են քաղաքում և ամենուրեք երգվում են երիտասարդության կողմից։

Առաջին քննության այդպիսի հաջողությունը մեծապես ոգևորում է Կարա-Մուրզային և նա նոր եռանդով շարունակում է իր աշխատանքը «Շուշան» օպերայի վրա, բայց դժբախտաբար չի կարողանում ավարտել այն։ Հետագա տարիներին թեև նա մշտապես ցանկացել է շարունակել ու ավարտել իր անդրանիկ օպերան, բայց և այնպես նրան այդ

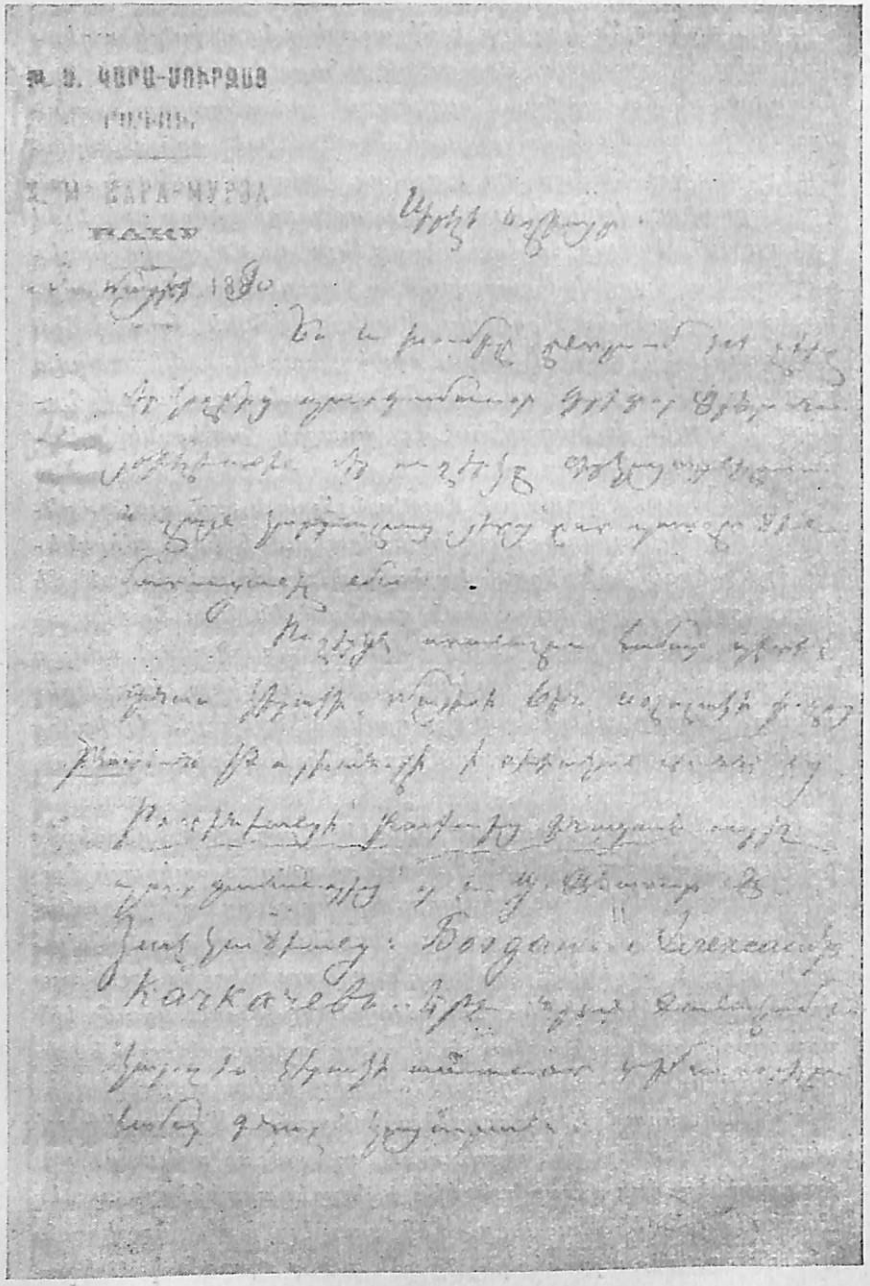
չի հաջողվել, որովհետև թափառական կյանքը, մշտական հոգսերն ու մեծ ֆորմայի վոկալ-գործիքային ստեղծագործության բնագավառում ունեցած փորձի պակասը խանգարել են դրա ավարտմանը: Նրա ստեղծագործական աշխատանքի վրա բացասաբար է անդրադարձել նաև այն հանգամանքը, որ նա իր ընտանիքի նյութական ապահովման համար ստիպված է եղել իր ժամանակի մեծ մասը ծախսել դաշնամուրի մասնավոր դասերի վրա, թեև դա հոգեկան բավականություն պատճառել նրան չէր կարող: Այս տարիներին նա նպատակ է դնում Բաքվում կազմակերպել հայկական երաժշտական ուսումնարան և կանոնավոր հիմքերի վրա դնել ազգային երաժշտական կադրերի դաստիարակման գործը: Այս նպատակով նա նամակագրական կապ է հաստատում կոմպոզիտոր Իպպոլիտով-Իվանովի հետ, որն այդ շրջանում գտնվում էր Թիֆլիսում և հանդիսանում էր Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանի դիրեկտորը: Նրա միջոցով Կարա-Մուրզան պարզում է ուսումնարանի մասնագիտական և տեսական առարկաների ծրագրերի ու կազմակերպչական կառուցվածքի հետ կապված հարցերը: Սակայն Կարա-Մուրզայի այս կարևոր նախաձեռնությունը չի իրագործվում, որովհետև չկային նյութական միջոցներ. ցարական կառավարությունից նյութական օժանդակություն ապահովելն ավելորդ էր, քանի որ այդ շրջանում հայկական դպրոցները փակվում էին, իսկ հայ միլիոնատերերը չէին ցանկանում իրենց կապիտալը ծախսել երաժշտական դպրոցի նման մի «անշահավետ» ձեռնարկության վրա: Ճիշտ այդպիսի պատճառներով էլ ձախողվում է Կարա-Մուրզայի երգեցիկ խմբի մասնակցությունը Վիեննայի, ինչպես և Փարիզի ու Չիկագոյի միջազգային ցուցահանդեսներին, մի բան, որ չափազանց անհրաժեշտ էր հայկական երաժշտական կուլտուրան միջազգային հասարակայնությանը ցուցադրելու համար: Այդ բանը հետագայում մեծ հաջողությամբ իրագործվեց Կոմիտասի կողմից:

Բաքվում աշխատած այս տարիներին Կարա-Մուրզան շատ քիչ դեպքերում է այլ քաղաքներում խմբեր կազմակերպել և կամ իր Բաքվի խմբով համերգներ տվել Բաքվից

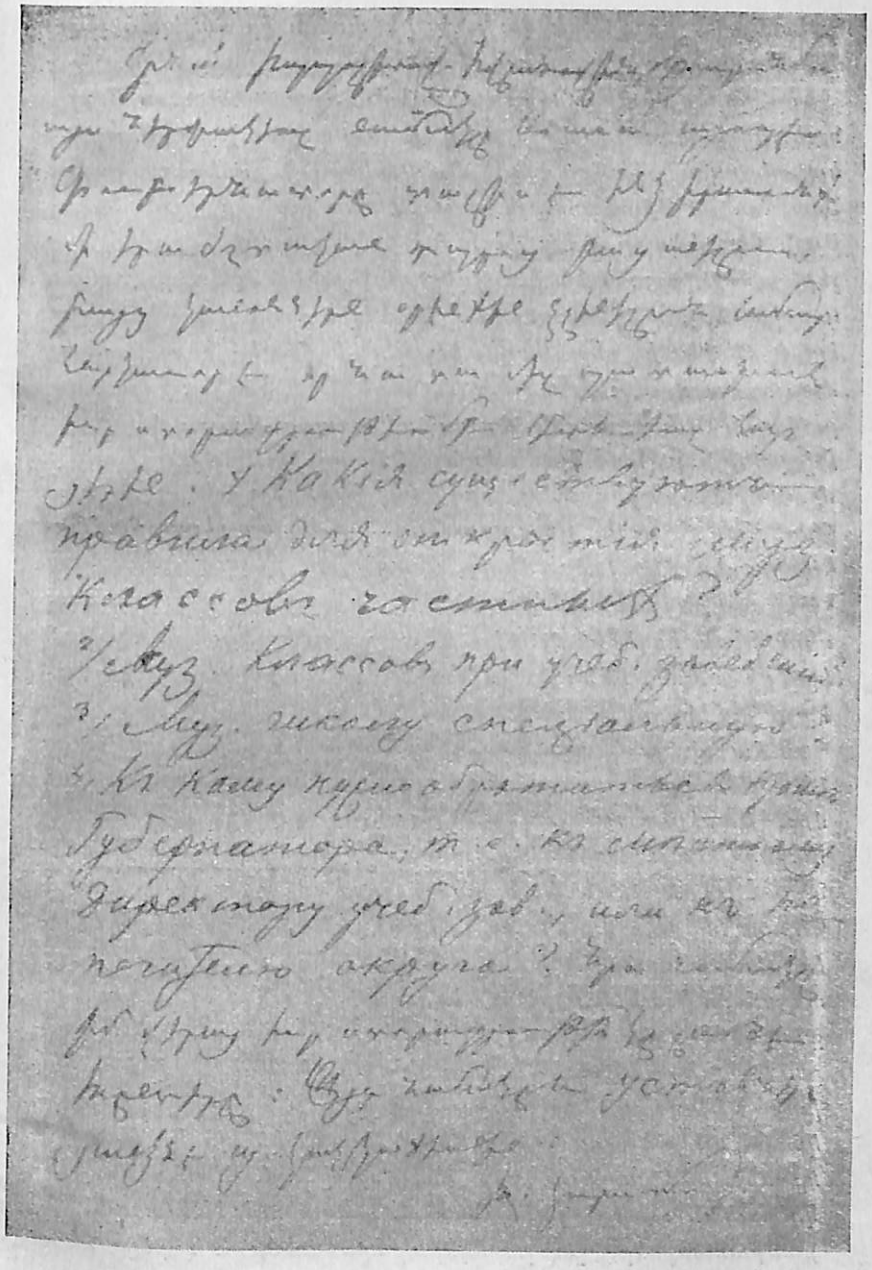
դուրս: Հատկապես կարևոր է հիշատակել նրա խմբի ուղևորությունը Աստրախան, որը տեղի ունեցավ 1890 թ. և որի իրագործման համար նրան պակասում էր ճանապարհածախսը: Իր խոստումը կատարելու և նշանակված օրը Աստրախան հասնելու համար նա նույնիսկ կանգ չի առնում տան կահկարասիքը վաճառելու առաջ, որպեսզի ձեռք բերելով ճանապարհածախսի համար անհրաժեշտ գումարը՝ իր երգեցիկ խումբը հասցնի Աստրախան և հաջողությամբ անցկացնի նշանակված համերգները: Կարևոր է նաև նրա խմբի ուղևորությունը դեպի Թիֆլիս, որտեղ նա մի քանի տարվա բացակայությունից հետո ավելի բազմամարդ խմբով համերգ է տալիս և խորացնում իր առաջին համերգների թողած տպավորությունը:

Առանձնապես կարևոր է մատնանշել այն, որ այս տարիներին Կարա-Մուրզան հետզհետե մշակում և իր համերգների ծրագրերում զետեղում է հայկական ժողովրդական մի շարք երգեր, որոնք այնուհետև դառնում են նրա համերգային ծրագրերի զարդը: Դրանց թվին են պատկանում «Բույըդ բարձր», «Հով արեք», «Լուրիկ», «Ջինչ ու ջինչ» և «Գացեք տեսեք» ժողովրդական երգերը, որոնք մինչև այժմ էլ իրենց արժանավոր տեղն են գրավում երգեցիկ խմբերի ռեպերտուարում:

Կարա-Մուրզայի այս տարիներին կատարած գործերից կարևոր է հիշատակել նաև Գունոյի «Ֆաուստ» օպերայի հայերեն թարգմանության բեմադրությունը, որը տեղի ունեցավ Բաքվում 1890 թ. աշնանը, Թաղիևի թատրոնում: Նվագախումբը և երգեցիկ խումբը ղեկավարում էր Կարա-Մուրզան: Իբրև մենակատարներ ներկայացմանը մասնակցում էին ռուսական օպերային թատրոնի հայ արտիստները՝ երգիչ Մադաթյանը՝ Ֆաուստի դերում, երգիչ Եղիազարյանը՝ Մեֆիստոֆելի դերում և Մադդալինա Գենջյանը՝ Մարգարիտայի դերում: Օպերան բեմադրվում է ոչ ամբողջությամբ, այլ հատվածներով և ընտրված էին այն տեսարանները, որտեղ մասնակցում էին Ֆաուստը, Մեֆիստոֆելը և Մարգարիտան: Չնայած դրան, այս ներկայացումն ուներ պատմական նշա-



Ք. Կարա-Մուրզայի նամակն իր եղբորը՝ Միքոիչ Կարա-Մուրզային



Ք. Կարա-Մուրզայի նամակի շարունակությունը

նակությունն, որովհետև դա առաջին փորձն էր հայերեն լեզվով թարգմանական օպերա բեմադրելու ուղղությամբ։

Իր գործունեության այս շրջանում Կարա-Մուրզան վերջնականապես ձևավորվում է որպես երաժշտական-հասարակական գործիչ, խմբավար, մանկավարժ և ստեղծագործող։ Նրա համար միանգամայն պարզ է դառնում իր գործունեության հեռանկարը և նա վճռում է ամբողջապես նվիրվել հայերի մեջ բազմաձայն երգեցողությունն արմատավորելու գործին։ Իսկ այդ նպատակին հասնելու համար անհրաժեշտ էր երգեցիկ խմբեր կազմակերպել և համերգներ տալ ոչ միայն Բաքվում ու Թիֆլիսում, այլև Անդրկովկասի ու հարավային Ռուսաստանի հայաբնակ բոլոր կենտրոններում։ Եվ քանի որ նա նյութական հնարավորություններ չուներ մշտական պրոֆեսիոնալ երգեցիկ խումբ պահելու և նրա հետ համերգային շրջագայություններ կատարելու համար, հետևապես մնում էր միակ հնարավոր միջոցը՝ միայնակ շրջել այդ հայաշատ կենտրոնները, տեղերում կազմակերպել սիրողների երգեցիկ խմբեր և տալ համերգներ՝ հայկական երգերի տարածման հետ միասին արմատավորելով բազմաձայն երգեցողությունը։

Ահա ընտրած այս ճանապարհով էլ նա սկսեց ընթանալ 1891 թ., որը փաստորեն նոր շրջան էր նրա գործունեության մեջ։ Տարեց-տարի ընդարձակելով իր գործունեության շառավիղը, նա հետզհետե ընդգրկում է հայաբնակ այլ քաղաքներ։ Եվ եթե 1891 թ. նրան հաջողվում է այցելել միայն Պետրովսկ (Մախաչ-Կալա), որտեղ նա կազմակերպում է երկտեղ քառաձայն խումբ և իր տված համերգով խորը տպավորություն է գործում հասարակության վրա, ապա հաջորդ 1892 թ. նա լինում է Ախալցխա, Աբասթոման և Ախալքալաք քաղաքներում՝ ամենուրեք կազմակերպելով երգեցիկ խմբեր և տալով համերգներ։ Ընդ որում անհրաժեշտ է հատկապես շեշտել, որ այդ խմբերի կազմակերպումը կապված էր մեծ դժվարությունների հետ, որովհետև հետադիմական-կղերական տարրերը հորինում և տարածում էին բազմաթիվ բամբասանքներ, վարկաբեկելով նրա անձը և գործը։ Ջնա-

յած դրան նա իր հետևողական, համառ ու համբերատար աշխատանքով կարողանում էր հաղթահարել այդ դժվարությունները, հաջողությամբ կազմակերպել իր գործը, գրկաբաց ընդունելություն գտնել ամեն տեղ և խորը հետք թողնելով հասարակության հիշողության մեջ, մեկնել այլ քաղաքներ։

Կարա-Մուրզայի այս գործունեությունը մասամբ ընդհատվում է շնորհիվ այն հանգամանքի, որ 1892 թ. հոկտեմբերի սկզբներին նա հրավեր է ստանում էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի ռեկտոր Արիստակես Սեդրակյանից՝ տեղափոխվել էջմիածին և ստանձնել ճեմարանի երաժշտության դասատուի պաշտոնը։ Կարա-Մուրզան առանց երկմտելու հայտնում է իր համաձայնությունը, որովհետև մտածում է օգտագործել ճեմարանը՝ խմբավարական կադրեր և երաժշտության դասատուներ պատրաստելու նպատակով։ Բացի դրանից նա կարծում էր, որ իրեն կհաջողվի էջմիածնի մայր տաճարի միջոցով արմատավորել քառաձայն պատարագի կատարումը հայկական եկեղեցիներում։

Այս հեռանկարներով ոգևորված նա խիստ մեկնում է էջմիածին և ստանձնում երաժշտության դասատուի պարտականությունները։ Բոլոր դասարաններում ու լսարաններում նա նոր հիմունքների վրա է դնում երգի ու երաժշտության թեորիայի ուսուցումը։ Իր կազմած ծրագրով նա սիստեմատիկ աշխատանք է կատարում ճեմարանի սաներից դրագետ խմբավարներ և երաժշտության դասատուներ պատրաստելու ուղղությամբ։ Կարճ ժամանակում նա ընտրում է երաժշտական ընդունակություններով օժտված ուսանողներին և նրանց հետ լրացուցիչ պարապմունքներ է անցկացնում ինչպես հայկական ձայնագրություններից, այնպես էլ եվրոպական նոտագրություններից։ Ընտրված այդ ուսանողների թվումն էր նաև երիտասարդ Կոմիտասը, որը գտնվում էր ճեմարանի վերջին լսարանում։ Կարա-Մուրզան առանձնակի ուշադրություն է դարձնում նրա վրա, որովհետև նա ճեմարանի ամենաաշքի ընկնող ուսանողն էր և օժտված էր արտակարգ երաժշտական ընդունակություններով։

Դասերից բացի, Կարա-Մուրզան զբաղվում էր նաև խմբական երգեցողությամբ։ Ճեմարանի սաներից նա ընտրում է 150 հոգի և կազմում երգեցիկ խումբ, որոնց հետ եռանդուն կերպով պարապելով սովորեցնում է նորանոր երգեր և մասնակցելով ճեմարանական հանդեսներին, առանձին փայլ էր տալիս դրանց։ Բացի այս, նա խմբին սովորեցնում է քառաձայն պատարագն ամբողջությամբ և կիրակի օրերը կատարում էջմիածնի մայր տաճարում՝ Երևանից և այլ վայրերից հավաքելով բազմաթիվ ունկնդիրներ, որոնք էջմիածին էին գալիս հատկապես Կարա-Մուրզայի խմբական երգեցողությունը լսելու համար։ Քառաձայն պատարագի կատարմանը մասնակցում էր նաև Կոմիտասը՝ երգելով մենակները։

Կարա-Մուրզայի համար, իհարկե, նեղ էին ճեմարանի սահմանները, որովհետև նա սովոր էր լայն թափի և դործունեության ընդարձակ ասպարեզի։ Այդ պատճառով էլ նա իր գործունեությունը ծավալում է նաև ճեմարանից դուրս, երգեցիկ խմբեր է կազմակերպում էջմիածնում և Երևանում՝ հաճախակի տալով քառաձայն երգի համերգներ։ Իսկ ամառվա ամիսներին նա երգեցիկ խմբեր է կազմակերպում Ալեքսանդրապոլում և Իգդիրում՝ իր աշխատանքը պսակելով հաջողությամբ ավարտված համերգներով։ Գրի առնելով ժողովրդական երգերի նորանոր նմուշներ, նա վերադառնում է էջմիածին և ամբողջապես լծվում նորընտիր կաթողիկոսին դիմավորելու նպատակով կազմակերպվող հանդեսների նախապատրաստման եռուզեռին։

Կարա-Մուրզան առանձին եռանդով է նախապատրաստվում այդ հանդեսներին, որովհետև նորընտիր կաթողիկոսը Խրիմյան Մկրտիչն էր («Հայրիկ»), որի հետ ինքը ծանոթացել էր 1887 թ. Կ. Պոլսում և սպասում էր, որ նա կաթողիկոսական գահ բարձրանալուց հետո իր հովանավորության տակ կվերցնի Կարա-Մուրզային և նրա գործը՝ քառաձայն երգեցողության տարածումը։ Բայց Կարա-Մուրզայի հույսերն ի դերև անցան, որովհետև ազգիկալի հանդեսներից անմիջապես հետո կղերական-պահպանողական տարրերը դործի դրեցին ամեն մի միջոց, որպեսզի ազատվեն Կարա-Մուր-

զայի ներկայությունից։ Նրանք հորինեցին և կաթողիկոսին հաղորդեցին այն ամենն, ինչ կարող էր ազդել կաթողիկոսի վրա, փոխել նրա կարծիքը Կարա-Մուրզայի մասին և դրանով իսկ հասնել վերջինիս արձակմանը։ Այն հանդամանքը, որ Կարա-Մուրզան կաթոլիկ էր, ամոանացել էր ոտա կնոջ հետ քաղաքացիական ակտով և նրա զավակները մկրտված չէին, իհարկե այս դեպքում որոշ դեր խաղում են։ Բայց ամենակարևոր պատճառը քառաձայն երգեցողությունն էր, որն անհանդուրժելի էր էջմիածնի խավարամոլներին։ Նրանք կաթողիկոսին տեղեկացնում են, որ շնորհիվ Կարա-Մուրզայի քառաձայնի եկեղեցական սուրբ եղանակները աղավաղվում են, որովհետև նրա մեջ ներմուծված է կաթոլիկ եկեղեցու երգեցողության տարրերը։ Բացի այդ, նրանց կարծիքով մեծ երգեցիկ խմբի մասնակցությունը պատարագի կատարման մեջ ներմուծում է թատրոնական տարր և եկեղեցին վերածվում է համերգային դահլիճի, որն անհանդուրժելի է եկեղեցու համար։ Եթե այս բոլորին ավելացնենք նաև այն, որ Կարա-Մուրզան իբրև դեմոկրատական հայացքների տեր մարդ ամեն անդամ հակադրվում էր կղերական-պահպանողական տարրերին և իր պաշտպանության տակ առնում նրանց կողմից հալածվող դասատուներին ու ճեմարանականներին,— ապա մեզ համար պարզ կդառնա, թե ինչու խավարամոլներն առաջին հերթին աշխատում են ազատվել այդ «վտանգավոր» մարդուց, որն այնքան մեծ ազդեցություն ուներ ճեմարանի դասատուական կազմի և ուսանողության վրա։ Եվ նրանք հասան իրենց նպատակին, որովհետև նրանց հաջողվեց ազդել կաթողիկոսի վրա՝ համոզելով նրան Կարա-Մուրզայի շուտափույթ արձակման անհրաժեշտության մեջ։ Երկրորդ ուսումնական տարին նոր էր սկսվել, երբ կաթողիկոսը, որն առաջիններից մեկն էր խրախուսել Կարա-Մուրզայի խմբական երգեցողությունը, փոխելով իր կարծիքը նրա մասին, 1893 թ. նոյեմբերին արձակեց նրան ճեմարանի երաժշտության դասատուի պաշտոնից՝ դրանով իսկ անցնելով խմբական երգեցողության թշնամիների կողմը և վերջ դնելով Կարա-Մուրզայի գործունեությանը էջմիածնում։

Սակայն դրանով չավարտվեց էջմիածնի հալածանքը քառաձայն երգեցողության ու նրա ամենանշանավոր տարածող Կարա-Մուրզայի դեմ։ «Աստվածը մեկ է և երգեցողությունն էլ մեկ ձայնով պետք է լինի» դարձվածքը, որ տեղ էր գտել Երևանի թեմական տեսուչ Կյուրեղ եպիսկոպոս Սրապյանցի շրջաբերականում և որով ղարգելվում էր քառաձայն երգեցողությունը դպրոցներում,— դարձել էր էջմիածնի պաշտոնական տեսակետը։ Եվ հակառակ կաթողիկոսի խոստմանը, Կարա-Մուրզային արգելվեց քառաձայն պատարագի կատարոմը հայկական եկեղեցում և այս ուղղությամբ նրա կատարած բոլոր փորձերը հանդիպեցին էջմիածնի մշտական դիմադրությանը։ Շատ անգամ է Կարա-Մուրզան փորձել դրսից բերել իր մտադրությունը, կազմակերպել եկեղեցական երգեցիկ խմբեր և քառաձայն երգեցողությունը ներմուծել եկեղեցի՝ օգտագործելով այն որպես միջոց ժողովրդական լայն մասսաների մեջ քառաձայն երգեցողությունն արմատավորելու համար,— սակայն ամեն անգամ այդ գործը հանդիպել է համառ դիմադրության։ Ավելորդ չենք համարում տալ այդ հարցի համառոտ պատմությունը։

Կարա-Մուրզայի կողմից քառաձայնված պատարագը առաջին անգամ կատարվել է Բաքվի հայկական եկեղեցում՝ իր իսկ ղեկավարությամբ և արժանացել է հավանության։ Բայց պատարագի քառաձայն կատարոմը դրանով չօրինականացվեց և յուրաքանչյուր անգամվա կատարման համար անհրաժեշտ էր թույլտվություն ստանալ էջմիածնից։ Մի միջադեպ, որը տեղի ունեցավ 1890 թ. դարձյալ Բաքվում, վճռական նշանակություն ունեցավ այս հարցի լուծման գործում։ Դա Շամախու հոգևոր թեմի առաջնորդ Մեսրոպ եպիսկոպոս Սմբատյանի կողմից Կարա-Մուրզայի երգեցիկ խմբի փորձի ունկնդրումն էր, որի ժամանակ նա ցանկություն էր հայտնել պատարագի հատվածները լսել նախ քառաձայն և ապա նույնը միաձայն կատարմամբ և առավելությունը տվել էր միաձայնին։ Երբ հուզված Կարա-Մուրզան չորս մոմով մոմակալը ձեռքին մոտենում է եպիսկոպոսին ու հարցնում, թե քավարա՞ր է արդյոք լուսավորությունը և ապա հանդգնե-

լով մոմերից երեքը դարձյալ կրկնում է իր հարցը,— եպիսկոպոսը խորապես վիրավորվում է դրանից և ներկա գտնվողների խլացուցիչ ծիծաղի տակ հեռանում է դահլիճից։ Կաղմելով իր բացասական կարծիքը Կարա-Մուրզայի և նրա քառաձայն պատարագի մասին, Մեսրոպ եպիսկոպոսը հրամայում է նրան այլևս ոտք չդնել եկեղեցի։ Դրանով չբավարարվելով նա զեկուցում է էջմիածնի հոգևոր պետերին, որ Կարա-Մուրզան քառաձայնելով պատարագը, նրա մեջ մտցրել է «մասամբ ռուսաց եկեղեցու, մասամբ էլ կաթոլիկաց եկեղեցու երգեցողության տարրերը»՝ այդպիսով դարձնելով անընդունելի հայ լուսավորչական եկեղեցու համար։ Հենվելով այս զեկուցման վրա, էջմիածինը կազմում է իր պաշտոնական տեսակետը քառաձայն պատարագի մասին և այնուհետև ինչպես Բաքվի, նույնպես և այլ քաղաքների հայ հասարակության դիմումները քառաձայն պատարագի կատարման թույլտվություն խնդրելու վերաբերյալ թողնվում է անհետևանք։

Այնուամենայնիվ, չնայած այդ արգելքին, Կարա-Մուրզային հաջողվում է նույն 1890 թ. Աստրախանում և 1891 թ. Պետրովսկում (Մախաչ-Կալա) կատարել քառաձայն պատարագի առանձին հատվածները։ Իսկ երբ 1892 թ. նրան հրավիրում են էջմիածնի Գևորգյան ճեմարան, նա ճեմարանի սաներից կազմակերպում է 150 հոգուց բաղկացած երգեցիկ խումբ և ամեն կիրակի հաջողությամբ կատարում քառաձայն պատարագը մայր տաճարում։ Նույնիսկ նոր կաթողիկոս Խրիմյանը հավանություն է տալիս նրա կատարմանը և շնորհավալություն հայտնում նրան։ Բայց երբ շուտով հանգամանքները փոխվում են և Խրիմյանը նրան ազատում է Գևորգյան ճեմարանից, իր խոստմանը հակառակ արգելում է նաև նրա քառաձայն պատարագի կատարոմը և այդ տևում է մինչև 1890-ական թվականների վերջերը։ Միայն այն բանից հետո, երբ էջմիածինը պաշտոնապես ընդունում է Մ. Եկմալյանի մշակած պատարագը և թույլատրում է տպագրել ու տարածել այն,— Կարա-Մուրզան հնարավորություն է

ստանում առանց արգելքի պատրաստել եկեղեցական խմբեր և կատարել քառաձայն պատարագը։

Էջմիածնից հեռանալուց հետո Կարա-Մուրզան ամբողջապես նվիրվում է այն գործին, որն սկսել էր դեռ 1891 թ. և մասամբ ընդհատվել էր Էջմիածին հրավիրվելով։ Սկսվում է նրա համերգային գործունեության ամենակարևոր շրջաններից մեկը, որի ընթացքում նա շրջում է Անդրկովկասի, Հյուսիսային Կովկասի, Ղրիմի և Հարավային Ռուսաստանի հայաբնակ քաղաքները, ամենուրեք կազմակերպում է քառաձայն երգեցիկ խմբեր ու տալիս համերգներ, պատրաստում է խմբավարներ տեղական երգեցիկ խմբերի համար, մայրենի լեզուն մոռացած հայերի մեջ տարածում է հայկական երգը՝ դրանով իսկ նպաստելով նրանց ազգային ինքնագիտակցության արթնացմանը։ 1894—1898 թթ. ընթացքում նա կազմակերպում է ավելի շատ թվով երգեցիկ խմբեր, քան նախորդ տասնամյակում։ Կարա-Մուրզայի համերգային գործունեության մեջ այս շրջանն աչքի է ընկնում բացառիկ լարվածությամբ։ Հաղթահարելով բազմաթիվ արգելքներ, կրելով նյութական զրկանքներ և թաղվելով պարտքերի մեջ, նա այնուամենայնիվ շարունակում է իր օգտակար գործունեությունը և բացառիկ աշխատանք կատարում ժողովրդական լայն զանգվածների երաժշտական լուսավորության բնագավառում։

Համերգային այս շրջագայությունների ընթացքում ամենուրեք տարածվում է նրա համբավը և նրա անունն ու գործը վայելում են ամենալայն ժողովրդականություն։ Բայց որքան ավելի է նա կապվում ժողովրդի հետ, վայելում նրա ջերմ սերն ու համակրանքը, այնքան ավելի շատ է ենթարկվում կղերական-հետադիմական տարրերի հալածանքին թե մամուլում և թե հասարակության մեջ։ Նրանց հատկապես դուր չի գալիս այն, որ Կարա-Մուրզան բեմ է դուրս բերում ամոթխած հայ կանանց ու օրիորդներին։ Այս կապակցությամբ նրանք տարածում էին ամեն տեսակի բամբասանքներ ու հերյուրանքներ, բայց Կարա-Մուրզան հաստատակամորեն շարունակում էր իր սկսած գործը, ընդգրկում քա-

ղաք-քաղաքի հետևից և ամենուրեք արմատավորում քառաձայն երգեցողությունը։

Իր շրջագայություններով Կարա-Մուրզան 1898 թ. վերջերին հասնում է Մոսկվա, որտեղ մտադրվում է ավելի երկար ժամանակով կանգ առնել՝ ցանկանալով անպայմանորեն ավարտել ու բեմադրել իր փայփայած «Շուշան» օպերան։ Սակայն հանգամանքները դասավորվում են հակառակ իր ցանկությանը։ Շնորհիվ այն բանի, որ նա համաձայնվում է իր կազմակերպած երգեցիկ խմբի փորձերից մեկով քողարկել ռևոլյուցիոն տրամադրությունների տեր հայ ուսանողների գաղտնի ժողովը և մասնակցության հետևանքով գործը բացվում է,— ուսանողների հետ միասին ձերբակալվում և բանտարկվում է նաև ինքը՝ Կարա-Մուրզան։ Այս միջադեպը կասկածի տակ է դնում նրա ամբողջ համերգային գործունեությունը։ Ստեղծվում է այնպիսի կարծիք, թե Կարա-Մուրզան իր շրջագայությունների ընթացքում ոչ թե երգ է տարածում, այլ զբաղվում է ռևոլյուցիոն ագիտացիայով ու պրոպագանդայով՝ ուղղված ցարական կառավարության դեմ։

Մի քանի շաբաթ Կարա-Մուրզային բանտում պահելուց հետո, պետական օրգանները հրաման են արձակում անմիջապես հեռանալ Մոսկվայից։ Իբրև աքսորավայր նշանակվում է Պետրովսկը (Մախաչ-Կալան)։ Եվ Կարա-Մուրզան, իր ընտանիքի հետ միասին, 1899 թ. գարնանը հապճեպ կերպով արտաքսվում է Մոսկվայից՝ տեղափոխման ճանապարհին կորցնելով իր ձեռագրերն ու իրերը։ Կորած ձեռագրերի մեջ էին նաև «Շուշան» օպերայի նախերգանքի և առաջին գործողության պարտիտուրան։

Կարա-Մուրզան նյութական ամենածանր դրության մեջ հեռանալով Մոսկվայից, ցանկանում է վերադառնալ Բաքու, որպեսզի համերգներ տա ու քիչ թե շատ բարվոքի իր ընտանիքի դրությունը։ Նա նույնիսկ մեկնում է Բաքու, բայց տեղական իշխանությունները նրան անմիջապես վերադարձնում են իր աքսորավայրը։ Եվ միայն վեց ամսվա անընդհատ դիմումներից ու միջնորդություններից հետո նրան թույլատրվում է տեղափոխվել Թիֆլիս։

Այստեղ՝ Թիֆլիսում, որտեղ փաստորեն սկսվել էր Կարա-Մուրզայի երաժշտական-հասարակական գործունեությունը, նա դարձյալ ձեռնամուխ է լինում իր սիրած գործին։ Սկսվում է նրա գործունեության վերջին շրջանը (1899—1902), որն աչքի է ընկնում համեմատաբար նստակյաց բնույթով։ Նա երաժշտության դասեր է ստանում Ս. Արղությանի դպրոց-մանկապարտեզում և Թիֆլիսի առևտրական դպրոցում, կազմակերպում է մշտական երգեցիկ խումբ՝ երբեմն-երբեմն համերգներ տալու համար, դառնում է «Մշակ»-ի երաժշտական ռեցենզենտը, կազմակերպում խրմբավարական դասընթացներ և այլն։ Իր բազմակողմանիությամբ և բովանդակալից աշխատանքով այս շրջանը նկատելիորեն տարբերվում է նախորդ շրջաններից։ Համերգային գործունեությունն այս շրջանում էլ շարունակում է գրավել նրա ուշադրությունը, և նա առաջվա նման տալիս է համերգներ թե՛ Թիֆլիսում և թե՛ Անդրկովկասի այլ քաղաքներում։ Որպես խմբավար նա այս անգամ առանց արգելքի հանդիպելու մուտք է գործում նաև եկեղեցի՝ Թիֆլիսի հայկական երկու եկեղեցիների համար պատրաստելով երգեցիկ խմբեր։ Թե ինչպես և ինչու եկեղեցին այս անգամ հոժարակամ կերպով օգտվեց նրա ծառայությունից և թույլ տվեց, որ նա կաթոլիկ լինելով հանդերձ ղեկավարի պատարագի կատարումը, այդ մենք կտեսնենք հետագայում։ Իսկ այժմ անհրաժեշտ է մի քանի խոսքով բնութագրել Կարա-Մուրզայի այս շրջանի համերգային գործունեությունը։

Մենք արդեն նշեցինք, որ Կարա-Մուրզան այս տարիներին թվով ավելի քիչ համերգներ է տվել։ Բայց կարևոր է մատնանշել այն, որ այս շրջանում նա առանձնակի ուշադրություն է դարձնում ժողովրդական երգերի կատարման վրա՝ իր համերգների ծրագրերը կազմելով գլխավորապես այդ երգերից։ Կարևոր է և այն, որ նա աշխատել է բեմ դուրս բերել ժողովրդի կյանքից վերցրած իրական ու բնորոշ պատկերներ՝ տալով նրանց համապատասխան երաժշտական ձևավորում։ Այսպես օրինակ, նա «Ջանգյուլում»-ը ներկայացրել է որպես ֆեերիա (կախարդական պատկեր) մեկ գործո-

ղությամբ։ Հեղինակի արխիվում պահպանվել է այդ ֆեերիայի ձեռագիր սցենարը, որի վերնագրից հետո կարդում ենք «Համբարձման վիճակախաղ հայ ժողովրդի իրական կյանքից»։ Ամենայն մանրամասնությամբ գծված է գործող անձանց, մասնակցող խմբերի, իրերի, հագուստների և այլ պարագաների ցուցակները։ Ամբողջ գործողությունը բաժանված է տասը տեսարանի։ Մանրամասնորեն նշված են նաև երաժշտական համարները և վիճակահանության քաոյակներն ըստ «Քնար հայկականի»։ Ընդհանուր տևողությունը մեկ ժամ է, որից 20 րոպե պար, 15 րոպե շարժում և խոսակցություն, 15 րոպե երգ և 10 րոպե ժամանակի չնախատեսնված կորուստ։

Նույն կերպ էլ նա մշակել և բեմ է հանել «Զրօրհնեքի գիշերը» և «Հարսի վերջին հրաժեշտը հոր տանից» պատկերները։ Այս վերջիններս կատարվել են 1900 թ. հունվարի 17-ին Թիֆլիսում տրված համերգի ընթացքում։ Երկուսն էլ իրենց երաժշտական ձևավորման մեջ ունեցել են բազմաթիվ խմբական երգեր և խորը տպավորություն են գործել հանդիսատեսների վրա։ Այդ մասին վկայում է «Մշակ»-ի ռեցենզենտ Ա. Չոմարյանցը, որն անդրադառնալով վերոհիշյալ պատկերների կատարմանը, գրում է.

«Այդ պատկերները շատ լավ տպավորություն էին թողնում ներկա եղող հասարակության վրա. հաճախ բեմ էին հրավիրում հեղինակին և շնորհակալություն հայտնում»[1]։

Ամառվա ամիսներին Կարա-Մուրզան երգեցիկ խմբեր է կազմակերպում և համերգներ տալիս Ղարաքիլիսայում (ներկա Կիրովական), Ղարսում, Կաղզվանում, Գանձակում (ներկա Կիրովաբադ), Շուշիում, Շամախիում և այլ քաղաքներում։ Ամենուրեք հասարակությունը գրկաբաց է ընդունում արվեստի այդ անխոնջ մշակին։ Միայն Ալեքսանդրապոլում (ներկա Լենինական) նրա համերգները ձախողվում են, շնորհիվ այն հանգամանքի, որ այստեղ կղերա-պահպանողական տարրերին հաջողվում է տարածել զանազան հերյուրանքներ և այս-

[1] Տե՛ս «Մշակ», Թիֆլիս, 20 հունվարի, 1900, № 11, էջ 3։

պիսով ազդել տեղի հասարակության վրա՝ տրամադրելով հակառակ Կարա-Մուրզային։ Այդ դեպքերի նկարագրությունը տրված է Հ. Տիգրանյանցի գրած նամակում [1], ուղղված «Մշակ»-ի խմբագրությանը, որն առիթ է ծառայում լրագրային բանավեճի։ Այստեղ պատմվում է այն մասին, թե ինչպես Կարա-Մուրզայի համերգի նախօրյակին զանազան տիրացուներ ու խալիֆաներ սկսում են երիտասարդության մեջ ագիտացիա մղել՝ ուղղված Կարա-Մուրզայի դեմ և սոխրում են նրանց չգնալ համերգ։ Բացի այդ, Կարա-Մուրզային մերժում են տրամադրել քաղաքային ժողովարանի դահլիճը։ Նրանք իրենց հալածանքը պարուրում են կրոնական քողով՝ իբրև պատրվակ օգտագործելով Կարա-Մուրզայի կաթոլիկական դավանանքին պատկանելը։ Սակայն այդ գործի արատքին կողմն էր, իսկ ըստ էության դա հալածանք էր հայկական երաժշտության դեմոկրատական թևի ներկայացուցչի դեմ՝ կազմակերպված ռեակցիոներների կողմից, որոնք վերջ ի վերջո հասնում են իրենց նպատակին։ Կարա-Մուրզան առանց համերգ տալու հեռանում է քաղաքից։

«Մշակ»-ի թղթակից Հ. Տիգրանյանցն իր նամակի վերջում գրում է. «Որ Կարա-Մուրզան ենթարկվել է հալածանքի, այս հայտնի է ամենքին, նրան հալածեց մեր պորտաբույծ և բռնակալ հոգևորականությունը, նրան հալածեցին Հայաստանյայց եկեղեցու հարազատ զավակները, բայց թե պիտի գար մի օր, որ նրան պիտի հալածեր և մեր երիտասարդությունը, այդ ավելի քան անսպասելի և հրեշային էր։ Ափսոս, որ մենք այդ օրին էլ հասանք...»։

Այս նամակի կապակցությամբ, «Մշակ»-ի խմբագրությունը հանդես է գալիս առաջնորդող հոդվածով, տպագրում է Ալեքսանդրապոլի իր երկու թղթակիցների նամակները, որոնցից մեկը հաստատում է Հ. Տիգրանյանցի նամակում շարադրված փաստերը, իսկ մյուսն աշխատում է ժխտել այն՝ համերգների ձախողման պատճառը համարելով Կարա-

[1] Տե՛ս Հ. Տիգրանյանց, Նամակ խմբագրության, «Մշակ», Թիֆլիս, 12 օգոստոսի, 1900, № 150։

Մուրզայի անլուրջ վերաբերմունքը ծրագրի և կատարման որակի հարցերին։ Դրանից հետո «Մշակ»-ի խմբագրությունն օգոստոսի 28-ին դարձյալ անդրադառնում է այս հարցերին և «Ներքին լուրեր» բաժնում ամփոփում է վերոհիշյալ թղթակցության և առաջնորդողի կապակցությամբ ստացված արձագանքները։ Իվերջո մի նամակով, ուղղված «Մշակ»-ի խմբագրությանը հանդես է գալիս ինքը Կարա-Մուրզան։ Հաստատելով Հ. Տիգրանյանցի բերած փաստերը, նա այնուհետև գրում է.

«Հակացողները գիտեն, որ այս գործը ես կարողանում եմ տանել միմիայն իմ տոկունությամբ և իմ իդեային հետեվելով, որովհետև Բաքվի՝ մոտ հինգ հազար ռուբլու տարեկան եկամուտը թողել և հազար ռուբլով էշմիածին եմ գնացել ծառայելու։ Ինքս ոչ մի ապահովություն չունենալուց հետո, միշտ նյութական նեղության եմ կրում, և չորս հազար ռուբլի պարտք ունեմ։ Այսուամենայնիվ գործը շարունակում եմ առանց մի որևէ ֆոնդի կամ օժանդակության» [1]։

Մենք հատուկ դիտավորությամբ կանգ առանք այս բանավեճի վրա, որովհետև ցանկանում էինք ցույց տալ հասարակության ռեակցիոն խավերի վերաբերմունքը Կարա-Մուրզայի և նրա համերգային գործունեության նկատմամբ։ Դա ոչ առաջին և ոչ էլ վերջին դեպքն էր։ Կղերա-ֆեոդալական հոսանքը մշտապես հալածել է հայկական երաժշտության այդ խանդավառ գործչին և ամեն կերպ խանգարել նրան։

Կարա-Մուրզայի այս տարիների համերգային գործունեության մեջ նշանավոր է նաև նրա երգեցիկ խմբի ելույթները Թիֆլիսի ցուցահանդեսում, որը կազմակերպվել էր 1901 թ. աշնանը, Վրաստանը Ռուսաստանին միացնելու 100-ամյակի կապակցությամբ։ Նրա խումբը բաղկացած էր 50 հոգուց և ի թիվս այլ երգեցիկ խմբերի ելույթ ունենալով, կատարում էր բացառապես հայկական ժողովրդական երգեր ու պարեր՝ դեղարվեստական հաճույք պատճառելով ցուցահան-

[1] Կարա-Մուրզա, Նամակ խմբագրությանը, Թիֆլիս, 1890 թ. սեպտեմբերի 4, տպված է նույն թվի «Մշակ»-ի № 176-ում։

դես հաճախող հասարակությանը և արժանանալով պարբերական մամուլի դրական գնահատականին։

Ավելի մեծ հաջողություններ է ունենում Կարա-Մուրզան 1902 թ. փետրվարին, երբ նա Բաքվում մասնակցում է Մարդասիրական ընկերության տարեկան երեկույթին։ Ընդամենը մի քանի օրում վերակազմակերպված նրա երգեցիկ խումբը արժանանում է հասարակության ջերմ ընդունելությանը և Կարա-Մուրզան պարգեվատրվում է դափնյա պսակով։

Վերադառնալով Թիֆլիս նա շարունակում է իր աշխատանքները, պատրաստվում է հերթական համերգի, որը նշանակված էր նույն թվի փետրվարի 20-ին, բայց չի կայանում իր հիվանդության պատճառով։ Տարիների լարված աշխատանքով ու զրկանքներով լի չարքաշ կյանքը հետզհետե մաշել էր նրա առողջությունը և անսպասելի կերպով վերջ դրեց նրա գործունեությանը։ Այսպիսով նա մինչև իր կյանքի վերջին օրերին անգամ զբաղված էր իր սիրած գործով։

Իր գործունեության այս վերջին շրջանում Կարա-Մուրզան առանձնակի ուշադրություն է նվիրել երաժշտագիտական բնույթի աշխատանքներին։ Այս տարիներին նա գրել ու տպագրել է բազմաթիվ ռեցենզիաներ օպերային ներկայացումների և համերգների մասին։ Թիֆլիսի երաժշտական աշխարհում կատարված ոչ մի կարևոր իրադարձություն չի վրիպել նրա հայացքից։ Նա արձագանքել է ռուսական օպերային թատրոնի բոլոր կարևոր ներկայացումներին՝ առանձնապես հանգամանորեն կանգ առնելով օպերային նոր ստեղծագործությունների վրա և ցույց տալով իր վերաբերմունքը նրանց նկատմամբ։ Նույն կերպ էլ նա արձագանքել է Ռուսական երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի բաժանմունքի կազմակերպած սիմֆոնիկ և կամերային համերգներին, ինչպես և հայկական իրականության մեջ տեղի ունեցած երաժշտական երեկույթներին։ Նրա ռեցենզիաները շատ հարուստ նյութ են մատակարարում դարագլխի Թիֆլիսի երաժշտական կյանքը հետազոտողին՝ ծառայելով որպես կենդանի տարեգրություն։ Այս իմաստով նրա ռեցենզիաները, որոնք բացառապես տպագրվել են «Մշակ» թերթում, ձեռք



Կարա-Մուրզայի Երգեցիկ խումբը 1901 թ. Կովկասյան ցուցահանդեսում

են բերում շատ կարևոր նշանակություն։ Իհարկե այդ ռեցենզիաները հավասարարժեք չեն։ Դրանց մի մասը ֆակտոգրաֆիական, ինֆորմացիոն բնույթի են, բայց մեծ մասը պարունակում է արժեքավոր մտքեր ինչպես կատարվող ստեղծագործությունների, նույնպես և կատարող արտիստների մասին։

Ռեցենզիաներից բացի նա գրել և տպագրել է հոդվածներ ընդհանուր-երաժշտական խնդիրների մասին։ Այդ հոդվածներից մի քանիսը («Երաժշտություն», «Արևելյան տարրը եվրոպական երաժշտության մեջ», «Ջուզեպպե Վերդի») տպագրված են «Մուրճ» ամսագրի համարներում։ Նրանք հետաքրքրքիր են իրենց բովանդակությամբ և ցույց են տալիս հեղինակի մոտեցումը երաժշտական կարևոր խնդիրների լուծմանը։

Թե՛ ռեցենզիաները և թե՛ հոդվածները չափազանց կարևոր են Կարա-Մուրզայի էսթետիկական և քաղաքական հայացքները հասկանալու և գնահատելու տեսակետից։ Այդ պատճառով էլ մենք նրանց մասին կխոսենք համապատասխան գլխում։ Իսկ առայժմ անհրաժեշտ ենք համարում մատնանշել, որ XIX դարի վերջին քառորդի պայմաններում, երբ մենք դեռևս չունեինք կազմակերպված երաժշտագիտական միտք, երբ իբրև երաժշտագետ հանդես էր եկել միայն Վ. Դ. Ղորղանյանը, որն իր հետաքրքրությունները կենտրոնացրել էր գլխավորապես արևմտա-եվրոպական երաժշտության ներկայացուցիչների (Բեթհովեն, Մոցարտ, Վերդի) կյանքի ու ստեղծագործության ուսումնասիրման վրա և հայկական երաժշտությամբ զբաղվում էր ոչ մշտապես, երբ երաժշտական երևույթների գնահատողները հանդիսանում էին սիրողները, որոնք հաճախ առնչություն չունեին երաժշտության հետ,—այս պայմաններում Կարա-Մուրզայի կատարած երաժշտական-քննադատական աշխատանքն ստանում էր շատ կարևոր նշանակություն։

Ինչպես կտեսնենք համապատասխան գլխում, Կարա-Մուրզան իր հոդվածներում ու ռեցենզիաներում հանդիսացել է էպոխայի երաժշտական կուլտուրայի առաջավոր սկզբունք-

ների՝ ժողովրդայնության և ռեալիզմի պրոպագանդիստն ու ջերմ պաշտպանը։ Այս նպատակով նա օգտագործել է հայկական լիբերալ բուրժուազիայի տպագիր օրգանները, հատկապես «Մշակ» թերթն ու «Մուրճ» ամսագիրը, որովհետև մամուլում հանդես գալու այլ հնարավորություն նրա համար գոյություն չուներ։ Դեմոկրատական ուղղության ներկայացուցիչներից շատերն այդ շրջանում օգտագործել են լիբերալ թերթերն ու ամսագրերը՝ իրենց հայացքները պրոպագանդելու և համապատասխանորեն ընթերցող հասարակության վրա ազդելու նպատակով։ Իսկ լիբերալները հանդուրժել են նրանց մասնակցությունն իրենց տպագիր օրգաններում միայն այն բանի համար, որպեսզի նրանց միջոցով իրենց հետ կապեն ժողովրդական լայն զանգվածներին, նվաճեն ընթերցող հասարակությունն։ Այս նույն նպատակով էր, որ նրանք իրենց հովանավորության տակ վերցրին Կարա-Մուրզային և սիրաշահելով նրան՝ աշխատում էին օգտագործել նրա համերգային գործունեությունը։ Սակայն Կարա-Մուրզայի ամենօրյա շփումն աշխատավորական զանգվածների հետ, նրա մշտական կապը դեմոկրատական ինտելիգենցիայի առաջավոր ներկայացուցիչների հետ, ինչպես և ռուսական ռեալիստական երաժշտության սկզբունքների յուրացումն ու գործադրումը նրան հնարավորություն տվին հետզհետե ազատագրվել լիբերալիզմի ազդեցությունից և ամրանալ դեմոկրատիզմի դիրքերում։

Ճիշտ է, Կարա-Մուրզան չզբաղվեց հայկական երաժշտության օրինաչափությունների ուսումնասիրությամբ (դրա համար նա չուներ բավարար տեսական պատրաստականություն, և իր առջև չէր դրել այդպիսի նպատակ), բայց դրա փոխարեն նա չափազանց խոշոր գործ կատարեց հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման ուղղությամբ՝ գործնականում առաջ քաշելով երաժշտական ստեղծագործության մեջ բազմաձայնության արմատավորման, ազգային երաժշտության ոճի մշակման, ժողովրդայնության և ռեալիզմի սկզբունքները կիրառելու, նոր ժանրերի նվաճման, ռուսական և համաշխարհային կլասիկ երաժշտության հարուստությունները յուրացնելու և հայ ժողովրդի սեփականությունը դարձնելու հարցերը։ Այս բոլորն սկզբունքային կարևոր նշանակություն ունեին մեր երաժշտական կուլտուրայի հետագա զարգացման համար և կանխորոշում էին նրա ուղղությունն ու ընթացքը։ Եվ որովհետև Կարա-Մուրզան փաստորեն գործում էր միայնակ, ոտի և նրան չհաջողվեց հասնել առաջ քաշված այդ հարցերի լիակատար լուծմանը, որը վիճակված էր նրա սկսած գործը շարունակող մեծ Կոմիտասին։ Այն, ինչին հասավ Կարա-Մուրզան իր գործունեության ընթացքում, հետևանք էր ժողովրդական զանգվածների և դեմոկրատական ինտելիգենցիայի մշտական աջակցության ու համագործակցության։ Իր գործունեության բնույթի շնորհիվ նա մշտական շփման մեջ էր ժողովրդի և նրա լավագույն զավակների հետ։ Բավական է հիշատակել գրողներ՝ Գ. Սունդուկյանին, Հ. Հակոբյանին, Դ. Աղայանին, Լ. Մանվելյանին, նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանին, դերասան-դերասանուհիներ՝ Պ. Ադամյանին, Գևորգ և Սաթենիկ Ջմշկյաններին, Սիրանույշին, Հ. Աբելյանին, Վրույրին և շատ ուրիշների, որոնց աջակցությանը մշտապես արժանացել է նա իր ամբողջ գործունեության ընթացքում և որոնց հետ կապված էր ինչպես անձնական-բարեկամական, նույնպես և գաղափարական-ստեղծագործական կապերով,— ապա մեզ համար միանգամայն պարզ կլինի նրա հասարակական շրջապատն ու միջավայրը։ Կասկածից վեր է, որ Կարա-Մուրզայի գործունեության բնույթը շատ բաներով պայմանավորված էր հենց այդ գործիչների հետ ունեցած սերտ կապերով ու համագործակցությամբ, նրանց ջերմ համակրական վերաբերմունքով դեպի իր գործը։ Բավական է հիշատակել, որ հայ պրոլետարական պոեզիայի հիմնադիր Հ. Հակոբյանը տարիներ շարունակ եղել է նրա երգեցիկ խմբերի մենակատարը և համերգների ակտիվ մասնակիցը։ Հռչակավոր դերասան Հ. Աբելյանի հետ միասին ինչպես Բաքվում, նույնպես և այլ քաղաքներում նրանք համատեղ համերգ-ներկայացումներ են կազմակերպել, իսկ Թիֆլիսի ու Բաքվի հայկական թատրոնների շուրջը համախմբված գործիչների հետ նա ունեցել է

ամենօրյա շփում, սերտ կապեր ու համագործակցություն։ Հետաքրքրությունից զուրկ չէ նաև այն փաստը, որը բերված է կոմպոզիտորի եղբոր՝ Պողոս Կարա-Մուրզայի հիշողություններում։ Նա պատմում է, որ Հ. Աբելյանն իր կերտած դերերից մեկը (Հ. Իբսենի «Դոկտոր Շտոկման»-ի մեջ դոկտոր Շտոկման) խաղալիս, վերջինիս մեջ տեսնելով Կարա-Մուրզային հատուկ բնավորության գծեր (ոգևորության մարմնացում, ճշմարտասիրություն, գործին անսահման նվիրվածություն, անշահախնդրություն, արագաշարժություն և այլն), բեմի վրա հանդես է եկել այնպիսի գրիմով, որ հանդիսականներն իսկույն ճանաչել են Կարա-Մուրզային։ Այս հանգամանքն անկասկած օգնել է մեծ դերասանին հասնելու իր նպատակին՝ հասարակությանը հասկանալի դարձնելով իր ներկայացրած տիպը։

Այժմ մի քանի խոսքով անդրադառնանք այն հարցերին, որոնք կապված են Կարա-Մուրզայի երաժշտական-հասարակական, մանկավարժական և համերգային գործունեության հետ։ Այդ հարցերը չափազանց կարևոր են Կարա-Մուրզայի գործունեության էությունը բացահայտելու տեսակետից։

Մենք արդեն վերը նշեցինք, որ խմբական երգի հայկական առաջին համերգը, որը տեղի ունեցավ 1885 թ. մարտի 15-ին Կարա-Մուրզայի ղեկավարությամբ, իր ծրագրում չուներ և ոչ մի ժողովրդական երգ։ Հայտնի է նմանապես, որ Կարա-Մուրզան մինչ այդ արդեն հավաքել և գրի էր առել զգալի քանակությամբ ժողովրդական երգեր։ Այդ գործով նա զբաղվել էր թե՛ Ղրիմում և թե՛ Անդրկովկասում։ Բայց ինչո՞վ բացատրել այն, որ նա իր առաջին համերգի ծրագրում տեղ չէր հատկացրել ժողովրդական երգերին։ Մեր կարծիքով դա պետք է բացատրել միայն նրանով, որ Կարա-Մուրզան, ընդառաջելով քաղաքական մոմենտի թելադրանքին, առաջնությունը տվել էր ազգային-հայրենասիրական երգերին։ Չպետք է մոռանալ, որ դա հայկական ազգային-ազատագրական շարժման վերելքի տարիներն էին, երբ հայ հասարակության բոլոր խավերի, այդ թվում և ինտելիգենցիայի, ուշադրության կենտրոնում դրված էին ազգային

ազատագրության և ինքնուրույն պետության ստեղծման հետ կապված հարցերը։ Եթե դրան ավելացնենք նաև այն, որ 1880-ական թվականների սկզբներից Թյուրքիայի մայրաքաղաքում և գավառներում սկսվում է համիդյան ռեակցիան, հետզհետե ուժեղանալով ծավալվում է հալածանքը արևմտահայ քաղաքական ու կուլտուրական հաստատությունների, ինչպես և արվեստի ու գրականության ներկայացուցիչների դեմ և այդ ամենի մասին համապատասխան լուրերը հասնելով Ռուսահայաստան՝ հուզում էին բոլորին,— ապա մեզ համար միանգամայն հասկանալի կդառնա Կարա-Մուրզայի կատարած ընտրությունը։ Ազգային-ազատագրական շարժման տվյալ էտապում ղեկավարությունը դեռևս գտնվում էր հայ բուրժուազիայի ձեռքում։ Համեմատաբար ավելի ուշ, 90-ական թվականներին տեղի ունեցավ դիֆերենցիացիա հասարակության տարբեր խավերի միջև, ստեղծվեցին բուրժուական քաղաքական պարտիաներ։ Այդ շրջանում վերջնականապես պարզվեցին հասարակության խավերից յուրաքանչյուրի և հատկապես հայ խոշոր բուրժուազիայի հետապնդած նպատակները։ Ի պատիվ Կարա-Մուրզայի պետք է նշել, որ նա չզնաց հայ բուրժուազիայի քաղաքական պարտիաների հետևից, այլ որոշակիորեն հարեց դեմոկրատական ուղղությանը։

Այսպիսով, ազգային-ազատագրական շարժման և «հայոց հարցի» էվոլյուցիային համընթաց տեղի ունեցավ որոշակի էվոլյուցիա նաև Կարա-Մուրզայի վերաբերմունքի մեջ դեպի հայկական ազգային-հայրենասիրական և ժողովրդական երգերի պրոպագանդան։ Եթե նրա առաջին համերգի ծրագրում տեղ չէր հատկացված ժողովրդական երգին, ապա հետագայում նրա համերգների ծրագրերում ժողովրդական երգերը հետզհետե ավելանում են, իսկ 90-ական թվականների վերջերում արդեն տիրապետող դիրք են գրավում։ Ժամանակագրական կարգով այդ էվոլյուցիան տեղի ունեցավ հետևյալ կերպ։

1885 թ. տրված երկրորդ համերգի ծրագրում առաջին անգամ հանդիպում ենք ժողովրդական երգի։ Դա «Ցոլն օր, յոթ գիշեր» հայտնի երգն էր, որի կատարմամբ հանդես եկավ

Մ. Վարդիկյանը՝ երգեցիկ խմբի հետ։ 1886 թ. դեկտեմբերի 10-ին Բաքվում տված համերգի ծրագրում մտցված էր Կարա-Մուրզայի կազմած «Պոպուրի հայկական երգերից» բաղկացած 12 երգից։ Այդ երգերի թվում տեղ էր գտել «Միծեռնակ»-ը, որը հետագայում տարածվեց ամենուրեք և դարձավ ամենաժողովրդականացած երգերից մեկը։ «Պոպուրին» կատարվել է Կարա-Մուրզայի երգեցիկ խմբի կողմից և որպես մենակատարներ հանդես են եկել Շահլամյանը և Վարդիկյանը։ 1889 թ. ապրիլի 23-ին Բաքվում տված համերգի ընթացքում Կարա-Մուրզայի խումբը հայերեն լեզվով կատարել է «Ժողովրդական մոտիվներ»։

1891 թ. դեկտեմբերի 8-ի համերգի ծրագրում տեղ են գտել «Բույրդ բարձր», «Հով արեք», «Անցար սարեր» և «Լուրիկ» ժողովրդական երգերը, որոնք կատարվել են երգեցիկ խմբի և մենակատարների կողմից։ Որպես մենակատարներ հանդես են եկել Ամբրոսյանցն ու Բարխուդարյանը։

1892 թ. փետրվարի 23-ին համերգի ծրագրում ղետեղվել են «Լուրիկ», «Կռունկ» և «Մուկուչ ախպեր» ժողովրդական երգերը և աշուղ Ջիվանու «Այծյամ» և «Բարի գեղեցիկ» երգերը։ Նույն թվի հուլիսի 28-ի համերգում կատարվել են «Ջինչ ու ջինչ տամ լողվորչուն» և «Գացեք, տեսեք» ժողովրդական երգերը։ Առաջվա կատարածներից կրկնվել են «Բույրդ բարձր» և «Անցար սարեր» ժողովրդական երգերը։

1893 թ. մայիսի 23-ին Վաղարշապատում տված համերգի ծրագիրը բաղկացած է եղել երեք բաժնից։ Առաջին բաժնում ժողովրդական երգերից կատարվել է «Լուրիկ»-ը, երկրորդ բաժինն ամբողջապես կազմված է եղել «Շուշան» օպերայի հատվածներից, իսկ երրորդ բաժինը՝ ժողովրդական երգերից («Բույրդ բարձր», «Անցար սարեր», «Գացեք, տեսեք ով է կերել ղէծ», «Ջինչ ու ջինչ տամ լողվորչուն»)։

1894 թ. զգալի քանակությամբ ժողովրդական նոր երգեր են մտցված Կարա-Մուրզայի համերգների ծրագրում։ Այդ նոր երգերի թվին են պատկանում «Ջան դյուզում», «Սիրուհիս, քեզ համար», «Համեստ աղջիկ», «Քեզի մեռնեմ», «Սուրբ Կարապետ», «Հաբրբան» և «Մրավալ ժամիեր» (վրացական

ժողովրդական երգ)։ Դումարվելով նախորդ տարիների ընթացքում կատարված ժողովրդական երգերի վրա, համերգների ծրագրերում այդ երգերը հետզհետե գերակշռող տեղ են գրավում։ Այսպես, օրինակ, 1894 թ. հուլիսի 28-ին Շուշի քաղաքում տված համերգի ծրագրում տեղ գտած 17 երգից 9-ը կազմել են ժողովրդական երգերը («Կռունկ», «Ջան դյուզում», «Սիրուհիս», «Գացեք տեսեք», «Լուրիկ», «Միծեռնակ», «Յոթն օր յոթ գիշեր», «Ջինչ ու ջինչ», «Մուկուչ ախպեր»)։

Այս գիծը շարունակվում է նաև հաջորդ տարիներին։ 1895 թ. համերգների ծրագրում ավելացել են՝ «Ալագյազ», «Ախ իմ սիրական», «Բերդիցը դուրս եկա», «Աղջիկ դու սիրուն», «Վարդ կոշիկս», «Կոնը վռչին» (քրդերեն), 1896 թ.՝ «Ой у полі вишня», «Заянка», 1897 թվին՝ «Засвистали казаченьки», «Гингалла» (մոլդավական), 1898 թվին «Հոյ-Նազանըմ», «Ջողորմություն», 1900 թ.՝ «Գոգոնադա» (վրացերեն) և այսպես շարունակաբար։

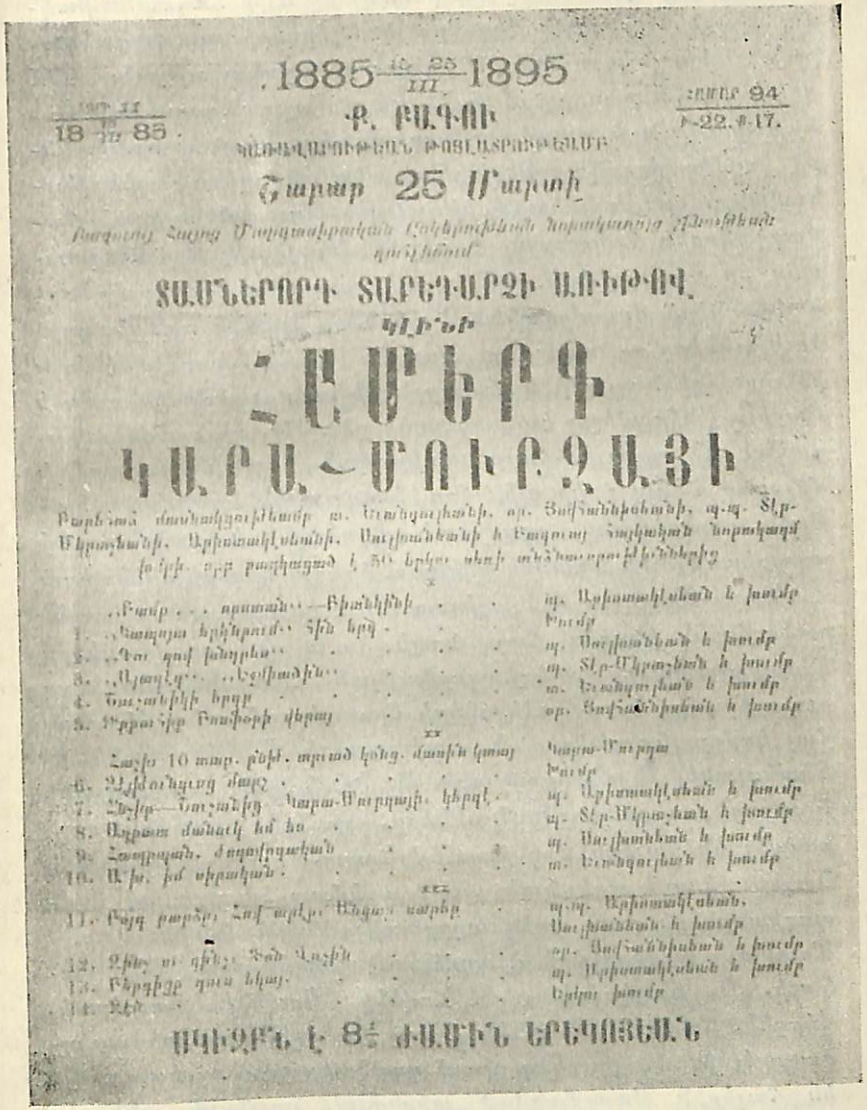
Բերած օրինակները միանգամայն բավական են ցույց տալու համար այն, որ իրոք Կարա-Մուրզան խոշոր աշխատանք է կատարել համերգների ծրագրերը ժողովրդական նոր երգերով թարմացնելու և ժողովրդական երգերի պրոպագանդան հետզհետե ուժեղացնելու ուղղությամբ։ Ընդ որում առանձնապես կարևոր է ընդգծել այն, որ նա չի սահմանափակվել միայն հայկական ժողովրդական երգերով, այլ հետզհետե ձայնագրել, մշակել և կատարել է նաև ռուսական, ուկրաինական, վրացական, քրդական, մոլդավական և այլ ժողովրդական երգեր։ Հատկանշական է, որ ժողովրդական երգերի թվական աճին զուգընթաց աստիճանաբար ավելանում է նաև նրանց տեսակարար կշիռը համերգների ծրագրերում։ Այս բանում համոզվելու համար բերենք հայկական խմբական երգի տաճնամյակի կապակցությամբ 1895 թ. մարտի 25-ին Բաքվում կազմակերպված համերգի տպագրված ծրագիրն ամբողջությամբ։ (Տե՛ս 121 էջը)։

Ինչպես վերն ասվեց, Կարա-Մուրզան այս համերգով հաշվետու է եղել Բաքվի հայ հասարակության առջև՝ նպա-

տակ ունենալով ցույց տալ այն, ինչին նա հասել էր տասնամյա համերգային գործունեության ընթացքում: Հետևապես համերգի ծրագիրը կազմված է եղել ոչ թե պատահականորեն, այլ խորապես մտածված կերպով: Այս նկատի ունենալով, մենք ավելի ուշադիր կերպով ենք քննարկում այս ծրագիրը: Ինչո՞վ է նա հետաքրքիր: Նախ նրանով, որ այստեղ ազգային-հայրենասիրական երգերը հագցրված են մինիմումի, այնինչ հայկական խմբերգի առաջին համերգի ծրագիրն ամբողջությամբ կազմված էր այդ երգերից: Երկրորդ, որ այստեղ ժողովրդական երգերը կազմում են ծրագրի համարների բացարձակ մեծամասնությունը: Երրորդ՝ աչքի է ընկնում ծրագրի դեմոկրատական նպատակասլացությունը, որին ղեկավարը հասել է երգերի ընտրությամբ: Չորրորդ՝ տեղ է հատկացված նաև հայ կոմպոզիտորների ինքնուրույն ստեղծագործությանը և այլ ժողովուրդների երաժշտական ստեղծագործության նմուշներին: Այստեղ պակասում է միայն ռուս և եվրոպական կլասիկ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունը, որը համարյա միշտ տեղ է գտել Կարա-Մուրզայի ծրագրերում:

Այս ծրագիրն իր ամբողջությամբ վերցրած ցայտուն կերպով ցույց է տալիս այն էվոլյուցիան, որ կատարել էր Կարա-Մուրզան իր համերգային գործունեության առաջին տասնամյակի ընթացքում և որը շարունակվեց նաև հետագա տարիներին:

Այսպիսով միանգամայն պարզ է, թե որքան խոշոր աշխատանք է տարել Կարա-Մուրզան հայկական ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության նմուշների պրոպագանդայի ասպարիզում: Կարևոր է ընդգծել, որ Կարա-Մուրզան չի սահմանափակվել միայն հայկական ժողովրդական երգի պրոպագանդայով: Նա գրի է առել, բազմաճայնել և իր համերգների ընթացքում կատարել է նաև ռուսական, ուկրաինական, վրացական, ադրբեջանական և քրդական ամենատարածված ժողովրդական երգերը: Մենք այդ կտեսնենք նաև հաջորդ գլխում, երբ կքննութագրենք նրա կատարած աշխատանքը ժողովրդական երգերի մշակման ասպարիզում:



1885 — 1895

Ք. ԹԱՓՈՒ

ՊԱՏԱՍԽԱՆԱՏՈՒԹԵԱՆ ԹՈՓԼՈՒՏՈՒԹԵԱՄԲ

Շաբաթ 25 Մարտի

ՏԱՄՆԵՐՈՐԴ ՏԱՐԵԴԱՐՁԻ ԱՌԻԹՈՎ,

ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱՅԻ

ՀԱՅԵՐԳ

ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱՅԻ

ՍԿԻԶԲՆ Է 8½ ԺԱՄԻՆ ԵՐԵԿՈՅԵԱՆ

Քառաձայն երգի առաջին համերգի տասնամյակին նվիրված երեկոյի ծրագիրը

Այն, որ Կարա-Մուրզան ընդհանրապես մեծ տեղ է հատկացրել ժողովրդական ստեղծագործությանը և չի սահմանափակվել միայն հայկական ժողովրդական երգերի պրոպագանդայով, ունի սկզբունքային կարևոր նշանակություն։ XIX դարի վերջին քառորդում և XX դարասկզբում ցարական կառավարության և բուրժուա-նացիոնալիստական պարտիանների կողմից ժողովուրդների միջև սերմանվող ազգային թշնամանքի պայմաններում, եթե Կարա-Մուրզան այդքան հստակորեն հակադրվել է տիրող մտայնությանը և մշտապես իր համերգների ընթացքում կատարել է տարբեր ժողովուրդների ժողովրդական երգերն ու կլասիկ ստեղծագործությունները,— ապա դա առաջին հերթին խոսում է նրա ինտերնացիոնալիզմի և հայացքների առաջադիմականության մասին։ Անհրաժեշտ է հատկապես ընդգծել, որ նա ժողովրդական և ազգային-հայրենասիրական երգերի կատարման միջոցով հասել է իր գլխավոր նպատակին՝ բազմաձայնության տարածմանը, որովհետև միաձայնի և բազմաձայնի տարբերությունն առավել ակնառու էր այդ երգերի օրինակով։

Կարա-Մուրզան մեծ աշխատանք է կատարել հայ հասարակությանն ինչպես հայ, նույնպես և այլ ժողովուրդների կոմպոզիտորների ստեղծագործության հետ ծանոթացնելու ուղղությամբ։ Նրա համերգների ծրագրերում տեղ են գտել հայ կոմպոզիտորներից՝ Տ. Չուխաջյանի, Մ. Եկմալյանի, Ե. Տնտեսյանի, Ա. Քաղցածյանի, Գ. Երանյանի, Ն. Թաշչյանի և այլոց ստեղծագործությունները, որոնցից շատերը տարածվել են հայերի մեջ շնորհիվ Կարա-Մուրզայի ջանքերի։ Նույնը պետք է ասել նաև ռուս և արևմտա-եվրոպական կոմպոզիտորների շատ ստեղծագործությունների մասին։ Կարա-Մուրզայի համերգների ծրագրերում տեղ են գտել՝ Մ. Գլինկայի, Պ. Չայկովսկու, Բեթհովենի, Շոպենի, Շուբերտի, Վերդիի, Գունոյի, Բելլինիի և այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները։ Ընդ որում դրանցից շատերը կատարվել են հայերեն թարգմանված տեքստով, որպեսզի ունկնդիր հասարակությունը կարողանա լրիվ կերպով հասկանալ այդ ստեղծագործությունները։

Այսպիսով ակնառու է Կարա-Մուրզայի համերգային ռեպերտուարի ընդարձակությունը և դա բացառիկ նշանակություն ուներ հայ ունկնդիր հասարակության երաժշտական մակարդակի բարձրացման համար։

Հայկական ժողովրդական երգերի ինչպես և հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների պրոպագանդայի գործը չափազանց կարևոր էր XIX դարի վերջին քառորդի պայմաններում, որովհետև դա մեծապես նպաստում էր հայերի ազգային ինքնագիտակցության բարձրացմանը։ Սակայն դրանով միայն չէր սպառվում հարցը։ Անհրաժեշտ էր մեր երաժշտությունը բարձրացնել նոր աստիճանի, ստեղծել պրոֆեսիոնալ երաժշտության տրադիցիա։ Իսկ այդ հնարավոր էր անել միայն այն դեպքում, եթե ընդարձակվեին մեր երաժշտության սահմանները, ներմուծվեին նոր ժանրեր և, որ ամենից ավելի հրամայականն էր, հաղթահարվեր միաձայնության սահմանափակությունը և լայնորեն օգտագործվեին բազմաձայնության ընձեռած հնարավորությունները։ Դրա համար անհրաժեշտ էր ամենաարագ կերպով յուրացնել առաջավոր ժողովուրդների և առաջին հերթին ռուս մեծ ժողովրդի հարուստ փորձը բազմաձայն երգեցողության բնագավառում։ Անհրաժեշտ էր ժողովրդին նախապատրաստել բազմաձայն երաժշտական ստեղծագործության ընկալմանը։ Այդ էր XIX դարի երկրորդ կեսի առաջադրած երաժշտական ամենակարևոր խնդիրը և դրա հաջող լուծումից էր կախված հայկական երաժշտական կուլտուրայի հետագա զարգացումը։ Իսկ դրան հասնելու համար անհրաժեշտ էր ծավալել համերգային ընդարձակ գործունեություն, ստեղծել համերգային հաստատուն տրադիցիա, կատարել ծրագրված սիստեմատիկ աշխատանք՝ ժողովրդական լայն զանգվածներին երաժշտական կուլտուրայի հարուստ գանձերին հաղորդակից դարձնելու, երաժշտությունը նրանց կենցաղի մեջ ներմուծելու և նրանց երաժշտական-գեղարվեստական ճաշակը բարձրացնելու ուղղությամբ։ Եվ եթե Կարա-Մուրզան իր ամբողջ անսպառ էներգիան ներդրեց այդ գործում, ապա դա պետք է բացատրել ոչ թե ինչոր արտակարգ հանգամանքներով, այլ

նրանով, որ նա լավ ըմբռնեց իր ժամանակաշրջանի առաջնահերթ խնդիրը և ամբողջապես նվիրվեց այդ խնդրի իրականացմանը: XIX դարի վերջին քառորդում խնդիրն այնքան էր հասունացած, որ եթե նա չլիներ՝ ժամանակաշրջանը նրա փոխարեն մեկ այլ մարդու առաջ կքաշեր և խնդիրն անլուծելի չէր մնա: Բայց քանի որ Կարա-Մուրզան իր ժամանակակից հայ երաժիշտների համեմատությամբ բոլորից ավելի շատ և բոլորից ավելի լավ էր ըմբռնել խնդրի կարևորությունը, նրա արտակարգ կազմակերպչական ընդունակությունները և անսպառ եռանդը գործադրվեցին ճիշտ ուղղությամբ և տվին ցանկալի արդյունքները:

Մենք արդեն վերը տեսանք, որ նա բազմաձայն երգեցողության տարածման համար նոր ուղի հարթեց: 17 տարվա ընթացքում նա 50-ից ավելի քաղաքներում կազմակերպեց ժողովրդական երգեցիկ խմբեր: Այդ խմբերի թիվն անցնում էր 90-ից: Նրանց մեջ ընդգրկված երգիչ-երգչուհիների թիվը հասնում էր մոտ 6000-ի: Այս թվերը թեև մոտավոր են, բայց և այնպես ճիշտ պատկերացում են տալիս Կարա-Մուրզայի գործունեության ծավալի մասին: Շրջելով քաղաքից-քաղաք և իրար հետևից ընդգրկելով Անդրկովկասի, Հյուսիսային Կովկասի, Ղրիմի և Հարավային Ռուսաստանի՝ հայ ազգաբնակություն ունեցող քաղաքները, նա կազմակերպում էր երգեցիկ խմբեր և անշնչելի հետք թողնում իր գործով: Թե որքան խորն էր նրա գործած ազդեցությունն ինչպես երգեցիկ խմբերի մասնակիցների, այնպես էլ բոլոր ունկնդիրների վրա, պարզ կերպով կարելի է տեսնել հետևյալ խոսքերից, որ մենք կարդում ենք Կարա-Մուրզային հասցեագրված նամակներից մեկում:

«Ձեր և գործի թողած թարմ տպավորությունը ակամա խոսեցնել էր տալիս ամեն պատահողի: Նրանց հարաբերությունը իրարու հետ մտերմական էր դարձել. կարծեք եղբայրացել էին ինչպես մի բարի գործով (թեև կարճ ժամանակով) կապվածներ: Իրարու տեսնելիս մի գաղտնի, անբացատրելի քաղցրություն էինք որոնում իրար մեջ. նույնիսկ այն տոնը, ուր ժողովվում էինք մի տեսակ դյութիչ դրու-

թյուն էր ստացել, կախարդիչ ու քաղցր էր երևում մեզ: Խոսք խոսքը տղերք ու աղջկերք երեկոները հավաքվում էին ինձ մոտ. երևի տեսնելու իրենց բարի ուսուցչի զվարճությունն, հոգեկան բավականություն պատճառողի ուրվականը... բայց...

...Խոսում էինք, երգում էինք ու ցրվում: Հեռանում էին ակամա, մասամբ գոհացած, մասամբ էլ թերի կամ ինչպես ասում են մի ոտը կաղ. սրտի որոնածը, աչքի փնտռածը տեղը չէր...

Ես կարծում եմ, որ գործի և գործչի արժանավորության չափը պիտի որոշել իրենից հետո թողած այս չափով ու տպավորությամբ»[1]:

Այսպիսի հրճվալից նամակներ նա ստացել է բոլոր այն քաղաքներից, որտեղ նա երգեցիկ խմբեր է կազմակերպել և համերգներ տվել: Ոչ միայն այս նամակները, այլև ժամանակակից թերթերում տպագրված ռեցենզիաներն ու խմբագրություններին հասցեագրված նամակները վկայում էին այն, որ իրոք Կարա-Մուրզան խորը հետք է թողել իր ժամանակակիցների հիշողության մեջ: Եվ դա հետևանք էր այն բանի, որ նա իր երգեցիկ խմբերը կազմակերպում էր տեղերում՝ միշտ էլ ընդգրկելով գլխավորապես դեմոկրատական խավերին: Այդ են վկայում ժամանակակիցները: Բերենք այդ վկայություններից մեկը:

«Խմբի կազմը վերին աստիճանի հետաքրքիր է: Մոտ նայելով երգիչների դեմքերին, դուք կտեսնեք այստեղ առաջին կարգերում Ձեր հարևանուհուն, նրա կողքին գիմնազիայի Ձեր ծանոթ մի աշակերտին, մյուս կողքին լազարյան Ճեմարանի մի սանի. այնտեղ Ձեզ հայտնի վարժուհուն, նրա կողքին կանգնած երգում է դինեվաճառը, իսկ նրա կողքին կոշ-

---

1 Տե՛ս Սմբատ Սարգիսբեկյանի նամակը Ք. Կարա-Մուրզային, գրված 1901 թվի սեպտեմբերի 1-ին Շամախուց: Նամակի ինքնագիրը պահվում է Հայկական ՍՍՌ Գ.Ա. Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնի արխիվում: Կարա-Մուրզայի մահից հետո այդ նամակի որոշ հատվածներն օգտագործված են Հ. Կարապետյանի գրքում: Տե՛ս էջ 93—94:

կակարը. և այս բոլորը Ձեզ ծանոթ դեմքեր, որոնց Դուք ամեն օր պատահում եք փողոցում. և ոչ մի մասնագետ երգիչ»[1]:

Այս խոսքերում ճշմարտացի կերպով բնութագրված է Կարա-Մուրզայի երգեցիկ խմբերի կազմը: Ամենուրեք ունենալով երգեցիկ խմբերի նման կազմ, Կարա-Մուրզան կարողացել է 2—3 շաբաթվա ընթացքում կարգի բերել այն, սովորեցնել մասնակիցներին տարրական գիտելիքներ երգային արվեստի մասին, վարժեցնել խմբական քառաձայն երգին, պատրաստել համերգի ծրագիր և հանդես գալ տեղի հասարակության առջև: Անկասկած, չափազանց դժվար էր նման խայտաբղետ կազմ ունեցող երգեցիկ խմբերից ստեղծել կազմակերպված կոլեկտիվ, սովորեցնել պահանջված կարգապահությանը և դուրս բերել համերգի: Եվ եթե նա այնուամենայնիվ կարողացել է հաղթահարել այդ գործի հետ կապված բոլոր դժվարությունները և հաջողությամբ տալ քառաձայն երգի համերգներ, ապա այդ պետք է վերագրել նրա արտակարգ կազմակերպչական ընդունակությանը, հետևողական ու համբերատար աշխատանքին և խմբավարական արվեստին:

Կարա-Մուրզան չի բավականացել միայն քառաձայն երգեր սովորեցնելով և հերթական համերգներին նախապատրաստվելով: Նա աշխատել է օգտագործել իր հանդիպումները թե՛ խմբերի մասնակիցների և թե՛ ունկնդիրների հետ, որպեսզի նրանց հաղորդի իր տեսակետները երաժշտության ու մասնավորապես խմբական երգեցողության մասին, նրանց ներշնչի հարգանք և սեր մայրենի լեզվի ու դասական երաժշտության վերաբերյալ, բարձրացնի նրանց ազգային ինքնագիտակցությունը և սերտ ընկերական հարաբերություններ հաստատի նրանց միջև: Օգտվելով այն կարճ ժամկետից, որ ինքը կարողացել է տրամադրել իր հերթական երգեցիկ խմբերի պատրաստմանը, նա միաժամանակ, հնարավորության սահմաններում, բարձրացրել է մասնակիցների գի-

[1] «Кавбек» 1896, № 70:

տելիքների մակարդակը, սովորեցրել է երաժշտական տարրական գրագիտություն: Իսկ այն քաղաքներում, որտեղ ավելի երկար ժամանակով է աշխատել, իր խմբի անդամների հետ կանոնավոր պարապմունքներ է կազմակերպել երաժշտության տեսությունից: Իր ամենօրյա շփման ընթացքում նա առավել պարզ կերպով զգացել է այն, թե որքան ցածր էր ինչպես խմբերի անդամների, այնպես էլ ունկնդիրների երաժշտական մակարդակը:

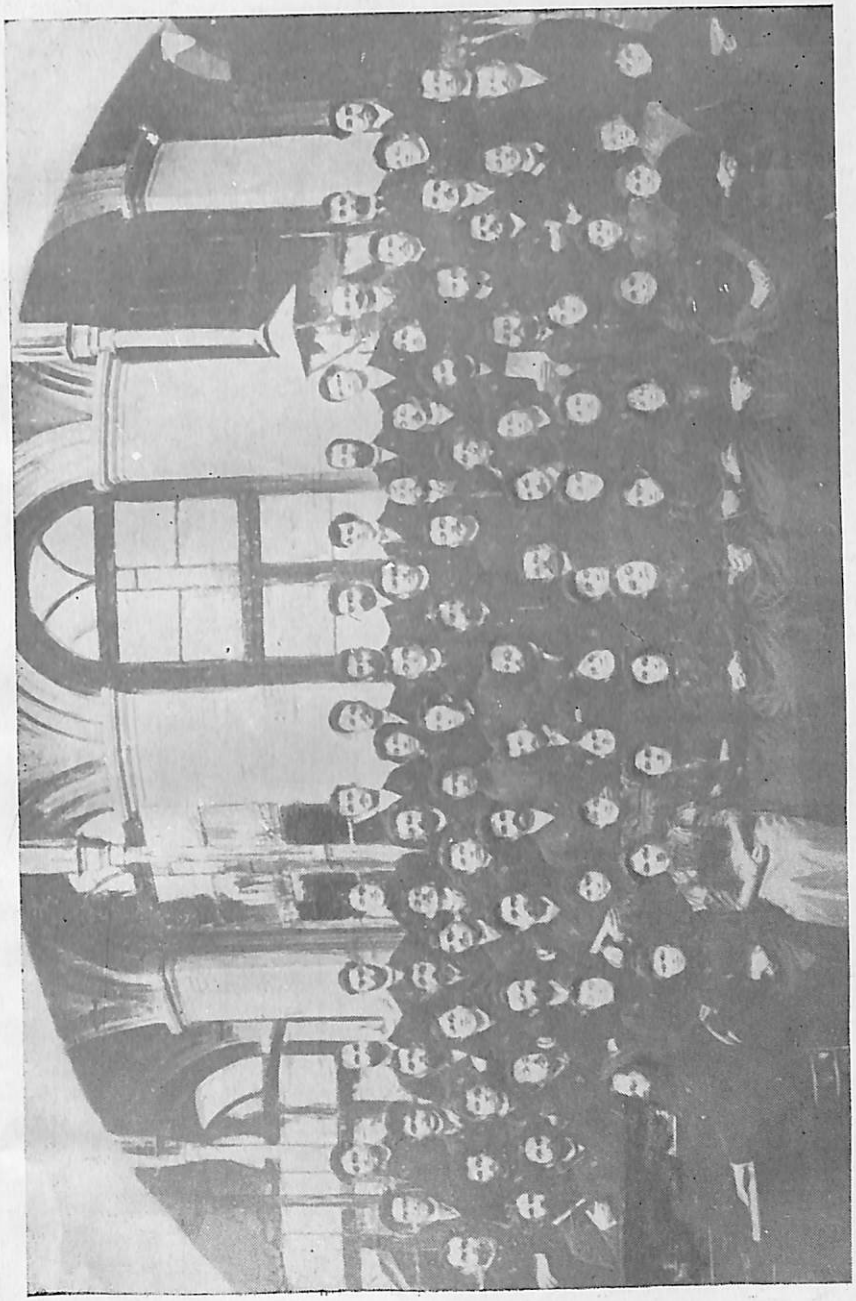
Իր գործունեության առաջին տարիներից սկսած նա մասնավոր պարապմունքների միջոցով զգալի աշխատանք կատարեց հայերին երաժշտական կրթություն տալու ուղղությամբ, բայց իր կատարածը շատ քիչ էր մի ամբողջ ժողովրդի երաժշտական հետամնացությունը վերացնելու համար: Եվ նա շատ լավ էր հասկանում, որ ինքը միայնակ ի վիճակի չէր լուծելու այդ հարցը: Ազգային արվեստի ձևավորման այդ էտապում ավելի, քան երբևէ, անհրաժեշտ էին համապատասխան կադրեր: Այս է պատճառը, որ նա նպատակ էր դրել Բաքվում հիմնել հատուկ հայկական երաժշտական դպրոց, իր շուրջը համախմբել կարող ուժեր և պատրաստել ազգային կադրեր երաժշտության բոլոր բնագավառների համար: Նա շատ ջանքեր գործադրեց իր փայփայած ծրագրի իրագործման ուղղությամբ, բայց և այնպես չկարողացավ գլուխ բերել այն, որովհետև հայ հարուստները չցանկացան դրամական միջոցներ տրամադրել այդ գործի համար, իսկ ցարական կառավարությունից որևէ օժանդակություն սպասելն ավելորդ էր: Եվ երբ նա վերջնականապես համոզվեց, որ հայկական երաժշտական դպրոցի հիմնադրման գործը ձախողված է, ինքը միայնակ շարունակեց իր մանկավարժական աշխատանքը և ուժերի ներածին չափ զբաղվեց ինչպես խմբավարական կադրերի պատրաստման, այնպես էլ երգեցիկ խմբերի անդամների և ունկնդիր հասարակության երաժշտական մակարդակի բարձրացման գործով:

Հայտնի է, որ Կարա-Մուրզան իր համերգային շրջագայությունների ընթացքում ոչ միայն քառաձայն երգեցիկ խմբեր է պատրաստել և համերգներ տվել, այլև մտահոգվել է

նրանով, որպեսզի իր հեռանալուց հետո սկսված գործը շարունակվի։ Տարբեր քաղաքներում կազմակերպված երգեցիկ խմբերի անդամներից ջոկելով ամենաընդունակներին, նա պատրաստել է խմբավարներ, նրանց ապահովել անհրաժեշտ քանակությամբ երգերով ու գրավոր հրահանգներով, իսկ հեռանալուց հետո էլ նրանց հետ պահպանել է գրավոր կապ, օգնելով իր խորհուրդներով։ Այս ուղղությամբ նրա կատարած աշխատանքն ավելի նշանակալից դարձավ իր գործունեության վերջին տարիներին, երբ նա Թիֆլիսում կազմակերպեց խմբավարական դասընթացներ՝ նպատակ ունենալով պատրաստել որակյալ խմբավարներ և ամուր հիմքերի վրա դնել բազմաձայն երգեցողության գործը։ Իսկ դրանից առաջ նա այդ նույն նպատակին էր ձգտում էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում աշխատած տարիներին, երբ նա եռանդով գործի էր անցել և ծրագրել էր երեք տարվա ընթացքում ճեմարանի ընդունակ սաներից պատրաստել 40—50 հոգի երգեցողության ուսուցիչ և խմբավար, «ոչ այնպիսի ձայնագրաբեռներ, որ մինչև այժմ կան, այլ տեսականապես և գործնականապես քիչ թե շատ երաժշտության հասկացողներ՝ գոնե այն չափով, որ կարողանային ուսումնարաններում սովորեցնել երկձայն երգեր, եկեղեցիների համար՝ քառաձայն պատարագ և փոքրիկ ծավալով համերգների համար կազմել բեմական խմբեր»[1]։

Նման ծրագրեր կազմելիս նա պարզ հաշիվ էր անում, որ ամեն մի խմբավարի հանդես գալը կնպաստի բազմաձայն երգեցողության տարածմանը։ Վերը մեջ բերված նամակի շարունակության մեջ նա գրում է. «Այժմ ես մենակ կարողանում եմ ամենաշատը տարին երեք կամ չորս խումբ պատրաստել, երբեմն պակաս, իսկ եթե դիցուք 50 խմբավարներ էլ լինեին, նրանք էլ յուրաքանչյուրը տարեկան մի-մի խումբ կազմեին, կավելանար տարին 50 խումբ ևս։ Տարբերությունը մեծ է. երկրորդ, երրորդ տարին կբազմանային ավելի ու ավելի»։

1 Կարա-Մուրզա, Նամակ խմբագրության, «Մշակ», Թիֆլիս, 16 նոյեմբերի, 1893, № 8։



Կարա-Մուրզայի խմբի երգեցողությունը 1894 թ.

Կարա-Մուրզայի ծրագրի իրագործման անհրաժեշտությունը պայմանավորվում էր հայկական ազգային երաժշտական կուլտուրայի զարգացման անհետաձգելի պահանջներով և ինքը պատրաստ էր ամեն զոհաբերության՝ միայն թե կարողանար իրագործել այն։ Սակայն տարված իր ծրագրերով և հեռանկարներով՝ նա չէր նկատում, որ գործը կառուցում է ավազի վրա։ Չէ՞ որ էջմիածինը բազմաձայն երգեցողության ամենակատաղի թշնամին էր այդ շրջանում և նրա խավարամոլ հոգևորականությունը չէր կարող հանդուրժել, որպեսզի Գևորգյան ճեմարանը դառնա բազմաձայն երգի տարածման գլխավոր կենտրոնը։ Այդ էր, որ հաշվի չէր առել Կարա-Մուրզան և այդ պատճառով էլ միամտորեն կարծում էր, թե գտել է խմբավարական կադրերի պատրաստման համար անհրաժեշտ բազան։ Հենց այդ էլ դարձավ նրա հոտածխաբության պատճառներից մեկը։

Խմբավարական կադրերի պահանջն ավելի ևս մեծացավ, երբ հայկական եկեղեցին օրինականացրեց Մ. Եկմալյանի քառաձայն պատարագը և պահանջեց, որպեսզի հոծ խմբավարներ պատրաստվեն՝ այն կատարելու համար։ Կարա-Մուրզան մշտապես մտահոգված լինելով խմբավարների պատրաստման գործով, անմիջապես արձագանքեց Մ. Եկմալյանի կոչին, կազմակերպեց խմբավարների պատրաստման մասնավոր դասընթացներ՝ ստեղծելով անհրաժեշտ պայմաններ, որպեսզի սովորեն նաև նյութապես անապահով, բայց երաժշտական ընդունակությունների տեր անձնավորություններ, ոտքան վարձը վճարելով դասընթացներն ավարտելուց և գործնական աշխատանքի անցնելուց հետո։ Կարա-Մուրզայի այդ դասընթացների շրջանավարտներն իրոք զգալի գործ կատարեցին բազմաձայն երգեցողության տարածման ուղղությամբ։ Դրանց թվին են պատկանում Ազատ Մանուկյանը, Ստեփան Դեմուրյանը, Արտաշես Ջոմարյանը, Հարություն Թումանյանը և ուրիշները։ Հետագայում հանդես եկան նաև տարբեր երաժշտական դպրոցներն ավարտած խմբավարները և Կարա-Մուրզայի սկսած գործը քառաձայն երգեցողության ուղղությամբ դրվեց հաստատուն հիմքերի վրա։

Կարա-Մուրզայի կազմակերպած երգեցիկ խմբերը հանդիսացել են դպրոց նաև վոկալ կադրերի հայտնաբերման և առաջ քաշման ուղղությամբ, որովհետև ամենուրեք նա փնտրել ու գտել է այնպիսի փայլուն տվյալների տեր անձնավորություններ, որոնք անցնելով այդ դպրոցը, հետագայում ստանալով երաժշտական կրթություն, դարձել են նշանավոր արտիստներ։ Դրանց թվին են պատկանում՝ Ն. Շահլամյանը, Մ. Վարդիկյանը, Մ. Շալամյանը, Բ. Ամիրջանյանը (Ամիրջան), Մ. Ծովինյանը (Ծովակ) և ուրիշները։ Շատերն էլ փայլուն ընդունակություններ ունենալով հանդերձ, նյութական միջոցներ չունենալու պատճառով չէին կարողացել մասնագիտական կրթություն ստանալ, բայց զգալի դործ են կատարել հանդես գալով որպես մենակատարներ խմբական համերգների ընթացքում։ Այս վերջիններից են՝ Բաքվի ծխախոտի գործարանի բանվոր Ամբրոսյանը (դրամատիկական տենոր՝ ձայնի լայնածավալ դիապազոնով), Ղ. Արիստակեսյանը (նույնպես դրամատիկ տենոր), պրոլետարական բանաստեղծ Հակոբ Հակոբյանը (լիրիկ տենոր) և շատ ուրիշները։ Նրա համերգներում որպես մենակատարներ հանդես են եկել նաև վրացի երգիչ Ցխոմելիձեն, որը կատարել է Փոլադ բեկի պարտիան «Շուշան» օպերայի նախերգանքում, ռուս սիրող երգիչ Գորբաչովը, որը հաջողությամբ երգել է հայերեն երգեր և ուրիշները։

Առավել արդյունավետ էր Կարա-Մուրզայի համերգային դործունեությունը ժողովրդական լայն զանգվածների երաժշտական մակարդակի բարձրացման գործում։ Այս տեսակետից առանձնակի կարևորություն ստացավ նրա ընտրած մեթոդը — երգեցիկ խմբեր կազմակերպել յուրաքանչյուր քաղաքում՝ երգիչ-երգչուհիներ ընտրելով տեղական ուժերից։ Չնայած այն հանգամանքին, որ այս մեթոդը հնարավորություն չէր տալիս խորացված աշխատանք տանել կատարման որակի բարձրացման ուղղությամբ, որովհետև ամեն անգամ նա գործ էր ունենում նոր մարդկանց հետ և այն էլ կարճ ժամանակով (երկուսից—երեք շաբաթ), բայց մյուս կողմից դա ուներ իր խոշոր առավելությունը։ Խնդիրն այն է, որ այս

դեպքում նա հնարավորություն էր ստանում քառաձայն երգ սովորեցնել ոչ թե մի քանի տասնյակ մարդկանց, այլ մի քանի հազար մարդու, որն անկասկած չափազանց կարևոր էր խմբական երգի տրադիցիա ստեղծելու տեսակետից։ Եթե նա շրջեր պատրաստի մշտական խմբով և համերգներ տար, ապա այդ դեպքում ունկնդիրները մեկ կամ երկու անգամ լսելով չէին վարժվի խմբական երգին, իսկ տեղի սիրողներից կազմված խումբը փաստորեն վերածվում էր խմբական երգի տարածման օջախի, որովհետև Կարա-Մուրզայի հեռանալուց հետո էլ խումբը շարունակում էր գործել և նրա սովորած երգերը չէին մոռացվում։ Այս հանգամանքը չափազանց կարևոր էր այն ժամանակվա պայմաններում և շատ հաճախ ընդգծված է նաև պարբերական մամուլում։ Օրինակ «Крым» լրագիրը, խոսելով Կարա-Մուրզայի՝ Սիմֆերոպոլում տված համերգի մասին, նրան համեմատում է խմբավար Սլավյանովու հետ։

«Իր արտիստական նշանակությամբ,— գրում է թերթը,— Կարա-Մուրզան՝ հայոց Սլավյանսկին է. միայն այն տարբերությամբ,— և տարբերությունը հօգուտ Կարա-Մուրզայի է,— որ Սլավյանսկին ճանապարհորդում է պատրաստի խմբով, իսկ նրա հայ հետևորդը յուրաքանչյուր քաղաքում սիրողներից նոր խմբեր է կազմում, սովորեցնում է նրանց հայոց ազգային երգեր, և այդպիսով արտիստական միության սերմեր է ցանում բաժան-բաժան եղած համայնքների մեջ»[1]։

Կարա-Մուրզան իր համերգներով ոչ միայն ունկնդիրներին գեղարվեստական հաճույք էր պատճառում, այլև ստեղծում էր շարժում հօգուտ քառաձայն երգեցողության, պատրաստում էր սեր մայրենի լեզվի նկատմամբ, տարածում էր հարազատ ժողովրդական երգը, ներշնչում էր հարգանք դեպի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությունը, որը հաճախ արտահայտվում էր ոչ միայն քաղաքի, այլև գյուղական ազգաբնակության կողմից։

---

1 Մեջբերումը կատարված է «Մշակ»-ից, ուր արտատպված է «Крым» թերթի հոդվածը։ Տե՛ս «Մշակ», 8 մարտի, 1897 թ., № 28, էջ 4։

Այսպիսով Կարա-Մուրզայի համերգները բազմակողմանի նպատակներ էին հետապնդում և անգնահատելի դեր էին կատարում ժողովրդական զանգվածների լուսավորության և նրանց երաժշտական մակարդակի բարձրացման տեսարիտում։ Իզուր չէ, որ ժամանակակիցները Կարա-Մուրզային անվանել են «Շրջուն դպրոց»։ Նա, իրոք որ, դպրոցի դեր է կատարել՝ ամենուրեք տարածելով երաժշտական գիտելիքներ, ստեղծելով համերգային գործունեության և քառաձայն երգեցողության տրադիցիա։ Կարա-Մուրզան իր 17 տարվա անխոնջ աշխատանքով հասավ այն բանին, որ քառաձայն երգեցողությունը դարձավ անհրաժեշտություն։ Հատկանշական է, որ նույնիսկ «Նոր դար»-ը, որ տարիներ շարունակ տպագրել էր թղթակցություններ Կարա-Մուրզայի և նրա քառաձայն երգեցողության դեմ, 1903 թվին, երբ Կարա-Մուրզան արդեն մահացել էր, ստիպված էր խոստովանել քառաձայն երգեցողության առավելությունը։ Խոսելով այդ մասին թերթը գրում է.

«...Չի կարելի նախապատվությունը չտալ երկձայն, կամ քառաձայն երգեցողության՝ դրա առավել ախորժալուր լինելու, առավել զորեղ տպավորիչ, դրավիչ լինելու առավելությունների պատճառով։ Խիստ միակողմանի լսողություն ու ճաշակ պետք է ունենալ զգալ չկարողանալու համար այն ահագին տարբերությունը, որ կա մեկ ձայնով թեկուզ ամենագրավիչ երգի միօրինակության և քառաձայն երգված մի ուրիշ երգի գործած անհամեմատ զորեղ տպավորության միջև» [1]։

Այս տողերը գրված են նույն այն թերթում, որը Կարա-Մուրզայի գործունեության ընթացքում միջոց չի խնայել նրան վարկաբեկելու, նրա գործունեությանը խանգարելու և նրա ճանապարհին նոր խոչընդոտներ հարուցելու համար։ Որքան էր, ուրեմն, հանրահայտ դարձել քառաձայն երգեցողության հաղթանակը, որ «Նոր դար»-ի նման թերթը ոչ միայն

1 «Նոր դար», Թիֆլիս, 1903, № 108, «Խմբական երգեցողություն», խմբագրական անստորագիր հոդվածը։

ճանաչել էր այն, ոչ միայն ուրախություն էր հայտնում, որ նա մուտք է գործել աշխարհիկ երգեցողության մեջ, այլև ցավ էր հայտնում, որ «դրանք (խմբական երգերը — Մ. Մ.) շատ քիչ են տարածված և կազմում են միայն բազմամբոխ հանդեսների զարդ, այնինչ դրանց պետքն զգալի է ամեն մի ընկերության, հայ ընտանիքի և հարկի համար»։ (Նույն տեղը)։

Կարա-Մուրզան լիակատար իրավունք ուներ նշելու իր սկսած գործի հաղթանակը, եթե նույնիսկ թշնամիները խոստովանում էին այդ։ Նվ, իրոք, Կարա-Մուրզան ականատես եղավ քառաձայն երգեցողության հաղթանակին և արձանագրել է այն իր հետևյալ խոսքերում, որոնք հասցեագրված են եղել «Մշակ»-ին, բայց մնացել են անտիպ և պահպանվում են նրա արխիվում.

«Քսան տարվա աշխատությանս վերջին տասը տարին Կովկասում զանազան ընտանեկան, հասարակական և բեմական միջոցներով գաղափարներս արծարծելս իզուր չգնացին։ Քառաձայն երգեցողությունը հաղթությունը լրացես տարավ։ Ես վարձատրված եմ, հիմա հրավիրում եմ շարունակել ով կամի, ինձ հետ կամ առանձին մինչևույնն է։ Ռամիկը ինձանից շնորհակալ է։ Պահպանողական կուսակցությունը միայն ճնշումն գործեց, և վերափոխը երկու հակասական կարծիքներ հայտնելով, Ս. Էջմիածնում գործը դադարեցրեց։ Բայց քառաձայնը ամեն տեղ դուրս է մղում միաձայն երգը։ Այդ արդեն ուրախալի է» [1]։

Այս խոսքերում իրենց խտացած արտահայտությունն են գտել մի քանի հարցեր։ Նախ այստեղ արձանագրված է քառաձայն երգեցողության լիակատար հաղթանակը, որի համար Կարա-Մուրզան իրեն բարոյապես վարձատրված էր համարում։ Սա կարևոր հանգամանքներից մեկն էր, որովհետև ականատես լինելով իր սիրած գործի հաղթանակին, նա ավելի մեծ եռանդով էր շարունակում այն։ Բայց նա իրեն

1 Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների Ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնի արխիվի անտիպ նյութերից։

վարձատրված էր համարում նաև այն բանի համար, որ ռամիկը (այսինքն աշխատավոր ժողովուրդը) իրենից շնորհակալ է, որովհետև նրա երաժշտական ստեղծագործությունն է մոռացությունից փրկել, բազմաձայնել ու տարածել ամենուրեք։ Սա նույնպես կարևոր հանգամանք էր։ Պակաս կարևորություն չունի նաև այն, որ Կարա-Մուրզան գիտակցել է ինչպես ամբողջ պահպանողական լագերի, այնպես էլ մասնավորապես հայկական եկեղեցու խաղացած բացասական դերը քառաձայն երգեցողության տարածման գործում։ Եվ միայն շնորհիվ իր հետևողական աշխատանքի, հաստատակամության, անձնազոհության և հասարակության առաջադեմ խավերի անկեղծ համակրանքի ու մշտական օժանդակության, նա հասավ քառաձայն երգեցողության հաղթանակին, որը խոշորագույն կուլտուրական նվաճում էր XIX դարի վերջին քառորդի հայ հասարակության կյանքում։

Անհրաժեշտ է ընդգծել, որ Կարա-Մուրզայի համերգային գործունեության ընթացքում խոչընդոտները եղել են բազմաթիվ ու բազմատեսակ և դրանք հարուցվել են մի կողմից ցարական կառավարության, իսկ մյուս կողմից՝ հայ պահպանողական լագերի կողմից։ Հայտնի է, որ ցարական կառավարությունը դաժանորեն հետապնդել է հայկական ազգային-ազատագրական շարժման, ինչպես և կուլտուրայի տարբեր բնագավառների գործիչներին։ Երաժշտության ասպարիզում ցարական ցենզուրան արգելքի տակ է դրել բոլոր այն երգերը, որոնք հետապնդել են հայերի ազգային ինքնագիտակցության արթնացման նպատակը և կամ իրենց մեջ պարունակել են «Հայ ազգ» բառերի հիշատակությունը։ Ցարական ցենզուրայի նման արգելքներին հատկապես շատ է հանդիպել Կարա-Մուրզան։ Ամեն անգամ համերգային ծրագիր նախապատրաստելիս նա պարտավոր էր բոլոր երգերի խոսքերը ներկայացնել ցենզուրայի հաստատմանը։ Կարա-Մուրզայի այդ տեղերը բարեբախտաբար պահպանվել են և պերճախոս կերպով վկայում են ցարական ցենզուրայի վայրագությունները։ Հեղինակի արխիվում պահպանվող հինդ տեղերը ներկայացնում են հետևյալ պատկերը։

Տետր № 1 պարունակում է 12 երգ, որից 7-ը չնչված է։
Տետր № 2 պարունակում է 5 երգ, որից 3-ը չնչված է։
Տետր № 3 պարունակում է 20 երգ, որից 11-ը չնչված է։
Տետր № 4 պարունակում է 33 երգ, որից 16-ը չնչված է։
Տետր № 5 պարունակում է 19 երգ, որից 2-ը չնչված է։

Ընդամենը 89 երգ, որից 39-ը չնչված է։

Բերված այս թվերը կոմենտարների կարիք չեն զգում, որովհետև ակնառու կերպով խոսում են ցարական ցենզուրայի դաժանության մասին։ Իր մոլուցքի մեջ ցարական ցենզորը չէր նկատում, որ ընկնում է ծիծաղելի վիճակի մեջ, երբ գազազած արգելում էր նույնիսկ այնպիսի լիրիկական ժողովրդական երգեր, որոնք բոլորովին հեռու էին որևէ քաղաքական իմաստ արտահայտելուց։ Այսպես, օրինակ, № 3 տետրից չնչված են «Սիրուհիս, քեզ համար», «Կռունկ», «Համեստ աղջիկ», «Ձիմ վզի վզնոց կիտամ» երգերը, № 1 տետրից՝ «Յոթն օր, յոթ գիշեր», «Ձմեռն անցավ», «Հովվուհի», № 5 տետրից՝ «Բերդիցը դուրս ելա» և բազմաթիվ այլ երգեր։ Ըստ երևույթին ցարական ցենզորն այս դեպքում ղեկավարվել է նրանով, որ ժողովրդական երգերը տարածվելով ժողովրդի մեջ կարող էին ամրացնել հայերի ազգային հատկանիշները և դրանով իսկ դժվարացնել ցարական ասիմիլյատորների գործը։ Այլ կերպ հնարավոր չէ բացատրել ժողովրդական լիրիկական երգերի կատարման արգելքը։ Թեև այս տիպի երգերը չնչվում էին ցարական ցենզորի կողմից, ապա հասկանալի է, թե որքան անխնա կերպով պետք է չնչվեին ազգային-հայրենասիրական բնույթի երգերը։ Եվ Կարա-Մուրզան ստիպված դիմել է խորամանկությունների, որպեսզի շրջանցի ցենզորի արգելքը և այս կամ այն երգը պահի համերգների ծրագրերում։ Այսպես օրինակ. «Բա՛մ փ՛որոտան» երգը ծրագրերում ներկայացվել է «Մուսայի գովքը» վերնագրով, «Բավ է, եղբայրք, վիզը ճկել» երգի խոսքերը փոխարինվել են «Բավ է, եղբայրք, երգը ճնշել» խոսքերով և ծրագրերում ներկայացվել է «Հրավեր ներդաշնակության» վերնագրով և այլն։ Այս դեպքերում երգերը կատա-

րելիա երգիչները հաճախ մոռանալով նոր խոսքերը երգում էին առաջվա տեքստը, իսկ նոր խոսքերն էլ երգելիս ունկնդիրները ծանոթ երգի մելոդիան լսելով, անմիջապես հիշում էին նրա իսկական խոսքերը և այսպիսով Կարա-Մուրզան հասնում էր իր նպատակին։

Ցարական կառավարության տեղական օրգանները հաճախ Կարա-Մուրզային արգելում էին համերգ տալ՝ պատրվակ բռնելով զանազան ձևական հանգամանքներ։ Այս դեպքերում Կարա-Մուրզան ձեռք էր առնում բոլոր միջոցները և գործը պսակում էր հաջողությամբ։ Այս տեսակետից հատկանշական է 1897 թ. Սիմֆերոպոլում տեղի ունեցած դեպքը։ Երբ Կարա-Մուրզան արդեն իր կազմակերպած խումբը պատրաստել էր համերգի, նահանգապետն արգելում է նրա համերգը, պատճառաբանելով, թե նրա ծրագրի երգերը թույլատրված երգերի ցանկում չկան։ Կարա-Մուրզան ցույց է տալիս Կովկասյան գրաքննության թույլտվությունը, բայց այդ էլ չի օգնում գործին։ Նա ստիպված է լինում գործն ընդհատել, մեկնել Պետերբուրգ, դիմել ներքին գործոց մինիստրությանը, ստանալ անհրաժեշտ թույլտվությունը, վերադառնալ Սիմֆերոպոլ և հաջողությամբ տալ իր համերգները։ Այն ժամանակվա պայմաններում նման հետևողականությունն ու համառատոկամությունը բացառիկ նշանակություն ունեին, որովհետև առանց դրանց հնարավոր չէր որևէ հաջողության հասնել։

Կարա-Մուրզան հատկապես մեծ դժվարությունների է հանդիպել քառաձայն խառը խմբեր կազմակերպելիս։ Խնդիրն այն է, որ XIX դարի երկրորդ կեսում ինչպես ամբողջ Անդրկովկասում, այնպես էլ հայկական իրականության մեջ կանայք առաջվա նման շարունակում էին ապրել բոլորովին փակ նահապետական կյանքով։ Առանձնապես մեծ ամոթ էր համարվում, եթե հայ օրիորդը կամ տիկինը բեմ բարձրանար և երգեր տղամարդկանց ներկայությամբ։ Սակայն հայ թատրոնը, թեև մեծ դժվարությամբ, կարողացավ հաղթահարել այդ նախապաշարմունքը և հետզհետե բեմ հանել հայ կանանց ու օրիորդներին։

Այդ նույն դժվարությունը պիտի հաղթահարեր նաև Կարա-Մուրզան, որպեսզի հայ կանանց ու օրիորդներին մասնակից աներ խմբական երգեցողությանը։ Ընդ որում Կարա-Մուրզայի գործն ավելի դժվար էր, որովհետև նրա խմբերի համար անհրաժեշտ էին ոչ թե մի քանի հոգի, այլ տասնյակներով։ Այս է պատճառը, որ Կարա-Մուրզային երկար ժամանակ չէր հաջողվում իրագործել իր նպատակը։ Եվ եթե իր հայրենի քաղաքում նրան այդ հաջողվեց 1887 թվին և դա նրա առաջին քառաձայն խումբն էր կանանց մասնակցությամբ, ապա Կովկասում նա կանանց մասնակցության հարցը լուծեց միայն 1891 թվին, երբ նա աշխատում էր Բաքվում։ Դրանից հետո նա իր համերգային շրջագայությունների ընթացքում ամենուրեք կազմակերպում էր քառաձայն խառը խմբեր և բեմ հանում բազմաթիվ կանանց ու օրիորդների։ Բայց յուրաքանչյուր նոր քաղաքում նա ստիպված էր գործադրել մեծ ջանքեր, որպեսզի գլուխ բերեր այդ, որովհետև ամենուրեք ռեակցիոն տարրերը և քառաձայն երգեցողության թշնամիները տարածում էին ամեն տեսակի հերյուրանքներ, որպեսզի վարկաբեկեին թե՛ Կարա-Մուրզային և թե՛ նրա գործերը։ Նրանք չէին բավականանում միայն անկյունախոսությամբ և բամբասանքներով։ Նրանք հաճախ հանդես էին գալիս նաև մամուլում («Նոր դար», «Արձագանք»), աշխատելով ստեղծել բացասական կարծիք Կարա-Մուրզայի շուրջը։ Այսպես օրինակ, «Նոր դարում» տպագրվել են Խ. Տ. Ե. Բերկրեցու մի քանի թղթակցությունները, որոնց մեջ հեղինակը զանազան ակնարկների ու երկդիմի արտահայտությունների օգնությամբ աշխատել է վարկաբեկել Կարա-Մուրզային՝ հորինելով ու տարածելով զանազան պատմություններ կանանց նկատմամբ Կարա-Մուրզայի ցուցաբերած վերաբերմունքի հարցում։ Իսկ «Արձագանք»-ի թղթակիցն այդ խմասատով ավելի հեռուն էր գնացել և իր մաղձը թափել էր կանանց ու օրիորդների գլխին։

Ահա թե ինչ է գրում «Արձագանք»-ը.

«Մենք խոսք չունենք բացառիկ անձնավորությունների մասին, որոնք առանձնապես իրենց նվիրել են գեղարվեստի

ծառայության, կյանքի նպատակ ընտրելով այդ ասպարեզը — բայց ինչ կարելի է ասել մի օրիորդի կամ տիկնոջ, որ հենց առաջին անգամից, րոպեական տպավորության տակ, հրապուրվելով արտաքինով, համաձայնում է յուր «կապած» գլուխը բանալ և Վաղարշապատից Երևան գնալ՝ կոնցերտ տալու համար»[1]։

Այս խոսքերի մեջ մերկապարանոց կերպով հանդես է եկել խավարամոլի կեղտոտ ներքինը։ Եվ հատկանշական է, որ այդ գրված է Վաղարշապատից և ըստ երևույթին հանդիսանում է Գևորգյան ճեմարանում բուն դրած այն մարդկանց մտքերի արտահայտությունը, որոնք ի վերջո հասան իրենց նպատակին և Կարա-Մուրզային հեռացնել տվին էջմիածնից։

Կարա-Մուրզայի համերգային գործունեության ընթացքում հատկապես խոչընդոտներ են հարուցել կղերականները։ Բացի այն, որ վերջիններս ամենուրեք խանգարել են քառաձայն երգեցողությունը հայկական եկեղեցի ներմուծելու գործին, նրանք ամեն կերպ աշխատել են խափանել նաև նրա աշխարհիկ ծրագրով կազմված համերգները։ Այս տեսակետից ցուցադրական է հետևյալ փաստը։ 1893 թ. ապրիլի 4-ին Երևանում կայացել է Կարա-Մուրզայի երրորդ համերգը, որին պիտի մասնակցեին նաև Գևորգյան ճեմարանի սաներից 15—20 հոգի։ Համերգն սկսվելու մոմենտին տեղ է հասնում էջմիածնի կաթողիկոսի տեղակալի ուղարկած սուրհանդակը և տեսչի օգնական Սաղաթելյանցին է հանձնում արքազանի հրամանը, որով արգելվում էր ճեմարանի սաների մասնակցությունը համերգին։ Թեև համերգը չի խափանվում, բայց վերոհիշյալ հանգամանքն անկասկած անդրադառնում է կատարման որակի վրա։ Ինքը փաստը տգեղ տպավորություն է գործում հասարակության վրա և իրավացիորեն առաջացնում ունկնդիրների զայրույթը։

Հատկանշական է նաև Շուշիում տեղի ունեցած դեպքը, երբ կղերական-հետադիմական տարրերի դրդմամբ հոգևոր թեմի առաջնորդն արգելում է Կարա-Մուրզայի երկրորդ համերգը ներկայացնել հոգևոր դպրոցի դահլիճում և Կարա-Մուրզան ստիպված է լինում համերգը տալ մի մասնավոր բնակարանում։

Այսպիսով կղերական-պահպանողական տարրերը չեն խնայել ոչ մի ճիգ ու ջանք Կարա-Մուրզայի համերգները խափանելու համար։ Սակայն նա ամենուրեք համակրանք գտնելով հասարակության առաջադեմ խավերի և հատկապես աշխատավորության մեջ, կարողացել է նրանց օգնությամբ հաղթահարել բոլոր արգելքները և հաջողությամբ տալ իր համերգները։

Իր համերգային, երաժշտական-հասարակական և մանկավարժական աշխատանքի ընթացքում Կարա-Մուրզան երբեք չի ղեկավարվել նյութական ակնկալություններով։ Նրան առաջին հերթին հետաքրքրել է գործի շահը և իր ժողովրդին օգտակար ծառայություն մատուցելու նպատակադրումը։ Նա միշտ էլ հանձն է առել նյութական բազմաթիվ զոհաբերություններ, ընկել է դրամական պարտքերի տակ, նույնիսկ երբեմն էլ ստիպված է եղել վաճառել տան կահ-կարասին (ինչպես այդ տեղի է ունեցել 1890 թվին՝ Բաքվից իր խումբը Աստրախան տեղափոխելու ժամանակ),— միայն թե ապահովի գործի հաջողությունը։ Այս տեսակետից հատկապես կարևոր նշանակություն է ստանում Կարա-Մուրզայի արխիվում պահպանված «պարտքերի ցուցակը», որի մեջ ժամանակագրական կարգով գրանցված են նրա պարտքերը՝ սկսած 1882 թ. մինչև 1899 թ.։ Հատկանշական է, որ նրա պարտքերը տարեց-տարի ավելացել են իր համերգային գործունեության ծավալմանը զուգահեռ։ Այսպես, եթե 1882 թ. նրա տարեկան պարտքը կազմել է 65 ռուբլի, ապա միայն 1899 թվին այն կազմել է 865 ռ. 50 կ.։ Իր և իր ընտանիքի նյութական շահը զոհաբերելով հասարակության շահերին, նա միշտ էլ կրել է նյութական զրկանքներ, տարել է բազմաթիվ շարշարանքներ, հաղթահարել է դժվարություններ ու խոչընդոտներ, պայքարել է անհավատության, նախապաշարմունքների և այլ բացասական երևույթների դեմ, երբեք չի ընկճվել իր դեմ լարված դավերից ու հալածանքներից և

[1] «Արձագանք», Թիֆլիս, 1893, № 14, էջ 2։

մշտ ախրով ու նվիրվածությամբ շարունակել է իր համերգային, երաժշտական-հասարակական և մանկավարժական գործունեությունը։

Սակայն շնորհիվ այն հանգամանքի, որ նա երբեք չի ստացել պետական օժանդակություն և միշտ աշխատել է իր անհատական նախաձեռնությամբ,— նրա արժեքավոր նախաձեռնություններից շատերը խափանվել են։ Մենք վերն արդեն հիշատակեցինք Բաքվում հայկական երաժշտական ուսումնարան հիմնելու նախաձեռնության մասին, որը խափանվել է միայն այն պատճառով, որ բացակայել են անհրաժեշտ դրամական միջոցները։ Նույն պատճառներով խափանվել են նաև տարբեր ժամանակներ նրա ծրագրած ուղևորությունները՝ Չիկագոյի, Վիեննայի և Փարիզի միջազգային ցուցահանդեսներին իր երգեցիկ խմբով մասնակցելու նպատակով։

Ինչպես վերը տեսանք, Կարա-Մուրզան նույնպիսի անհաջողության հանդիպեց նաև իր այն ձեռնարկումներում, որոնք այս կամ այն կերպ առնչվում էին հոգևորականության հետ։ Դրանք էին՝ էջմիածնի ճեմարանում ձայնագրագետ խմբավարներ և երաժշտության դասատուներ պատրաստելու, եկեղեցական երգեցիկ խմբեր կազմակերպելու և քառաձայն երգեցողությունը հայկական եկեղեցում արմատավորելու հարցերում ունեցած նախաձեռնությունները։

Այսպիսով, մի շարք կարևոր նախաձեռնություններ նրան չհաջողվեց իրագործել, որովհետև ամեն անգամ նա հանդիպեց հասարակության ռեակցիոն տարրերի և հատկապես հոգևորականության ուժեղ դիմադրությանը, ինչպես և դրամական անհրաժեշտ գումարների բացակայությանը։ Հենց այդ անհաջողությունները Կարա-Մուրզային վերջնականապես բերին այն համոզմանը, որ անհրաժեշտ է ուշադրությունը կենտրոնացնել ժողովրդական լայն զանգվածների երաժշտական մակարդակի բարձրացման գործի վրա, որովհետև միայն ժողովուրդն էր, որ իրոք գնահատում էր իր կատարած գործը։ Ահա թե ինչու հատկապես էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանից արձակվելուց հետո նա ամբողջապես նվիրվեց համերգային գործունեության ծավալմանը և հասավ փայլուն արդյունքների։

Կարա-Մուրզան բառիս բուն իմաստով եղել է հասարակական գործիչ և, ինչպես տեսանք, իր անձնական շահը միշտ էլ զոհաբերել է հասարակական շահին։ Այդպես է նա վարվել իր ամբողջ գործունեության ընթացքում։ Նա գտնում էր, որ ոչ մի պատճառ չի կարող ծառայել որպես արդարացում՝ հասարակական գործում թերանալու համար։ «...Հասարակական գործը թերի կատարելը չէ կարող արդարացնել ոչ մի հանգամանք և ոչ իսկ կարիքը, թեպետ սրա առաջ խոնարհվում է ամեն ոք»[1],— գրում է նա։ Հատկապես համերգային գործունեության ընթացքում ավելի ցայտուն կերպով է դրսևորվել նրա հասարակական անշահախնդիր աշխատանքը։ Բազմաթիվ համերգներ է նա կազմակերպել բարեգործական նպատակներով՝ ամբողջ հասույթը հատկացնելով հայկական դպրոցների, հիվանդանոցների, չքավոր ուսանողների և հանրօգուտ այլ ձեռնարկումների օգտին։ Օրինակ, նա հատուկ համերգ է կազմակերպել էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանից արտաքսված ուսանողների օգտին, երբ նրանք ձմեռվա կեսին եկել էին Թիֆլիս և մնացել էին բոլորովին անօգնական վիճակում։ Նույնպիսի հատուկ համերգ է կազմակերպել նա նաև հոչակավոր դերասան Պետրոս Ադամյանի օգտին, այն օրերին, երբ վերջինս մերձմահ հիվանդ վիճակում գտնվում էր Պոլսում։ Նման դեպքեր տեղի են ունեցել շատ հաճախ։ Ինքը տնտեսապես անապահով դրության մեջ լինելով հանդերձ, մշտապես օգնության ձեռք է մեկնել բոլոր նրանց, ովքեր զգացել են նրա օգնության կարիքը։ Իր ամբողջ էությամբ կապված լինելով ժողովրդի հետ և ամեն կերպ աշխատելով նպաստել նրա կուլտուրայի զարգացմանը, նա մշտապես կրել է նյութական զրկանքներ, վարել է անհանգիստ ու թափառական կյանք, մաքառել է ամեն տեսակի դժվարությունների դեմ, բայց առաջ է տարել իր սիրած գործը։ Այդ է պատճառը, որ XIX դարի վերջին քա-

[1] «Մշակ», 27 փետրվարի, 1902, № 43։

ռորդի մեր երաժշտական գործիչներից և ոչ մեկը չի վայելել այնպիսի լայն ժողովրդականություն, որպիսին վայելել է Կարա-Մուրզան։ Եվ դա էլ հենց հանդիսացել է տարիների ընթացքում նրա կատարած շնորհակալ աշխատանքի լավագույն վարձատրությունը։

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱՅԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Կարա-Մուրզայի թողած ժառանգության մեջ զգալի տեղ են գրավում նրա երաժշտական ստեղծագործությունները։ Սակայն շնորհիվ այն հանգամանքի, որ նա նյութական միջոցներից զուրկ լինելով, հնարավորություն չի ունեցել սեփական հակողությամբ իրագործել իր երաժշտական ստեղծագործությունների հրատարակությունը, մշտապես վարել է անհանգիստ ու թափառական կյանք՝ ամբողջապես զբաղվելով քառաձայն երգեցողության պրոպագանդայի գործով,— շնորհիվ այդ բոլորի նրա ստեղծագործությունների զգալի մեծամասնությունն անհետ կորել է և կամ պահպանվել նախնական սևագրերի ձևով, որոնք լիակատար հնարավորություն չեն տալիս հետազոտողին՝ ամբողջական գաղափար կազմել նրա երաժշտական-ստեղծագործական աշխատանքի և թողած ժառանգության մասին։ Այնուամենայնիվ մենք կաշխատենք պահպանված նյութերի հիման վրա պատկերացում տալ նրա ստեղծագործական ժառանգության մասին։

Կարա-Մուրզան սկսել է ստեղծագործել դեռ վաղ պատանեկության տարիներից, երբ նա սովորում էր Ստեփան Մուրզայանի մոտ և նրանից հետո, մինչև Անդրկովկաս տեղափոխվելը։ Այդ տարիներին նա ստեղծագործել է պարեր, քայլերգեր և այլ մանր գործեր, գրի է առել ու փորձել է

մշակել իր լսած ժողովրդական ու ազգային-հայրենասիրական երգերը, կատարել է սիրողների ուժերով տրված թատերական ներկայացումների երաժշտական ձևավորումներ և այլն։ Սակայն նրա այս շրջանի ստեղծագործություններից որևէ նմուշ չի պահպանվել և մենք զրկված ենք նրանց մասին դատելու հնարավորությունից։ Նրա ստեղծագործական ինտենսիվ աշխատանքն սկսվել է Անդրկովկաս տեղափոխվելուց հետո և շարունակվել է մինչև իր կյանքի վերջը, թեև 1893 թ. հետո այդ ինտենսիվությունը հետզհետե թուլացել է շնորհիվ այն հանգամանքի, որ նա հիմնականում զբաղվել է համերգային շրջագայություններով, և ստեղծագործել է միայն իր համերգների ծրագրերը թարմացնելու անհրաժեշտությունից դրդված։ Առաջնությունը տալով քառաձայն երգեցողության տարածմանը և մշտապես զբաղված լինելով երգեցիկ խմբերի կազմակերպման ու համերգների նախապատրաստման աշխատանքներով, նա փաստորեն զրկվել է սիստեմատիկորեն ստեղծագործելու հնարավորությունից։ Եվ դա անկասկած անդրադարձել է նրա ստեղծագործական աշխատանքի վրա։ Այդ երևում է նրանից, որ նրա մշակումները կրում են շտապողականության կնիք և չեն հանդիսանում երկարատև քրտնաջան աշխատանքի արդյունք։ Շատ գործեր մնացել են սևագիր վիճակում, շատերը միայն կատարվել են համերգների ընթացքում և նույնիսկ գրի չեն առնվել։ Նրա ստեղծագործությունները և մշակումները սիստեմատիզացիայի չեն ենթարկվել ոչ իր կյանքի ընթացքում և ոչ էլ մահից հետո։ Շատ ստեղծագործությունների ձեռագրերը կորել են, իսկ պահպանված գործերից մի քանիսի ստեղծագործման տարեթվերն անհայտ են։ Նրա ստեղծագործություններից շատ քչերն են տպագրվել։ Հատկապես իր կյանքի ընթացքում նրան հաջողվել է տպագրված տեսնել «Պոպուրի հայկական երգերից, դաշնամուրի համար» ստեղծագործությունը, որը պատկանում է նրա ստեղծագործական առաջին շրջանին (լույս է տեսել մոտավորապես 1883 թ. և նշված է որպես երկ 11) և մի երկու դամբանական։ Իսկ մահից հետո իրականացվել է նրա գործերի երկու հրատարակություն։

Դրանցից մեկը 1903—1904 թթ. Թիֆլիսում տպագրված երգերի երկու տետրերն են, որոնք պարունակում են Կարա-Մուրզայի մշակած երգերից 20 համար (յուրաքանչյուր տետրում տաս երգ) և փոխադրված են դաշնամուրի համար կոմպոզիտոր Լեոնիդ Կնինայի կողմից։ Այդ երգերի ճիշտ կեսը (տաս երգ) պատկանում է այլ հեղինակների (Չուխաջյանի, Երանյանի, Ջիվանու, Բիանկինիի և ուրիշների), իսկ մնացած մասը՝ ժողովրդական երգերի մշակումներ են[1]։ Թեև նոտաների տակը հաճախ գրված են երգերի խոսքերը, բայց քանի որ ամբողջ հրատարակությունը հարմարեցված է դաշնամուրի պահանջներին և այդ կատարված է ոչ թե հեղինակի, այլ բոլորովին այլ մարդու կողմից, ապա դժվար է այս երգերի հիման վրա դատել Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության մասին։ Ընդհանուր առմամբ այդ հրատարակությունը պետք է համարել անհաջող, քանի որ նա պատկերացում չի տալիս հեղինակի ստեղծագործական աշխատանքի առանձնահատկությունների մասին։

Կարա-Մուրզայի երգերի միակ համեմատաբար հաջող հրատարակությունն իրագործված է Հայպետհրատի կողմից, 1935 թ.։ Երգերի այդ ժողովածուն պարունակում է 12 երգ, որոնք բոլորն էլ ժողովրդական երգերի մշակումներ են։ Այս հրատարակության համար որպես հիմք ծառայել է կոմպոզիտորի եղբոր՝ Պ. Կարա-Մուրզայի և պրոֆ. Ք. Ս. Կուշնարյովի կողմից հիշողությամբ վերականգնված երգերի տետրը, որը պարունակում է 28 երգ, այդ թվում 23 ժողովրդական երգի մշակում և հինգ ազգային-հայրենասիրական երգ։ Ժողովրդական երգերի մշակումներից Պետհրատի հրատարակած ժողովածուի մեջ տեղ չեն գտել՝ «Համեստ աղջիկ», «Սիրուհիս—Աղջիկ դու սիրուն», «Բերդիցը դուրս եկա», «Այծյամ», «Կռունկ», «Հով արեք» և «Անցար սարեր» երգերը։ Թե ինչ նկատառումներով են դրանք դուրս թողնված՝ մեզ ան-

[1] Երկու տետրում տպագրված ժողովրդական երգերի մշակումների թիվը հասնում է 24-ի, որովհետև երգերից մի քանիսը հանդիսանում են երկու և ավելի երգերի միացումներ։ Օր. «Ալագյազ—Էջմիածին», «Սիրուհիս—Աղջիկ դու սիրուն», «Բույդ բարձր—Հով արեք—Անցար սարեր»։

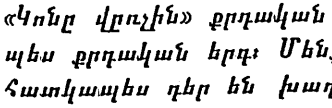
հայտ է։ Միայն անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ այդ երգերն օգտագործելու դեպքում, անկասկած ավելի լրիվ կլիներ պատկերացումը ժողովրդական երգերի բնագավառում Կարա-Մուրզայի կատարած աշխատանքի մասին։ Պետհրատի ժողովածուն խմբագրված է կոմպոզիտոր Ռոմանոս Մելիքյանի կողմից։ Բացի մի երգից («Պաղ աղբյուրի մոտ»), մնացած բոլոր երգերը տրված են դաշնամուրի ընկերակցությամբ, դրանով իսկ վերականգնելով Կարա-Մուրզայի խմբերգերի այդ առանձնահատկությունը։ Հայտնի է, որ Կարա-Մուրզան միշտ ինքն է կատարել դաշնամուրի պարտիան և դա հանդիսացել է նրա խմբերգերի անհրաժեշտ բաղկացուցիչ մասը։ Ինչպես հետո կտեսնենք, նա դործիքային ընկերակցությանը մեծ նշանակություն էր տալիս և առանց դրա չէր պատկերացնում խմբական երգի համերգները։ Թեև դաշնամուրային ընկերակցությունն առանձին նորույթ չի մտցնում նրա երգերի մեջ, որովհետև հիմնականում կրկնում է խմբի ձայների պարտիաները, բայց և այնպես նա ոչ միայն զգալի չափով ուժեղացնում և հարստացնում է հնչողականությունը, այլև մեծապես օգնում էր՝ խմբավարին՝ հասնելու կատարման ինտոնացիոն մաքրության։ Հայտնի է, որ նրա խմբերում գերազանցապես երգել են ժողովրդի մարդիկ, առանց երաժշտական պատրաստականության, հաճախ պակասել են բաս ձայները և նա այդ բացը որոշ չափով լրացրել է դաշնամուրային նվագով։

Այսպիսով Կարա-Մուրզայի ստեղծագործական ժառանգությունից շատ քիչ բան է հրատարակված, այն էլ՝ միայն նմուշներ ժողովրդական երգերի մշակումներից։ Իսկ ինչ վերաբերում է նրա ստեղծագործության մյուս հատվածին՝ ինքնուրույն ստեղծագործություններին, ապա դրանից համարյա ոչինչ չի հրատարակված։ Եվ քանի որ հեղինակի ձեռագրերը մեծ մասամբ կորել են և մնացել են միայն սևագիր նշումներ, իսկ որոշ ստեղծագործություններ վերականգնված են հիշողությամբ՝ Պողոս Կարա-Մուրզայի կողմից,— ապա մենք ստիպված ենք հենվել այդ աղբյուրների վրա, թեև վաղօրոք գիտենք, որ մեր վերլուծությունը թերի կլինի

և չի կարող վերջնական պատկերացում տալ Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության մասին։

Անհրաժեշտ է ավելացնել նաև, որ վերը մատնանշված երկու հիմնական հրատարակություններում (Լ. Կնինայի և Հայպետհրատի) կան զգալի տարբերություններ։ Այդ տարբերությունը պարզելու նպատակով մենք հատկապես համեմատեցինք նրանց մեջ զետեղված ժողովրդական երգերի մշակումները։ Պարզվեց, որ նրանց միջև կան տոնայնության, չափի և մելոդիկ տարբերություններ։ Այսպես օրինակ. միևնույն «Պաղ աղբյուրի մոտ» երգը Կնինայի մոտ տրված է g-moll տոնայնության մեջ, իսկ 1935 թ. հրատարակության մեջ՝ a-moll, «Ալագյազ»-ը մի դեպքում՝ $^3/_4$, իսկ մյուս դեպքում՝ $^6/_8$, «Ջիմ վղի» — առաջինում՝ Gdur—a-moll, իսկ երկրորդում՝ As dur—f-moll և այսպես շարունակ։ Բացի այս կարգի տարբերություններից, առաջինում կան նաև ակնհայտ սխալներ։ Օրինակ «Ջինչ ու ղինչ» երգը, որ իսկական հայկական ժողովրդական երգ է, Կնինայի մոտ միացված է «Կոնը վրուչին» քրդական երգի հետ և ներկայացված է որպես քրդական երգ։ Մենք ենթադրում ենք, որ այս բանում հատկապես դեր են խաղացել կոմպոզիտոր Կնինայի կոնսուլտանտները, որովհետև առանց կոնսուլտացիայի Կնինան ակնհայտ կերպով հայկական երգը չէր ներկայացնի որպես քրդական։ Սակայն այլ դեպքերում Կնինան դիմել է այնպիսի հնարանքների, որոնք բնավ էլ բնորոշ չեն եղել Կարա-Մուրզայի ոճի համար։ Այսպես օրինակ, «Ջիմ վղի» երգի ներդաշնակության մեջ նա մտցրել է ներքընթաց խրոմատիկ քայլեր [1], որոնք Կարա-Մուրզայի մշակումներում և ինքնուրույն

1 Տե՛ս «Կարա-Մուրզայի մշակած հայկական երգերը, ներգաշնակեց պիանոյի համար Լեոնիդ Կնինա» տետր ա., էջ 10, հինգերորդ տակտից մինչև երգի վերջը։ Այդ խրոմատիկ քայլերն սկսվում են այսպես



և շարունակվում է, երգի վերջում հանդչելով g-ի վրա։ Խրոմատիկ ձևափոխման են ենթարկվել d, c, h, a հնչյունները։

ստեղծագործություններում իսպառ բացակայում են։ Դա հետևանք է այն բանի, որ Կնինայի հարմոնիան ինքնուրույն էր և նման չէր Կարա-Մուրզայի հարմոնիային։ Բացի այդ, Կնինան վոկալ համարներից ստեղծել է գործիքային համարներ, որոնց մեջ ստիպված էր հաշվի առնել գործիքի (տվյալ դեպքում՝ դաշնամուրի) առանձնահատկությունները։

Նկատի ունենալով այս կարգի բազմաթիվ թերությունների առկայությունը Լ. Կնինայի տեսություններում, մենք մեր հետազոտական աշխատանքի ընթացքում իբրև հիմք ընդունեցինք 1935 թվի հրատարակությունը, որն ավելի մոտ է օրիգինալին, թեև այստեղ էլ կոմպոզիտոր Ռ. Մելիքյանն իր խմբագրական աշխատանքի ընթացքում կատարել է զգալի փոփոխություններ[1]։ Այդուհանդերձ Ռ. Մելիքյանն ուղղել է ակնհայտ վրիպակները և կարգի է բերել երգերն այնպես, որ հնարավորություն է ընձեռում որոշակի դաղափար կազմել Կարա-Մուրզայի երգերի մշակման առանձնահատկությունների մասին։

Այժմ անդրադառնանք Կարա-Մուրզայի մշակումներին։

Մենք արդեն վերն առիթ ենք ունեցել մատնանշելու, որ Կարա-Մուրզան առաջին հայ կոմպոզիտորն էր, որ առանձնակի ուշադրություն դարձրեց հայկական ժողովրդական երգերի հավաքման, մշակման և գեղարվեստական կատարման վրա։ Այս իմաստով նրա կատարած գործն, անկասկած, ունի պատմական կարևոր նշանակություն, քանի որ նա իր մշակումներով քաղաքացիություն տվեց ժողովրդական երգերին և նրանից հետո հանդես եկած բոլոր կոմպոզիտորներն էլ այս կամ այն չափով զբաղվեցին ժողովրդական երգերի մշակման և կամ իրենց ստեղծագործության համար օգտագործելու հարցերով։ Այսպիսով նա փաստորեն դրեց այդ շարժման

[1] Այսպես օրինակ. Կարա-Մուրզան ժողովրդական երգը ձայնագրելիս ու մշակելիս խուսափել է բարդացումից և ավելորդ զարդարանքներից, իսկ Ռ. Մելիքյանը երգերից շատերի մեջ ավելացրել է ֆորշլագներ, կատարել է ձայնատարության, ռիթմական, հարմոնիկ, տոնայնական և այլ փոփոխություններ։

սկիզբը։ Հասկանալի է, որ նրա մշակումներն էլ պետք է հանդիսանային առաջին քայլի արտահայտությունը։

Ժողովրդական երգերի վրա Կարա-Մուրզայի կատարած աշխատանքը բաժանվում է երեք էտապի։ Առաջինը դա ժողովրդական երգերի ճայտնաբերման ու ֆիքսացիայի ենթարկելու էտապն է։ Այս գործով նա զբաղվել է հատկապես իր համերգային շրջագայությունների ընթացքում։ Նա իր առջև խնդիր չի դրել վաղօրոք ծրագրված աշխատանք կատարել երաժշտական ազգագրության ուղղությամբ։ Այդ գործով նա զբաղվել է միայն այնքան, որքան այդ անհրաժեշտ էր իր համերգների ծրագրերը նոր երգերով թարմացնելու համար։ Դրանով պետք է բացատրել այն, որ նա երաժշտական ազգագրական նյութերի ժողովածու չի կազմել, այլ իր ձայնագրած երգերը բոլորն էլ մշակել է և կատարել համերգների ընթացքում։ Այդ նույն հանգամանքն ըստ երևույթին դեր է կատարել և այն բանում, որ Կարա-Մուրզան չի զբաղվել ժողովրդական երգերի գիտական ուսումնասիրությամբ։ Նա իր նպատակադրումից դուրս է համարել այդ, որովհետև իր ուժերը ներդրել է միայն այդ երգերի մշակման և համերգային կատարման գործում, որը պակաս կարևոր չէր XIX դարի վերջին քառորդի պայմաններում։ Նա իր գործնական աշխատանքով հանդես է եկել հայրենասերժ այն տեսակետների դեմ, որոնք տարածվում էին հատկապես արևմտահայ մամուլում՝ ժխտելով հայկական երաժշտության ինքնուրույնությունը։ Սակայն Կարա-Մուրզային մինչև վերջը չհաջողվեց լուծել այդ հարցը, մի բան, որ հետագայում այնքան փայլուն կերպով կատարեց մեծ Կոմիտասն իր գործնական-ստեղծագործական և գիտահետազոտական ու հրապարակախոսական աշխատանքներով։

Կարա-Մուրզայի քննադատները հաճախ նրան մեղադրել են ժողովրդական երգերն աղավաղելու և ճիշտ կերպով չարձանագրելու մեջ։ Եթե համաձայնվենք այդ քննադատների հետ, ապա կհանդենք այն եզրակացությանը, թե Կարա-Մուրզան քահաճ վերաբերմունք է ունեցել իր ձայնագրած ու մշակած ժողովրդական երգերի նկատմամբ։ Սա միան-

ժամայն սխալ է և հանդիսանում է թյուրիմացության արդյունք։ Իր ժամանակին Կարա-Մուրզան պատասխանելով այդ կարգի քննադատներին, գրում էր. «Մշակման ժամանակ մենք իրավունք չունենք փոփոխել եղանակը»[1]։ Եվ որպեսզի դրանում համոզվենք, անհրաժեշտ ենք համարում իրար հետ համեմատել նույն երգի օրինակները Կարա-Մուրզայի և Կոմիտասի ձայնագրությամբ։ Տեսնենք ի՞նչ էական տարբերություններ կան այդ երկու ձայնագրումների միջև։ Վերցնենք «Հոյ Նազանըմ» երգը։

ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱ

«Հոյ Նազանըմ»

1) Լրիվ տեքստը

Հո՛յ, Նազանըմ, Նազանըմ,
Գյո՛ւլ Նազանըմ, Նազանըմ,
Ցար Ջան, դու բարով եկար,
Կանաչ սարերով եկար,
Կարմիր ոլերով եկար։
Մեխակի ծառ եմ տնկել,
Հո՛յ Նազանըմ, Նազանըմ
Քեզ համար հիվանդ քնկել,
Գյո՛ւլ Նազանըմ, Նազանըմ
Ցա՛ր Ջան դու բարով եկար..

Օխտը տարի տեղումս,
Հոյ Նազանըմ, Նազանըմ,
Ես մի կըշտի եմ պառկել,
Գյուլ Նազանըմ, Նազանըմ,
Ցար Ջան, դու բարով...

Գյուլըս գյուլում ա դառել,
Ցարըս Մհջլում ա դառել.
Ոնց ասեմ որ հասկանաք,
Մի հատ զուլում ա դառել,

ԿՈՄԻՏԱՍ

«Հոյ Նազան իմ»

1) Լրիվ տեքստը

Հո՛յ Նազան իմ, Նազան իմ,
Ջա՛ն, Նազան իմ, Նազան իմ,
Նազան դու բարով եկար,
Կանաչ սարերով եկար,
Ոսկե խոր ձորերով եկար։
(կրկնել)

Գարնան սիրուն ծաղիկ ես,
Հո՛յ Նազան իմ, Նազան իմ,
Ինձ համար աղունիկ ես,
Ջա՛ն Նազան իմ, Նազան իմ,
Գըլխիս վրըով պըտիտ տուր,
Ջան Նազան իմ, Նազան իմ,
Նախշուն Թև Թիթեռնիկ ես,
Ջան Նազան իմ, Նազան իմ,
Ցար Ջան, դու բարով եկար,
Կանաչ սարերով եկար,
Ոսկե խոր ձորերով եկար։

Ճամփա տվեք, առաջ գամ,
Սիրած յարիս բարև տամ,
Ուխտ եմ արել, որ առնեմ,
Թող տեսնեն աշխարհ ալամ։

[1] Նամակ՝ ուղղված Բաքվում լույս տեսնող «Каспий» լրագրի խմբագրությանը։ Նամակի սևագիրը պահպանվում է ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնի արխիվում (ֆոնդ № 6)։

ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱ

ԿՈՄԻՏԱՍ

Սարեր, ձորեր, ետ կացեք,
Իմ յարի ճամփեն բացեք,
Ցար յարի հետ խոսելիս
Ականջ արեք իմացեք։

Նըշլի ծառին նուշ կըլնի,
Վարդի հոտն անուշ կըլնի,
Երանեկ էն աղջկան՝
Սիրած յարին քուշ կըլնի։

2) Տեմպը՝ չափավոր։
3) Չափը՝ $^6/_8$
4) Տոնայնությունը՝ e—moll
5) Ձայնաշարը

2) Joyeux (♩=176)
3) $^{12}/_8$ *(*$^6/_8$*+*$^6/_8$*)*
4) a—moll
5) Ձայնաշարը



6) Մելոդիկ տարբերություններ։

ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱ



ԿՈՄԻՏԱՍ



Այսպիսով, միևնույն երգի այս երկու գրառումների ուշադիր համեմատությունը միանգամայն ակնառու կերպով ցույց է տալիս, որ նրանց միջև էական տարբերություններ գոյություն չունեն և որ եղած տարբերություններն ավելի շուտ վարիանտային բնույթի են, մի բան, որ շատ սովորական

երևույթ է ժողովրդական երգերի համար։ Քանի որ ժողովրդական երաժշտության մեջ տիրապետողը անփոփ, բերնե-բերան փոխանցելու տրադիցիան է, վարիանտային տարբերությունների առաջացումը միանգամայն բնական երևույթ է։ Հաճախ միևնույն երգիչը երկրորդ անգամ երգելիս նույնությամբ չի կարողանում կրկնել իր երգածը, ուր մնաց տարբեր երգիչները՝ իրարից հեռու ընկած շրջաններում։ Միաժամանակ անհրաժեշտ է մատնանշել, որ Կոմիտասի վարիանտում ակնառու է հեղինակի կողմից կատարված խմբագրական լուրջ աշխատանքը ինչպես խոսքերի, այնպես էլ մելոդիայի կարգավորման ուղղությամբ։ Հասկանալի է, որ նման աշխատանքի հետևանքով պիտի առաջանային որոշ տարբերություններ, որոնք, սակայն, մասնավոր կարգի են և չեն անդրադառնում երգի ընդհանուր բնույթի վրա։ Եվ եթե այնուամենայնիվ, Կարա-Մուրզայի և Կոմիտասի ձայնագրումների մեջ սկզբունքային տարբերություններ չկան, այդ վկայում է Կարա-Մուրզայի կողմից ժողովրդական երգերի ձայնագրման նկատմամբ ցուցաբերած բարեխիղճ վերաբերմունքի մասին։ Հետևապես սխալվում են այն քննադատները, որոնք Կարա-Մուրզային մեղադրում են ժողովրդական երգի աղավաղման մեջ։

Հայկական ժողովրդական երգերը հավաքելիս և ձայնագրելիս Կարա-Մուրզան հավասարապես ուշադրություն է դարձրել թե քաղաքի և թե գյուղի երաժշտական ստեղծագործությանը։ Այսպես օրինակ, նրա ձայնագրած երգերից «Պաղ աղբյուրի մոտ», «Սիրուհիս—Աղջիկ դու սիրուն», «Մուկուչ ախպեր» և այլ երգեր պատկանում են քաղաքային տիպի երգերին, իսկ «Հոյ Նազանըմ», «Ջան գյուղում», «Լուրիկ», «Լեպհո լե լե» և այլ երգեր՝ գեղջկական են։ Կարա-Մուրզայի մշակած ժողովրդական երգերի հրատարակված միակ ժողովածուն անկասկած, չի սպառում նրա կատարած աշխատանքն այդ ուղղությամբ, քանի որ նա անհամեմատ ավելի շատ և տարբեր ժանրերի երգեր է հավաքել, մշակել ու համերգներում կատարել։ Այս ժողովածուի մեջ մենք հանդիպում ենք մեծ մասամբ սիրային-լիրիկական («Բույրդ բար-

ձըր», «Պաղ աղբյուրի մոտ», «Ալագյազ»), ծիսական-կենցաղային («Ջան գյուղում»), երգիծական («Գացեք տեսեք»), պարերգեր («Վարդ կոշիկըս», «Լեպհո լե լե», «Հոյ Նազանըմ», «Ջիմ վզի») և այլ տեսակների։ Սակայն այնպիսի կարևոր տեսակներ, ինչպիսիք են աշխատանքային, էպիկական, հարսանեկան, կենցաղային, ծիսական և այլն, այս ժողովածուի մեջ բացակայում են, թեև պահպանված տեղեկությունները վկայում են, որ այդ տեսակներից մի քանիսի օրինակներ նա ունեցել և կատարել է իր համերգների ընթացքում։ Օրինակ, նա բեմադրել է «Հարսի վերջին հրաժեշտը հոր տանից» պատկերը, որի բեմադրումն անհնար էր առանց հարսանեկան երգերի կատարման։ Նրա համերգների ծրագրերում շատ հաճախ ենք հանդիպում «Յոթն օր, յոթ գիշեր» էպիկական երգին (երգեցիկ խմբի և մենակատարի համար), որի կատարմամբ առանձնապես փայլել է երգիչ Մ. Վարդիկյանը [1]։

Կարա-Մուրզայի հավաքած և մշակած երգերի հրատարակված ժողովածուն լրիվ պատկերացում չի տալիս նաև հայկական ժողովրդական երգերի մետրո-ռիթմական առանձնահատկությունների մասին։ Ժողովածուի երգերի մեծ մասը (12 երգից 8-ը) գրված է $^6/_8$ չափում։ Այդ ժողովածուից դատելով կարելի է կարծել, որ Կարա-Մուրզայի հավաքած ժողովրդական երգերն աչքի են ընկնում ռիթմական միօրինակությամբ, այնինչ դա սխալ է։ Հայկական ժողովրդական երգերը չափազանց հարուստ են իրենց մետրո-ռիթմական պատկերով և դա չէր կարող վրիպել այնպիսի մի մարդու ուշադրությունից, որը տարիներ շարունակ զբաղվել էր ժողովրդական երգերի հավաքման, մշակման ու կատարման հարցերով։ Որ դա իրոք այդպես է, երևում է այն բանից, որ Կարա-Մուրզան իր օրիգինալ ստեղծագործությունների մեջ արտացոլել է ժողովրդական երգերի մետրո-ռիթմական բազմազանությունը։ Դրանում կարելի է համոզվել նրա օրիգի-

[1] Նշված այս երգերի, ինչպես և այլ երգերի մշակումները չեն պահպանվել և տեղ չեն գտել Կարա-Մուրզայի ժողովածուի մեջ։

նալ ստեղծագործությունների օրինակով։ Այդ ավելի ցայտուն կերպով կարելի է տեսնել նրա «Շուշան» օպերայում, որին մենք կանդրադառնանք իր ժամանակին։

Հրատարակված այս ժողովածուն, այսպիսով, բավականաչափ թերի է և հետևապես չի կարող ամբողջական պատկերացում տալ հայկական ժողովրդական երգի ձայնագրման ու մշակման ուղղությամբ Կարա-Մուրզայի կատարած աշխատանքի մասին։ Առավել ևս նա չի կարող լրիվ պատկերացում տալ ընդհանրապես ժողովրդական երգի մշակման բնագավառում նրա կատարած աշխատանքի մասին, քանի որ բացի հայկական ժողովրդական երգերից, նա զգալի գործ է կատարել նաև այլ ժողովուրդների երգերի պրոպագանդայի ուղղությամբ։ Ինչպես վերը տեսանք, նա ձայնագրել, մշակել և կատարել է ոչ միայն հայկական, այլև ռուսական, ուկրաինական, մոլդավական, վրացական, քրդական և այլ ժողովրդական երգեր։ Հայտնի է, օրինակ, որ նրա համերգների ծրագրերում շատ հաճախ մտցվել են իր կողմից քառաձայնված հետևյալ երգերը. ռուսական՝ «Возле речки, возле мосту», «Ах ты воля, моя воля», «Вниз по матушке, по Волге», «Калина», ուկրաինական՝ «Ой чумаче», «Косари», մոլդավական՝ «Гингалла», վրացական՝ «Գոդոնադա-գոգոնա», «Մրավալ ժամիեր», քրդական՝ «Կոնը վրուչի» և բազմաթիվ այլ երգեր։ Այս օրինակները ցույց են տալիս, որ Կարա-Մուրզան նեղ ազգային մոտեցում չի ունեցել ժողովրդական երգերի նկատմամբ։ Ընդհակառակը, նա աշխատել է ձայնագրել և օգտագործել այն ամենն, ինչ գտել է լավ և ընդունելի իր շրջապատում։

Առիթից օգտվելով նշենք, որ նման խնամքոտ վերաբերմունք այլ ժողովուրդների ժողովրդական երգերի նկատմամբ բնորոշ է ոչ միայն Կարա-Մուրզայի, այլև հայ անվանի կոմպոզիտորներից շատերի, հատկապես Կոմիտասի և Ալ. Սպենդիարովի համար, որոնք նույնպես ձայնագրել և մշակել են այլ ժողովուրդների բազմաթիվ երգեր։ Սա փաստորեն դարձել է ընդհանուր գիծ համարյա բոլոր հայ կոմպոզիտորների համար։

Ժողովրդական երգեր հավաքելիս Կարա-Մուրզան անկյալված, կատարել է որոշակի ընտրություն։ Նրա մոտ մենք չենք հանդիպում սրտաճմլիկ երգերի։ Նա ընտրել է հատկապես այնպիսի երգեր, որոնք աչքի են ընկնում իրենց կենսուրախությամբ, կենսահաստատ և օպտիմիստական տրամադրություններով, անկեղծ ու խորը լիրիզմով։ Այդ երգերը թարմացնող են, ոգևորող և ընդունակ են ներգործելու ունկընդիրների վրա՝ կենսական լիցք տալով նրանց։

Ժողովրդական երգերի վրա Կարա-Մուրզայի կատարած աշխատանքի երկրորդ էտապը — դա երգերի մշակման պրոցեսն է։ Իր մշակումներով Կարա-Մուրզան աշխատել է հարըստացնել ժողովրդական երգը։ Այդ հարստացումը նա առաջին հերթին տեսնում էր բազմաձայնության (նրա մոտ՝ քառաձայնության) ներմուծման մեջ։ Նա շատ լավ էր հասկացել, որ մեր երաժշտության տրադիցիոն միաձայնությունը, որով նա տարբերվում էր առաջավոր ժողովուրդների երաժշտությունից, արդեն արգելակում էր հայկական երաժշտական կուլտուրայի հետագա զարգացմանը։ Պատմական աննպաստ պայմանների հետևանքով դեռ միջին դարերում ընդհատվել էր մեր երաժշտության զարգացման բնական ընթացքը դեպի բազմաձայնության ընդունումը՝ մնալով նրա ստորին աստիճանի վրա (երկձայն) և իր մեջ ունենալով միայն բազմաձայնության առանձին տարրեր, որոնց մասին Կոմիտասը խոսում է իր հոդվածներից մեկում[1]։ Սակայն XIX դարի վերջին քառորդի պայմաններում, երբ ձևավորվում էր հայկական ազգային կուլտուրան իր բոլոր ճյուղերով հանդերձ, անհրաժեշտ էր տեղից շարժել նաև երաժշտությունը՝ նրա զարգացման համար օգտագործելով առավել զարգացած ժողովուրդների երաժշտական կուլտուրայի նվաճումները։ Իսկ այդ ժողովուրդները վաղուց արդեն անցել

1 Տե՛ս Կոմիտաս, «Հայ գեղջուկ երաժշտություն» հոդվածի «Բազմաձայնության հետք» ենթավերնագիրը կրող հատվածը, տպագրված «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ» գրքում։ Հայպետհրատ, 1941, էջ 32—33։

էին բազմաձայնությանը՝ այդ բնագավառում հասնելով ըզդալի բարձրության։

Ահա թե ինչու Կարա-Մուրզան իր կյանքի նպատակն է դարձնում բազմաձայնության ներմուծումը մեր երաժշտության մեջ և բազմաձայն երգեցողության տրադիցիայի ստեղծումը։ Եվ քանի որ դա հակառակ էր դարավոր տրադիցիաներին, ապա նրա սկսածը պիտի հանդիպեր պահպանողական տարրերի և հատկապես հոգևորականության ամենաուժեղ դիմադրությանը։ Ինչպես վերը տեսանք, իր գործունեության առաջին օրերից սկսած մինչև իր կյանքի վերջը, նա միշտ էլ զգաց այդ, բայց և այնպես նրա երկաթե կամքը հաղթահարեց պահպանողական-կղերական տարրերի հարուցած ամեն տեսակի արգելքները և մեր իրականության մեջ ուղի հարթեց բազմաձայնության տարածման համար։

Ի՞նչ է իրենից ներկայացնում Կարա-Մուրզայի ներմուծած բազմաձայնությունը։ Դա ուղղահայաց, ակորդային հարմոնիկ հնչողականության վրա հիմնված քառաձայն երգեցողությունն էր և ոչ թե պոլիֆոնիկ բազմաձայնությունը։ XIX դարի վերջին քառորդի պայմաններում, երբ հայ ժողովուրդն ամենևին փորձ չուներ բազմաձայն երգեցողության բնագավառում, անհրաժեշտ էր խոշոր նախապատրաստական աշխատանք կատարել և ապա միայն անցնել պոլիֆոնիային։ Կարա-Մուրզան այդպես էլ վարվեց։ Հիմնական մեղոդիան թողնելով անփոփոխ, նա հորինեց որքան հնարավոր է պարզ պարտիաներ մյուս ձայների համար և այդպիսով ստեղծեց իր քառաձայնը, որն իր ակորդային կոմպակտ հնչողության, պարզության ու մատչելիության շնորհիվ ընդունվեց ժողովրդի կողմից և արագորեն տարածվեց։

Ակորդային-հարմոնիկ հնչողականության վրա հիմնված քառաձայն երգեցողության ներկայացուցիչները մեր երաժշտության մեջ հանդիսացան Կարա-Մուրզան և Եկմալյանը։ Իսկ բազմաձայնության ավելի բարձր էտապի՝ ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկությունների վրա հիմնված պոլիֆոնիայի ստեղծողն ու զարգացնողը հանդիսացավ Մեծանուն Կոմիտասը, թեև նա չի բացառել ակորդային-հարմոնիկ հնչողությունը (տես՝ «Քաղհան»)։ Այս է բազմաձայնության զարգացման պրոցեսի բնականոն ընթացքը հայկական իրականության մեջ։ Հասկանալի է, որ առանց առաջին էտապի, հնարավոր չէր միանգամից անցում կատարել դեպի պոլիֆոնիայի բարդ ձևերը։ Անհրաժեշտ էր սկսել ավելի պարզ բազմաձայնությունից և ապա հետզհետե բարձրանալ։ Անհրաժեշտ էր ժողովրդի ականջն աստիճանաբար վարժեցնել բազմաձայնությանը, սկսել բազմաձայնության պարզ ձևերից և ապա անցնել բարդ ձևերին։ Այլապես գործը կձախողվեր, որովհետև ժողովրդի ականջը դարեր շարունակ վարժված լինելով միաձայնությանը, ի վիճակի չէր ըմբռնել բազմաձայնության բարդ ձևերը և նա հիասթափված կմերժեր բազմաձայնությունն ընդհանրապես։ Բացի այդ, անհրաժեշտ էր գտնել այնպիսի միջոց, որն ամենից ավելի նպատակ ցած ու ցրիվ եղած հայ աշխատավորության համախմբմանը։ Այդ տեսակետից էլ հարմոնիկ-ակորդային բազմաձայնությունը շատ հարմար էր, որովհետև, ինչպես պրոֆ. Ք. Ս. Կուշնարյովն է ասում, «Ակորդային կառուցվածքը (склад) այնպիսի մի կառուցվածք է, որի օգնությամբ մաքսիմալ չափով արտացոլվում են ոչ միայն կոլեկտիվ, այլև մասսայական կարգի միահամուռ և համաձայնեցված ապրումները» [1]։

Ահա այս բոլոր հանգամանքները նկատի էին առնված Կարա-Մուրզայի կողմից, երբ նա ձեռնարկեց քառաձայն երգեցողության տարածմանը։ Եվ որպեսզի դրանում ժողովրդի գործը հեշտացվեր, նա անհրաժեշտ համարեց քառաձայնել և կատարել ժողովրդի մեջ ամենից շատ տարածված երգերը։ Նա ձայնագրեց, քառաձայնեց և իր համերգների ընթացքում կատարեց ինչպես ժողովրդական ու հոգևոր, այնպես և ազգային-հայրենասիրական ու դասականական բազմաթիվ երգեր։ Նա կանգ չառավ նաև առանձին կոմպոզիտորների գրչին պատկանող ստեղծագործություններն իր կողմից քառաձայնելու և կատարելու հարցի առջև։

[1] Պրոֆ. Ք. Ս. Կուշնարյովի՝ 10 հունվարի 1952 թ. գրած նամակից, հասցեագրված Մ. Մուրադյանին (անտիպ)։

Կարա-Մուրզան իր աշխատանքի ընթացքում ստիպված էր հաշվի առնել ոչ միայն ունկնդիր հասարակության երաժշտական պատրաստականության ցածր մակարդակը, այլև այն հանգամանքը, որ ինքը գործ ուներ այնպիսի ինքնագործ երգեցիկ խմբերի հետ, որոնց մասնակիցները որևէ, նույնիսկ տարրական, երաժշտական պատրաստականություն չունեին և իրենց պարտիաները սովորում էին լսողությամբ։ Այս հանգամանքը, ինչպես և տեղերում կազմակերպված երգեցիկ խմբերի պատրաստման չափազանց սահմանափակ ժամկետները (երկուսից երեք շաբաթ) անկասկած, վճռական նշանակություն են ունեցել Կարա-Մուրզայի աշխատանքներում և հաշվի առնելով այդ, նա ստիպված է եղել որքան հնարավոր է պարզեցնել քառաձայնը։

Այս խմաատով հետաքրքրական է կոմպոզիտորի ավագ որդի Սերգեյ Քրիստափորովիչ Կարա-Մուրզայի վկայությունը «Հրդեհ» պատկերի կատարման մասին։ Ահա թե ինչ է գրում նա. «Ես հիշում եմ մի դեպք, երբ աֆիշաներում այլ երգերի շարքում նշված էր նաև «Հրդեհը» և մինչև համերգը մնացել էր մի քանի օր, իսկ խումբը չէր կարողանում յուրացնել այն, ինչ գրված էր հայրիկի կողմից և նա ստիպված եղավ նստել մի ամբողջ գիշեր-ու պարզեցնել «Հրդեհը» և միայն պարզեցումից հետո խումբը կարողացավ երգել այդ գործը» [1]։

Անհրաժեշտ է ընդգծել, որ Կարա-Մուրզան այդպիսի պարզեցման հասնելով, չէր հարմարվում վատ ճաշակին, այլ աշխատում էր բազմաձայն երգեցողությունը մատչելի դարձնել աշխատավոր ժողովրդին և դրա միջոցով բարձրացնել վերջինիս երաժշտական մակարդակը։

Վերը մենք արդեն նշեցինք, որ Կարա-Մուրզայի քառաձայնը հիմնականում խարսխված էր հարմոնիկ հնչողականության վրա, բացառությամբ այն դեպքերի, երբ նա ցանկանում էր արտացոլել իսկական դիալոգ՝ անտիֆոնային երգեցողության միջոցով։ Անհրաժեշտ է ավելացնել, որ նրա

1 Ս. Ք. Կարա-Մուրզայի նամակը հասցեագրված Մ. Մուրադյանին, 30 մարտի 1952, էջ 3—4 (անտիպ)։

օգտագործած հարմոնիան հիմնված էր համապատասխան առավել պարզ ֆունկցիաների (T, S, D) հաջորդականության վրա։ Ընդ որում այդ ֆունկցիաները հայկական ժողովրդական երգերի հարմոնիզացիայի մեջ Կարա-Մուրզայի մոտ միշտ չէ, որ համապատասխանում են երգի լադային առանձնահատկությանը։

Կարա-Մուրզան համեմատաբար քիչ է ուշադրություն դարձրել հայկական ժողովրդական երգերի լադային առանձնահատկությունների հայտնաբերմանը։ Այստեղ որոշակի դեր են խաղացել նրա չափավոր ակադեմիզմը և եվրոպական երաժշտության մեջ ամրացած տրադիցիաների անպայման ընդունումն ու գործադրումը։ Ելնելով դրանից նա աշխատել է բոլոր երգերը վերածել եվրոպական խմաատով մաժոր ու մինոր տոնայնություններին։ Այս հանգամանքն անկասկած որոշ չափով անդրադարձել է նրա մշակած երգերի բնույթի վրա։ Նա չի կարողացել հաղթահարել եվրոպական երաժշտությունից վերցրած որոշ տրադիցիաներ։ Այսպես օրինակ, մինոր տոնայնություններում նա միշտ օգտագործել է բարձրացված ձգտող տոնը (7-րդ աստիճան), մի բան, որ հատուկ չէ հայկական դեղջկական երգերին։ Որոշ դեպքերում էլ նա միայն ինտուիտիվ կերպով է զգացել տվյալ երգի լադը և ընտրել է հարմոնիկ այնպիսի հաջորդականություններ, որոնք համապատասխանում են լադի բնույթին։

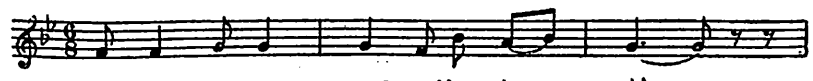
Կարա-Մուրզայի մշակումներում աչքի է զարնում այն, որ նա մտածված կերպով է օգտագործել երգեցիկ խմբի արտահայտչական հնարավորությունները։ Ամենից առաջ նա լավ է օգտագործել մեներգի և խմբերգի համադրումը՝ դրանով իսկ հասնելով կոլեկտիվ և անհատական զգացմունքների զուգորդմանը։ Այսպես օրինակ. «Բոլորդ բարձր» և «Ուրիկ» երգերում մեներգը նա հանձնարարել է տենորներին, իսկ «Ջինչ ու ջինչ» և «Ալագյազ» երգերում՝ կանացի ձայներին։ Երկու դեպքում էլ նախ հնչում է մեներգը, ապա միայն երգի երկրորդ մասում (իսկ որոշ դեպքերում՝ երկրորդ երգում) նոր միայն հանդես է գալիս երգեցիկ խումբն իր լրիվ հնչողականությամբ։ Կառուցման տեսակետից հետաքրքր-

քիր է «Ալագյազ—Քեզի մեռնեմ» երգի պարտիտուրան։ Այստեղ երգն ակսում են սոպրանոները, որոնք երգում են առաջին երկու տողը, ապա նրանց միանում են տենորները՝ սոպրանոների հետ միասին երգելով քառյակի երրորդ և չորրորդ տողերը և դրանից հետո միայն խումբը հնչում է իր ամբողջ կազմով։ Որոշ երգերում (ինչպես, օրինակ, «Գացեք տեսնք» երգում) նա իրար է հակադրել տղամարդկանց և կանանց ձայները, որպեսզի ավելի ցայտուն դարձնի հարց ու պատասխանի ընկալումը։ Կարա-Մուրզայի մշակումների մեջ այս երգն առանձնակի տեղ է գրավում իր ծավալի, պարտիտուրայի հետաքրքրության և երգեցիկ խմբի արտահայտչական հնարավորությունների նպատակահարմար օգտագործման տեսակետից։

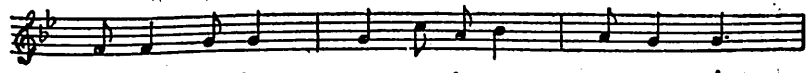
Այս երգի մեջ ամենից ցայտուն կերպով հանդես է եկել Կարա-Մուրզայի մշակումների կարևոր կողմերից մեկն էլ։ Դա տարբեր բնույթի երգերի համակցության միջոցով ժողովրդական երգերի ընդարձակումն ու զարգացումն է։ Այս երգը բաղկացած է մի քանի հատվածից, որոնք տվյալ դեպքում հանդես են գալիս որպես միևնույն երգի բաղկացուցիչ մասերը, որովհետև նրանք ներքուստ շաղկապված են միմյանց հետ շնորհիվ իրենց տոնայնական հիմքի (բոլոր հատվածներն էլ g-moll տոնայնությունն ունեն)։ Ինչո՞վ են նրանք հակադրվում միմյանց.— իրենց բնույթով և կատարման տեմպով։ Երգն ակսվում է հարցական բնույթի նախադասությամբ՝ «Գացեք տեսնք ո՞րն ա կերել զէծ», որի կատարումը հատկացված է կանացի ձայներին (սոպրանո և այլն)։ Նրանց պատասխանում են տղամարդկանց ձայները (տենոր և բաս)։ Ապա հանդես է գալիս ամբողջ խումբը՝ կատարելով ռեչիտատիվային բնույթի «Գելն ըզ իծուն» հատվածը, որը եզրափակվում է «Հալալ է կըրմո, հալալ է» նախադասությամբ։ Այս ամբողջ հատվածն իր արագ տեմպով հակադրվում է դրան հաջորդող «Էս ինչ քյաֆուր դարու հասանք» հատվածին, որի տեմպն ավելի ծանր է և իր ընդհանուր բնույթով զգալիորեն տարբերվում է ինչպես նախորդ, նույնպես և հաջորդ («Դե դնա կիգամ») հատվածներից, որոնք

միջև ընկնելով, նա կատարում է լիրիկական դադարի ֆունկցիա։ Ճիշտ նույն կարգով իրար են հետևում երկրորդ հարցն ու երկրորդ պատասխանը («Գացեք տեսնք որն ա կերել զգել»—«Գացին տեսան արջն ա կերել զգել» ռեչիտատիվային հատվածն իր եզրափակիչ մասով ու «Էս ինչ քյաֆուր դարու հասանք, հալալ է» խոհական բնույթի հատվածը)։ Դրանից հետո սկսվում է ամբողջ երգի եզրափակիչ մասը, որն իր հերթին բաղկացած է մի քանի հատվածից («Նազ մի աներ» երգում են տղաները, «Նազ կու անիմ» աղջկերքը, և ամենավերջում՝ «խորոտիկ, խորոտիկ, խորոտիկ մորոտիկ իմ յարն է» հատվածն ամբողջ խմբով)։ Դրանով էլ ավարտվում է երգը։ Ընդ որում ամբողջ երգը հիմնված է պարային ռիթմերի վրա։

Այժմ տեսնենք, թե երաժշտական նյութի զարգացման տեսակետից ի՞նչ է տեղի ունենում երգի ընթացքում։ Ամբողջ երգն սկզբից մինչև վերջը՝ մի տոնայնության (g-moll) մեջ է և նույն $^6/_8$ չափով է ընթանում։ Այս հանգամանքը կարծեք թե ստատիկ բնույթ պիտի տար երգին։ Սակայն շնորհիվ երաժշտական նյութի, մասնավորապես մելոդիայի ձևափոխությունների և տարբեր հատվածների կատարման տեմպերի սուր հակադրության, երգն ստանում է դինամիկ զարգացում և ամբողջ երգը դառնում է կատակային բնույթի հետաքրքրքիր մի ստեղծագործություն։ Մելոդիկ այնպիսի կառուցվածքներ, ինչպիսիք են



և իր բնույթով նրան հակադիր



հատվածը փաստորեն հիմնված են միևնույն ինտոնացիանե-
րի վրա և միայն շնորհիվ մելոդիկ ձևափոխությունների, կա-
տարման տեմպի փոփոխման (առաջինը աշխուժ, պարային,
իսկ երկրորդը՝ դանդաղ, մտածկոտ) ստանում են իրարից
ակնհայտորեն տարբերվող ընդհանուր բնույթ։

Նույն կերպ էլ իրարից տարբերվում են «Դե գնա կիդամ»
և «Նազ մի աներ» հատվածները, որոնք հիմնված լինելով
միևնույն ինտոնացիաների վրա, միաժամանակ իրենց ռիթ-
միկ նկարով զանազանվում են իրարից։

Ահա այդ երկու հատվածը.



Այս հատվածների ամենաթռուցիկ համեմատությունն ան-
գամ կհաստատի մեր ասածները երգի մեջ տեղ գտած մելո-
դիկ ու ռիթմական ձևափոխությունների մասին, որոնք ան-
կասկած դրականորեն են անդրադառնում երգի ընդհանուր
բնույթի վրա և նրան հաղորդում են զարգացման դինամիկա։

Այսպիսով «Գացեք տեսեք» երգի պարտիտուրան վկայում
է, թե ինչպես երգեցիկ խմբի արտահայտչական հնարավո-
րությունների օգտագործմամբ (ձայների, անտիֆոնային
մուտքը հարց ու պատասխանի ձևով, տղամարդկանց ու կա-
նանց ձայների հակադրումը և ամբողջ խմբի հնչողությունը
որոշակի տեղերում), ինչպես և մելոդիկ ու ռիթմական ձևա-
փոխությունների և տարբեր բնույթի հատվածների համա-
դրության ճանապարհով Կարա-Մուրզային հաջողվել է ըս-
տեղծել ծավալուն խմբերգային մի ստեղծագործություն, որն
անկասկած, նրա լավագույն գործերից մեկն է և մինչև այժմ
էլ պահպանել է իր գեղարվեստական արժեքը։ Այս երգը
միաժամանակ հանդիսանում է լավագույն օրինակն այն
բանի, թե Կարա-Մուրզան ինչ աշխատանք է կատարել հայ-

կական ժողովրդական երգերի հարստացման ուղղությամբ՝
ստեղծելով բազմազան տարրերից բաղկացած, բայց ներ-
քուստ միասնական մի ստեղծագործություն։ «Գացեք տեսեք»
երգի մշակումն աչքի է ընկնում նաև նրանով, որ նրա մեջ
հեղինակը հարազատ է մնացել երգի լադային կառուցված-
քին և չի շեղվել նրանից։

Հայկական երաժշտական ստեղծագործության մեջ Կա-
րա-Մուրզան առաջինն էր, որ կատարեց տարբեր բնույթի
երգերի համադրումներ։ Բացի քիչ առաջ վերլուծած «Գացեք
տեսեք» երգից, մենք կարող ենք նշել մի շարք այլ օրինակ-
ներ, որոնց մեջ Կարա-Մուրզան կիրառել է ժողովրդական
երգի ձևի ու ծավալի ընդարձակման նպատակը հետապնդող
այդ կարևոր սկզբունքը։ Դրանց թվին են պատկանում՝ «Ալա-
պյազ—քեզի մեռնեմ», «Զինչ ու զինչ—Զիմ վզի», «Վեպհո
լելե—Հոդալլո ջան», «Բոյըդ բարձր—Հով արեք—Անցար
սարեր» և այլ երգեր։ Այս տիպի երգերի մեծ մասի մեջ հա-
մադրումը կատարված է հաջող ու մտածված կերպով։ Դրա
հետևանքով էլ համադրման բաղկացուցիչ մասերը օրգանա-
պես շաղկապվել են միմյանց և այժմ անհնար է նրանց
պատկերացնել իրարից անջատ։ Օրինակ «Զինչ ու զինչ» և
«Զիմ վզի» երգերն ունեն թեմատիկ ներքին կապ։ Երկուսն էլ
կապված են լողվորի և ծամթեքի վերաբերյալ առասպելի հետ
և գալիս են մեր ժողովրդի պատմության վաղագույն շրջան-
ներից (նրանք հանդիսանում են Արա Գեղեցիկի և Շամիրա-
մի առասպելի արտահայտությունը երաժշտության մեջ)։ Այս
թեմատիկ ընդհանրությունը հանդիսանում է հիշյալ երգերի
միացման օղակը, թեև նրանք իրենց բնույթով տարբեր են
(մեկը դանդաղ, քնքուշ ու աղաչական, իսկ մյուսն առույգ
պարերգային)։ Հենց այդ թեմատիկ ընդհանրությունն ու
բնույթի տարբերությունը գոյացրել են հակադրության միաս-
նություն, որի հետևանքով էլ հիշյալ երգերը սերտորեն շաղ-
կապվել են միմյանց ու կազմել մի ամբողջություն։ Նույնը
կարելի է ասել նաև «Ալագյազ—Քեզի մեռնեմ» և «Վեպհո լե-
լե — Հոդալլո ջան» երգերի մասին, որոնցից առաջինը հան-
դիսանում է լիրիկական բնույթի (սիրային) երգերի համա-

դրությունն, իսկ վերջինը՝ դանդաղ և արագ տեմպի պարերգերի համադրությունն։

Տարբեր բնույթի երգերի համադրման հաջող օրինակ է նաև «Մուկուչ աղբեր» երգը, որը պատկանում է հայկական քաղաքային ժողովրդական երգերի թվին, հետաքրքիր է թե՛ իր բովանդակությամբ և թե՛ երաժշտական կառուցվածքի տեսակետից։ Դա զուգերգ է երգեցիկ խմբի հետ։ Նրա մեջ հարց ու պատասխանի միջոցով Հեթումը Մուկուչին խորհուրդ է տալիս ոչ թե գնալ եկեղեցի, այլ գրադարան և ընթերցարան։ Այս տեղից միանգամայն պարզ է երգի սոցիալական տենդենցը. այն ուղղված է եկեղեցու դեմ։

Երգի մելոդիան բաժանվում է երկու մասի։ Առաջին մասը Հեթումի և Մուկուչի զուգերգն է, որն ունի դանդաղ և ավելի երգային բնույթ, իսկ երկրորդ մասը՝ խմբերգն է — արագ, աշխույժ, պարերգային։ Երգն ամբողջությամբ վերցրած, շնորհիվ իր մասերի հակադրության և խոսքերի կատակայնության, ստանում է ուրախ, հումորիստական երգի բնույթ։ Իր ժամանակին այս երգը մեծ հաջողություն է վայելել և ժողովրդականացել է [1]։

Այս երգը միակը չէ։ Կարա-Մուրզան հաճախ դիմել է քաղաքային ժողովրդական երգերի ձայնագրմանը, մշակմանն ու կատարմանը։ Այդ երգերի թվին են պատկանում նաև «Սիրուհիա—Աղջիկ դու սիրուն», «Անփույթ նավաստիք», «Համեստ աղջիկ», «Միծեռնակ», «Երազ» և այլ երգեր։ Ինչպես գյուղական, նույնպես և քաղաքային երգերի մշակման հարցում Կարա-Մուրզան ունեցել է միևնույն ընդհանուր մոտեցումը և ծառայեցրել է նույն նպատակին։

Այսպիսով միանգամայն ակնառու է ժողովրդական երգերի մշակման գծով Կարա-Մուրզայի կատարած աշխատանքը։ Եվ չնայած այն հանգամանքին, որ նրա մշակումների

[1] «Մուկուչ աղբեր» երգի մելոդիան օգտագործված է կոմպոզիտոր Հարո Ստեփանյանի «Հերոսուհին» օպերայում, թեև այստեղ նա որոշ չափով ձևափոխման է ենթարկված։ Տես՝ չորրորդ գործողության մեջ Նազելիի պապի երգը։

զգալի մեծամասնությունը չի պահպանվել, այնուամենայնիվ մեզ հասած սահմանափակ քանակությամբ երգերն էլ բավական են հանգելու այն եզրակացությանը, որ այդ մշակումները հանդիսանում են Կարա-Մուրզայի ստեղծագործական ժառանգության ամենաարժեքավոր հատվածներից մեկը և մինչև այսօր էլ շարունակում են ապրել։

Կարա-Մուրզան առաջիններից մեկն էր, որ ուշադրություն դարձրեց գուսանական-աշուղական ստեղծագործությանը։ Նրա մշակումների մեջ այդ տիպի երգերը հազվադյուտ չեն։ Միայն աշուղ Ջիվանուց նա մշակել և համերգների ընթացքում կատարել է չորս երգ։ Այդ երգերի թվին են պատկանում «Այծյամ», «Պաղ աղբյուրի մոտ», «Մեր գործքերը» և «Բարի գեղեցիկ» երգերը, որոնց մելոդիան նույնությամբ պահպանելով, Կարա-Մուրզան քառաձայնել է և այդպես կատարել համերգներում։ Այդ երգերը պատկանում են Ջիվանու լավագույն երգերի թվին և մինչև այժմ էլ պահպանում են իրենց թարմությունը։ Ջիվանու երգերից բացի Կարա-Մուրզան մշակել և կատարել է Միսկին-Բուրջու «Բոյըդ բարձր», Շիրինի «Այգեպան», Բաղդասար դպրի «Ինձնջմանէ արքայական» և այլ գուսանական երգեր։

Կարա-Մուրզան, բացի ժողովրդական և գուսանական երգերից, ձայնագրել, մշակել և կատարել է զգալի քանակությամբ ազգային-հայրենասիրական երգեր։

Մենք վերն արդեն նշեցինք, որ ազգային-հայրենասիրական երգերը հանդես եկան Արևմտյան Հայաստանում XIX դարի 60-ական թվականներից, և հատկապես ռուս-թյուրքական պատերազմի տարիներին տարածվեցին նաև ռուսահայերի մեջ՝ տիրապետող դիրք գրավելով գերազանցապես քաղաքներում, հայ ինտելիգենցիայի միջավայրում։

Հայկական ազգային-հայրենասիրական երգերը միատարր չէին։ Նրանց մեջ կային երգեր, որոնք իսկապես հայրենասիրական էին և հանդիսանում էին տնից ու տեղից, հայրենի օջախից զրկված հայ գաղթականների մտքերի ու զգացմունքների արտահայտությունը։ Դրանցից մի քանիսը ավելի առաջ էին ստեղծվել և լավագույն կերպով արտահայտում

էին ժողովրդի հոգեկան աշխարհը։ Մենք նկատի ունենք «Կռունկ»-ի նման երգերը, որոնք պատկանում են հայկական ժողովրդական երաժշտության ամենաարժեքավոր նմուշների թվին և որոնք մշտապես տեղ են գրավել Կարա-Մուրզայի համերգների ծրագրերում։ XIX դարի երկրորդ կեսում ստեղծվում են նոր երգեր, որոնցից հատկապես պետք է նշել «Զեյթունցոց քայլերգ», «Կիլիկիա» և այլ երգեր, որոնք լինելով ժողովրդի ազատասիրական ու հայրենասիրական ձգտումների արտահայտությունը, հաստատուն կերպով մուտք են գործում նրա կենցաղի մեջ։ Այս երգերն իրենց բովանդակությամբ դեմոկրատական էին, իսկ երաժշտական լեզվի տեսակետից մոտ էին հայկական քաղաքային ժողովրդական երգերին, թեև նրանց մեջ ղպալի որակ էին կազմում նաև այլ ժողովուրդներից յուրացված երաժշտական ինտոնացիաները։

Վերը նշված երգերի կողքին 1860—1880-ական թվականներին ստեղծվեցին բազմաթիվ այլ երգեր, որոնք հանդիսանում էին բուրժուա-նացիոնալիստական տրամադրությունների արտահայտությունը երաժշտության մեջ։ Դրանց թվին են պատկանում արևմտահայերի տխրահռչակ «սահմանադրությանը», ազգային «մարիճներին» ու հայդուկներին նվիրված, ինչպես և «հայոց հարցի» էվոլյուցիայի հետ կապված որոշ երգերը, որոնց համար բնորոշ էր ազգային անապարծությունը, այլ ժողովուրդների նկատմամբ սերմանվող թշնամանքը, կեղծ հայրենասիրությունը և մերկապարանոց նացիոնալիզմը։ Այս երգերն ստեղծվում և տարածվում էին հայ բուրժուազիայի պատվերով, նպատակ ունեին իդեոլոգիապես նախապատրաստել ժողովրդին և պայքարի հանել հանուն բուրժուազիայի նեղ-դասակարգային նպատակների իրագործման։ Բուրժուազիան ձեռք էր առնում բոլոր միջոցներն այդ երգերի տարածման համար, սակայն դրանք վաղանցուկ էին, մեծ մասամբ անարվեստ, և ժողովուրդը, մանավանդ դյուղացիությունը, չընդունեց այդ երգերը և հեռու մնաց դրանց ազդեցությունից։

Ինչպես նախորդ գլխում տեսանք, ազգային-հայրենասիրական երգերի մշակմամբ Կարա-Մուրզան հիմնականում

զբաղվել է միայն իր գործունեության առաջին շրջանում, սակայն այդ տարիներին անգամ նա չի մշակել և չի կատարել շովինիստական բնույթի երգեր։ Որպես գեղարվեստագետ և քաղաքացի նա ընտրել է այնպիսի երգեր, որոնք նպաստում էին հայերի ազգային ինքնագիտակցության արթնացմանը և ազատագրական շարժման ծավալմանը։ Դրանք մեծ մասամբ հայ կոմպոզիտորների գործերն էին, ստեղծված XIX դարի երկրորդ կեսում։ Առանձնապես պետք է նշել Տ. Զուխաջյանի («Զեյթունցոց քայլերգ», «Վանեցոց խրախույս», «Հերիք, որդյակք», «Հեռացել եմ իմ մայրենի աշխարհից»), Ն. Թաշչյանի («Հանգիստ իմ անուշ», «Ով հայկազունք, ով դյուցազունք», «Հուր բարկությյան», «Հնչեսցեն լարք»), Գ. Երանյանի («Կիլիկիա», «Հայաստան երկիր դրախտավայր», «Հայ ապրենք», «Հայ մեռնենք»), Ե. Տնտեսյանի («Հայկական քայլերգ», «Ջու Վահան Մամիկոնյանի») և այլ կոմպոզիտորների երգերը։ Եթե սրանց վրա ավելացնենք «Մայր Արաքսի ափերով», «Միծեռնակ», «Երազ», «Բամ ի'որոտան» (Բիանկինիի) և մի շարք այլ երգեր,— ապա մեզ համար միանգամայն պարզ կդառնա Կարա-Մուրզայի կողմից քառաձայնված և համերգներում կատարած ազգային-հայրենասիրական երգերի պատկերը։

Ազգային-հայրենասիրական այս երգերը, որոնք մշակվել և տարածվել են Կարա-Մուրզայի կողմից, փաստորեն նրա ձեռքում հանդիսացել են միջոց քառաձայն երգեցողության տարածման համար։

Անհրաժեշտ է նշել, որ այդ երգերը որոշ հետք են թողել Կարա-Մուրզայի ինքնուրույն ստեղծագործության վրա։ Թեև նրա գործերից միայն «Պոպուրի հայկական երգերից դաշնամուրի համար» ստեղծագործությունն է, որի մեջ այդ երգերն օգտագործված են ամբողջությամբ, իսկ այդ պատկանում է նրա ստեղծագործական վաղ շրջանին (1882—1883 թթ.), այսուհանդերձ նրա մի շարք գործերում («Որ վառեցեր», «Դամբանականը» և այլն) անկասկած, զգացվում է այդ երգերի ինտոնացիաների օգտագործումը և դա կազմում է նրա ինքնուրույն ստեղծագործությունների մի մասի բնորոշ գիծը։

Ազգային-հայրենասիրական երգերի կատարման հետ միասին, Կարա-Մուրզան ինչպես համերգների ընթացքում, նույնպես և եկեղեցիներում կատարել է իր մշակած պատարագն ու հոգևոր այլ երգերը, հետապնդելով մի նպատակ՝ եկեղեցին օգտագործել քառաձայն երգեցողությունը ժողովրդի մեջ մասսայականացնելու գործի համար։ Ավելի քան մեկ տասնամյակ (1886—1897 թթ.) նա հայկական եկեղեցիներում կատարել է իր քառաձայն պատարագը, թեև հոգևորականությունը միշտ էլ աշխատել է արգելք հանդիսանալ նրա գործունեությանը և թույլ չտալ, որ քառաձայն երգեցողությունը մուտք գործի եկեղեցի։ Եվ միայն Մ. Եկմալյանի «Պատարագի» լույս ընծայումից և եկեղեցու կողմից պաշտոնապես ընդունվելուց հետո այդ արգելքը վերացավ։ Այդ տեղի ունեցավ 1896 թ.։ Դրան նախորդեց երկար տարիների ընթացքում մղվող բանակռիվը կղերա-ֆեոդալական բանակի ներկայացուցիչների և հասարակության այլ խավերի միջև, որոնք պահանջում էին եկեղեցի ներմուծել ոչ միայն բազմաձայն երգեցողությունը, այլև երաժշտական գործիքներ։ Էջմիածինը կառչած մնալով միաձայնությանը, դիմադրում էր այդ պահանջներին, բայց երբ համոզվեց, որ ժողովուրդն արդեն ընդունել է բազմաձայնությունը և դրա միջոցով կարելի է եկեղեցու հետ կապել ավելի մեծ թվով մարդկանց, որոշեց պաշտոնականացնել բազմաձայնության մուտքը հայկական եկեղեցի։ Կաթողիկոսը հատուկ կոնդակով օրհնեց Մ. Եկմալյանին և հրամայեց ամեն տեղ կատարել նրա մշակած «Պատարագը»։

Եթե չհաշվենք Բիանկինիի քառաձայնած և 1876 թ. հրատարակած «Հայկական պատարագ»-ը, որը Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության մեջ պահպանված պատարագի օրինակն էր և ժամանակի ընթացքում փոփոխության էր ենթարկվել կաթոլիկական կրոնի պահանջների համապատասխան, և Մ. Լ. Կրապիվնիցկու ձախողված փորձը Ակկերմանում,— ապա Կարա-Մուրզայի քառաձայնած պատարագը փաստորեն հանդիսանում էր Անդրկովկասում պահպանված պատարագի հարմոնիզացիայի առաջին լուրջ փորձը։ Այս իմաստով նա

ունի պատմական նշանակություն։ Ճիշտ է, նա կատարված էր ընդհանուր-եվրոպական հարմոնիայի սկզբունքներով և այդ պատճառով էլ հեղինակի կողմից հաշվի չէին առնվել հայկական հոգևոր երաժշտության յուրահատկությունները, բայց և այնպես նրա քառաձայնած պատարագն արժանացել է հասարակության հավանությանը, կատարվել է ոչ միայն Բ-ինֆլիսում, Բաքվում, Քիշինևում, Աստրախանում և այլուր, այլ և էջմիածնի մայր տաճարում՝ արժանանալով կաթողիկոսի շնորհակալությանը։ Սակայն այդ մշակումը կատարյալ չէր և արժեքավոր էր միայն իբրև առաջին փորձ։ Այդ շատ լավ զգաց նաև ինքը՝ Կարա-Մուրզան, երբ ծանոթացավ Մ. Եկմալյանի մշակած «Պատարագ»-ի հետ և հանձն առավ նրա կատարումը։ Ահա թե ինչ է գրում նա Մ. Եկմալյանին այդ առթիվ։

«Կը ցանկանայի այս րոպեիս Ձեզ մոտ լինել և անձամբ հաջողություն շնորհավորելով՝ հայտնել Ձեզ իմ թե՛ շնորհակալությունը և թե՛ հրճվանքը, որ ես ստացա Ձեր պատարագը ոտամնաձիրելիս, խմբին սովորեցնելիս և հեռվից լսելիս։

Ձեր գրվածքը թե՛ հիանալի է և թե՛ զարմանալի — հիանալի ներդաշնակություն է լավում ամեն տեղ և զարմանալի գեղարվեստական հմտությամբ գրված է ամեն բան։

Ինքը՝ աշխատությունը շատ մեծ է և մեծ էլ տոկունություն եք գործ դրել, առանց որի ես համարում եմ գրեթե անկարելի այսպիսի մի խոշոր երկ այդքան ճշտությամբ լույս ընծայել։ Անձամբ շատ բան կարող էի ասել, բայց այժմ այսքան կասեմ, որ դրանով Դուք պետք է պարծենաք,— դա Ձեր գլուխ գործոցն է, դրանով Դուք Ձեր հեղինակությունը անմահացրիք և որ գլխավորն է՝ ազգին մատուցեցիք այն մեծ ծառայությունը, որո ծարավը դնալով ամեն րոպե զգալի և զգալի էր լինում։ Պետք է աշխատել և ամեն ջանք գործ դնել, որ ինչքան կարելի է շուտ և շատ տարածվի այդ պատարագը ամեն տեղ։ Ցանկանում եմ Ձեզ շատ շուտով տեսնել և լսել, որ արդեն իբրև պահանջ ամեն տեղ սովորում

ին և ամեն տեղ պատարագի արարողության երգեցողությունը մի տեսակ է — Եկմալյանինն է»[1]։

Այսպիսի բարձր գնահատական տալով Մ. Եկմալյանի «Պատարագ»-ի երաժշտական արվեստին, Կարա-Մուրզան հրապարակայնորեն հրաժարվեց իր պատարագից և արգելեց նրա կատարումը։ Իսկ իր կողմից պատրաստած խմբավարներին սովորեցրեց Եկմալյանի «Պատարագ»-ը, համարելով այն խմբավարի համար պարտադիր առարկա։

Դժբախտաբար մենք զրկված ենք Կարա-Մուրզայի քառաձայնած պատարագը վերլուծելու հնարավորությունից, քանի որ նրա հեղինակային ձեռագիրը չի պահպանվել։ Այն հատվածները, որոնք կան հեղինակի արխիվում, հնարավորություն չեն ընձեռնում լրիվ գաղափար կազմել այդ պատարագի մասին։ Միայն ենթադրաբար կարող ենք ասել, որ ամենայն հավանականությամբ Կարա-Մուրզան պատարագի մելոդիաները հիմնականում վերցրել է Ն. Թաշչյանի՝ հայկական ձայնանիշներով հրատարակած օրինակից և տվել է իր հարմոնիզացիան։ Կարա-Մուրզայի մոտ էլ բոլոր հատվածները հայկական ձայնանիշներով են։ Արխիվում պահպանված տետրերը հանդիսանում են երգեցիկ խմբի 2-րդ, 3-րդ և 4-րդ ձայների պարտիաները։ Բացակայում է հիմնական մելոդիան — առաջին ձայնի պարտիան։ Այդ էլ հենց առաջացնում է գլխավոր դժվարությունը և նրա վերլուծությունն առայժմ դարձնում անհնար։

Մի բան պարզ է, դա այն է, որ Կարա-Մուրզայի քառաձայնած պատարագը հանդիսացել է հայկական պատարագի երգեցողության բազմաձայնման նախնական էտապներից մեկը և այդ իմաստով ունի պատմական նշանակություն։

Կարա-Մուրզայի ստեղծագործական ժառանգության առավել կարևոր հատվածներից մեկն էլ կազմում են նրա օրիգինալ ստեղծագործությունները։ Իր ուշադրությունը հիմնականում նվիրելով վոկալ երաժշտությանը, Կարա-Մուրզան փորձեր է կատարել նաև գործիքային երաժշտության բնագավառում։ Այդ փորձերից են՝ «Պոպուրի հայկական երգերից, դաշնամուրի համար», «Դամբանական Գրիգոր Արծրունու հիշատակին» և «Դամբանական Պետրոս Ադամյանի հիշատակին»։ Երեքն էլ եղել են դաշնամուրային գործեր։ Միայն «Դամբանական Գրիգոր Արծրունու հիշատակին» ստեղծագործությունը ունի երեք վարիանտ՝ դաշնամուրի, դաշնամուրային տրիոյի (ջութակ, թավջութակ և դաշնամուր) և երգի համար։

Ի՞նչ են իրենցից ներկայացնում այս գործերը։ Առաջինը՝ «Պոպուրի հայկական երգերից, դաշնամուրի համար» պատկանում է Կարա-Մուրզայի առաջին ստեղծագործություններին և համարյա ամբողջապես հիմնված է ազգային-հայրենասիրական երգերի վրա։ Ինչպես հատուկ է այս ժանրին, վերցրած երգերը կապակցված են միմյանց ոչ թե օրգանական զարգացման, այլ համադրման սկզբունքով։ Լավագույն դեպքում իրար հաջորդող երգերը միմյանց հետ միանում են շաղկապի նշանակություն ունեցող փոքրիկ հատվածներով, որոնք հանդիսանում են հաջորդ երգի նախապատրաստումը տոնայնության և ինտոնացիայի տեսակետից։ Երգերը միմյանց հաջորդում են համադրության սկզբունքով՝ միշտ արագ տեմպին հաջորդում է դանդաղը, աշխույժ կամ մարտական եղանակին՝ լիրիկականը։ Այսպես է կառուցված Կարա-Մուրզայի «Պոպուրին»։ Նա բաղկացած է 13 հիմնական օղակից, որոնցից ամեն մեկը մի երգ է։ Երգերի մեծագույն մասն ազգային-հայրենասիրական են։ Դրանց թվում կան «Միծեռնավ», «Մայր Արաքսի», «Կիլիկիա» և այլն։ Այդ երգերից բացի Կարա-Մուրզան օգտագործել է նաև «Ցուրտը փչեց», «Տրավիատա» օպերայից Ժորժ Ժերմոնի արիայի մելոդիան, (որը շատ էր տարածված հայերի մեջ և երգվում էր տարբեր խոսքերով), Շիրինի «Այգեպան» երգի ինտոնացիաներով կառուցված երգը և այլն, որոնք հեղինակի կողմից չեն առանձնացված, այլ դարձվել են ընդհանուր շղթայի օղակները և ազգային-հայրենասիրական երգերի հետ հանդես են գալիս գիրկընդխառն։

[1] Տե՛ս Ք[ր]. Կարա-Մուրզայի նամակը Մ. Եկմալյանին, հրապարակված Ա. Տեր-Հովսեփյանի հոդվածում, «Հորիզոն», Թիֆլիս, 1911 թ., հուլիսի 9-ի № 147-ում։

Կարա-Մուրզայի «Պոպուրի հայկական երգերից, դաշնամուրի համար» ստեղծագործությունը պատկանում է հայկական դաշնամուրային գրականության վաղ շրջանի ստեղծագործությունների թվին։ Այդ իմաստով նա ունի պատմական հետաքրքրություն։ Սակայն դաշնամուրի հնարավորությունների օգտագործման, տեխնիկայի և ոճի գեղարվեստական մշակվածության տեսակետից նա անշուշտ դռնվում էր ցածր մակարդակի վրա և վաղուց է կորցրել իր գեղարվեստական արժեքը։

Դրան հակառակ «Դամբանական Գրիգոր Արծրունու հիշատակին» ստեղծագործությունն անհամեմատ ավելի բարձր է և հայկական իրականության մեջ հանդիսանում է առաջին ստեղծագործությունը դաշնամուրային տրիոյի համար։

Ինչպես վերը նշվեց, այս ստեղծագործությունն իրրև գործիքային երկ դույության ունի երկու վարիանտով՝ դաշնամուրի և դաշնամուրային տրիոյի։ Այդ վարիանտների միջև գլխավոր տարբերությունն այն է, որ դաշնամուրային վարիանտն առանց միջին մասի (տրիոյի) է, մինչդեռ երկրորդ վարիանտը տրիո ունի, և այն ավելացված է Բ. Վ. Կարագիչևի կողմից։ Եվ քանի որ երկրորդ վարիանտն ավելի հետաքրքիր է առաջինից, մենք կքննութագրենք այն։

«Դամբանական»-ը մխուր, բայց ոչ հոատահատական տրամադրություններով հագեցված մի ստեղծագործություն է։ Իր ձևով նա բարդ եռմասնյակ է և ներկայացնում է այսպիսի սխեմա.

A(a—b—a)+B+A(a—b—a).

Առաջին մասն սկսվում է քառատակտ ինտրոդուկցիայով, որը նախապատրաստում է հիմնական մելոդիայի հանդես գալը։ Ընդ որում այդ նախապատրաստությունը թե՛ տոնայնական է (c-moll) և թե՛ ինտոնացիոն։ Հիմնական մելոդիան բաղկացած է 8 տակտից, ներքուստ բաժանված երկու մասի, յուրաքանչյուրը չորս տակտից, որոնցից առաջին երկուսը վերընթաց մելոդիկ գծով, իսկ երկրորդ երկտակտը՝ ներքընթաց։ Մելոդիայի այս հիմնական մասը երկրորդ անգամ

կրկնվելիս հասնում է մինչև երկրորդ օկտավի Es, ակնառու կերպով ցույց տալով հուզմունքի աճը։ Բերենք մելոդիայի հիմնական մասը, որպեսզի ավելի ակնհայտ դառնա նրա պատկերը.



Մելոդիայի զարգացման հաջորդ էտապը հասցնում է կուլմինացիայի (երրորդ օկտավի G), որից հետո տեղի է ունենում ստեղծված լարվածության աստիճանական թուլացում։ Ներքընթաց շարժմամբ նախապատրաստվում է հիմնական մելոդիայի նոր կրկնությունը, դրանով իսկ եզրափակելով «Դամբանական»-ի առաջին մասի ներքին եռմասնությունը։

«Դամբանական»-ի տրիոն գրված է As dur տոնայնության մեջ։ Դաշնամուրի ստեղծած ֆոնի վրա հանդես է գալիս տրիոյի մելոդիան, որի մենակատարումը հանձնարարված է թավջութակին։ Մելոդիայի զարգացման հաջորդ էտապում նրան միանում է նաև ջութակը։ Լարվածության աստիճանական աճը բերում է նոր կուլմինացիայի։ Հետզհետե ուժեղանում է նաև հնչողականությունը mf-ից հասնելով FFF-ի։ Դրանով ընդգծվում է արտահայտվող հույզերի աճը։ Ամբողջ տրիոն կառուցված է բավականին հետաքրքիր։ Նրա մեջ պահպանված է «Դամբանական»-ի ընդհանուր տրամադրությունը, թեև իր բնույթով նա հակադրվում է առաջին մասին։ Տրիոյի վերջին մասում օգտագործված են «Դամբանական»-ի առաջին մասի հիմնական մելոդիայի ինտոնացիաները և դրանով իսկ նախապատրաստված է ամբողջ առաջին մասի կրկնությունը։ Այդ կրկնությունից հետո «Դամբանականն»

ավարտվում է կոդայով, որը դարձյալ կառուցված է առաջին մասի մելոդիայի ինտոնացիաներով։

Անհրաժեշտ է նկատել, որ «Դամբանականը», թեև իր ոճով հեռու է հայկականից և իր վրա կրում է եվրոպական երաժշտության կնիքը, բայց որպես թաղման քայլերգ հատաքրքիր երևույթ է ոչ միայն Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության, այլև ընդհանրապես 90-ական թվականների հայկական երաժշտական ստեղծագործության մեջ։ Որքան մեզ հայտնի է, մի այլ թաղման քայլերգ հայ կոմպոզիտորներն այս տարիներին չեն գրել։

Կարա-Մուրզայի գործիքային ստեղծագործությունների թվին է պատկանում նաև «Դամբանական Պետրոս Ադամյանի հիշատակին» ստեղծագործությունը, գրված դաշնամուրի համար։ Սակայն նրա հեղինակային ձեռագիրն անհետ կորել է և այդ պատճառով էլ մենք զրկված ենք նրա մասին որևէ բան ասելու հնարավորությունից։

Այժմ անցնենք Կարա-Մուրզայի վոկալ ստեղծագործությունների, որոնք իրենց քանակով ավելի շատ են և արժեքի տեսակետից էլ՝ բարձր։

Կարա-Մուրզայի վոկալ ստեղծագործությունները կարելի է բաժանել մի քանի ենթաբաժինների.

ա) ստեղծագործություններ՝ գրված հայ բանաստեղծների տեքստերով.

բ) դամբանականներ, նվիրված հայ անվանի գործիչների հիշատակին.

գ) երաժշտական թատերականացված պատկերներ՝ վերցված ժողովրդի կյանքից.

դ) թատերական ներկայացումների երաժշտական ձևավորումներ.

ե) «Շուշան» անավարտ օպերան և օպերաներ ստեղծելու այլ փորձեր։

Այժմ տեսնենք, թե ինչ են իրենցից ներկայացնում այս ստեղծագործությունները։ Վաղօրոք պետք է խոստովանենք, որ Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության այս հատվածի ուսումնասիրության հետ կապված են ամենամեծ դժվարու-

թյուններ, որովհետև նրանց մեծ մասի հեղինակային ձեռագրերը չեն պահպանվել։ Լավագույն դեպքում պահպանվել են մի քանի ստեղծագործությունների հեղինակային սևագրերը, իսկ շատ ստեղծագործություններ էլ վերականգնված են հիշողությամբ հեղինակի եղբոր՝ Պողոս Կարա-Մուրզայի կողմից։ Պարզ է, որ նման դրությունը մեզ զրկում է այդ ստեղծագործությունները բազմակողմանի վերլուծության ենթարկելու հնարավորությունից և մենք ստիպված ենք մեծ մասամբ սահմանափակվել ընդհանուր բնութագրումներով։

Կարա-Մուրզայի վոկալ ստեղծագործությունների համար ամենից առաջ բնորոշ է նրանց բովանդակության դեմոկրատական ուղղվածությունը։ Այդ երևում է նախ նրանից, որ նա իր այդ ստեղծագործությունների համար գերազանցապես ընտրել է հայ դեմոկրատ բանաստեղծների (Մ. Նալբանդյան, Ղ. Աղայան) գործերը։ Հայտնի է, որ Մ. Նալբանդյանի «Ազատն աստված» («Ազատություն») բանաստեղծությունը հանդիսանում էր այդ շրջանի ամենաժողովրդականացած գրական գործերից մեկը, որովհետև ճշմարտացի կերպով արտահայտում էր դարերով ճնշված հայ ժողովրդի բուռն ձգտումներից մեկը՝ տաճկական բռնապետության և ցարիզմի լծից ազատագրվելու գաղափարը։ Թե որքան խորը ազդեցություն էր գործել այդ բանաստեղծությունը հայ հասարակության վրա, պերճախոս կերպով երևում է արևմտահայ անվանի գրող Արփիար Արփիարյանի հետևյալ տողերից.

««Ազատն աստված»-ը միշտ մեր ազգային երգն էր ու... անջնջելի հիշատակ մը թողած էր սրտներուս վրա»[1]։

Այս խոսքերը նույնությամբ կարելի է կրկնել նաև արևելահայ հատվածի վերաբերյալ, որովհետև այստեղ էլ այդ բանաստեղծությունը հանդիսանում էր ամենասիրված և ամենաժողովրդականացած բանաստեղծությունը։

Նույնը կարելի է ասել նաև Ս. Շահազիզի «Երազ» և «Ազնիվ ընկեր» բանաստեղծությունների մասին, որոնք նույնպես ժողովրդականացել էին և սիրվել ամենքից։ Հայրե-

[1] «Նոր կյանք», Լոնդոն, 1899, № 15։

նիքին ու ժողովրդին անձնվիրաբար ծառայելու գաղափարը, որն այնքան մոբիլիզացնող նշանակություն ուներ XIX դարի վերջին քառորդի պայմաններում, դրված է երկրորդ բանաստեղծության հիմքում[1]: Բանաստեղծությունը բաղկացած է 6 քառյակից (7-րդը առաջինի կրկնությունն է): Կարա-Մուրզան փաստորեն վերցրել է միայն երկուսը, որովհետև երրորդ քառյակը հանդիսանում է առաջինի կրկնությունը: Հիմնական գաղափարը պահպանելով հանդերձ, Կարա-Մուրզան, ըստ երևույթին ցենզուրային նկատառումներով, բաց է թողել այն քառյակները, որոնց մեջ ավելի բացահայտ կերպով է խոսվում հայրենիքի, հայ աղդի և նրա պատմական անցյալի մասին:

Նշված բանաստեղծների գործերից բացի, Կարա-Մուրզան իր վոկալ ստեղծագործություններին համար օգտագործել է նաև Ռ. Պատկանյանի, ինչպես և իր կողմից հորինված խոսքերը: Ռ. Պատկանյանի խոսքերով նա գրել է «Ի՞նչ անենք» երգը, որի մելոդիան չի պահպանվել, իսկ իր հորինած խոսքերով նա գրել է «Մենաք բարև», «Աստղը ցոլաց գնաց» (կանոն), «Հրդեհ», «Գաղթականներ» և այլ գործեր: Նրա հորինած ոտանավորները բանաստեղծական արվեստի տեսակետից գտնվում են ցածր մակարդակի վրա, բայց հաճախ շնորհիվ իրենց երաժշտական ձևավորման առանձնահատկությունների, դառնում են հետաքրքիր գործեր: Կարևոր է մատնանշել այն, որ նա գրական լեզվի օգտագործման հարցում ունեցել է տատանումներ: Իր գրվածքների մի մասը նա գրել է աշխարհաբարով, բայց մի զգալի մասն էլ գրաբարով: Այդ իմաստով նա տուրք է տվել կղերական-պահպանողական տարրերին: Բայց իր գործունեության վերջին տասնամյակում լեզվի հարցում նա նույնպես կատարել է էվոլուցիա և վերջնականապես անցել աշխարհաբար գրական լեզվի գործածությանը:

[1] «Ազնիվ ընկեր» (կամ ինչպես Ս. Շահազիզի մոտ է վերնագրված «Երգ մեռնող հայրենասերի») ներշնչված է Դոբրոլյուբովի «Милый друг, я умираю» բանաստեղծությունից: Այդ է վկայում վերնագրից հետո դրված բացատրությունը:

Այժմ անցնենք Կարա-Մուրզայի վոկալ ստեղծագործությունների երաժշտական բնութագրմանը:

Ամենից առաջ պետք է մատնանշել, որ վոկալ ստեղծագործությունները ոճի տեսակետից միատեսակ չեն: Եթե վերցնենք և իրար հետ համեմատենք «Ազատն աստված», «Հրդեհ», «Ազնիվ ընկեր», «Որ վառեցեր» և այլ երգերի ոճը, ապա կտեսնենք, որ նրանք գրված են իրարից զգալիորեն տարբերվող ոճական արտահայտությամբ: Դա հետևանք է այն բանի, որ Կարա-Մուրզան գտնվում էր ոճական անընդհատ որոնումների մեջ և դեռևս չէր գտել այնպիսի մի ոճ, որը համապատասխաներ հայկական երաժշտության ընդհանուր բնույթին: Այս հարցում նույնպես նրա մոտ գոյություն ունի որոշակի էվոլուցիա: Այդ երևում է հենց նրանից, որ Կարա-Մուրզայի գործունեության առաջին տարիների գործերը իրենց ինտոնացիաների և մետրո-ռիթմական նկարի տեսակետից մոտենում են ազգային-հայրենասիրական երգերին և իրենց վրա կրում են եվրոպական երաժշտության կնիքը, իսկ ավելի ուշ տարիների գործերը հանդիսանում են հայկական ժողովրդական և դասականական երաժշտության տարրերի օգտագործման արդյունքը: Սկզբում նրա մոտ տիրապետել են ազգային-հայրենասիրական երգերի ինտոնացիաները («Պոպուրի հայկական երգերից դաշնամուրի համար», «Մենաք բարև», «Աւ Խրիմյան հայրիկ» և այլն), իսկ հետագայում նա իր ստեղծագործություններում օգտագործել է քաղաքային և մասամբ գյուղական ժողովրդական երգերի տարրերը՝ դրանով իսկ հասնելով իր երաժշտական լեզվի ժողովրդայնացմանը: Այդ առանձնապես ակնառու է «Շուշան» օպերայի պահպանված հատվածներում («Էլի քաղցրիկ», «Հանդարտվիր, քույրիկ» և այլն): Ահա թե ինչու վերը նշված երգերը մեծապես տարբերվում են «Շուշան» օպերայի մելոդիաներից:

Կարա-Մուրզայի վոկալ ստեղծագործությունների մեջ մենք հանդիպում ենք ինչպես քառյակային, այնպես էլ ավելի ազատ իմպրովիզացիոն բնույթի գործերի: Այսպես օրինակ. «Որ վառեցեր» (խոսք Հ. Դուկասյանի) երգն աչքի է

ընկնում քառյակային կառուցվածքով, իսկ «Ազատն աստվածը», «Հրդեհ», «Գաղթականներ» և այլ գործեր հանդիսանում են կամ արիայի («Ազատն աստվածը») և կամ ազատ իմպրովիզացիայի բնույթի գործեր։ Եթե առաջինում նա ստեղծում է պերիոդիկ կառուցվածքի մելոդիա, ապա երկրորդ խմբի գործերում նա հետևում է տեքստին և աշխատում է ամենի ազատորեն արտահայտել նրա բովանդակությունը երաժշտական միջոցներով։ Այդպես է, օրինակ, «Հրդեհ» և «Գաղթականներ» երաժշտական պատկերներում։ Այստեղ Կարա-Մուրզան ամբողջապես երաժշտականացրել է իր հորինած տեքստը։ Առաջինում նա մելոդիան կառուցել է բացականչությունների և ռեչիտատիվային բնույթի ինտոնացիաների վրա, աշխատելով ռեալիստորեն վերարտադրել խեղճ գյուղացու այրվող խրճիթի պատկերը, իսկ երկրորդում նա պատկերում է հայրենիքից, տնից ու տեղից զրկված հայ գաղթականների դառն վիճակը։ Երկուսի մեջ էլ հեղինակը պարզ կերպով արտահայտել է իր սրտացավ վերաբերմունքը ժողովրդի աշխատավորական խավերի նկատմամբ։ Թե՛ մեկ և թե՛ մյուս դեպքում հեղինակը նպատակ է դրել ստեղծել երաժշտական-դրամատիկական պատկերներ։ Այդ պատճառով էլ նա չի աշխատել զարդարել դրանք գեղեցիկ մելոդիաներով, այլ ջանացել է հնարավորության սահմաններում մնալ մոտ ու հարազատ իր հորինած տեքստերին և երաժշտությունը կառուցել բառային-լեզվական ինտոնացիաների վրա, մի բան, որը երաժշտության մեջ ռեալիզմի հաստատման կարևոր միջոցներից մեկն էր։

Մեր ասածներն ավելի կոնկրետացնելու համար վերցնենք «Հրդեհ»ը և վերլուծենք քառ էությանն։ Վերն արդեն նշեցինք, որ սա մի պատկեր է, վերցված հայ ժողովրդի իրական կյանքից։ Դա պատահական հրդեհի նկարագիր չէ, այլ 70—80-ական թվականների համար սովորական դարձած դեպքերի արտացոլումն է, Թյուրքիայի հայ ազգաբնակության կյանքի պատկերումը, սուլթանական բարբարոս կառավարության կողմից ծրագրված և սիստեմատիկ կերպով իրագործվող ջարդերի, հրի ու սրի քաղաքականության մերկացումը։

Այս դեպքում գյուղացու այրվող խրճիթի նկարագիրը սիմվոլիկ կերպով պատկերում էր Թյուրքիայում ապրող հայ ազգաբնակության ողբերգական վիճակը։ Շնորհիվ այս հանգամանքի Կարա-Մուրզայի կերտած հայ երաժշտական պատկերի սոցիալ-քաղաքական իմաստն անհամեմատ բարձրանում է։ Դա փաստորեն կոմպոզիտորի բողոքն էր սոցիալական այդ անարդարության, Թյուրքական բարբարոս կառավարության հայաջնջման քաղաքականության դեմ։ Նույն գաղափարներով է ղեկավարվել կոմպոզիտորն իր մի այլ ստեղծագործությունը՝ «Գաղթականներ» թատերականացված պատկերն ստեղծելիս։ Սա փաստորեն նախորդի տրամաբանական շարունակությունն է։ Տնից, տեղից և ունեցվածքից զրկված մարդիկ, ազատվելով մահվան ճիրաններից, հազիվ օթևան են գտել նոր բնակավայրում՝ Արևելյան Հայաստանում։ Տեսնելով նրանց դառն վիճակը, կոմպոզիտորը ողբում է անհայրենիք մնացած այդ մարդկանց բախտը։

«Ոհ, ինչո՞ւ թողիք ձեր երկիր գալար,
Ախ, որչափ ծանր է պանդխտել օտար»։

բացականչում է հայրենասեր կոմպոզիտորը։ Նրա սրտացավ վերաբերմունքը տանջված ժողովրդի նկատմամբ ինքնին հասկանալի է դարձնում դեմոկրատ-կոմպոզիտորի մտքերն ու հույզերը։ Բայց նա չի կարողանում գտնել չարիքի արմատը և նրա վերացման միջոցը։ Այստեղ անկասկած, նշանակություն է ունեցել նրա քաղաքական հայացքների սահմանափակությունը։ Իր ստեղծագործության մեջ արտացոլելով ժողովրդի ողբերգական վիճակը, նա ցանկանում էր դրանով իսկ ազդել ժողովրդի վրա և գործողության մղել հանուն այդ վիճակի վերացման։ Սրա մեջ է այդ ստեղծագործությունների սոցիալ-քաղաքական իմաստը։

Այժմ մի քանի խոսք «Հրդեհ»-ի երաժշտության մասին։ Նա բաղկացած է երեք մասից։ Առաջին մասն ամբողջապես հիմնված է տագնապալից բացականչությունների վրա։ Տնորների ու բասերի ութերորդական նոտաներով կառուցված

պարտիանների անհանգիստ ֆոնի վրա հնչում է ալտերի և սոպրանոների՝ օգնութ յան կանչը, որը բերում ենք ստորև։



Տագնապն ու անհանգստությունը շարունակվում է և առաջին մասի վերջում վերածվում հեծկլտանքի, որն արտահայտված է պատուհաններով ընդհատված, սինկոպացված և տարբեր ձայների միջև բաժանված ինտոնացիաների միջոցով։ Դա կազմում է ընդամենը երկու տակտ, բայց իր արտահայտչականությամբ զգալի տեղ է գրավում այդ մասի ամբողջության մեջ։ Ահա այդ տակտերը.



Երկրորդ մասը համարյա ամբողջությամբ հատկացված է կանացի ձայներին։ Իր բնույթով այս մասը հակադրվում է ինչպես առաջին, այնպես էլ երրորդ մասերին՝ ավելի ցայտուն դարձնելով էքսպոզիցիան և եզրափակումը։ Հիմնված լինելով վերընթաց սեկվենցիանների վրա, մելոդիան նախ հասնում է կուլմինացիային (երկրորդ օկտավի սոյլ) և ապա ներքընթաց շարժմամբ հանգստանում է առաջին օկտավայում։ Երկրորդ մասի վերընթաց այդ սեկվենցիայի օղակը կազմում է երկու տակտ և կրկնվում է երկու անգամ։ Ահա այն.



Անկասկած, վերընթաց այս սեկվենցիան նույնպես պատկանում է երաժշտական-արտահայտչական այն միջոցների թվին, որոնց նպատակահարմար օգտագործման միջոցով Կարա-Մուրզան ստեղծել է իր երաժշտական-դրամատիկական պատկերը։

Երրորդ մասում, երբ պարզվում է, որ գյուղացու խրճիթը հրի ճարակ է դառնում և փրկության հույս չկա, Կարա-Մուրզան դիմում է հետևյալ միջոցների օգտագործմանը. նախ երկու անգամ փոխում է տոնայնությունը (g-moll, h-moll), ապա մացնում է խմբի ձայների հարց ու պատասխանի ձևը և վերջապես հնչողության աստիճանական մեղմացման միջոցով հասնում է պիանիսսիմոյի (pp)։

Եթե այս բոլորին ավելացնենք նաև բեմական խաղը, որին դիմել է Կարա-Մուրզան այս պատկերը կատարելիս, և նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանի նկարած դեկորացիաները, որոնցով ձևավորված է եղել բեմը,— ապա կարելի է անթերի բայորեն հանգել այն եզրակացության, որ Կարա-Մուրզան օգտագործել է բազմազան միջոցներ, որպեսզի ստեղծի իրական կյանքից վերցրած մի երաժշտական պատկեր։

Այս նույն հնարանքներին նա դիմել է նաև «Գաղթականներ», «Ջանգյուլում», «Ջրօխնեքի դիշերը» և «Հարսի վերջին հրաժեշտը հոր տանից» պատկերները ձևավորելիս և կատարելիս։ Այդ են վկայում հեղինակի արխիվում պահպանված սևագիր նշումները և ժամանակակիցների հիշողությունները։ Բոլոր դեպքերում նա աշխատել է արվեստի միջոցներով վերարտադրել իրական կյանքն իր բնորոշ կողմերով։ Եվ քանի որ հիշյալ պատկերները վերցված էին ժողովրդի կյանքից, ապա նրանց երաժշտական ձևավորումն էլ անպայմանորեն պետք է կատարվեր հայկական ժողովրդական երգերի օգտագործման ճանապարհով։ Թեև այդ պատկերների երա-

ժըշտական ձևավորումները չեն պահպանվել, սակայն նրանց բեմադրության վերաբերյալ բավական մանրամասն նշումները (որոնք կատարված են Կարա-Մուրզայի ձեռքով և գտնվում են նրա անձնական արխիվում) միանգամայն պարզորոշ կերպով հաստատում են մեր ենթադրությունը։

Կարա-Մուրզայի վոկալ ստեղծագործությունների մեջ աչքի ընկնող երևույթ է նաև «Աստղը ցոլաց դնաց» երգը։ Սա անվերջանալի կամ չվերջավորվող կանոնի նմուշ է, որն իր տեսակի մեջ առաջինն էր XIX դարի հայկական վոկալ երաժշտության պրակտիկայում և այդ իմաստով անկասկած ներկայացնում է հետաքրքրություն։ Նա գրված է քառաձայն երգեցիկ խմբի համար և կառուցված է այնպես, որ խմբի ձայները հետզհետե մոտք գործելով և կրկնելով նախորդի երգածը, կարծեք թե անընդհատ վազում են իրար հետևից և երբեք չեն հասնում։ Այդ պատճառով էլ որքան ցանկանանք, հարելի է անվերջ կրկնել այն։ Երգը բաղկացած է չորս տողից.



Ձայների հաջորդական մուտքից հետո, բոլոր չորս տողերը հնչում են միաժամանակ (stretto)։ Այստեղ էլ հանդիպում է գալիս կանոնի դիմավոր թերությունը — առաջվում են ոչնչով չարդարացվող զուգահեռ դիսոնանսներ (հատկապես A և Դ տողերի առաջին տակտի երկրորդ մասերում)։

Սակայն նշված թերությունը չի նսեմացնում կանոնի արժեքը, որովհետև դա առաջին կանոնն էր հիմնված հայկական ազգային երաժշտական նյութի վրա։ Ինչպես կանոնի խոսքերը, այնպես էլ երաժշտությունն անկասկած մոտ են հայկական ժողովրդական երգին և հիմնված են նրա բնորոշ տարրերի օգտագործման վրա։

Կարա-Մուրզայի վոկալ դամբանականները, գրված հայ նշանավոր գործիչների մահվան կապակցությամբ, ըստ ամենայնի մշակված առեղծագործություններ չեն, որովհետև մեծ մասամբ կատարված են հապճեպորեն։ Ցանկանալով անպայմանորեն իր հարգանքը մատուցել երգի միջոցով, հեղինակն ըստ երևույթին ժամանակ չի ունեցել զբաղվելու նրանց մշակմամբ։ Այդ հապճեպությունն առանձնապես նկատելի է կոմպոզիտոր Գենարի Ղորղանյանին նվիրված դամբանականում։ Նրա դամբանականները ավելի շուտ մելոդեկլամացիայի բնույթի են և նրանց մեջ նույնիսկ երաժշտական ֆակտուրան չի համապատասխանեցված խոսքերին, երբեմն մեկ նոտայի տակ գրված է երկու և ավելի վանկ։ Նման թերություններ կան համարյա նրա բոլոր դամբանականներում։ Իբրև դամբանականների մի այլ կարևոր թերություն անհրաժեշտ է մատնանշել այն, որ նրանց խոսքերը դրաբար են և ժողովրդի համար անհասկանալի։

Կարա-Մուրզայի վոկալ ստեղծագործությունների մեջ մենք հանդիպում ենք նաև թատերական ներկայացումների համար գրված երգերի։ Ճիշտ է, նա քիչ է զբաղվել այդ գործով, այնուամենայնիվ որոշ աշխատանք նրա կողմից կատարված է։ Առանձնապես պետք է հիշատակել Խորեն Նարտարված է։ Առանձնապես պետք է հիշատակել Խորեն Նարպեյի «Արշակ Բ.» ողբերգության և Մ. Տեր-Գրիգորյանի «Էս էլ քի մոցիքլուբին» վոդևիլի երաժշտական ձևավորումը։ Արխիվում պահպանված պլանի համաձայն առաջինի համար նա գրել է երաժշտական 33 կտոր, մեծ մասամբ մեներգեր ու խմբերգեր՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի նվագակցությամբ։ Ներկայացմանը մասնակցել են մենակատարներ, երգեցիկ խումբ և սիմֆոնիկ նվագախումբ։ Բեմի վրա նվագել է նաև փողային նվագախումբը։ Պահպանված տեղեկությունների համաձայն դրամայի առաջին գործողությունն ամբողջապես հերաժշտականացվել է։ Երաժշտական ձևավորման համար

օգտագործված են ինչպես Խ. Նար-Պեյի հեղինակած կտորները, այնպես էլ Կարա-Մուրզայի կողմից ավելացվածները։ Այս ամբողջ երաժշտությունից պահպանվել են միայն սիմֆոնիկ նվագախմբի առանձին գործիքների պարտիաները, որոնց հիման վրա անհնար է կազմել քիչ թե շատ ամբողջական գաղափար այդ պիեսի երաժշտության մասին։

Ինչ վերաբերվում է «Էս էլ քի մոցիքուլութին» վոդևիլի երաժշտական ձևավորմանը, ապա նրանից պահպանվել է միայն մեկ երգ՝ «Զակուսկին, ճաշը, իրիկնահացը» վերնագրով, որը հոմորիստական բնույթի փոքրիկ մի երգ է, բավական պարզ ու դյուրըմբռնելի մելոդիայով՝ հիմնված քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի ինտոնացիաների վրա։ Ընդ որում հումորն արտահայտված է ոչ միայն խոսքերի, այլև երգի ինտոնացիաների միջոցով։

Կարա-Մուրզայի ստեղծագործական աշխատանքի կարևոր արտահայտություններից մեկն էլ «Ով է երջանիկ» ֆանտաստիկական կոմեդիայի ստեղծումն է։ Մինչև այժմ այդ կոմեդիայի մասին մեզ շատ քիչ բան էր հայտնի, փաստորեն միայն վերնագիրը։ Բոլորովին վերջերս Կարա-Մուրզայի անդրանիկ որդի Սերգեյ Քրիստափորովիչը, ի թիվս այլ ձեռագիր նյութերի, մեր տրամադրության տակ դրեց նաև այդ կոմեդիայի հեղինակային ձեռագիրը։ Դա 3 գործողությամբ մի պիես է, գրված չափածո տողերով և հանդիսանում է Կարա-Մուրզայի ինքնուրույն հեղինակություն։ Այդ պիեսը գրված է 1895 թ. հոկտեմբերին՝ կոմիկական օպերայի վերածելու նպատակով։ Բեմը ներկայացնում է Փարաքար գյուղի հրապարակը։ Պիեսի մեջ իրար են հակադրված հարսանքավորների երկու խումբ. դրանցից մեկը, Կարա-Մուրզայի բնորոշմամբ «Բուրժուա-հարսանիքն» է, իսկ մյուսը՝ չքավոր գյուղացի Արաենի քրոջ՝ Սիրանուշի հարսանիքը։ Հեղինակը ծաղրի է ենթարկում առաջիններին և հատկապես Գրիգոր աղային, որը գյուղացիներին շահագործող ցեցերից է։ Արաենի և իր փեսայի բերանով հեղինակը պարզ կերպով արտահայտել է իր վերաբերմունքը Գրիգոր աղայի և նրա

նմանների նկատմամբ։ Դիմելով Գրիգոր աղային, փեսան ասում է.

Քեզնից լավ են թե գոմեշ
Եվ թե գզրի սատկած էշն,
Տունդ էլ վատ է քանց մսուր...
Արաեն, դրան խրատ մը տուր։

Իսկ Արաենն ավելացնում է.

Գոմեշի կաշին երես լիներ
Կը կարմրեր անպայման,
Գրիգոր աղի ոխեն է՛լ հաստ է,
Որ չի ազդում ոչ մի բան։

Կոմեդիայի տեքստի մեջ Կարա-Մուրզան փառաբանում է գյուղացիների արդար վատտակը և գլխավոր հարցին, թե ո՞վ է երջանիկ, տալիս է հետևյալ պատասխանը.

Լինի մի մարդ կամ ընտանիք,
Կամ որևէ ժողովուրդ
Երջանիկ է այն ժամանակ՝
Երբ գոհ իրա վաստակից՝
Գույքն ու պատիվ կապահովի
Եվ դժգոհ չէ իր բախտից։

Այս է «Ո՞վ է երջանիկ» կոմեդիայի սոցիալական բովանդակությունը։ Դժբախտաբար կոմեդիայի երաժշտականացման ուղղությամբ Կարա-Մուրզայի կատարած աշխատանքի մասին մեզ ոչինչ հայտնի չէ, բացի այն նշումներից, որ հեղինակն արել է գործող անձանց ձայների վերաբերյալ՝ պիեսի սկզբում։ Այդ պատճառով էլ կոմեդիայի այդ կողմի վերաբերյալ ոչինչ ասել չենք կարող։

Կարա-Մուրզայի ինքնուրույն վոկալ ստեղծագործության, ինչպես և ընդհանրապես նրա երաժշտական ժառանգության գագաթը հանդիսանում է «Շուշան» օպերան։ Նրա ամբողջ վոկալ և գործիքային ստեղծագործությունը փաստորեն հանդիսացել է նախապատրաստական աշխատանք այս մեծ երկի ստեղծման համար։

«Շուշան» օպերայի լիբրետոն, որի վերջնական մշակման մեջ Կարա-Մուրզան ունեցել է ամենագործոն մասնակցություն, տպագրված է Պետերբուրգում 1890 թվին և հեղինակի՝ Ատրպետի կողմից նվիրված է Կարա-Մուրզային [1]։

«Շուշան»-ը անվանված է ողբերգություն ըստ երևույթին այն պատճառով, որ նրա գլխավոր հերոսների՝ Շուշանի և Միհրանի կյանքն ավարտվում է ողբերգական մահով։ Իբրև բեմական ստեղծագործություն, այս պիեսը որևէ քննադատության դիմանալ չի կարող, որովհետև նա չափազանց ստատիկ է, զուրկ գործողության զարգացման դինամիկայից, լի է բազմաթիվ երկարաբանություններով ու ավելորդություններով, որոնք ոչ միայն չեն նպաստում այժեհատային գծի զարգացմանը, այլև հաճախ մթագնում են այն։ Պիեսայի հիմքում թեև դրված են իրական կյանքի դեպքերն ու բնորոշ երևույթները, այնուամենայնիվ, հեղինակին չի հաջողվել իր հերոսներին տալ տիպական նկարագիր և ստեղծել ռեալիստական մի գործ։ Նրա մեջ իրականն ու ֆանտաստիկականը հանդես են գալիս միահյուսված ձևով։ Ֆանտաստիկական է, օրինակ, Միհրանի վերպարանքն ընդունած դերվիշի հանդես գալը, պիեսի ալեգորիկ վերջավորությունը, երբ սպանված սիրահարների՝ Շուշանի ու Միհրանի հոգիները գրկախառնված երևում են մի ծառի տակ։ Ընդհանուր առմամբ այս պիեսը երաժշտականացման համար շատ քիչ հարմար տեղեր ունի։ Հատկապես երկրորդ և երրորդ գործողություններն աչքի են ընկնում իրենց ձգձգվածությամբ և պրոզայիզմներով, որոնք անկարելի են դարձնում նրանց երաժշտականացումը։ Գուցե դա էլ հանդիսացել է պատճառներից մեկն այն բանի, որ Կարա-Մուրզան ընդհատի իր աշ-

[1] Անվանաթներից հետո, երրորդ էջում կարդում ենք. «Նվեր մեծահարգո Եսայեւտուր Մարգարյան Կարա-Մուրզային. Դու, որ պատճառ դարձար և խրախուսեցիր այնքան տարիներում մտքումս պատկերացրած սիրտս մաշող տիպերի նկարագրելուն, ընդունիր անկեղծ սրտով քեզ վայելուչ այս փոքրիկ երկը։ Տուր դորան քո քնարի լարերի քնքշիկ դայլայլիկները, որի ներդաշնակ և քաղցրանվագ նվանակները ծածկեն նորա պակասությունները։ Հեղինակ»։

խատանքը «Շուշան»-ի վրա և որոնի նոր նյութեր՝ օպերայի վերածելու համար [1]։

Ինչպես վերը տեսանք, 1891 թ. աշնանը Բաքվում տեղի ունեցավ «Շուշան» օպերայի նախերգանքի («Հեյ բեկ») համերգային կատարումը, արժանանալով ունկնդիր հասարակության միահամուռ հավանությանը։ Կարա-Մուրզան՝ ոգևորված այդ հաջողություններից, նոր եռանդով շարունակում է իր աշխատանքը, սակայն «Շուշան» օպերան վերջին-վերջո մնում է անավարտ։ Երաժշտականացված նախերգանքի և առաջին դործողության պատրաստի պարտիտուրան, որ նա վերցրել էր իր հետ Մոսկվա՝ ցանկանալով շարունակել, ավարտել և բեմադրել,— կորչում է աքսորի ճանապարհին։

Այսպիսով, հեղինակային ձեռագրի բացակայության պատճառով մենք ստիպված ենք հիմնվել արխիվում պահպանված սևագրերի և Պ. Կարա-Մուրզայի ու Ա. Մալիլյանի կողմից հիշողությամբ վերականգնված օրինակի վրա, որոնք դժբախտաբար, ունեն ֆրագմենտար բնույթ և լրիվ գաղափար տալ չեն կարող ամբողջության մասին։ Այնուամենայնիվ, մենք կաշխատենք եղած նյութերի հիման վրա բնութագրել Կարա-Մուրզայի այդ միակ օպերայի երաժշտությունը։ Բայց նախքան երաժշտության բնութագրին անցնելը, անհրաժեշտ ենք համարում մի քանի խոսքով պարզել օպերայի իդեական բովանդակությունը և հեղինակի նպատակադրումը։

«Շուշան» օպերայի նյութը վերցված է արևմտահայերի կյանքից։ Այստեղ պատկերված է Փոլադ բեկի և նրա զինվորների վայրագ անօրինություններն ու սանձարձակ գործունեությունը և հայ գյուղացիության իրավազուրկ վիճակը։

[1] Կարա-Մուրզայի արխիվային նյութերի մեջ կա մի տետր, որը հեղինակի կողմից հատկացված է եղել օպերային նյութերի նշումների համար։ Այդ տետրում գրանցված են մոտ 30 պիեսաներ, որոնք իրենց բնույթով տարբեր են և պատկանում են տարբեր ժանրերի (կոմեդիա, դրամա, ողբերգություն և այլն)։ Այլ նյութերի հետ միասին այստեղ գրանցված են՝ «Բախտի վրեժը», «Սիրանույշ», «Անյա» (կոմեդի), «Բեյա» (ըստ Լերմոնտովի) և այլն։ Այս տետրը թվագրված է 16 հոկտեմբերի 1895 թ., Բաքու։

Թեև հեղինակը չի խորացրել սոցիալական հակասությունները և խնդիրը փոխադրել է ազգային ու կրոնական հողի վրա, այնուամենայնիվ «Շուշան» օպերան իր բովանդակությամբ ուղղված է աշխատավոր դյուղացիության արյունը ծծող բեկերի ու աղաների դեմ: Այս իմաստով օպերայի թեման անկասկած, քաղաքական ակտուալություն էր ներկայացնում և կարող էր նպաստել հայկական ազգային-ազատագրական շարժման ծավալմանը:

«Շուշան» օպերայի լիբրետոյի կենտրոնական իդեան հավատին հաստատ մնալն ու ազգին չդավաճանելն է, որի մարմնացումը տրված է գլխավոր հերոսուհու՝ Շուշանի կերպարի միջոցով: Փոլադ բեկը՝ քուրդ ցեղերից մեկի առաջնորդը, սիրահարված է հայ աղջկա՝ գեղեցկուհի Շուշանին: Իր զինվորների օգնությամբ նա կազմակերպում է Շուշանի առևանգումը, որի ընթացքում հրի ճարակ է դարձնում նրա հոր խրճիթը և սպանում նրա սիրածին՝ հովիվ Միհրանին: Շուշանը երկար ժամանակ դիմադրում է և չի ցանկանում դառնալ Փոլադ բեկի կինը, չնայած այն բանին, որ վերջինս ամեն կերպ աշխատում է սիրաշահել նրան բազմատեսակ զգեստներով, զարդերով ու սիրալիր վերաբերմունքով: Բայց, երբ բեկի վրանն է գալիս Միհրանի կերպարանքն ընդունած դերվիշը և առանձին մնալով Շուշանի հետ, պատմում է նրան այն մասին, թե ինչպես մի հայ աղջիկ, որը նույնպես առևանգված է եղել, հանել է իր վրեժը բռնակալից,— Շուշանի վարքագիծը միանգամից փոխվում է, որովհետև նա վճիռ է ընդունում պատժել Փոլադ բեկին և իր այդ վճիռը գաղտնի է պահում բոլորից: Նա համաձայնվում է հավատափոխ լինել և դառնալ Փոլադ բեկի կինը: Բայց Շուշանի հայրը դիմել է դատարան՝ խնդրելով պատժել իր աղջկան առևանգողին և Շուշանին վերադարձնել հայրական տուն: Եվ երբ դատավորը դիմում է Շուշանին, վերջինս հայտնում է, թե ինքը կամավոր կերպով է դարձել Փոլադ բեկի կինը և այլևս չի ցանկանում վերադառնալ հայրական օջախը: Շուշանի հայրը, ներկա գտնվող հայերը և փոխանորդը զարմացած են Շուշանի խոսքերի վրա և ամեն կերպ աշխատում

են դարձի բերել նրան: Բայց նա համառում է: Հետագայում պարզվում է, որ նա դիտմամբ ձգձգում է դատը, որպեսզի տեղ հասնեն Անշա խանումն ու Աբիճ բեյը, որոնց կանչել է Շուշանը, որպեսզի նրանց միջոցով վրեժխնդիր լինի Փոլադ բեկից: Վերջինս սպանել է Մահմուդ փաշային, կողոպտել է Անշա խանումի թանկագին զարդերը և նվիրել Շուշանին: Այդ իրեղեն ապացույցները, որոնք Շուշանի կողմից ներկայացվում են դատավորին, վերջնականապես մերկացնում են ավազակ Փոլադ բեկին և դատավորը (զադին), հակառակ իր ցանկության, ստիպված է լինում կատարել Շեյխ Իսլամ Օսմանի հրամանը և կախաղան բարձրացնել Փոլադ բեկին: Քուրդ ամբոխը, ջարդելով դատարանի փակ դռները, ներս է խուժում և իր վրեժը լուծում Շուշանից, որն անվախ ընդունում է իր մահը, կրկնելով, թե այո, ինքն է կախաղան բարձրացնել տվել Փոլադ բեկին, որպեսզի իր վրեժը լուծի բռնակալից: Նրա վերջին խոսքերն են. «Այո, հայ եմ, հայ կմեռնեմ» (էջ 112): Ամբողջ պիեսի իդեական բովանդակությունը փաստորեն խտացված է այս վերջին խոսքերի մեջ: Եվ եթե նկատի ունենանք այն հանգամանքը, որ պիեսը գրված է հայ ազգի կազմավորման շրջանում, ապա այս իդեան ներկայացնում էր քաղաքական ակտուալություն, որովհետև նրա միջոցով արտահայտվում էր ազգահավաքման և ազգային ինքնուրույնության պահպանման գաղափարը: Հայ ժողովրդի ապակենտրոնացման ու արտակարգ ցրվածության պայմաններում ազգային հատկանիշների պահպանումն ու ղարգացումը կապված էր բացառիկ դժվարությունների հետ, բայց հանդիսանում էր այնպիսի անհրաժեշտ պայման, առանց որի անհնար էր մտածել ազգի ձևավորման մասին: Ահա թե ինչու XIX դարի երկրորդ կեսի գրական ու երաժշտական ստեղծագործությունների մեջ այս գաղափարն անցնում է կարմիր թելով: Այդ գաղափարն առանձնապես ցայտուն կերպով արտահայտվել է ազգային-հայրենասիրական բազմաթիվ երգերում, որոնք առեղծվում և տարածվում էին հայերի մեջ հիշյալ ժամանակահատվածում:

Ձեռքի տակ ունենալով այս լիբրետոն, Կարա-Մուրզան

ցանկանում էր ստեղծել ռեալիստական բնույթի օպերա՝ շեշտը դնելով ժողովրդական դեմոկրատական խավերի պատկերման վրա։ Մոտիկից ուսումնասիրելով ժողովրդի կյանքն ու կենցաղը, շատ լավ դիտենալով նրա երաժշտական կուլտուրան, Կարա-Մուրզան աշխատում էր գործող անձանց տալ իրական նկարագիր։ Սևագիր նշումների համար հատկացված տետրերից մեկում նա գրում է. «որոշել գործող անձանց ա) տարիքը, բ) դասակարգը, գ) զարգացումը, դ) տեմպերամենտը, ե) հոգևոր հատկությունը, զ) հասարակական նշանակությունը, է) փոխադարձ հարաբերությունը, ը) տիպերը, նույնը խմբերի նկատմամբ»։ Այս նշումը վկայում է Կարա-Մուրզայի լուրջ վերաբերմունքն իր խնդրի կատարմանը։ Այն, ինչ հասցրել է անել նա իր օպերայի իրագործման ուղղությամբ, գալիս է հաստատելու այդ։ Ամենից առաջ նա աշխատել է տարբեր բնութագրեր տալ հայ գյուղացիներին, Փոլադ բեկին ու նրա _զինվորներին՝ օգտագործելով տարբեր արտահայտչական միջոցներ։

Հայ գյուղացիների ու դեղջկուհիների բնութագիրը տրված է առաջին գործողության մեջ, գերազանցապես ժողովրդական երգի մելոդիկ, ինտոնացիոն և ռիթմական հարբուտությունների օգտագործման միջոցով։ Այստեղ տիրապետողը լիրիկական ջերմաշունչ ինտոնացիաներն են։ Կոմպոզիտորն օգտագործելով ժողովրդական երաժշտության բնագավառում ունեցած հարուստ փորձը, կարողացել է ստեղծել երաժշտական իրական բնութագրեր։ Գործողությունն սկսվում է «Վլացարարուհիների խմբերգ»-ով («Էլի քաղցրիկ օրեր գարնան»), որը թեպետև ժողովրդական երգ չէ, բայց խորապես ներթափանցված է ժողովրդայնությամբ և առողջ լիրիզմով։ Նրա մելոդիան ամբողջապես հիմնված է հայկական ժողովրդական երգերի համար բնորոշ ինտոնացիաների վրա։ Թե սոպրանոների ու ալտերի զուգերգը (երգի առաջին մաս) և թե խմբերգային մասը (երգի երկրորդ մաս) դեղարվեստորեն վերջավորված լինելով, կազմում են օրգանական մի ամբողջություն և շնորհիվ հուզական հագեցվածության թողնում են բացառիկ ազդեցություն ունկնդիրների վրա։ Գործողու-

թյունն սկսելով այս քաղցրիկ երգով, հեղինակը կարողացել է այնպես անել, որ ունկնդիրներն սկզբից ևեթ համակրանք տածեն հայուհիների նկատմամբ, որոնք աշխատանքի պահին իրենց անկեղծ-լիրիկական երգի միջոցով թեթևացնում են սրտերը՝ կուտակված վշտերից։

Առաջին գործողության սկզբի տեսարաններում պատկերված է հայ աղջիկների և հովիվների մտերիմ փոխհարաբերությունն ու խդիլլիան։ Այդ ֆոնի վրա առանձնապես ընդգծված է Միհրանի և Շուշանի փոխադարձ սերը, որը բացահայտված է Միհրանի երկարաշունչ արիայում (Andantino)։ Սկզբում նա ընդմիջվում է հովիվների և հայուհիների խմբերգով, որի միջոցով նրանք հրավիրում են Միհրանին՝ խոստանալով «Շուշանի կաթից պատրաստել դեղ-ճար» նրա վշտահար սրտի համար։ Միհրանը երևում է ժայռի գլխին՝ իր անբաժան սրինգը ձեռքին և երգում է «Զարթիր, Շուշան, հերիք թմրես»։ Միհրանի այս արիան, որն ի դեպ, օպերայի պահպանված հատվածների մեջ միակ արիան է, ուշքի է ընկնում իր իմպրովիզիացիոն բնույթով։ Արիայի ամբողջ ֆակտուրան կազմված է հովվական սրինգի մելոդիկ բնորոշ ֆիգուրացիաներից։ Նրանց միջոցով է, որ հեղինակն աշխատել է բացահայտել Միհրանի ներքնաշխարհը և այդ նրան հաջողվել է։ Թե՛ օգտագործած ինտոնացիաների, թե՛ ֆակտուրայի և թե՛ մելոդիկ դծի զարգացման տեսակետից այս արիան աչքի է ընկնում և բնութագրում է հովիվ Միհրանին՝ իր սիրո ամբողջ անկեղծությամբ ու ջերմությամբ։

Միհրանի արիայից բացի, առաջին գործողության երաժշտական մտահղացման կարևոր օղակներից են նաև «Հանդարտի՛ր, քույրիկ», «Դուրս արի Շուշան» և «Հրդեհ» խմբերգերը, որոնցից առաջին երկուսը նպաստում են Միհրանի և Շուշանի փոխադարձ սիրո բացահայտմանը, իսկ երրորդը՝ գործողության եղրափակիչ մասի ամենակարևոր էպիզոդն է, որի ֆոնի վրա տեղի է ունենում Փոլադ բեկի զինվորների հարձակումը, Միհրանի սպանությունը և Շուշանի առևանգումը։ Դժբախտաբար առաջին գործողության վերջին մասի

երաժշտությունից ոչինչ չի հասել մեզ, բացի հեղինակի կողմից գրական լիբրետոյի վրա արված նշումներից, որոնք սակայն, չեն կարող փոխարինել երաժշտությանը։ Մեզ հայտնի է, որ նա ուղեցել է օգտագործել 1885 թվին գրած «Հրդեհ» երաժշտական պատկերը, որի երաժշտական բնութագիրը մենք տվել ենք վերևում և հարկ չենք համարում նորից կրկնել։ Հավանական է, որ նա օգտագործելիս որոշ փոփոխության ենթարկեր այն, բայց քանի որ չի արել՝ ավելորդ է դրա մասին խոսել։

Այժմ անցնենք Փոլադ բեկի և նրա զինվորների երաժշտական բնութագրության վերլուծմանը։ Այստեղ կոմպոզիտորն օգտագործել է բոլորովին այլ երաժշտական-արտահայտչական միջոցներ։ Եթե հայ գեղջուկների և գեղջկուհիների բնութագիրը տրված էր գերազանցապես լիրիկական ջերմաշունչ ինտոնացիաների միջոցով, ապա այստեղ տիրապետողը ռազմաշունչ տրամադրությունն է։

Փոլադ բեկի և նրա զինվորների բնութագիրը հիմնականում տրված է օպերայի նախերգանքում։ Նրանց երաժշտական լեզվի համար բնորոշը քայլերգային ռիթմն է և մարտական բնույթի ինտոնացիաները։ Քայլերգը, որով սկսվում և ավարտվում է նախերգանքը, փաստորեն հանդիսանում է Փոլադ բեկի և իր զինվորների բնութագրի հիմնական միջոցը։ Նրա մեջ զգացվում է կոպիտ ուժի առկայությունը, ինքնավստահությունը և ամեն ինչ իրենց ենթարկելու հաստատակամությունը։ Մեր խոսքը «Հե՜յ, բեկ» խմբերգի մասին է, որի անունով կոչվում է նաև ամբողջ նախերգանքը, թեև լիբրետոյի հեղինակն այն վերնագրել է «Քրդերի խումբ և Փոլադ բեկ»։ Կարա-Մուրզայի կողմից այդ խմբերգի մելոդիան մտածված է որպես Փոլադ բեկի և նրա խմբի լեյտթեմա։ Այդ երևում է նախ նրանից, որ նախերգանքում նա հանդես է գալիս մի քանի անգամ և ապա առաջին գործողության մեջ, երբ բեկի զինվորները հարձակվում են հայկական գյուղի վրա և առևանգում Շուշանին, նրանց դարձյալ ընկերակցում է «Հե՜յ բեկ» քայլերգը[1]։ Նախերգանքի սկզբում հանդես գալով, նա ենթարկվում է որոշ փոփոխության ու զարգացման, և ի վերջո վերածվում է fugato-ի, որով և ավարտվում է նախերգանքը։ Ձայների հաջորդական մուտքը երկու քառորդի հապաղումով և ապա ամբողջ խմբի համաձեղ հնչողությունը վերջնական տեսքի են բերում քայլերգը։ Մելոդիայի պարզությունը, ռիթմիկ հստակությունը և մոտրայնությունը տալիս են լեռնականների խմբի ճշգրիտ բնութագիրը։

«Հե՜յ բեկ»-ի մասին լրիվ գաղափար կազմելու համար բերենք նախերգանքի ֆինալը։

Ֆինալի սկիզբը



[1] Տե՛ս Կարա-Մուրզայի արխիվում պահպանված գրական լիբրետոյի 31-րդ էջը, որտեղ 10-րդ տեսարանի սկզբում հեղինակի ձեռքով նշված է. «Հե՜յ Բեկ. canon»։ Քրդերի խումբը երգում է բեմի ետևից, հեռվից հետզհետե մոտենալով։



Այստեղ ավարտվում է խմբերգի առաջին մասը, որը փաստորեն հանդիսանում է բոլոր ձայների էքսպոզիցիան, իսկ դրան հետևող մասը՝ tutti-ն, խմբերգի եզրափակումն է։





Նույնպիսի քայլերգային ու մարտական բնույթի ինտոնացիայի վրա է հիմնված «Այս աշխարհում» խմբերգը (№ 7), որը շարունակում և խորացնում է Փոլադ բեկի և նրա խմբի բնութագիրը [1]։

Փոլադ բեկի խումբը մի այլ կողմից է բնութագրված «Դեքեֆ արա Հասո ջան» (№ 12) խմբերգով։ Ուրախ կատակային բնույթի այս մելոդիան լավագույն կերպով պատկերում է նրանց անհոգ կյանքը։ Քեֆի և ուրախության տրամադրությամբ համակված նրանք հրճվում են, մինչդեռ Փոլադ բեկն ամբողջապես կլանված է իր մտքերով, որոնք պատռվում են Շուշանի շուրջը։ Փոլադ բեկը խորասուզված, կարծես ինքն իր հետ զրուցելով, ասում է. «Շուշան, դու չես հողեղեն, շողքեր ունես ինչպես հրեշտակ հրեղեն»։ Փոլադ բեկի դրամատիկական բնույթի ռեչիտատիվը հնչելով ղինվորների խմբի վերոհիշյալ զվարթ ու անհոգ խմբերգի հետ միաժամանակ, ավելի ցայտուն է դարձնում նրանց տրամադրությունների հակադրությունը։ Երաժշտական դրամատիկական այս հնարանքն անկասկած օգնում է հեղինակին դրսևորելու օպերայի հերոսներից մեկի հոգեվիճակը։

Մենք ստիպված ենք այստեղ ընդհատել օպերայի երաժշտության վերլուծությունը և անել մի քանի ընդհանուր դիտողություններ։

Ամենից առաջ մենք կցանկանայինք ընդգծել, որ «Շուշան» օպերայի երաժշտական լեզուն մոտ է հայկական ժողովրդական երաժշտության լեզվին և ոճական առանձնահատկություններին։ Այստեղ ժողովրդական երգերի ցիտատային օգտագործման որևէ նմուշ գոյություն չունի, բայց և այնպես երաժշտական հատվածների մի զգալի մասը («Էլի քաղցրիկ օրեր գարնան», «Հանդարտիր, քույրիկ» և այլն) չի

1 *Օպերայի երաժշտական հատվածների համարակալումը պատկանում է Պողոս Կարա-Մուրզային և կոմպոզիտոր Ա. Մայիլյանին։*

զանազանվում ժողովրդական երգերից։ Եվ դա շնորհիվ այն հանգամանքի, որ օպերայի երաժշտությունը հիմնված է ժողովրդական երաժշտության բնորոշ ինտոնացիաների վրա։ Հատկանշական է և այն, որ հեղինակն այստեղ օգտագործել է նաև մեր ժողովրդական երաժշտության մետրո-ռիթմական բազմազանությունը։ Այսպես օրինակ. օպերայի երաժշտության մեջ մենք հանդիպում ենք $^4/_4$-ի («Հեյ բեկ», «Էլի քաղցրիկ»), $^7/_8$-ի («Արի, սիրահար», «Հանդարտիր, քույրիկ»), $^9/_4$-ի (4+5 հաջորդականությամբ.— «Դուք բարի եկաք»), $^6/_8$-ի («Դե քեֆ արա, Հասո ջան»), $^3/_8$-ի («Դուրս արի, Շուշան») և այլ չափերի, որոնք բոլորն էլ համապատասխանում են երաժշտական կերպարներին և հաջորդաբար օգտագործվելով ստեղծում են մելոդիաների ռիթմիկ բազմազանություն և նպաստում երաժշտության հեշտ ընկալմանը։ Այդ բանին նա հասել է նաև տեմպերի սուր հակադրության և տոնայնությունների հաճախակի փոփոխման միջոցով։ Այսպես օրինակ, «Շուշանի» երաժշտության մեջ մենք հանդիպում ենք տեմպերի հետևյալ հաջորդականության. Allegretto, Adagio, Presto, Andante, Vivo և այլն։ Պարզ է, որ տեմպերի նման հաջորդականությունը մեծապես նպաստում է երաժշտության դինամիկականությանը։

Անհրաժեշտ ենք համարում նշել նաև այն, որ Կարա-Մուրզան օգտագործել է ոչ միայն հայկական ժողովրդական երաժշտության տարրերը, այլև հարևան ժողովուրդների երաժշտական տարրերը։ Այսպես, օրինակ, օպերայի նախերգանքում որոշ չափով օգտագործված են քրդական երաժշտության ինտոնացիաներ։ Բացի այդ, առաջին գործողության մեջ, երբ հովիվները ու հայ աղջիկները երգում ու պարում են, լիբրետոյի վրա հեղինակի ձեռքով նշում է արված՝ «Պար ղայթարմա» (էջ 29)։ Նշանակում է, նա ցանկացել է այդ պարի մելոդիան օգտագործել առաջին գործողության վեցերորդ-տեսարանի երաժշտականացման ժամանակ։

«Շուշան» օպերայի հատվածները, որոնց մենք անդրադարձանք, ցույց են տալիս, որ Կարա-Մուրզան նպատակ էր դրել ստեղծել ռեալիստական կերպարներ և երաժշտական

ուրույն բնութագրումներ։ Այդ նրան զգալի չափով հաջողվել է և դրա շնորհիվ էլ «Շուշան» օպերայի որոշ հատվածներ պահպանել են իրենց թարմությունն ու գեղեցկությունը և կարող են կատարվել համերգներում։

Այսուհանդերձ, չնայած իր խոշոր առավելություններին, «Շուշան» օպերան վերջավորված օպերային ստեղծագործություն չէ։ Նույնիսկ նախերգանքում և առաջին գործողության մեջ շատ բան թերի է մնացել և կարող էր վերացվել միայն վերջնական խմբագրման ժամանակ, որը դժբախտաբար տեղի չի ունեցել։

Մեր կարծիքով «Շուշան» օպերայի անավարտության և անմշակության կարևոր պատճառները հանդիսացել են հետևյալները. 1. Հեղինակի ծայր աստիճանի զբաղվածությունը համերգային գործունեությամբ և մանկավարժական աշխատանքով։ 2. Նրա գործունեության թափառաշրջիկ բնույթը, որի հետևանքով նա հնարավորություն չի ունեցել խորանալ ստեղծագործական աշխատանքում և մարմնավորել իր մտահղացումները։ 3. Ընտրած լիբրետոյի դրամատուրգիական և այլ թերությունները, որոնք անկարելի էին դարձնում նրա երաժշտականացումը։ 4. Հեղինակի՝ օպերա գրելու համար անհրաժեշտ տեխնիկական պատրաստականության անբավարարությունը՝ նրա զարգացման տվյալ էտապում, որի պատճառով նա ըստ երևույթին հանդիպել է անհաղթահարելի դժվարությունների և անավարտ է թողել իր այդ կարևոր ստեղծագործությունը։ 5. Անդրկովկասի պայմաններում ժողովրդական հիմքի վրա ազգային օպերայի ստեղծման տրադիցիայի բացակայությունը։ 6. Օպերայի ստեղծման համար անհրաժեշտ նախադրյալների (օպերային թատրոն, արտիստական ուժեր, նյութական հնարավորություններ և այլն) բացակայությունը հայկական իրականության մեջ։ Հեղինակը հնարավորությունից զրկված է եղել ստանալ համապատասխան կոնսուլտացիա, իր գրած հատվածները փորձել ու սրբագրել՝ մտցնելով համապատասխան ուղղումներ ու ճշտումներ։

Այս բոլորի հետևանքով Կարա-Մուրզայի «Շուշան» օպերան մնացել է անավարտ, թեև հեղինակը կանգնած է եղել

ճիշտ ճանապարհի վրա և ցանկացել է ստեղծել իր ժողովրդի կյանքից վերցրած ռեալիստական և խորապես ժողովրդական օպերա։ Ներկա դեպքում մեզ համար կարևոր է նաև հեղինակի նպատակադրումը, քանի որ XIX դարի վերջին քառորդի պայմաններում, երբ նոր-նոր էր զարգանում ու ամրապնդվում հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործությունը, նրա հետագա առաջընթացի համար կարևոր նշանակություն ուներ ամեն մի նախաձեռնություն, և հատկապես ազգային օպերայի ստեղծման ուղղությամբ արված նախաձեռնությունը։ Փույթ չէ, որ Կարա-Մուրզային չի հաջողվել իրագործել իր մտահղացումը և դառնալ հայկական ազգային, խորապես ժողովրդական օպերայի հիմնադիրը։ Այդ բանին հասան հայ կոմպոզիտորների հաջորդ սերունդները։ Բայց այն, որ Կարա-Մուրզան այդպիսի խնդիր էր առաջադրել և աշխատում էր իրագործել, արդեն ձեռք է բերում պատմական խոշոր նշանակություն և նրա փորձն անկասկած, օգտագործվել է հետագա շրջանի հայ կոմպոզիտորների կողմից։



Մի հատված «Շուշան» օպերայի ձեռագրից

Ընդհանուր առմամբ Կարա-Մուրզայի երաժշտական օրիգինալ ստեղծագործությունն աչքի է ընկնում լուրջ թերություններով (մի մասի անավարտություն, երաժշտական լեզ-

վի, հատկապես նրա հարմոնիկ կողմի անբավարար ինքնատիպություն, որոշ դրվածների մեջ խոսքի և երաժշտության միահյուսման արհեստականություն և այլն), որոնք մեծ մասամբ արդյունք են նրա կյանքի և աշխատանքի անբարենպաստ պայմանների, որոնց շնորհիվ նա ստեղծագործել է ընդհատումներով, շտապ ու հապճեպ։ Մշտապես առաջին տեղը հատկացնելով քառաձայն երգեցողության տարածմանը և դրա հետ կապված ինքնագործ երգեցիկ խմբերի կազմակերպմանն ու համերգներին, նա փաստորեն ստեղծագործական աշխատանքը թողել է հետին պլանի վրա։ Հասկանալի է, որ վերջինս պիտի տուժեր։ Իրականում այդպես էլ տեղի է ունեցել։ Ստեղծագործող Կարա-Մուրզան միշտ էլ զիջել է երաժշտական-հասարակական գործիչ Կարա-Մուրզայինն։ Նվ չնայած դրան, չնայած այն բանին, որ Կարա-Մուրզային չհաջողվեց մինչև վերջը երաժշտության մեջ արտահայտել իր ստեղծագործական նատուրայում թաղնված հնարավորությունները, այնուամենայնիվ նրա ստեղծագործության մի մասը՝ ժողովրդական երգերի մշակումները, «Շուշան» օպերայի հատվածները, երաժշտական պատկերները և այլն, հանդիսանալով մեր պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման առաջին քայլերը, նշանակալից դեր են կատարել։ Ով ցանկանում է ուսումնասիրել հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության նոր շրջանի սկզբնավորումը, նա անպայմանորեն պետք է զբաղվի Կարա-Մուրզայի ստեղծագործությամբ, որովհետև նրանով է սկսվում այդ նոր շրջանը։ Ընդ որում այդ ուսումնասիրությունը պետք է կատարվի XIX դարի վերջին քառորդի հայկական իրականության պատմական կոնկրետ պայմաններից ելնելով։

Այսպիսի պատմական մոտեցման դեպքում միանգամայն հասկանալի կդառնա նաև Կարա-Մուրզայի, որպես հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտության առաջին շրջանի կոմպոզիտորի ստեղծագործության պատմական արժեքը։

Ստեղծագործական աշխատանքի բնագավառում Կարա-Մուրզայի կատարածը հանդում է հետևյալին.

1) Նա հանդիսացավ հայկական երաժշտական ստեղծա-

գործության մեջ բազմաձայնության սկզբունքի կիրառման նախաձեռնողներից մեկը և դրանով իսկ կատարեց բեկում հայկական երաժշտական ստեղծագործության զարգացման պրոցեսում՝ ստեղծելով լայն հնարավորություններ նրա հետագա ծաղկման ու խորացման համար: Նրա կիրառած բազմաձայնության հիմքում ընկած են հարմոնիկ ֆունկցիաները: Նրա ստեղծագործությունների բազմաձայնությունը բացառապես ուղղահայաց-ակկորդային, կոմպակտ հնչողության վրա է հիմնված և դա հնարավորություն է տվել հեղինակին արտահայտելու ժողովրդական լայն զանգվածների մտքերն ու զգացմունքները, կազմակերպելու նրանց կամքը: Դրա հետ մեկտեղ նա առաջին փորձերն է կատարել պոլիֆոնիկ սկզբունքի կիրառման ուղղությամբ (կանոն, ֆուգատո և այլն):

2) Հայ կոմպոզիտորներից առաջինը նա էր, որ կոմպոզիտորական ստեղծագործությունը հիմնեց հայկական (և այլ ժողովուրդների) գյուղական ու քաղաքային ժողովրդական երգի վրա, հարստացրեց երաժշտական ստեղծագործության ինտոնացիոն սֆերան, ոչ միայն զբաղվեց այդ երգերի մշակմամբ, այլև կատարեց ժողովրդական երգի ստեղծագործական օգտագործման առաջին փորձերը: Իր ժամանակակից հայ կոմպոզիտորների համեմատությամբ նա կանգնեց երաժշտական ստեղծագործության ազգային ոճի մշակման ճիշտ ճանապարհի վրա՝ այդ նպատակով օգտագործելով ինչպես գյուղական ու քաղաքային ժողովրդական երգը, այնպես էլ գուսանական ստեղծագործությունը: Չպետք է մոռանալ, որ նրան ժամանակակից հայ կոմպոզիտորներ Գ. Ղորղանյանը և Ն. Տիգրանյանը իրենց ստեղծագործությունը հիմնեցին գլխավորապես քաղաքային ֆոլկլորի, առանձնապես մուղամաթի կուլտուրայի վրա, որը փաստորեն շեղում էր երաժշտական ստեղծագործությունը հիմնական ճանապարհից: Իսկ Կարա-Մուրզան գտավ ազգային երաժշտական նյութի օգտագործման հիմնական ուղղությունը և այդ պատճառով էլ նրան հաջողվեց ստեղծել շարժուն. նրա օրինակով հայկական ժողովրդական երգերի հավաքման ու մշակման գործով զբաղվեցին բազմաթիվ գործիչներ, դրանց թվում

հատկապես պետք է նշել Ա. Բրուտյանին, Մ. Եկմալյանին, Ս. Դեմուրյանին, Գ. Սյունուն, Ա. Մայիլյանին, Ս. Մելիքյանին և ուրիշների: Այդ գործն իր բացառիկ բարձրությանը հասցվեց շնորհիվ մեծատաղանդ Կոմիտասի, Ալ. Սպենդիարովի և նրանց աշակերտների:

3) Կարա-Մուրզայի երաժշտական ստեղծագործությունն իր բովանդակությամբ դեմոկրատական է, արտահայտում է հայ աշխատավորության մտքերն ու զգացմունքները, ծառայում է նրա գեղարվեստական դաստիարակության գործին: Նա հեռու է նեղ ազգայնականությունից, ժողովրդին կողմնորոշում է դեպի ինտերնացիոնալիզմը, դեպի հարևան ժողովուրդների երաժշտական լավագույն գործերի ընկալումն ու ընդունումը: Նա օպտիմիստական է, ոգևորող, հեռու է հոռետեսության որևէ արտահայտությունից, հարուստ է վարակող լիրիզմով, անկեղծությամբ ու ջերմությամբ: Այս բոլոր հատկությունների շնորհիվ այդ ստեղծագործությունն զգալի դեր է կատարել հայ աշխատավորության ազգային ինքնագիտակցության բարձրացման և կազմակերպման գործում:

4) Ստեղծագործական մեթոդի տեսակետից Կարա-Մուրզան հետևել է ռուսական առաջավոր երաժշտական կուլտուրայի ականավոր ներկայացուցիչներին, կանգնել է ժողովրդայնության ու ռեալիզմի դիրքերում, պատկերել է ժողովրդի իրական կյանքը, իր ստեղծագործության մեջ դրել է ժամանակի առաջավոր գաղափարները՝ ազատասիրություն, հայրենասիրություն, ժողովրդասիրություն: Այդ նպատակով նա գերազանցապես օգտագործել է հայ դեմոկրատ բանաստեղծների ստեղծագործությունները: Նա առավելությունը տվել է ամենադեմոկրատական ժանրերին: Նրա ստեղծագործության մեջ տիրապետողը երգային ժանրն է, որն իր լակոնիկության և մատչելիության պատճառով շատ և հեշտ էր ընկալվում աշխատավորության կողմից: Նա զարգացրել է երգային ձևը, տարբեր բնույթի երգերի միացման միջոցով ընդարձակել է այն, կիրառել է եռմասանի ձևը, ստեղծել է իրական կյանքից վերցրած երաժշտական պատկերներ, ձևնարկել է ժողովրդական ազգային օպերայի ստեղծմանը: Նա

ժողովրդական երգը հարմոնիկ ու պոլիֆոնիկ միջոցներով հարըստացրել ու բարձրացրել է ստեղծագործության նոր, ավելի բարձր աստիճանի՝ հասնելով բացառիկ պարզության ու մատչելիության։

5) Իր ստեղծագործությամբ Կարա-Մուրզան խթանել է հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության զարգացմանը, դրել է այն ճիշտ ճանապարհի վրա և դրանով իսկ նպաստել է նրա հետագա ծաղկմանն ու հարստացմանը։ Այդ բոլորի շնորհիվ նա նշանավորել է նոր էտապ հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության զարգացման մեջ, հանդիսացել է այդ նոր էտապի նախաձեռնողն ու առաջին ներկայացուցիչը։ Նա միաժամանակ հանդիսացել է դեմոկրատական ուղղության ականավոր ներկայացուցիչներից մեկը հայկական երաժշտության բնագավառում և այդ իմաստով Կոմիտասի անմիջական նախորդը։

Առանց Կարա-Մուրզայի երաժշտական-հասարակական և ստեղծագործական գործունեության անհնարին է պատկերացնել Կոմիտասի ստեղծագործությունը։ Կոմիտասն օգտըվեց իր նախորդների, այդ թվում նաև Կարա-Մուրզայի կատարած նախապատրաստական աշխատանքից, մեր երաժըշտական ստեղծագործությունը բարձրացրեց մի նոր աստիճանի, հիմնեց հայկական երաժշտական ազգային դպրոցը և հայկական երաժշտությունը դուրս բերեց համաշխարհային ասպարեզ։

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱՅԻ ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ

Նախորդ գլուխներում մենք հանգամանորեն ցույց ենք տվել Կարա-Մուրզայի ժամանակաշրջանի և հասարակական-քաղաքական միջավայրի առանձնահատկությունները, նրա կյանքի ուղին, երաժշտական-հասարակական, համերգային և մանկավարժական գործունեությունը, ինչպես և վերլուծել ենք նրա ստեղծագործությունը։ Այժմ մեզ մնում է կատարել մի քանի ընդհանրացումներ, օգտագործելով նախորդ գլուխներում պարունակվող փաստական նյութը և հիմնվելով գլխավորապես Կարա-Մուրզայի ռեցենզիաների ու երաժշտական հարցերի վերաբերյալ հոդվածների վրա, պարզել նրա աշխարհայացքը, նրա քաղաքական ու էսթետիկական հայացքները։

Մենք արդեն ցույց ենք տվել, որ Կարա-Մուրզան իր ամբողջ էությամբ պրոգրեսիվ գործիչ էր և երաժշտության բնագավառում փաստորեն կիրառում էր այն սկզբունքները, որոնցով ղեկավարվում էին Խաչատուր Աբովյանն ու Միքայել Նալբանդյանը և նրանցից հետո հանդես եկած դեմոկրատ գրողները։ Վերջիններիս նման Կարա-Մուրզան էլ ժողովրդի հարազատ զավակն էր և իր ամբողջ գործունեությունը ծառայեցնում էր ժողովրդի շահերին։ Կարա-Մուրզան հայկական երաժշտության դեմոկրատական թևի ամենա-

նշանավոր ներկայացուցիչներից մեկն էր և շատ բաներում ըստ էության հանդիսացել է դեմոկրատական ուղղության սկզբնավորողը մեր երաժշտության մեջ։

Սակայն անհրաժեշտ է ընդգծել, որ Կարա-Մուրզան միանգամից չկանգնեց դեմոկրատիզմի դիրքերում, այլ ապրեց որոշակի էվոլյուցիա՝ հետզհետե ազատագրվելով լիբերալ-բուրժուական իդեոլոգիայի ազդեցությունից։ Նրա աշխարհայացքը, նրա քաղաքական և էսթետիկական հայացքները ձևավորվել են իր կյանքի ու գործունեության էտապներին համընթաց։ Եթե իր գործունեության առաջին տարիներին Կարա-Մուրզան միակողմանիորեն տարվում էր ազգային-հայրենասիրական երգերով և նույնիսկ իր համերգների ծրագրերում երբեմն տեղ էր տալիս այնպիսի երգերի, որոնք զերծ չէին նացոնալիստական որոշ արտահայտություններից, ապա հետագայում նա պրոպագանդում էր ժողովրդի մեջ արդեն ճանաչում գտած ազգային-հայրենասիրական լավագույն երգերը, դրա հետ միաժամանակ շրջադարձ կատարելով դեպի ժողովրդական երգը։ Դա հետևանք էր այն սերտ կապերի, որ մշտապես նա ուներ ժողովրդի աշխատավորական խավերի և դեմոկրատական ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչների հետ։ Այդ մենք առանձնապես ցույց տվինք նրա համերգային գործունեության բնութագրման ընթացքում։ Այժմ մենք կաշխատենք ավելի հանգամանորեն անդրադառնալ այն հարցերին, որոնք կարևոր նշանակություն ունեն կոմպոզիտորի աշխարհայացքը, նրա քաղաքական և էսթետիկական ըմբռնումները պարզաբանելու տեսակետից։

Ամենից առաջ անհրաժեշտ ենք համարում մատնանշել, որ հիշյալ հարցերի պարզաբանման գործում դժվարությունները բավական շատ են, որովհետև պահպանված նյութերն անբավարար են և հետազոտողն ստիպված է դիմել երկրորդական աղբյուրների՝ քաղելով անհրաժեշտ նյութեր հարցի պարզաբանման համար։ Այդ աղբյուրների թվին են պատկանում ժամանակակիցների հիշողությունները, մամուլում տպագրված ռեցենզիաները նրա համերգների մասին և այլն։ Իսկ ամենակարևոր աղբյուրները մեզ համար հանդիսանում

են այն ատյլները, որոնք ցրված են հեղինակի հոդվածներում ու ռեցենզիաներում, ինչպես և նրա անձնական արխիվում պահպանված ձեռագրերում։ Այդ նյութերն էլ գլխավորապես օգտագործվում են մեր կողմից։

Ամենից առաջ փորձենք պարզել Կարա-Մուրզայի վերաբերմունքը ցարական կառավարության, տիրող դասակարգերի և հայկական իրականության մեջ գործող քաղաքական պարտիաների նկատմամբ։ Վերն արդեն մենք ընդգծել ենք, որ Կարա-Մուրզայի գործունեության տարիներին ցարական կառավարության հրամանով փակվեցին հայկական դպրոցները և իշխան Գոլիցինը՝ Անդրկովկասում հաստատեց արյունոտ կարգեր՝ ամեն կերպ խանգարելով անդրկովկասյան ժողովուրդների ազգային կուլտուրաների զարգացմանը և թշնամություն սերմանելով նրանց միջև։ Մոցված էր խիստ դրաքննություն՝ արգելակելով ամեն մի նախաձեռնություն դրականության, մամուլի, թատերական ներկայացումների և համերգների կազմակերպման ուղղությամբ։ Ցարական կառավարության կողմից գործի էին դրված բոլոր միջոցները՝ տեղական ազգությունների ռուսականացման նպատակն իրագործելու համար։ Հասկանալի է, որ ցարական կառավարության այդ միջոցառումները չէին կարող չհանդիպել անդրկովկասյան ժողովուրդների դիմադրությանը, ժողովուրդներ, որոնք աշխատում էին ելք գտնել ստեղծված դրությունից, պաշտպանել իրենց ազգային ինքնուրույնությունը, զարգացնել իրենց կուլտուրան և դրանով իսկ դիմադրել ռուսականացման քաղաքականությանը։

Այս պայմաններում հայ աշխարհաբար դրամատուրգիայի զարգացումը, պարբերական մամուլի ցանցի ընդարձակումը, հայկական դրամատիկական թատրոնի գործունեության ծավալումը և համերգային կյանքի կազմակերպումը դառնում էին այն բնագավառները, որոնց շուրջը համախմբված կադրերը գործնականում անում էին ամեն հնարավոր բան՝ ցարական կառավարության ռուսականացման քաղաքականության խափանման համար։ Այս իմաստով Կարա-Մուրզայի համերգային գործունեությունը ձեռք էր բերում բացառիկ քա-

ղաքական նշանակություն։ Եթե ցարական կառավարությունը փակում էր հայկական դպրոցները, արգելում էր թերթերի ու գրքերի հրատարակությունը մայրենի լեզվով, ամենուրեք հալածում էր մայրենի լեզուն,—ապա հասկանալի է, որ մայրենի լեզվով տրվող համերգը գալիս էր ժամանակավորապես փոխարինելու դրանց և ժողովրդի մեջ վառ պահելու ազգային ինքնորոշման ձգտումները։ Ահա թե ինչու Կարա-Մուրզայի կազմակերպած համերգները, նրա տարածած ժողովրդական և ազգային-հայրենասիրական երգերը դառնում էին ժողովրդական զանգվածների քաղաքական ու գեղարվեստական դաստիարակության անփոխարինելի միջոցներ։ Դրանով էլ, մյուս կողմից, պետք է բացատրել այն բացառիկ հետաքրքրությունը, որ ստեղծված էր Կարա-Մուրզայի համերգային գործունեության շուրջը և այն հաջողությունը, որին արժանանում էին նրա համերգները։

Ցարական ցենզուրայի պայմաններում հեշտ չէր կազմակերպել համերգ մայրենի լեզվով։ Մենք նախորդ գլխում արդեն բերել ենք փաստեր այն մասին, թե ինչպես մոլուցքով բռնված ցարական ցենզուրան արգելում էր ոչ միայն այն երգերը, որոնց մեջ հանդիպում էին «հայ» և «Հայաստան» բառերը, այլև լիրիկական բնույթի երգեր, որոնց մեջ քաղաքական որևէ իմաստ որոնելն անգամ ծիծաղելի էր։ Ցենզորական այս կամայականությունները, հայկական դպրոցների ու պարբերական մամուլի օրգանների փակումը, մայրենի լեզվի հետապնդումը, ազգամիջյան ատելության և կոտրածների հրահրումը, ժողովուրդը խավարի ու տգիտության մեջ պահելու տենդենցը և այլ հանգամանքներ չէին կարող առաջ չբերել բացասական վերաբերմունք դեպի ցարական ռեժիմը այնպիսի մի ղազյան մարդու մեջ, ինչպիսին Կարա-Մուրզան էր։ Եթե այս բոլորին ավելացնենք նաև ցարական չինովնիկական ապարատի կողմից հայկական համերգների կազմակերպման դեմ հարուցված բազմաթիվ արգելքները, որոնց հաղթահարման համար Կարա-Մուրզան երբեմն նույնիսկ ստիպված էր լինում հասնել մինչև Պետերբուրգ (ինչպես այդ տեղի ունեցավ 1897 թ.), ապա մեզ համար միանգա-

մայն պարզ կդառնան նրա դժգոհության և բացասական վերաբերմունքի մոտիվները։

Այս են վկայում նաև կոմպոզիտորի եղբոր՝ Պետրոս Կարա-Մուրզայի հիշողությունները։ Մեզ հետաքրքրող հարցի մասին ահա թե նա ինչ է գրում.

«Ցարական ռեժիմի նկատմամբ նա որոշակի կերպով բացասաբար և թշնամաբար էր վերաբերվում։ Նա անձամբ ականատես էր լինում զանազան քաղաքներում ցարական իշխանությունների կողմից հայկական դպրոցների փակման փաստերին։ Նա ծանր էր վերապրում և բառացի կերպով տանջվում էր այդ ժամանակվա այս կամ այն հասարակական գործչի հետապնդման և ձերբակալման մասին լուրեր ստանալիս։ Նրա ամբողջ երաժշտական աշխատանքը համատարած պրոպագանդա և ագիտացիա էր հօգուտ ազգային ազատագրական շարժման։ Նա ընտրում էր հայկական ժողովրդական այնպիսի երգեր, որոնց բովանդակությունն արտահայտում էր ազգային վիշտը, գյուղացու անելանելի վիճակը, և կամ երգեր, որոնք զարգացնում էին հայրենասիրական զգացմունքներ և պայքարի կոչ էին անում հանուն իրենց ազգային իրավունքների պաշտպանության։

Քրիստափոր Մակարովիչը բոլոր այս երգերը մեծ ժժվանքությամբ էր մտցնում համերգների ծրագրերում, քանի որ չկար մի քաղաք, որտեղ քաղաքապետը կամ ոստիկանապետը խոչընդոտներ չստեղծեին աֆիշաներ տպագրելու և փակցնելու գործում՝ մատնանշելով համերգներում կատարվելիք երգերի տենդենցիոզության վրա... Այսպես զարգացավ և ամրապնդվեց նրա թշնամական վերաբերմունքը գոյություն ունեցող կարգերի նկատմամբ»[1]։

Այս խոսքերում նշված պատճառներից բացի, որոնք անկասկած, դեր խաղացել են Կարա-Մուրզայի մեջ ցարական ռեժիմի նկատմամբ դժգոհություն և թշնամանք հա-

[1] П. М. Кара-Мурза, письмо от 16 ноября 1946 г., адресованное М. О. Мурадяну (рукопись).

բուցելու տեսակետից, կարևոր նշանակություն են ունեցել նաև 1893 թ. ձմռան ամիսներին Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում տեղի ունեցած դեպքերը, որոնց հետևանքով ճեմարանից վտարվում և ժանդարմերիայի օգնությամբ Էջմիածնից արտաքսվում են 50-ից ավելի անհնազանդ ուսանողներ: Ճեմարանի ռեժիմի դեմ ապստամբած այդ ուսանողներն անօգնական վիճակում հասնելով Թիֆլիս, դիմում են իրենց սիրելի ուսուցչին, որը ոչ միայն զայրանում է կատարվածի համար, այլև համերգներ է կազմակերպում՝ ըստացված միջոցները հատկացնելով նրանց օգտին:

Ահա այս դժգոհությունն ու թշնամանքը, որ տարիների ընթացքում կուտակվել էր նրա մեջ ցարական ռեժիմի նկատմամբ, միանալով ռուսական ազատագրական շարժման իդեալների հետ, նրան բերին հասցրին 1898 թ. դեկտեմբերին, երբ նա Մոսկվայում ընդառաջեց ուղղությունից հայ ուսանողության խնդրանքին և իր խմբական երգի փորձով քաղաքկեց նրանց դաղտնի ժողովը, որի պատճառով էլ ակտիվ ուսանողների հետ միասին ինքն էլ ձերբակալվեց ու աքսորվեց Պետրովսկ (Մախաչ-Կալա):

Եթե ցարական կառավարության դեմ իր դժգոհությունն ու բողոքը արտահայտելու համար նա դիմում էր զարուզալի ճանապարհների ու խորամանկելով շրջանցում էր գրաքննչական արգելքները, ապա նույնը չի կարելի ասել շահագործող դասակարգերի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի մասին: Այստեղ նա անհամեմատ ավելի համարձակ էր և նույնիսկ հանդես էր գալիս գրավոր խոսքով: Բերենք մի քանի օրինակ:

Իր ռեցենզիաներից մեկում վերլուծելով «Ռիգոլետտո» օպերան, Կարա-Մուրզան հատկապես կանգ է առնում Ջիլդայի ողբերգության վրա և եզրակացնում է. «Դուք ամբողջ ժամանակ լաց եք լինում և հայհոյում չարիքի պատճառ հերոզին»: Եվ ապա դիմելով հասարակությանը նա կոչ է անում. «Տեսեք «Ռիգոլետտո» օպերան, լսեցեք նրա երաժշտությունը, նրա հիշատակը ձեր սրտում կանգուն պահեցեք: Թող դա ձեր սուրբ գիրքը լինի: Պաշտպանեցեք անմեղ

կույս Ջիլդաներին և խիստ արտահայտեցեք ձեր զզվանքը դեպի անբարոյական բարձրաստիճան հերոզները»[1]: (Ընդգծումները մերն են — Մ. Մ.):

Եթե նախորդ պարբերությում խոսքը Ջիլդայի ողբերգության պատճառ հանդիսացող կոնկրետ հերոզի մասին էր, ապա այս պարբերությում Կարա-Մուրզան ընդհանրացում է կատարում և գործը փոխադրում է դասակարգային հողի վրա, իր պաշտպանության տակ առնելով Ջիլդաներին ու պախարակելով «անբարոյական բարձրաստիճան հերոզներին»: Նա ավելի առաջ է գնում, իրար հակադրելով շահագործող դասակարգերին և ընչազուրկներին: Իր մի այլ ռեցենզիայում, նվիրված «Բոհեմա» օպերայի վերլուծությանը, նա հանգում է այն եզրակացությանը, որ ազնիվ ընկերական հարաբերություններ կարելի է գտնել միայն աղքատների մեջ: Բնութագրելով օպերայի բովանդակությունը, Կարա-Մուրզան հատկապես ուշադրություն է դարձնում գործող անձանց ընկերական ջերմ փոխհարաբերությունների վրա: Նա առանձին հաճույքով նկարագրում է օպերայի վերջին գործողությունը, որի մեջ ընկերներից յուրաքանչյուրը հրաժարվում է իր ամենաթանկ ունեցվածքից (Մյուզետան՝ բարեկամից ստացած ընծաներից, փիլիսոփան՝ իր միակ վերարկուից և այլն), որպեսզի բժիշկ հրավիրեն և օգնություն ցույց տան մերձմահ հիվանդ Միմիին: Դրանից հետո Կարա-Մուրզան եզրակացնում է.

«Այս տեսակ համակրելի ընկերական հարաբերություն, որ բոլորովին անծանոթ է բուրժուաներին, արիստոկրատ ազնվականներին և հոգևորականներին, կարելի է գտնել աղքատ դասակարգի մեջ: Հեղինակի նպատակն էլ այն է, որ ցույց տա, թե չունևորներն իրանց աղքատությամբ ավելի մարդասեր են, քան ունևորներն իրենց հարստությամբ»[2]: (Ընդգծումը մերն է — Մ. Մ.):

Այսպիսի եզրակացության կարող է հանգել միայն ժողովրդի ծոցից դուրս եկած դեմոկրատ գործիչը:

[1] «Մշակ», Թիֆլիս, 15 հոկտեմբերի 1899, № 192:

[2] «Մշակ», Թիֆլիս, 27 նոյեմբերի 1899, № 222:

Կարա-Մուրզան ափիթը բաց չի թողել հայ հարուստներին ու հոգևորականներին հարվածելու համար: Դրա համար նա ուներ զորավոր պատճառներ: Նա շատ անգամ էր ականատես եղել փաստերի, երբ հայ հարուստները հարյուրհազարներ են վատնել իրենց քմահաճույքների բավարարման համար, բայց զլացել են կոպեկներ հատկացնել այս կամ այն հասարակական ձեռնարկության և կամ բարեգործական նպատակների համար: Հենց այն, որ երեք անգամ Կարա-Մուրզան հարց բարձրացրեց իր երգեցիկ խումբը Վիեննայի, Փարիզի և Չիկագոյի միջազգային ցուցահանդեսներին մասնակից դարձնելու և այդպիսով հայկական երաժշտությունը միջազգային ասպարեզ դուրս բերելու մասին, և այնուամենայնիվ նրան այդ չհաջողվեց, որովհետև հայ հարուստները մերժեցին դրամական միջոցներ հատկացնել այդ գործի համար, հենց այդ բավական էր, որպեսզի Կարա-Մուրզան բացասական կարծիք կազմեր հայ հարուստների մասին: Նա շատ լավ էր զգում, որ այդ հարուստները միլիոններ դիզելու մոլուցքով բռնված՝ ամեն ինչում հետապնդում էին իրենց շահը և չէին նպաստում կուլտուրայի զարգացմանը:

Ինչ վերաբերվում է հոգևորականներին, ապա Կարա-Մուրզան նրանցից շատ է հալածվել ու հետապնդվել և հասկանալի է, թե ինչու պիտի բացասական կարծիքի լիներ նրանց մասին: Քիչ հետո մենք ավելի հանդամանորեն կանգ կառնենք այդ հարցերի վրա և կտեսնենք նրանց փոխհարաբերության բուն էությունը: Իսկ առայժմ սահմանափակվենք հետևյալ բնորոշ օրինակով: Կարա-Մուրզան 1901 թ. մեկնում է Շուշի՝ համերգներ տալու: Տեսնելով տեղի թեմական դպրոցի անտանելի վիճակը, նա հանդես է գալիս հատուկ հոդվածով, որի մեջ խստորեն դատապարտում է դպրոցի տեսուչ Բենիկ վարդապետին: Ահա թե ինչ է գրում նա.

«Հարցնում ենք, թե ինչո՞ւ դպրոցը ենթարկված պիտի լինի այսպիսի աննախանձելի դրության»: Եվ պատասխանում ենք.— «Նրա համար, որ Բենիկ վարդապետը կարողացել է իր շողոքորթություններով հաճոյանալ բուրժուա դասակարգին. նա այժմ էլ, այդ փորձություններից հետո էլ, առաջնորդի հետ վիզիտներ է անում հարուստների մոտ, որպեսզի նրանց ուժով հաստատ մնա իր պաշտոնում և արժանանա նրանց աջակցության, որին դիմում է միշտ:

Եվ հենվելով աղայական դասակարգի աջակցության վրա, նա դպրոցի վարչության մեջ մտցրել է եզվիտական կարգեր: Նա իր խստությամբ այն տեղն է հասել, որ արգելում է դպրոցի երաժշտագետ ուսուցչին ազատ ժամերում պատրաստած բարեգործական կոնցերտ տալու: Նա ունի արբանյակների, աշակերտների — ծառաների մի լեգեոն, որոնց հանձնարարում է հսկել մյուս աշակերտների ամեն մի քայլին: Ահա ձեզ կրթություն, որ տանում է աշակերտներին միմիայն դեպի կորուստ» [1]:

Այս խոսքերի մեջ որոշակիորեն բացահայտված է Կարա-Մուրզայի բացասական վերաբերմունքը բուրժուա-աղայական դասակարգի և Բենիկ վարդապետների նկատմամբ: Իր պաշտպանության տակ առնելով դպրոցի երաժշտության դասատուին, խստորեն դատապարտելով դպրոցում տիրող հակամանկավարժական կորստաբեր բարքերը, Կարա-Մուրզան դրանով իսկ հակադրվում էր ինչպես հոգևորականությանը, այնպես էլ շահագործող դասակարգերին, որոնք գլխավորում էին մանուկ սերնդի կրթության ու դաստիարակության գործը: Կարա-Մուրզան որպես հայրենասեր-դեմոկրատ չէր կարող և իրոք չի եղել անտարբեր իր տեսած աղաղակող փաստերի վերաբերյալ և հանդես գալով մամուլում, հրապարակորեն խարազանել է դրանք:

Այսպիսով, բերած օրինակները համոզիչ կերպով ցույց են տալիս, որ Կարա-Մուրզան երկար տարիների իր փորձի հիման վրա կազմել էր բացասական կարծիք ինչպես ցարական ռեժիմի ու չինովնիկության, այնպես էլ շահագործող դասակարգերի նկատմամբ:

Այժմ անդրադառնանք կրոնի և հոգևորականության նկատմամբ ունեցած նրա վերաբերմունքի հարցերին:

Կարա-Մուրզան ելնելով իր գլխավոր նպատակադրումից

---

[1] «Մշակ», Թիֆլիս, 23 հունիսի 1901, № 135:

քառաձայն երգեցողությունը տարածել հայերի մեջ, հետևողականորեն զբաղվեց կուլտուրական այդ նվաճումը նաև հայկական եկեղեցի ներմուծելու գործով: Էջմիածնից արձակվելուց հետո Կարա-Մուրզան շարունակեց իր փորձերը և Էջմիածնի կաթողիկոսության պաշտոնական կարծիքին հակառակ, միքանի վայրերում կատարեց քառաձայն պատարագը: Նա եկեղեցու վրա նայում էր որպես քառաձայն երգեցողությունը տարածելու համար հասարակական լսարանի, և միայն դրանից ելնելով էր, որ այդպիսի հետևողականություն ցուցաբերեց այս հարցում: Ինչպես վերը տեսանք, հայ հոգևորականությունը Կարա-Մուրզային հալածում էր՝ իբրև պատրվակ օգտագործելով այն, որ նա կաթոլիկ էր և չէր պատկանում հայ լուսավորչական եկեղեցուն, ամուսնացել էր քաղաքացիական ակտով, իր երեխաներին չէր մկրտել մինչև դպրոցական տարիքին հասնելը, և, որն ավելի կարևոր է, նա իր հայացքներով պրոգրեսիվ էր:

Իր հերթին Կարա-Մուրզան նույնպես բացասական վերաբերմունք է ունեցել կրոնի ու նրա սպասավորների նկատմամբ: Այդ են վկայում ժամանակակիցների և հատկապես պրոֆ. Ք. Ս. Կուշնարյովի ու Պ. Մ. Կարա-Մուրզայի հիշողությունները: Ահա թե ինչ է պատմում Պետրոս Կարա-Մուրզան.

«1899 թ. Քրիստափոր Մակարովիչը մեզ երեքիս (խոսքը Պողոս, Պետրոս և Մարիա Կարա-Մուրզաների մասին է — Մ. Մ.) վերցրեց և Ղրիմից փոխադրեց Բաքու, որպեսզի ինձ և եղբորս տեղավորի միջնակարգ դպրոցում: Նրա բնակարանում սառնալով առանձին սենյակ երեքիս համար, մենք ավագ քրոջս հետ միասին կարգավորեցինք մեր սենյակը և պատերից կախեցինք թանկարժեք սրբապատկերներ, որոնք ստացել էինք մեր մորից իբրև նվեր՝ Ղարասու-Բազարից մեկնելու մոմենտին և հետն էլ պատվեր էինք ստացել՝ ամեն օր որոշյալ ժամին աղոթել աստծուն, ինչը մենք կանոնավոր կերպով կատարում էինք: Բայց որքա՜ն մեծ եղավ մեր զարմանքը, երբ մի գեղեցիկ օր Քրիստափոր Մակարովիչը մտավ

մեր սենյակը և մեզ ստիպեց պատերից ցած բերել բոլոր սրբապատկերները և հանել խաչերը, որոնք նույնպես մենք կրում էինք մեր մոր պատվերով: Սրանով սկսվեց մեր հակակրոնական դաստիարակությունը, որը տանում էր Քրիստափոր Մակարովիչը սիստեմատիկ կերպով, հետևողականորեն և հաստատակամությամբ ոչ միայն մեզ՝ երեխաներիս նկատմամբ, այլև մեր քրոջ նկատմամբ, որպեսզի նա մեզ վրա կրոնական ազդեցություն չգործեր»[1]:

Եթե սրան ավելացնենք նաև նրա կծու դիտողությունները Բենիկ վարդապետի, կաթոլիկական եկեղեցու խիստ ձևականությունների, եկեղեցական երաժշտության «սաստիկ սեղմված կանոնների» և ձանձրալիության մասին,— ապա կարելի է համոզված կերպով պնդել, որ Կարա-Մուրզան իրոք չի զեկավարվել կրոնական որևէ զգացմունքով, երբ ցանկանում էր քառաձայն երգեցողությունը ներմուծել եկեղեցի, այլ եկեղեցին օգտագործում էր որպես միջոց իր նպատակին հասնելու համար: Դրանով պետք է բացատրել նաև այն, որ նրա կազմակերպած երգեցիկ խմբերի ընդհանուր թվից (90) միայն մի տասնյակն է եղել եկեղեցական: Մնացածը իսկական, բառիս բուն նշանակությամբ, ժողովրդական երգեցիկ խմբեր են եղել:

Խավարամիտ կղերականության հալածանքը ցայտուն կերպով դրսևորվեց հատկապես 1892—1893 թթ., երբ Կարա-Մուրզան հրավիրված էր Էջմիածնի Գևորգյան Ճեմարանը, որպես երգեցողության դասատու: Այդ հալածանքից դառնացած, բայց չընկճված Կարա-Մուրզան այս շրջանի մասին արել է հետևյալ արտահայտիչ նշումը. «Մի տարի Էջմիածնում. ծայրից մինչև վերջ միշտ ինտրիգա և հալածանք»[2]: Էջմիածնից հեռանալուց հետո, հակառակ կաթողիկոսի խոստ-

---

[1] *П. М. Кара-Мурза*, письмо от 16 ноября 1946 г., стр. 11 (рукопись).

[2] Տե՛ս Կարա-Մուրզայի անձնական արխիվը, Հայկ. ՍՍՌ Գիտությունների Ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարան, ֆոնդ № 6:

մանը, Կարա-Մուրզայի նկատմամբ հալածանքը չդադարեց, մինչև որ հասարակական կարծիքի ճնշման տակ էջմիածինը չպաշտոնականացրեց եկմալյանի քառաձայն պատարագը և չօրինականացրեց նրա կատարումը հայկական եկեղեցում։ Միայն իր կյանքի վերջին տարիներին Կարա-Մուրզան Թիֆլիսում անարգել կերպով կազմակերպեց եկեղեցական երգեցիկ խումբ և ղեկավարեց քառաձայն պատարագի կատարումը։

Այսպիսով, բացի վերջին երեք տարուց (1899—1902), Կարա-Մուրզան մշտապես զգացել է հոգևորականության հալածանքը և դրան պատասխանել է փոխադարձ հակակրանքով՝ առիթը բաց չթողնելով նրանց տգիտությունն ու արատները քարկոծելու համար։ Եվ հասկանալի է, որ Կարա-Մուրզան այդքան հալածանքից հետո, ինքն էլ ըստ էության հակակրոնական հայացքներ ունենալով հանդերձ, չէր կարող ղեկավարվել կրոնական որևէ դրդապատճառով, երբ ցանկանում էր քառաձայն երգեցողությունը ներմուծել հայկական եկեղեցի։ Մնում է ենթադրել, և դա միակ հավանական բանն է, որ Կարա-Մուրզան եկեղեցին համարում էր ժողովրդի հավաքատեղի, մի կազմակերպված լսարան, որտեղ մուտք ուներ ամբողջ ժողովուրդը և կարելի էր օգտագործել այդ հանգամանքը՝ ժողովրդին քառաձայն երգեցողությանը վարժեցնելու նպատակով։ Եթե նկատի ունենանք և այն, որ Կարա-Մուրզան հիմնականում բացասական կարծիք ուներ հոգևոր երաժշտության մասին և գտնում էր, որ եկեղեցական երաժշտությունն «իր սաստիկ սեղմված կանոններով և խիստ ձևի գրվածքներով հաճախ բարեպաշտության փոխարեն ձանձրույթ է առաջացնում»[1], ապա այս իմաստով էլ նա առանձնապես շահագրգռված չէր հոգևոր երգի պրոպագանդայով։

Այսպիսով միանգամայն պարզ է նաև Կարա-Մուրզայի վերաբերմունքը կրոնի ու նրա սպասավորների, ինչպես և եկեղեցական երաժշտության նկատմամբ։ Ակներև է, որ նա

[1] «Մշակ», Թիֆլիս, 20 նոյեմբերի 1899, № 219։

չէր կարող և իրոք չի եղել հոգևորականության դաստիարակության, և հատկապես մխիթարյան կաթոլիկ հոգևորականության դաստիարակության արդյունքը, ինչպես ոմանք ընդունել են ապացուցել, և Կարա-Մուրզային դարձնել այն լագերի սեփականությունը, որի դեմ է ուղղված եղել նա իր ամբողջ էությամբ ու բովանդակ գործունեությամբ։

Այժմ մեզ մնում է պարզել մի կարևոր հարց ևս։ Դա հայկական միջավայրում XIX դարի վերջերում առաջացած քաղաքական պարտիաների նկատմամբ Կարա-Մուրզայի ունեցած վերաբերմունքի հարցն է։ Այս հարցում ուղղակի ստեղծված է շփոթ։ Ոմանք Կարա-Մուրզային համարել են դաշնակցական, ոմանք էլ նրան հանձնել են հնչակյան պարտիային, սակայն թե՛ մեկ և թե՛ մյուս դեպքում բերված «ապացույցներն» այնքան անհիմն են ու անհամոզիչ, որ նրանց հիման վրա երբեք հնարավոր չէ հանդել նման եզրակացության։

Ամենից առաջ պետք է բացեիբաց հայտարարել, որ Կարա-Մուրզան իրականում չի պատկանել այդ պարտիաներից որևէ մեկին։ Գոյություն չունի որևէ փաստաթուղթ կամ պաշտոնական տեղեկություն այն մասին, որ Կարա-Մուրզան պատկանել է որևէ պարտիայի, ընդհակառակը, նրա ժամանակակիցներն ու ազգականները միաբերան վկայում են, որ Կարա-Մուրզան չի պատկանել այդ քաղաքական պարտիաներին։ Վերը մեջ բերված նամակում կոմպոզիտորի եղբայր Պետրոս Կարա-Մուրզան ահա թե ինչ է գրում մեզ հետաքրքրող հարցի մասին.

«Նրա (Կարա-Մուրզայի—Մ. Մ.) վերաբերմունքը դաշնակցություն պարտիայի նկատմամբ որոշակիորեն բացասական էր։ Ես հիշում եմ, թե ինչպես նա մեզ պատմում էր այն մասին, որ ականավոր դաշնակցական գործիչներն առաջարկել էին իրեն մտնել իրենց պարտիայի մեջ և ինքը մերժել էր, չհամաձայնվելով նրանց գաղտնիների, պայքարի մեթոդների և ծրագրի հետ։ Եղել են դեպքեր, երբ դիմել են նրան, խնդրելով կազմակերպել համերգ և արդյունքը հատկացնել

գաշնակցության կոմիտեի պարտիական դրամարկղին։ Քրիստափոր Մակարովիչը մերժել է նրանց խնդրանքը»[1]։

Այս վկայությունից միանգամայն պարզ է Կարա-Մուրզայի վերաբերմունքը դաշնակցության նկատմամբ։ Նման վերաբերմունքի առկայությամբ անհնարին է ենթադրել, որ Կարա-Մուրզան կարող էր դառնալ հայ խոշոր բուրժուազիայի այդ նացիոնալիստական պարտիայի անդամ։ Այդպիսի պարտիայի մեջ մտնելու համար ինքը՝ Կարա-Մուրզան պետք է լիներ շովինիստ։ Այնինչ, նա իր ամբողջ գործունեության ընթացքում ցույց է տվել, որ ինքը միանգամայն հեռու է եղել շովինիզմից և իր հայացքներով կանգնած է եղել հակառակ դիրքերի վրա։ Այդ են վկայում հետևյալ փաստերը.

1) Ինչպես նախորդ գլխում տեսանք, Կարա-Մուրզան հայկական ժողովրդական երգերի հավաքման ու մշակման հետ միասին զբաղվել է նաև ռուսական, ուկրաինական, վրացական, քրդական, մոլդավական և այլ ժողովուրդների երգերի հավաքման ու մշակման գործով՝ մշտապես մտցնելով իր համերգների ծրագրերում։ Եթե սրան ավելացնենք նաև այն, որ Կարա-Մուրզան իր համերգների ընթացքում մշտապես կատարել է տարբեր ժողովուրդների երաժշտական կլասիկ ժառանգության նմուշները և երբեք խտրություն չի դրել նրանց հեղինակների միջև ազգային պատկանելության պատճառով, ապա միանգամայն պարզ կդառնա, որ նրա կատարածն անկասկած, անհամատեղելի է շովինիզմի հասկացողության հետ։ Դրանում համոզվելու համար բավական է բեկուզ հարևանցիորեն ծանոթանալ նրա համերգների պահպանված ծրագրերի հետ։ Այս իմաստով ցուցադրական է նաև հետևյալ փաստը. Թիֆլիսում 1900 թ. նշվում է ռուսական թատրոնի գոյության 150-ամյակը։ Այդ կապակցությամբ Կարա-Մուրզան հանդես է գալիս հատուկ հոդվածով, որի մեջ կարդում ենք.

[1] *П. М. Кара-Мурза*, письмо от 16 ноября 1946 г., стр. 9—10, (рукопись).

«Մեր փոքրիկ տոները մեծ ազմուկով ենք տոնում, իսկ այդպիսի մի պատկառելի հոբելյանի — փառավորապես բացակայում ենք։

Մի՞թե հայերս քիչ ենք օգտվել և կրթվել ռուսաց պրակտիկայից և բեմից, բայց հայոց բեմի կողմից ոչ մի շունչ չերևաց այդ երեկո»[1]։

Միանգամայն ակնհայտ է, որ եթե Կարա-Մուրզան հրապարակորեն, մամուլի էջերում հանդես է եկել նման խոսքերով, ապա սա վկայում է այն, որ նա ազատ է եղել շովինիզմի ախտից։

2) Կարա-Մուրզայի կազմակերպած երգեցիկ խմբերն իրենց կազմով եղել են ինտերնացիոնալիստական։ Նրանց մեջ ընդգրկված են եղել հայերից բացի նաև ռուսներ, վրացիներ, ադրբեջանցիներ և այլ ազգերի ներկայացուցիչներ, որոնք իրար կողք-կողքի կանգնած երգել են։ Շովինիստական հայացքների տեր մարդը չէր կարող հանդուրժել նման մերձեցում այն ազգությունների միջև, որոնք ցարական կառավարության և նացիոնալիստական պարտիաների կողմից մշտապես հակադրվում էին միմյանց՝ նրանց միջև սերմանելով ատելություն և ազգային թշնամանք։ Եվ եթե Կարա-Մուրզան իր երգեցիկ խմբերի պրակտիկայով հակադրվել է նրանց քաղաքականությանը և ամեն կերպ նպաստել է նշված ազգությունների մերձեցմանը, ապա պարզ է, որ նա ազատ է եղել շովինիզմից։

3) Երաժշտական ստեղծագործության բնագավառում նույնպես նա կանգնած է եղել ինտերնացիոնալիստական դիրքերի վրա և հարկ է համարել մամուլի միջոցով դիմել ռուս կոմպոզիտորներին՝ հորդորելով նրանց դուրս գալ օպերաների ցանկից «շովինիստական նեղ հայացքներով գրված օպերաները»[2]։ Որքան էլ անորոշ լինի նրա ակնարկը և մենք դժվարանանք այն հարցում, թե հատկապես ո՞ր օպերաները նկատի ուներ նա, երբ գրում էր այդ տողերը, այնուամենայնիվ

[1] «Մշակ», Թիֆլիս, 11 մայիսի 1900, № 86։
[2] «Մշակ», Թիֆլիս, 26 փետրվարի 1900, № 57։

նիվ, փաստն ինքնին ցուցադրական է և աներկբայորեն վկայում է այն, որ այդպիսի հորդոր կարդացողն իր հայացքներով շովինիստ լինել չէր կարող։ Ընդհակառակը, միայն ինտերնացիոնալիզմի դիրքերում կանգնած գործիչը կարող էր հանդես գալ այդպիսի պահանջով։

Այսպիսով, բերված փաստերը բավական ցայտուն կերպով ապացուցում են, որ Կարա-Մուրզան իր հայացքներով շովինիզմից ազատ է եղել և ամուր կանգնած է եղել ինտերնացիոնալիզմի դիրքերում։

Սա չափազանց կարևոր հանգամանք է Կարա-Մուրզայի աշխարհայացքի բնորոշման տեսակետից, որովհետև հաստատելով այդ, և նկատի ունենալով կապիտալիստական աշխարհի դասակարգային էության բացահայտման լենինյան հայտնի դրույթը, որ համաձայն բուրժուական նացիոնալիզմը և պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմը հանդիսանում են «երկու թշնամական-անհաշտ լոզունգներ, որ համապատասխանում են ամբողջ կապիտալիստական աշխարհի երկու մեծ դասակարգային լագերներին և արտահայտում են երկու քաղաքականություն (ավելին՝ երկու աշխարհայեցողություն) ազգային հարցում» [1],— կարող ենք Կարա-Մուրզային հաստատ կերպով դասել երկրորդ լոզունգի կողմնակիցների շարքը և պնդել, որ նա ոչ իր համոզմունքներով և ոչ էլ ձևականորեն չի պատկանել XIX դարի վերջերում ձևավորված հայկական քաղաքական պարտիաներից որևէ մեկին։

Սակայն Կարա-Մուրզան չհասավ ռևոլյուցիոն շարժման գիտակցությանը և մնաց դեմոկրատիայի դիրքերում, թեև որպես այդպիսին անձնվիրաբար պայքարեց իր ժողովրդի ինքնագիտակցության բարձրացման, երաժշտական կուլտուրայի զարգացման և ժողովրդական լայն զանգվածների գեղարվեստական դաստիարակության գործի կազմակերպման համար։ Եթե նա քաղաքական պայքարի առումով ռևոլյուցիոներ չդարձավ, ապա իր ասպարեզում՝ երաժշտության մեջ նա պրոգրեսի անխոնջ մարտիկ էր, օժտված հաստատակա-

[1] Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատոր XX, էջ 13։

մությամբ, իր նպատակին հասնելու վճռականությամբ և ամեն տեսակի դժվարությունները հաղթահարելու պատրաստակամությամբ։ Շնորհիվ այդ հատկությունների առկայության, ամենադժվարին պայմաններում նա իրագործեց իր նպատակադրումը և մեծապես նպաստեց հայկական երաժշտության մեջ համաշխարհային երաժշտական կուլտուրայի խոշորագույն նվաճման՝ բազմաձայնության արմատավորմանը։

Անհրաժեշտ է մատնանշել, որ XIX դարի վերջին քառորդի պայմաններում հնարավոր էր և իրոք տեղի է ունեցել բուրժուական լիբերալիզմի ազդեցությունը Կարա-Մուրզայի և նրա նման դեմոկրատ գործիչների վրա։ Դրանով պետք է բացատրել այն, որ նա իր գործունեության սկզբնական շրջանում մեծապես ոգևորվեց Խ. Նար-Պեյի (Գալֆայան) «Արշակ Բ.» ողբերգությամբ, որի մեջ ցայտուն կերպով հանդես է եկել անցյալի իդեալականացման տենդենցը։ Դրանով պետք է բացատրել նաև այն, որ նա ազգային-հայրենասիրական երգերի հետ միասին մշակել ու կատարել է նաև «սահմանադրական» երգեր, որոնք իրենց էությամբ բուրժուական էին։ Սակայն, ինչպես մենք նախորդ գլուխներում ցույց տվինք, Կարա-Մուրզան իր գործունեության հաջորդ տարիների ընթացքում հետզհետե հրաժարվեց այդ երգերից և դրանց հաշվին ավելացրեց ժողովրդական ու գուսանական ստեղծագործության, ինչպես և կլասիկ երաժշտության նմուշների պրոպագանդը։ Ինչի՞ հետևանք էր դա։ Մեր կարծիքով դա հետևանք էր այն բանի, որ Կարա-Մուրզան ապրում էր բուրժուական լիբերալիզմի ազդեցությունից աստիճանաբար ազատագրվելու պրոցես։ Բայց պնդել, որ նա վերջնականապես ազատագրվեց այդ ազդեցությունից՝ հնարավոր չէ, որովհետև որոշ խնդիրներում, այնուամենայնիվ, այդ ազդեցությունը մնաց։ Այդպես է, օրինակ, հայ ազգի դերի հարցում, երբ նա, հետևելով բուրժուական լիբերալիզմի ներկայացուցիչներին, պնդում էր, որ «հայ ազգը կարող է դիտության և լուսավորության տարածող հանդիսանալ մյուս հարևան ազգերի մեջ»։ Մի տեսակետ, որը հետագայում դարձավ հայ նացիոնալիստների ղեկավար սկզբունքը։ Այս և նման

երևույթների առկայությունը Կարա-Մուրզայի մոտ ցույց է տալիս, որ թեև նա ապրեց բուրժուական լիբերալիզմի ազդեցությունից ազատագրվելու որոշակի էվոլյուցիա, և դրա շնորհիվ չմիացավ բուրժուական քաղաքական պարտիաներին, սակայն նրան չհաջողվեց վերջնականապես հաղթահարել այդ ազդեցությունը և դա էլ զուրկ հանդիսացավ պատճառներից մեկը, որ նա չհասավ ռևոլյուցիոն պայքարի անհրաժեշտության գիտակցմանը։

Այժմ տեսնենք, թե ի՞նչ գործոնների օգնությամբ են ձևավորվել Կարա-Մուրզայի էսթետիկական հայացքները, որո՞նք են նրա էսթետիկական հայացքների արմատները։

Կարա-Մուրզան որպես երաժշտական գործիչ աճել ու ձևավորվել է արևելահայ իրականության մեջ, ունենալով ամենասերտ կապեր դեմոկրատական ինտելիգենցիայի հետ։ Նախորդ գլուխներից մեկում մենք արդեն բերել ենք նրա բարեկամների ու ծանոթների ցուցակը, որի մեջ դեմոկրատ գրողները, նկարիչները, դերասանները և հասարակական գործիչները գրավում են ամենաառաջնակարգ տեղ։ Ճիշտ է, այդ ցուցակում տեղ են գրավում նաև բուրժուական լիբերալիզմի ներկայացուցիչներ և հենց դրանով էլ պետք է բացատրել վերջիններիս որոշ ազդեցությունը նրա քաղաքական և էսթետիկական հայացքների վրա, բայց և այնպես Կարա-Մուրզայի աշխարհայացքի ձևավորման համար վճռական նշանակություն են ունեցել ոչ թե լիբերալները, այլ դեմոկրատները։ Այդ է վկայում այն սերտ կապը, որ գոյություն ունի Կարա-Մուրզայի և դեմոկրատների հայացքների միջև։ Քիչ հետո մենք առիթ կունենանք ավելի հանդամանորեն ցույց տալու այդ կապը, իսկ առայժմ նշենք, որ նրա հայացքների ձևավորման համար բացառիկ նշանակություն են ունեցել մի կողմից ռևոլյուցիոն-դեմոկրատ Միքայել Նալբանդյանի ղեկավարությամբ ստեղծված ժողովրդա-դեմոկրատական ուղղությանը պատկանող գրողների ստեղծագործությունը և նրանց ղեկավար սկզբունքները, իսկ մյուս կողմից՝ ռուսական 60—70-ական թվականների ռեալիստական առաջավոր արվեստի տրադիցիաները։ Կասկածից վեր է, որ

Կարա-Մուրզայի հայացքները ձևավորվել են ռուսական արվեստի ազդեցության տակ։ Ինչպես վերը տեսանք, XIX դարի վերջին քառորդում արևմտա-եվրոպական երկրների արվեստն արդեն բռնել էր վերասերման, դեկադանսի ճանապարհը և չէր կարող ուղեցույց հանդիսանալ։ Միայն ռուսական արվեստն էր, որ հաստատուն քայլերով ընթանում էր ժողովրդայնության ու ռեալիզմի ուղիով և կարող էր ուղեցույց հանդիսանալ բոլոր այն ժողովուրդներին, որոնք ոտք էին դրել իրենց ազգային կուլտուրայի զարգացման ուղին։ Նման ժողովուրդներից մեկն էլ հայ ժողովուրդն էր, որը XIX դարի կեսերից սկսած թևակոխել էր հայկական ազգային կուլտուրայի զարգացման նոր շրջանը։ Այդ գործում բացառիկ կարևորություն էր ներկայացնում ռուսական գրականության և արվեստի հարուստ փորձի յուրացումն ու օգտագործումը։

Ահա թե ինչու հայկական գրականության և արվեստի բնագավառում հանդես եկած գործիչները, այդ թվում և Կարա-Մուրզան, առանձնակի ուշադրություն էին դարձնում ռուսական գրականության և արվեստի առաջավոր փորձի ուսումնասիրությանը, իրենց գործունեության ընթացքում միշտ էլ դիմում էին ռուս գործիչների օգնությանը և ստանում անհրաժեշտ օժանդակություն։ Կարա-Մուրզան դեռ մանկության տարիներից շփվել է ռուսական երաժշտական կուլտուրայի հետ, յուրացրել նրա գանձերը և առաջին հերթին բազմաձայնության դարավոր տրադիցիան։ Հետագայում, իր գործունեության հասուն շրջանում նա մի կողմից անձնական կապեր է հաստատել ռուս երաժշտական գործիչների հետ (Խլպոլին-ավ-Իվանով, Լ. Կնիփեր և ուրիշներ), իսկ մյուս կողմից, խորապես ուսումնասիրել է ռուս նշանավոր կոմպոզիտորների ստեղծագործությունը և սովորել նրանցից։

Կարա-Մուրզան «Հզոր խմբակի» կոմպոզիտորներից որդեգրել է երաժշտությունը ժողովրդական լայն զանգվածների սեփականությունը դարձնելու լոզունգը, որով նա ղեկավարվել է իր ամբողջ համերգային գործունեության ընթացքում, ժողովրդական երաժշտությունը բարձր գնահատելու և այն

ստեղծագործության հիմք դարձնելու սկզբունքը, երգեցիկ խմբի և խմբական երգեցողության մեծ դերի ճանաչումը, երաժշտական ստեղծագործության ճշմարտացիությունը և դեմոկրատիզմը, ինչպես և ազգային սահմանափակության ժխտումը։

Եթե այս բոլորին ավելացնենք նաև այն, որ իր ամբողջ գործունեության ընթացքում Կարա-Մուրզան անընդհատ պայքար է մղել խավարամոլ կղերականության և պահպանողական լագերի ներկայացուցիչների դեմ և նրա քաղաքական ու էսթետիկական հայացքները վերջնականապես ձևավորվել են հենց այդ պայքարում,— ապա մեզ համար միանգամայն պարզ կդառնա, թե ինչ հանգամանքներում և ինչ ազդեցությունների տակ է ձևավորվել Կարա-Մուրզան որպես երաժշտական գործիչ։

Այժմ անցնենք Կարա-Մուրզայի էսթետիկական հայացքների բնութագրմանը։ Ամենից առաջ ընդգծենք, որ Կարա-Մուրզան իր ամբողջ գործունեության ընթացքում և հատկապես իր ռեցենզիաներում ու հոդվածներում, արվեստի գնահատման հարցում որպես ելակետ ընդունում էր նրա սոցիալական բարձր նշանակությունը։ Կարա-Մուրզան արվեստի գլխավոր ֆունկցիան համարում էր նրա դաստիարակչական ֆունկցիան։ Ելնելով դրանից, նա մշտապես պայքարում էր բոլոր նրանց դեմ, ովքեր արվեստը (հատկապես երաժշտությունը) համարել են թեթև ժամանցի առարկա։

«Սխալ կարծիք է,— գրում է նա,— որ երաժշտությունը զվարճության համար է. օպերա գնանք, որ զվարճանանք։ Ընդհակառակը, երաժշտությունը շատ լուրջ ֆակտոր է մեզ հուզելու և ուղղելու համար»։ Իր թեզը հաստատելու համար նա բերում է Հենդելի օրինակը, որը թագավորին անգամ չէր երկմտել ասելու, թե «ես նրա համար չեմ գրել, որ ձեզ զվարճացնեմ, այլ նրա համար, որ ձեր պակասությունների ուղեմ»։ Այս օրինակից հետո նա շարունակում է. «Սխալ է նմանապես ասել, որ արտիստներն այս ասպարեզով հեշտ ճանապարհ են գտել փող աշխատելու։ Ընդհակառակը՝ եթե կա աշխարհում դժվար գործ, դա երաժշտությամբ անդրա-

դարձնելու և դաստիարակելու գործն է։ Օպերայի արտիստներին աշխարհ տաս, քիչ է։ Մարդկությունը եթե կարողացել է հաստատել մի բարձր հիմնարկություն, դա այս տաճարն է, ուր երեք մեծ պրոֆեսորներ մեզ դասեր են տալիս. դրանք են — թատերգության հեղինակը, երաժշտության հեղինակը և դերակատարը։ Չնայելով, որ երեք անձ են, բայց գաղափարը մի է»[1]։

Կարա-Մուրզան առանձնապես ընդգծում էր երաժշտության նշանակությունը, համարելով այն «ազդեցության համար ամենազորեղ և անփոխարինելի միջոց»։ Այս է պատճառը, որ մարդիկ ստեղծել են օպերայի նման սինթետիկ մի ժանր, որի մեջ արվեստի չորս տարրերը՝ բանաստեղծությունը, նկարչությունը, դրամատիկական արվեստը և երաժշտությունը մի կուռ միասնության կազմած և միմյանց լրացնելով՝ ավելի ուժեղ կերպով են ներգործում ունկնդիր հասարակության վրա։ «Այն, ինչ որ բեմը չի կարող անել դրամատիկական ներկայացումներով, նրան հաջողվում է անել օպերաներով, որոնց երաժշտությունը լրացնելով մյուս երեք դեղարվեստների պակասությունը, ուղղակի ազդելով մեր ջղերի վրա, սթափեցնում է մեզ»— գրում է Կարա-Մուրզան իր ռեցենզիաներից մեկում[2] և որպես օրինակ բերում է Վերդիի «Ռիգոլետտո» օպերայի 4-րդ գործողությունը, որտեղ հեղինակին հաջողվել է երաժշտական բնութագրի միջոցով ցայտուն կերպով ցուցադրել մի կողմից անբարոյական հերցոգի և նրա նոր սիրուհու, իսկ մյուս կողմից՝ անմեղ կույս Ջիլդայի և նրա հոր միջև եղած հակադրությունը։ Իրոք, այս գործողության երաժշտությունը չափազանց ազդեցիկ է և եթե այն չլիներ, դժվար թե տվյալ գործողությունը հասներ իր նպատակին և այդպիսի ցնցող տպավորություն գործեր հասարակության վրա։ Չնայած այն բանին, որ Կարա-Մուրզան այդքան պարզորոշ կերպով ընդգծում էր երաժշտության նշանակությունը, այնուամենայնիվ նա գտնում էր, որ օպե-

[1] «Մշակ», Թիֆլիս, 6 նոյեմբերի 1899, № 207։
[2] «Մշակ», Թիֆլիս, 23 հոկտեմբերի 1899, № 197։

րային ներկայացման դաստիարակչական դերն ապահովելու համար անհրաժեշտ է «բեմական ամբողջություն», ուրիշ խոսքով, անհրաժեշտ է, որ ներկայացման բոլոր տարրերը լինեն անթերի և ամբողջ ներկայացումը դառնա գեղարվեստական բարձր մակարդակի վրա։ Ահա այս պահանջից ելնելով է, որ նա քննադատել է Թիֆլիսի օպերային թատրոնի ներկայացումները և կծու դիտողություններ արել շարժվող դեկորացիաների, վատ երգող և կամ խաղալ չիմացող դերակատարների և այլ թերությունների մասին։ Նա առանձնապես սուր կերպով բողոքում էր այն բանի դեմ, որ օպերային թատրոնի դիրեկցիան ավելի մեծ ուշադրություն էր դարձնում ապրեները, պարերին, դեկորացիաների ճոխությանը և այլ ատրիբուտների, քան ներկայացման էությանը, նրա բովանդակության դրսևորմանը։ Կարա-Մուրզան գտնում էր, որ դրանով տուժում է «Պրեսայի հոգին — այն է՝ ներկայացման կրթիչ տարրը»[1]։ Նա բաց չի թողել որևէ առիթ, որպեսզի Ղընդգծի թատրոնական բեմի դաստիարակչական նշանակությունը։ Ահա թե ինչպես է բացահայտել այդ իր հոդվածներում ու ելեգենղիաներում.

«Բեմի կոչումն է ցույց տալ մարդկության սխալները և այդպես ուղղել մարդկանց, որոնք որքան էլ կրթված լինեն՝ միշտ թերուս են»[2]։

«Թատրոնը մեծերի ուսուցնարանն է և կրթում է նրանց, բայց այդ սուրբ տաճարը երկայրի սուր է։ Աստված մի արասցե, որ նա ընկնի վատ և անազնիվ մարդկանց ձեռքը։ Այն ժամանակ նա կառաջացնի անբարոյականության այնպիսի տիղմ, որի մեջ մինչև կոկորդ խորասուզված զոհերին եթե ոչ անկարելի, գոնե սարսափելի դժվար կլինի փրկել։ Երկու բան ցանկանանք, առաջինը՝ որ բեմը լինի ազնիվ մարդկանց ձեռքում և երկրորդ՝ թատրոնն իր գներով մատչելի դառնա թե՛ ունևորին և թե՛ չունևորին»[3]։

[1] «Մշակ», Թիֆլիս, 26 սեպտեմբերի 1900, № 180։
[2] «Մշակ», Թիֆլիս, 23 հոկտեմբերի 1899, № 197։
[3] «Մշակ», Թիֆլիս, 11 մայիսի 1900, № 86։

Բերված այս խոսքերում ցայտուն կերպով արտահայտված են մի կողմից՝ Կարա-Մուրզայի հայացքը թատրոնի դաստիարակչական նշանակության մասին, իսկ մյուս կողմից՝ նրա հայացքների դեմոկրատական ուղղվածությունը։ Նա առանձնապես մտահոգված էր, որ թատրոնը լինի ազնիվ մարդկանց ձեռքում, դառնա բարոյական ու քաղաքական առաջավոր գաղափարների պրոպագանդիստը, իսկ մյուս կողմից՝ մատչելի դառնա չունևորներին, ժողովրդի լայն խավերին, աշխատավորությանը։ Այս նույն ցանկությունները ով էր դեկավարվում նա նաև այն ժամանակ, երբ այդքան ջերմությամբ գրում էր Անդրկովկասյան երկաթգծի գլխավոր արհեստանոցների բանվորների կողմից կազմակերպված ժողովրդական թատրոնի մասին։ Ահա թե ինչ է գրում նա բանվորական այդ թատրոնի մասին.

«Կարճ ժամանակում բացվում են գրադարան-ընթերցարան, թեյարան. ամբարները վերածվում են դահլիճների, սենյակների, մի երկար դահլիճի ծայրում կառուցվում է մի բավականին հարմարավոր բեմ՝ դաշնամուրով, բանվորներից և ծառայողներից, նրանց կանանցից և աղջիկներից կազմվում են թատրոնական և երգեցիկ խմբեր, հրավիրվում են և ուրիշ ուժեր և սկսվում են փորձեր ու կրկնողություններ»։ Այնուհետև բնութագրելով այդ թատրոնի ներկայացումների հաջողությունը և մանավորապես, խոսելով երկրորդ սեզոնի վերջին ներկայացման մասին, որը նվիրված էր Ա. Ս. Պուշկինին,— նա հրճվանքով բացականչում է. «Ահա՛ իսկական ժողովրդական թատրոն»[1]։

Կարա-Մուրզայի մտքերն այնքան պարզությամբ են արտահայտված, որ ավելորդ կոմենտարների կարիք չեն զգում։ Աներկբայորեն պարզ է, որ Կարա-Մուրզան ձգտում էր տեսնել այնպիսի թատրոն, որը մատչելի լիներ ժողովրդին և հանդիսանար նրա գեղարվեստական դաստիարակության օջախը։ Թատրոնի վերաբերյալ Կարա-Մուրզայի այս հա-

[1] «Մշակ», Թիֆլիս, 8 հունիսի 1899, № 99։

յացքները մեզ տանում են դեպի մեծ հայրենասեր, ռևոլյուցիոն-դեմոկրատ Մ. Նալբանդյանի՝ թատրոնի մասին արտահայտած մտքերը։ Դեռ 1861 թ. Պոլսի «Մեղու» թերթում տպագրված «Ազգային թատրոն Պոլսի մեջ» հոդվածում[1], Նալբանդյանը ամենից առաջ պայքարում էր նրանց դեմ, ովքեր կարծում էին, թե՝ «թատրոնը մի տեղ է, ուր զվարճանալու համար միայն երթում են մարդիկ»։ Հակադրվելով այդ կարծիքի տեր մարդկանց, նա հարցնում էր. «Բայց մի՞թե այդ է թատրոնի բուն և էական խորհուրդը»։ Եվ ինքն էլ պատասխանում էր իր առաջադրած հարցին.

«Թատրոնի բեմը սոսկ չէ ուսումնական ամբիոնից. թատրոնի բեմն է այն աթոռը, ուր նստում է փիլիսոփայությունը և մարմնավորելով բանը կենդանի գործնական դաղափարներով և օրինակներով, ազատում է հասարակությունը այդ դաղափարքը, երևակայությամբ միայն, ըմբռնելու աշխատութենից. թատրոնի բեմն է այն բարոյական ահեղ դատաստանը, ուր արդարությունը և հանցանքը, առանց աշառության ստանում են յուրյանց արժանի հատուցումը։ Մարդկային բանականությունը միայն այդ բեմին է տվել այն կախարդական մեծ զորությունը, որ մի ակնթարթում ցոլացնում է բոլոր հանդիսականների սրտի մեջ, ուրախություն, տրտմություն, զարմանք, զմայլանք, ցավ և կարեկցություն։ Մի խոսքով այդ բեմը տիրում է մարդու բոլոր հոգեբանական կարողություններին»։

Նույն հոդվածի շարունակության մեջ Մ. Նալբանդյանն ավելի հատակորեն է ձևակերպում իր հայացքը թատրոնի կատարելիք դերի մասին.

«Չկա մարդ, որի վրա ազդեցություն չգործե թատրոնը, չկա մարդ, որ չկարողանա մի օգուտ քաղել այն օրինակներից, որ մարդկային կյանքի փորձերի որպես հետևանք դրված էին թատրոնաբեմի վերա։ Նա մի նոր տեսակ դպրոց է, ուր

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. II, Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1947, էջ 307։

ուսանում են ամեն հասակի մարդիկ» (ընդգծումը մերն է — Մ. Մ.)։

Եթե Կարա-Մուրզայի խոսքերը համեմատելու լինենք Մ. Նալբանդյանի այս խոսքերի հետ, ապա մեզ համար միանգամայն պարզ կդառնա այն, որ Կարա-Մուրզան անկապված, օգտվել է նալբանդյանական աղբյուրից և իր գործունեության ընթացքում ղեկավարվել է նույն մոտեցմամբ։ Հայկական իրականության մեջ որևէ այլ սկզբնաղբյուր չկար, քանի որ թատրոնի բնագավառում աշխատող գործիչները ևս (Գ. Զմշկյան, Գ. Սունդուկյան և ուրիշներ) Նալբանդյանին մոտեցել են որպես ոդևորության սկզբնաղբյուր՝ ղեկավարվելով նրա դավանած գաղափարներով։ Եվ Նալբանդյանի միջոցով թե՛ Կարա-Մուրզան, նույնպես և հայ թատրոնի գործիչները սերտորեն կապվում էին ռուսական առաջավոր արվեստի ռեալիստական էսթետիկային, ռուս ռևոլյուցիոն-դեմոկրատների՝ թատրոնի վերաբերյալ ունեցած հայացքներին։

Կարա-Մուրզան առանձնակի ուշադրություն է դարձրել ժողովրդի էսթետիկական ճաշակի զարգացմանը։ Բացի այն, որ նա իր ողջ համերգային գործունեությունը ծառայեցրել է այդ նպատակին, աշխատել է ներդաշնակ բազմաձայն երգի տարածման միջոցով բարձրացնել ժողովրդական լայն զանգվածների երաժշտական մակարդակը,— նա այդ նպատակն է հետապնդել նաև իր երաժշտական-քննադատական հոդվածներում։ Օպերային ներկայացումների և համերգների վերաբերյալ տպագրված ռեցենզիաներում նա բազմիցս անդրադարձել է այդ հարցերին։ Ի վերջո նա հատուկ հոդված է գրել, վերնագրելով այն՝ «Ի՞նչպես զարգացնել ժողովրդի էսթետիկական ճաշակը»։ Իր այս հոդվածում, որը ամենայն հավանականությամբ գրված է 1901 թ. և մնացել է անտիպ, Կարա-Մուրզան, հակադրվելով Եվրոպայի կաթոլիկ կղերականությանը, որն աշխատում էր ժողովրդին հեռու պահել աշխարհիկ երաժշտական արվեստի ազդեցությունից, գտնում է, որ անհրաժեշտ է հնարավորություն ստեղծել, որպեսզի ժողովուրդը հաղորդակից դառնա երաժշտական կուլտուրա-

յին։ Իր առաջադրած հարցին՝ «Մի՞թե հարկավոր է հնարավորություն տալ ռամիկին օպերա լսելու», ինքն էլ պատասխանում է. «Այո, հարկավոր է և անհրաժեշտ մինչև անգամ, որովհետև միմիայն այս ճանապարհով մենք կարող կլինենք ստեղծել լուրջ ունկնդիրներ, անաչառ ու իսկական կարծիք հայտնողներ և աղնիվ մասսա հասարակության։ Չկա մի այլ դասակարգ այնպես ընդունակ օպերա կամ մի ուրիշ գեղարվեստական մուզիկա լսելու, ինչպես սորին դասակարգը։ Բարձր մուզիկան, գեղարվեստական այդ ուղղիչ ֆակտորը նորա վրա ավելի սաստիկ է ազդում և ավելի շուտ է ենթարկում նրան իր ղորության, քան մյուս դասակարգերին։ Մյուս դասակարգերը գնում են օպերա լսելու կանխակալ մտքերով, լոկ իրենց զվարճության համար։ Նրանց կարծիքը ճիշտ չէ, չինծու է»[1]։

Ելնելով սրանից, Կարա-Մուրզան խնդիր է դրել՝ Ռուսաստանի և Եվրոպայի երկրների օրինակով ստեղծել արվեստի ժողովրդական տներ, ամեն կերպ մատչելի դարձնել ժողովրդին թե օպերան և թե սիմֆոնիկ երաժշտությունը։

Անհրաժեշտ է նշել, որ Կարա-Մուրզան իբրև արվեստի ղեկավար սկզբունք ընդունում է դեմոկրատական դաստիարակությունը, ժողովրդայնությունը և ռեալիզմը, սկզբունքներ, որոնք նա որդեգրել էր ռուսական առաջավոր ռեալիստական արվեստից։ Նա իր կոչումը տեսնում էր «բուն ժողովրդական երգերը հասարակությանը ճշտությամբ և նրբությամբ մատուցաբերելու մեջ», ինչպես վկայում է «Մուրճ»-ի հոդվածագիրը[2], հենվելով Կարա-Մուրզայի խոսքերի վրա։ Նա ոչ միայն կարևոր էր համարում ժողովրդական երգի ձայնագրումը, մշակումը և պրոպագանդան, այլև անհրաժեշտ էր համարում պարզել «թե ինչ երգ ինչպիսի ժամանակ, կամ ինչ տրամադրության մեջ է երգում ժողովուրդը և կամ ինչ ավանդական և պատմական բացատրություն է տալիս այդ

[1] Տե՛ս «Ի՞նչպես զարգացնել ժողովրդի էսթետիկական ճաշակը» անտիպ հոդվածը, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնի արխիվ, ֆոնդ № 6։

[2] «Մուրճ», 1889, № 5, էջ 825։

երգերին»[1]։ Այս հանգամանքների պարզումը նա անհրաժեշտ էր համարում, որպեսզի կարողանար հարազատությամբ վերարտադրել ժողովրդական երգերի բովանդակությունը։

Կարա-Մուրզան գտնում էր, որ ժողովրդական երգի մշակողը պետք է ունենա համապատասխան պատրաստականություն և ապա ձեռնարկի այդ պատասխանատու գործին։ Եթե ժողովրդական երգերի մշակման պահանջը մեծ է, ապա դա դեռ չի նշանակում, թե «ամեն մի թերուս երաժիշտ իրավունք ունի վեր կենալ և երգեր հրապարակել»,— գրում է Կարա-Մուրզան[2], բերելով երգիչ Լ. Եղիազարյանի և երաժշտության դասատու Ղ. Ք. Հովսեփյանի օրինակները։ Նա պահանջում էր, որ ստեղծագործողը լինի խստապահանջ իր և ուրիշների նկատմամբ։ «Չպետք է մոռանալ, որ գրելը-հեղինակելը բավական չէ դեռ հանդիսացնելու գրվածքը,— գրում է նա,— դեռ պետք է փորձել, փորձվածը ներկայացնել բեմի վրա, կամ շրջանում, ներկայացվածի մասին ժողովրդի կարծիքը քանիցս անգամ լսած լինել, եթե հարկն է, պակասությունները ուղղել, փոփոխել, նորից փորձել և ապա ծրագրի մեջ մտցնել»[3]։ Այս խոսքերը կարևոր են ոչ միայն այն պատճառով, որ վկայում են կոմպոզիտորի խստապահանջությունն իր և ուրիշների նկատմամբ (որն ինքնին չափազանց ուսանելի է), այլև նրանով, որ դրանց մեջ պարզ կերպով արտահայտված է Կարա-Մուրզայի կողմից արվեստագետներին ներկայացվող հիմնական պահանջներից մեկը՝ անպայմանորեն ունկնդրել ժողովրդի կարծիքը և հաշվի առնելով այն՝ համապատասխան ուղղումներ մտցնել ստեղծա-

[1] Տե՛ս Կարա-Մուրզայի հայտարարությունը 1892 թ. նախապատրաստվող արտասահմանյան ուղևորության մասին, տպագրված 1891 թ. հոկտեմբերին «Մշակ»-ում, «Արձագանքում», «Նոր դար»-ում և այլ թերթերում։

[2] «Արևելյան տարրը եվրոպական երաժշտության մեջ», «Մուրճ», 1901, № 1, էջ 234։ Հատկանշական է, որ Լ. Եղիազարյանի հրատարակած ժողովածուի մասին նույնպիսի կարծիք է ունեցել նաև Կոմիտասը (տե՛ս «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ», 1941, էջ 186)։

[3] «Մշակ», Թիֆլիս, 28 ապրիլի 1892, № 47, էջ 2։

գործության մեջ։ Այսպիսով Կարա-Մուրզայի համար դեղարվեստական ստեղծագործության գլխավոր գնահատողը ժողովուրդն է, և արվեստագետը, եթե իրոք ձգտում է կերտել բարձրարժեք ստեղծագործություն, ապա նա անպայման պետք է ունկնդրի ժողովրդի ձայնին։ Այստեղ ամենայն պարզությամբ արտահայտված է Կարա-Մուրզայի դեմոկրատիզմն արվեստի գործերի գնահատման հարցերում։ Իր պրակտիկ ստեղծագործական աշխատանքում նա ղեկավարվել է հենց այդ պահանջով։ Նա սիստեմատիկորեն ժողովրդին է ներկայացրել իր բոլոր ստեղծագործությունները, լսել նրա կարծիքը և հաշվի առել այն՝ մտցնելով դրանց մեջ համապատասխան ուղղումներ, լրացումներ ու փոփոխություններ։ Նա անընդհատ փոփոխել է իր մշակած երգերի գործիքային նվագակցությունը՝ ձգտելով հասնել պարզության, կատարելության և մատչելիության։

Կարա-Մուրզան ելնելով իր գլխավոր նպատակադրումից գտնում էր, որ ժողովրդական երգը էստրադա պետք է բարձրացվի քառաձայն մշակմամբ։ Բայց միաժամանակ նա գրտնում էր, որ «երգերը քառաձայն բեմ դնելու ձևերի մեջ մեծ զգուշություն է հարկավոր. օրինակ, ավելի լավ է միաձայն երգել, քան վատ քառաձայն։ Ավելի լավ է քառաձայն առանց դաշնամուրի երգել, քան դաշնամուրի վատ ներդաշնակությամբ։ Նմանապես ավելի լավ է քառաձայնը դաշնամուրով երգել, քան օրկեստրով, որը համապատասխան չէ խմբին ոչ ներդաշնակությամբ և ոչ էլ իր նվագելու կատարելությամբ»[1]։

«Կոնցերտի նպատակն այն չէ, որ լոկ ժողովրդական երգեր դնենք բեմ, այլ ժողովրդական երգերն այնպես մշակված ցույց տանք, որ ճաշակ զարդացնենք»[2]։

Այսպիսով Կարա-Մուրզան նպատակ էր դրել ժողովրդական երգերը համերգային էստրադա բարձրացնել դեղարվեստական մշակման նոր աստիճանի հասցրած վիճակում, որպեսզի դրանք իրոք ծառայեին ժողովրդական մասսաների

[1] «Արևելյան տարրը եվրոպական երաժշտության մեջ», «Մուրճ», 1901, № 1, էջ 234։

[2] «Մշակ», Թիֆլիս, 6 սեպտեմբերի 1900, № 166։

գեղարվեստական դաստիարակության գործին։ Նման խստապահանջությունը ժողովրդական երգի մշակման գործի նկատմամբ հետևանք էր այն բանի, որ Կարա-Մուրզան շատ բարձր էր դասում ժողովրդական երգը և չէր հանդուրժում թեթևակի վերաբերմունքի որևէ արտահայտություն նրա նկատմամբ։ Իր հոդվածներից մեկում խոսելով երաժշտական ստեղծագործության արժեքի մասին, Կարա-Մուրզան դիմում է հետևյալ համեմատությանը. ժողովրդական երգերի «հեղինակությունը՝ բացի կլասիկական մուզիկայից՝ բոլոր մյուս միջին երաժշտական հեղինակություններից բարձր է, հետևապես և ավելի կրթիչ»[1]։ Այս խոսքերից դժվար չէ տեսնել, որ Կարա-Մուրզան կլասիկ ստեղծագործություններից հետո, արժեքի տեսակետից երկրորդ տեղը հատկացնում է ժողովրդական երգերին և առանձնապես ընդգծում է նրանց դասական նշանակությունը։ Դրանից ելնելով էլ նա գնահատում է այն գործիչների աշխատանքը, որոնք լայն զանգվածների մեջ տարածում են ժողովրդական երգեր։ Իբրև օրինակ կարելի է վերցնել խորմեյստեր Սլավյանսկուն, որի մասին Կարա-Մուրզան գրում է. «Սլավյանսկին ծառայում է այն գաղափարին, որ ժողովրդին պետք է կրթել տարրական երաժշտության մեջ և աշխարհին էլ ծանոթացնել ժողովրդական երաժշտության հետ»։ Այս նպատակադրումը համարելով ճիշտ և օգտակար, Կարա-Մուրզան գտնում է, որ Սլավյանսկին իր մշտական երգեցիկ խմբի հետ շրջելով և զանազան քաղաքներում համերգներ տալով՝ «իր նպատակին հայտնի չափով հասնում է»[2]։ Նույնիսկ հանճարեղ Գլինկայի գործը գնահատելիս Կարա-Մուրզան առաջին հերթին մատնանշում է այն, ինչ Գլինկան կատարել է ռուսական ժողովրդական երաժշտության բնագավառում։ Նա գրում է. «Գլինկան ռուսաց գեղարվեստական մուզիկան ստեղծելով, ժողովրդականին էլ քաղաքացիություն տվեց»[3]։ Եվ այդ նա

[1] «Մշակ», Թիֆլիս, 29 մայիսի 1899, № 96։

[2] Նույնը։

[3] «Մշակ», Թիֆլիս, 6 հոկտեմբերի 1900, № 188։

համարում է Գլինկայի ամենախոշոր երախտիքը: Մեր իրականության մեջ Կարա-Մուրզան այդքան հետևողականորեն ուշադրության կենտրոնում պահելով ժողովրդական երգի ձայնադրման, մշակման և պրոպագանդայի գործը, փաստորեն հետևում էր մեծ Գլինկայի և XIX դարի երկրորդ կեսի ռուս անվանի կոմպոզիտորների օրինակին:

Կարևոր է մատնանշել նաև այն, որ Կարա-Մուրզայի ինքնուրույն ստեղծագործությունների և առաջին հերթին անավարտ «Շուշան» օպերայի երաժշտությունը չափազանց մոտ է հայկական ժողովրդական երաժշտությանը: Ստեղծագործությունների բնութագրմանը նվիրված պիտի մենք արդեն ցույց ենք տվել, որ թեև այդ օպերայում հեղինակը փաստորեն չի օգտագործել բուն ժողովրդական ոչ մի երգ, բայց օպերայի երաժշտությունն այնքան մոտ է ու հարազատ, որ շատերը շփոթել են ժողովրդական երգերի հետ: Այս հանգամանքը անառարկելիորեն վկայում է Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության ժողովրդայնության մասին: Այդ են վկայում նաև նրա ընտրած հրատապ թեմաները, որոնք արտացոլելով հայ ժողովրդի կյանքն ու կենցաղը, նրա իղձերն ու մտորումները, դրանով իսկ Կարա-Մուրզայի ստեղծագործությունները դարձնում էին հարազատ ու հասկանալի ժողովրդի համար, նրան համակում էին իրենց արտահայտած հույզերով ու զգայարաններով:

Կարա-Մուրզան ինքը ձգտում էր իրականության ճշմարտացի վերարտադրմանը և ուրիշներից էլ պահանջում էր նույնը: Խոսելով ռուս կոմպոզիտորների օպերային ստեղծագործության մասին, Կարա-Մուրզան ասում է.

«Հույս կա, որ եթե ռուսաց օպերաների ստեղծագործությունը այնպիսի մեծ քայլերով առաջադիմություն անի, ինչպես վերջին ժամանակը՝ նրանք կարող են ծրագրում ամենատառաջին տեղը բռնել, հետզհետե զարգացնելով հասարակության ճաշակը դեպի ռեալական (ռեալիստական — Մ. Մ.) մուզիկան...» [1]: Նույն հոդվածում Կարա-Մուրզան վերլուծելով Բելլինիի «Նորմա» օպերայի կատարումը, ավելացնում է. «Բայց հեղինակը, Բելլինի, շատ աննպատակ դրություններ է դրել արտիստների համար, օրինակ՝ երկար ժամանակ բեմի վրա մնալ անգործ: Ինչո՞ւ հեղինակը չի օգտվում նրանց ներկայությունից...»: Ռեալիզմի դիրքերից է գնահատել Կարա-Մուրզան նաև Պուչչինիի «Բոհեմա» օպերան, որի մասին նա գրում է. «Պուչչինի իտալացի կոմպոզիտորը այս ռեալական (ռեալիստական — Մ. Մ.) պիեսայի համար կարողացել է այնպիսի համապատասխան մուզիկա գրել, որի մեջ ամեն աջողությամբ պարզ որոշվում են տիպերը և երևույթները»: «Պիեսան ներկա կյանքն է ներկայացնում, հետևապես գլխավոր դերերն էլ մեզ ավելի ծանոթ են այս օպերայում» [1]:

Իր պրակտիկ ստեղծագործական աշխատանքում նա ղեկավարվել է նույն դրույթներով: Նրա «Շուշան» անավարտ օպերան և բոլոր այն այուժեները, որոնք ընտրված էին նրա կողմից՝ օպերային ստեղծագործության համար օգտագործելու նպատակով, գերազանցապես վերցված են իրական կյանքից: Օպերայի մեջ գործող անձերը պետք է լինեն կենդանի մարդիկ: Նախորդ գլուխներից մեկում խոսելով «Շուշան» օպերայի մասին, մենք արդեն մեջ ենք բերել Կարա-Մուրզայի արած նշումը գործող անձանց բազմակողմանի և ռեալիստական բնութագրման անհրաժեշտության մասին [2]: Այդ տեղ ավելորդ է կրկնել այն ամբողջությամբ: Այդ նշումն անկասկած վկայում է այն, որ Կարա-Մուրզան նպատակ էր դրել պատկերել կենդանի մարդկանց՝ յուրաքանչյուրին հատկացնելով իր համապատասխան տեղը հասարակական կյանքում և փոխադարձ հարաբերության մեջ՝ հատուկ ուշադրություն դարձնելով նաև նրանց անհատական դիմանկարների պատկերմանը: Կարա-Մուրզան գործնականում այդպես էլ

[1] «Մշակ», Թիֆլիս, 28 հոկտեմբերի 1899, № 200:

[1] «Մշակ», Թիֆլիս, 24 հոկտեմբերի 1901, № 236:

[2] Տե՛ս Կարա-Մուրզայի արխիվը ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժին, ֆոնդ № 6: Տես նաև սույն աշխատության 4-րդ գլուխը:

սկսել էր։ Նրա «Շուշան» օպերայում հանդես բերված հերոսները՝ Շուշանը, Մհերանը, Փոլադ բեկը և ուրիշներ, իրական կյանքից վերցված տիպեր էին և նա աշխատում էր երաժշտական միջոցներով ավելի ցայտուն դարձնել նրանց ռեալիստական բնութագիրը։

Մենք տարբեր առիթներով արդեն քանիցս նշել ենք, որ Կարա-Մուրզան հատուկ ուշադրություն է դարձրել օպերային ստեղծագործությանը, համարելով այն հասարակության գեղարվեստական դաստիարակության կարևոր միջոցներից մեկը։ Այժմ մի քանի խոսքով անդրադառնանք այն հարցին, թե ինչպես է նա գնահատել ռուս և արևմտաեվրոպական կոմպոզիտորների օպերային ստեղծագործությունները, որովհետև դա մեզ հնարավորություն կտա ավելի լավ հասկանալ նրա էսթետիկական հայացքները։

Կարա-Մուրզան իր ամբողջ գործունեության ընթացքում սերտորեն կապված է եղել ռուսական իրականության և ռուս ժողովրդի երաժշտական կուլտուրայի հետ։ Դեռ երիտասարդ հասակում նա երազում էր Պետերբուրգի կոնսերվատորիա մտնելու մասին։ Երբ նրան չհաջողվեց իրագործել իր այդ երազանքը, նա սկսեց ինքնուրույն կերպով ուսումնասիրել ռուսական երաժշտության նվաճումները։ Մեծ հետաքրքրությամբ նա հաճախում էր Թիֆլիսի օպերային ներկայացումները, ինչպես նաև Ռուսական կայսերական երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի բաժանմունքի կազմակերպած սիմֆոնիկ ու կամերային համերգները։ Մյուս կողմից ռուսական երաժշտության հետ նա ավելի մոտիկից շփվել է իր համերգային շրջագայությունների ընթացքում (Հյուսիսային Կովկասի, Ղրիմի և Հարավային Ռուսաստանի քաղաքներում)։ Նա լավ գիտեր ռուս դրականությունն ու երաժշտական ստեղծագործությունը։ Այդ կարելի է եզրակացնել ինչպես ժամանակակիցների հիշողությունների, այնպես էլ նրա հոդվածների ու ռեցենզիաների հիման վրա։ Կարա-Մուրզան իր համերգների ընթացքում կատարել է իր հավաքած ու մշակած ռուսական ժողովրդական երգերը, ինչպես և ռուս կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները։ Այդ մենք տեսանք արդեն

նախորդ գլխում։ Եթե սրան ավելացնենք նաև այն, որ Կարա-Մուրզան Լերմոնտովի խոսքերի վրա գրել է «Спи, младенец» օրորերգը, որը մշտապես կատարվել է նրա համերգների ընթացքում, ռուսական տեքստով գրել է «О, создатель» աղոթքը, նպատակ էր դրել Լերմոնտովի «Բելա»-ն վերածել օպերայի, ինչպես և Մոսկվայում ավարտել և բեմադրել իր փայփայած «Շուշան» օպերան, կատմակերպել համերգային շրջագայություն, ընդգրկելով Պետերբուրգ, Մոսկվա, Օրյոլ, Կիև, Խարկով, Ռոստով Դոնի, Սիմֆերոպոլ, Սևաստոպոլ, Օդեսա, Ռիգա և այլ քաղաքներ,— ապա մեզ համար ավելի պարզ կդառնա այն սերտ կապը, որ Կարա-Մուրզան ունեցել է Ռուսաստանի և ռուսական կուլտուրայի հետ։ Իր լավագույն հույսերը նա կապել էր Մոսկվայի ու Պետերբուրգի հետ։ Թեև նրան չհաջողվեց այդ հույսերը վերածել կոնկրետ իրականության, բայց նա մինչև իր կյանքի վերջն էլ մնաց հավատարիմ իր իդեալին և հատկապես Թիֆլիսում անցկացրած վերջին տարիների ընթացքում ավելի մոտիկից զբաղվեց ռուսական օպերային արվեստի ուսումնասիրության գործով։ Նրա ռեցենզիաներում մենք հանդիպում ենք ռուսական 20-ից ավելի օպերաների վերլուծության։ Նա մեծ հետաքրքրությամբ հետևում էր ռուսական օպերային ստեղծագործության զարգացմանը, ողջունում էր նրա ամեն մի նոր քայլը, ուշադրություն հրավիրում նրա նվաճումների վրա։ Իր հոդվածներում ու ռեցենզիաներում նա բարձր է գնահատել Գլինկայի, Զայկովսկու, Բորոդինի, Ռիմսկի-Կորսակովի և ռուս այլ կոմպոզիտորների օպերաները, թեև որոշ օպերաների նկատմամբ (Գլինկայի «Ռուսլան և Լյուդմիլա», Մ. Մուսորգսկու «Բորիս Գոդունով») ունեցել է իր քննադատական վերաբերմունքը։ Դրանցից առաջինի մասին նա քննադատական դիտողություններ է արել, համարելով այն բեմականության տեսակետից անհաջող (թեև երաժշտության վերաբերյալ որևէ բացասական բան չի ասել), իսկ երկրորդի («Բորիս Գոդունով») նկատմամբ նա ուղղակի ունեցել է ժխտական վերաբերմունք։ Դատարկված լինելով կլասիկ օպերայի տրադիցիաներով, ըստ երևույթին նրա, ինչպես և շատ

ուրիշների համար, Մուսորգսկու օպերային նոր ոճը խորթ էր և անհասկանալի։ Հայտնի է, որ Չայկովսկին միանգամայն ժխտական վերաբերմունք է ունեցել այդ ոճի նկատմամբ [1]։ Նույնիսկ «Կուչկիստներից» ոմանք (Ն. Ռիմսկի-Կորսակով, Ց. Կյուի) քննադատաբար են վերաբերվել «Բորիս Գոդունով»-ի նկատմամբ։ Եվ Կարա-Մուրզան իր ռեցենզիաներում փաստորեն արձագանքել է ռուսական մամուլում արտահայտված այդ կարծիքներին։

Ռուսական օպերային ստեղծագործության լավագույն գործերի մասին նա խոսել է հիացմունքով։ Բերենք մի քանի օրինակ. խոսելով Գլինկայի «Իվան Սուսանին» («Жизнь за царя») օպերայի մասին և համառոտ կերպով վերարտադրելով նրա բովանդակությունը, Կարա-Մուրզան հետևյալ կերպ է գնահատում այն. «Այս օպերան ունի մեծ ժողովրդականություն նախ՝ նրա համար, որ ժողովուրդն էլ է դեր կատարում օպերայում և ապա Գլինկայի գրած երաժշտությունն էլ ռուսաց ժողովրդական երգերի հոգին է կրում իր եղանակներով և դարձվածքներով» [2]։

Նույն հոդվածի շարունակության մեջ Կարա-Մուրզան անդրադառնում է նաև Դարգոմիժսկու «Ջրահարս» («Русалка») օպերային և նրա բովանդակությունը բնութագրելուց հետո ավելացնում է. «Այս հարուստ նյութի վրա Դարգոմիժսկին գրել է շատ ազգու, գեղեցիկ և համապատասխան երաժշտություն, և այս օպերան դառել է ռուսական ամենասիրելի ներկայացումներից մինը»։ Բորոդինի «Իշխան Իգոր» օպերային նա անդրադարձել է մի քանի անգամ և դրականորեն գնահատել այն, միայն թե որոշ դիտողություններ անելով օպերայի երկրորդ գործողության (խանի բանակատեղի) երաժշտության վերաբերյալ։ Բերենք մի քանի հատված.

«Բորոդինի գրած «Իգորի» մեջ այնքան շատ երաժշտական

[1] Տե՛ս «Дни и годы П. И. Чайковского», М.-Л., 1940, էջ 109։

[2] Կարա-Մուրզայի անտիպ հոդվածից։ Տե՛ս Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնի արխիվը, ֆոնդ № 6։

նյութ կա, որ նրանից կարելի է երկու կամ ավելի օպերա շինել։ Շատ հարուստ են եղանակներով բոլոր գործողությունները էլ» [1]։

Մի այլ հոդվածում այդ նույն օպերայի մասին նա գրում է. «Այս օպերայում Բորոդինի գրած ռուսական մոտիվան շատ նման է իսկականին, մինչև անգամ մի քանի ժողովրդական երգեր մտցված են անփոփոխ։ Նրա ներկայացրած տիպերը հիանալի ռուսներ են իրենց հոգով։ Իշխան Իգորի և իշխանուհու ռեչիտատիվներն անգամ ցույց են տալիս ռուսական երգի ոգին» [2]։

Ինչպես այս, նույնպես և այլ օպերաներ գնահատելիս Կարա-Մուրզան առաջին հերթին նկատի է ունենում նրանց ազգային հատկանիշների որոշակիությունը։ Նա նույնիսկ համեմատության մեջ է դնում տարբեր օպերաներ, որպեսզի ցույց տա, թե ավյալ օպերան որքանով է ազգային-ռուսական։ Վերը նշված ռեցենզիայում ահա թե ինչ է գրում նա.

«Իգոր» չափազանց ռուսական է, «Մազեպա» քիչ նվազ, իսկ «Դեմոն» ավելի կոսմոպոլիտական (հանրամարդկային)» [3]։

Բերած օրինակները պարզ կերպով ցույց են տալիս, թե որքա՜ն մեծ նշանակություն էր տալիս նա ազգային նյութի օգտագործմանը և ստեղծագործության ազգային ոճի որոշակիությանը։

Նույն ռեցենզիայի շարունակության մեջ Կարա-Մուրզան բնութագրում է նաև Չայկովսկու «Մազեպա» օպերան և հայտնում է հետևյալ կարծիքը.

«Մազեպա» երաժշտություն Չայկովսկու, կարելի է համարել սիմֆոնիական ձևով գրված օպերա։ Սկզբից մինչև վերջ դուք լսում եք մտածված կանոնավոր և ավելի հոգեկան պրոցեսի համապատասխան երգ։ Ոչ մի տեղ չի երևում ոչ մի ոստյուն, ոչ մի անհարմար դարձվածք, սահուն, վսեմ

[1] «Մշակ», Թիֆլիս, 12 հոկտեմբերի 1900, № 188։

[2] «Մշակ», Թիֆլիս, 28 հոկտեմբերի 1899, № 200։

[3] Նույն տեղը։

ձգտումներով, կարծես իմաստուն մուղիկա լինի։ Բայց և այնպես՝ դա Չայկովսկու թույլ գրվածքներից մեկն է»[1]։

Այս խոսքերից դժվար չէ տեսնել, որ Կարա-Մուրզան «Մազեպա»-յի երաժշտությունը գնահատելիս հատկապես ընդգծել է նրա սիմֆոնիզմը և այլ հատկանիշները։ Բայց մյուս կողմից նրա եղրափակիչ նախադասությունից երևում է, որ Կարա-Մուրզան անհամեմատ ավելի բարձր է դասում Չայկովսկու ստեղծագործությունը, եթե «Մազեպան», այնուամենայնիվ, համարում է «Չայկովսկու թույլ գրվածքներից»։ Այստեղ պետք է հասկանալ ոչ թե բացարձակ, այլ հարաբերական իմաստով, համեմատության մեջ դնելով «Պիկովայա դամա» և «Եվգենի Օնեգին» օպերաների հետ, որոնց մասին Կարա-Մուրզան միշտ էլ դրական կարծիք է հայտնել։ Օրինակ, խոսելով «Եվգենի Օնեգին»-ի մասին և ընդգծելով այն, որ դա Պուշկինի գլխավոր գործերից է, Կարա-Մուրզան ավելացնում է, թե Չայկովսկին «իր հեղինակած երաժշտությամբ անմահացրել է իր անունը «Եվգենի Օնեգին» օպերայով»[2]։

Կարա-Մուրզան ոչ միայն առանձին օպերաների մասին է գրել ռեցենզիաներ, այլև կազմել է շաբաթական տեսություններ և օպերային սեզոնների ամփոփումներ, որոնց մեջ փաստական տվյալների համեմատության ճանապարհով հանգել է կարևոր հետևությունների։ Այսպես օրինակ, իր հոդվածներից մեկը նա նվիրել է 1899—1900 թթ. աշնանձմեռային սեզոնի արդյունքների ամփոփմանը։ Այստեղ նա թվական տվյալներ բերելով տրված օպերային ներկայացումների վերաբերյալ, հատուկ ուշադրություն է դարձնում այն հանգամանքին, թե ռուս կոմպոզիտորների օպերային ստեղծագործությունները ինչ տեղ են գրավել Թիֆլիսի օպերային թատրոնի ռեպերտուարում։ Ահա նրա բերած թվերը. 1899 թ. սեպտեմբերի 10-ից մինչև 1900 թ. փետրվարի 20-ը Թիֆլիսում ընդամենը տրվել է 146 ներկայացում, որոնցից 91-ը եվրոպական կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ, իսկ 65-ը ռուս կոմպոզիտորների։ Խաղացվել են՝ եվրոպական 13 կոմպոզիտորներից 22 օպերա և ռուսական 8 կոմպոզիտորներից՝ 23 օպերա։ Տոկոսային հարաբերությամբ ռուսական օպերաների ներկայացումները կազմում են ընդհանուր թվի 44,5 տոկոսը։ Նշելով, որ 20 տարի առաջ ռուսական օպերաների ներկայացումները կազմում էին ներկայացումների ընդհանուր թվի 5 տոկոսը, իսկ տաս տարի առաջ՝ 15 տոկոսից ավելի չէր, Կարա-Մուրզան հայտնում է իր գոհունակությունը ռուսական օպերային ներկայացումների այդպիսի քանակական արագ աճի առթիվ և հաստատ հույս է հայտնում, որ եթե այս տեմպերով աճը շարունակվի, ապա ռուս հեղինակների օպերաները թատրոնի ռեպերտուարում կգրավեն գերակշռող տեղ։ Նա առանձնապես ընդգծում է այն, որ այդ նույն սեզոնի ընթացքում եթե Վերդիի օպերաները ներկայացվել են 23 անգամ, ապա Չայկովսկու օպերաները խաղացվել են 28 անգամ։

Իր ռեցենզիաներում Կարա-Մուրզան արել է նաև այլ ընդհանուր հետևություններ։ Այսպես օրինակ. նա գտնում է, որ ռուս կոմպոզիտորների օպերային ստեղծագործությունների հաջողությունը մեծ չափով պայմանավորվում է նրանով, որ նրանք իրենց օպերաների համար նյութ ընտրում են կլասիկ գրողների գործերից։ Ահա նրա խոսքերն այդ մասին.

«Ռուս կոմպոզիտորների ամենալավ հատկություններից մեկն այն է, որ իրանց օպերաների համար նյութեր ընտրում են տաղանդավոր բանաստեղծների գրվածքներից, որով օպերայի կեսը պատրաստ կարելի է համարել»[1]։

Անհրաժեշտ ենք համարում ավելացնել նաև այն, որ Կարա-Մուրզան առանձին ուշադրությամբ էր հետևում նոր օպերաների երևալուն և իր ռեցենզիաներում անմիջապես արտահայտում էր իր վերաբերմունքը նրանց նկատմամբ։

---

[1] «Մշակ», Թիֆլիս, 28 հոկտեմբերի 1899, № 200։

[2] Կարա-Մուրզայի անտիպ հոդվածներից։ Տե՛ս Հայկական ՍՍՌ Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնի արխիվ, ֆոնդ № 6։

[1] «Մշակ», Թիֆլիս, 6 սեպտեմբերի 1899, № 207։

Երբ Թիֆլիսում բեմադրվում է Ռիմսկի-Կորսակովի «Թագավորի հարսնացուն» օպերան, Կարա-Մուրզան այդ առթիվ գրում է.

«Ռիմսկի-Կորսակով իր «Царская невеста» ավելի հըմտաբար, գեղարվեստական ճաշակով և տաղանդով է գրել, քան թե իր մյուս օպերանները, որոնք այնպիսի հաջողություն չեն ունեցել, ինչպես այս վերջինս։ Սրանով ռուսաց օպերաների ցուցակը հարստացավ մի օպերայով ևս, որ միշտ կարող է ծրագրում մեծ տեղ բռնել»[1]։

Բերած օրինակները բավական պերճախոս կերպով վկայում են, որ Կարա-Մուրզան մեծ ուշադրությամբ հետևել է ռուսական օպերային ստեղծագործությանը, ուսումնասիրել այն, որ նա իր ռեցենզիաներում դրական գնահատական է տվել ձեռք բերած նվաճումներին և մեծապես նպաստել է ռուսական օպերաների պրոպագանդային՝ մանավորապես ծանոթացնելով հայ ընթերցողներին այդ ստեղծագործությունների հետ։ Բայց դրանով չի սպառվում բերած օրինակների նշանակությունը։ Բարձր գնահատելով Գլինկայի «Իվան Սուսանին», Բորոդինի «Իշխան Իգոր», Չայկովսկու «Պիկովայա դամա» և «Եվգենի Օնեգին», Ռիմսկի-Կորսակովի «Թագավորի հարսնացուն» և այլ օպերաներ, դրանով իսկ նա ցույց է տվել, որ ինքը լավ է կողմնորոշվել ստեղծագործական սկզբունքների ու մեթոդների հարցում՝ վոքր բացառությամբ տալով այնպիսի գնահատականներ, որոնք պահպանել են իրենց այժմեականությունը։ Նա ընդգծել է սիմֆոնիզմի կիրառումն օպերային ստեղծագործության մեջ և դիտել այն որպես այդ ստեղծագործության կարևոր հատկանիշ։

Կարա-Մուրզայի էսթետիկական հայացքներն իրենց արտացոլումը գտել են նաև այն հոդվածներում ու ռեցենզիաներում, որոնց մեջ նա վերլուծման է ենթարկել արևմտաեվրոպական կոմպոզիտորների լավագույն օպերային ստեղծագործությունները։ Նրան առանձնապես գրավել են Վերդիի, Գունոյի, Բիզեի, Պուչչինիի և այլ կոմպոզիտորների օպերա-

[1] «Մշակ», Թիֆլիս, 28 հոկտեմբերի 1900, № 204։

ները։ Նրա դրական գնահատականին են արժանացել հատկապես այն օպերաները, որոնց մեջ արտացոլված է իրական կյանքը, պատկերված են կենդանի մարդիկ իրենց հույզերով ու զգացմունքներով, որոնց երաժշտությունն աչքի է ընկնում մելոդիկ գեղեցկությամբ, դրամատիզմով և գունագեղությամբ։ Նրա սիրած օպերաներից են՝ Վերդիի «Ռիգոլետտո» և «Տրավիատա», Գունոյի «Ֆաուստ», Պուչչինիի «Բոհեմա», Բիզեի «Կարմեն» և այլ օպերաներ։ Դրանց հակառակ նա քննադատաբար է վերաբերվել Վագների «Տանհեյզեր», Բելլինիի «Նորմա» և այլոց օպերաների նկատմամբ։ Հետաքրքիր է նրա կարծիքը «Տանհեյզերի» մասին, որից կարելի է տեսնել նրա վերաբերմունքը ռոմանտիկական օպերայի վերաբերյալ ընդհանրապես։ Իր ռեցենզիաներից մեկում նա գրում է.

«Շատ էին խոսում «Տանհեյզերի» մասին, որի մեջ չորս բարձր երգիչներ մրցում են միմյանց հետ թագավորի պալատում։ Վանգները մուզիկա գրելիս՝ գլխավորապես ուշադրություն է դարձրել երկու երգչի վրա։ Նա նրանց հատկացրել է դժվար, երկար ու իմաստուն արիաներ, օրկեստրին էլ տվել է նորաձև երաժշտություն և նպատակավոր ներդաշնակություն։ Բայց և այնպես նրանք (արիաները) շատ սառն են անցնում, ոչ թե կատարողի կողմից, այլ իբրև հեղինակություն։ Առհասարակ այս օպերան ծանր տպավորություն է թողնում լսողի վրա, մանավանդ կուսակրոն հոգևորականների խմբական երգերը, որ գրված են շատ բարձր և միապաղաղ։ Ավելացրեք դրա վրա և վերջին գործողությունը՝ թագավորի աղջկա հուղարկավորությունը իր խիստ կաթոլիկական ձևականությամբ և սաստիկ տխուր ու արտաճմլիկ դամբանական երգեցողությամբ, դագաղի հանդիսավոր բեմ բերվելը և Տանհեյզերի ողբը, այն ժամանակ հասկանալի կլինի, թե ի՛նչ մեծ անհամբերությամբ սպասում եք վերջին, որ դուրս պրծնեք և ձեր սիրտը ազատեք ծանր մուզիկայից»[1]։

«Տանհեյզերի» վերաբերյալ քննադատական այս խոսքերից դժվար չէ տեսնել, որ Կարա-Մուրզան դեմ էր օպերային

[1] «Մշակ», Թիֆլիս, 25 դեկտեմբերի 1899, № 242։

ստեղծագործության մեջ ստատիկային, միատիպիզմին, ռեալիզմից հեռանալու տենդենցին և ընդհանրապես գույների ռոմանտիկական խտացմանը։ Այժմ մենք կցանկանայինք եզրափակել մեր ասածները օպերային ստեղծագործության վերաբերյալ Կարա-Մուրզայի հայացքների մասին։

Բերած փաստերն ու հեղինակի ասույթները միանգամայն ակներև կերպով ցույց են տալիս, որ Կարա-Մուրզան կանգնած էր ռեալիստական օպերայի պաշտպանության դիրքերում։ Նա հատուկ ուշադրություն էր դարձնում օպերային ստեղծագործության երաժշտական լեզվի ազգային հատկանիշների որոշակիության, նրա ժողովրդայնության և դեմոկրատիզմի հարցերին։ Հակառակ այն մարդկանց, որոնք պնդում էին, թե «երաժշտությունն ազգություն չունի, սրտի և մտոց արվեստ է» [1], Կարա-Մուրզան գտնում էր, որ «ամեն ազգ ունի յուր երգը» և «որչափ ազգ՝ այնչափ և երաժշտական տարր ու բնություն» [2]։ Այս դեկավար դրույթից ելնելով էր, որ նա նպատակ էր դրել լուծել հայկական ազգային ոճի հարցը օպերային ստեղծագործության բնագավառում։ Այդ են վկայում ոչ միայն Կարա-Մուրզայի քննադատական հոդվածները, այլև նրա «Շուշան» անավարտ օպերայից մնացած հատվածները, որոնք իրենց երաժշտական լեզվով անտարակույս հայկական են և չափազանց մոտ են հայկական ժողովրդական երաժշտությանը։

Օպերային ներկայացումները վերլուծելիս նա ելնում էր այն բանից, թե որքանով է ապահովված բեմական ամբողջությունը, որպեսզի տվյալ ներկայացումը կատարի իր իսկական դաստիարակչական դերը։ Նա խստորեն դատապարտում էր օպերային թատրոնի այն տնօրեններին, որոնք անուշադրության էին մատնել օպերայի կրթիչ տարրի դրսևորումը և իրենց ամբողջ ուշադրությունը դարձնում էին ներկայացման արտաքին փայլի, նրա դեկորացիաների, համր պատկերների,

[1] Տե՛ս «Բազմավեպ», 1897, տարի ԾԶ, էջ 432—437, «Պատասխանք Բազմավեպի Մուրհանդակին» անստորագիր հոդվածը։

[2] Կարա-Մուրզա, Երաժշտություն (ուսվածք), տպագրված «Մուրճ»-ի 1889 թ. № 1-ում։

պարերի և ապրեղների վրա։ Բոլոր դեպքերում նա պահանջում էր, որ օպերային ներկայացման կոմպոնենտները դրսևորվեին միասնաբար և գտնվեն գեղարվեստական համապատասխան բարձրության վրա։ Նա չափազանց խստապահանջ էր հատկապես դերակատար երգիչ-երգչուհիների նկատմամբ, քանի որ նրանց երգից ու խաղից էր կախված ներկայացման գեղարվեստական ներգործության ուժը։ Եթե ներկայացման բոլոր տարրերը գտնվում էին պահանջված բարձրության վրա և հանկարծ երգիչ-երգչուհիներից մեկը կամ մյուսը, շնորհիվ իր կոկորդային երգի կամ անշնորհք խաղի, իջեցնում էր ներկայացման գեղարվեստական մակարդակը, ապա Կարա-Մուրզան անողոքաբար հարձակվում էր նրա վրա, որքան էլ նա հայտնի արտիստ լիներ։ Բերենք մի երկու օրինակ, որպեսզի մեր ասածները չափազանցություն չթվան։ Խոսելով տենոր Զինովևի մասին, որը մասնակցել էր Թիֆլիսի օպերային ներկայացումներին և աչքի էր ընկել իր վատ երգով ու խաղով, Կարա-Մուրզան եզրափակում է.

«Ասում են, որ արտիստը ոսկե մեդալով է վերջացրել կոնսերվատորիան։ Շատ կարելի է՝ նա երևելի երաժիշտ լինի, բայց աստված աղատե մեզ այն տեսակ արտիստից, որ ոչ ձայն ունի երգելու և ոչ ձև խաղալու։ Օպերային երգչին ձայնը որ պակասի, էլ ի՞նչ է մնում» [1]։

Մի այլ արտիստի մասին նա գրում է.

«Ռուսաց դերերի համար մի տենոր ունենք՝ Բորիսենկո, որին երկու անգամ լսողը հազիվ թե համաձայնվի մեկ էլ լսելու։ Չի անցնում մի արիա, մի ռեչիտատիվ, մի նախադասություն, որ նա կոկորդային ձայնով չերգի, այդ արդեն անտանելի է։

...Բացի սրանից, նրա անձնավստահությամբ, միշտ ժպիտով և ատամները ցույց տալով երգելը և ամեն մի դերում միատեսակ դեղեցկանալով խաղալը և դերի մեջ մտնել չիմանալը միայն հակակրություն են ստեղծում արտիստի համար» [2]։

[1] «Մշակ», Թիֆլիս, 15 հոկտեմբերի 1899, № 192։

[2] Նույն տեղը։

Կարա-Մուրզայի այս խոսքերում պարզ կերպով դրված է թեմական ռեալիստական կերպար ստեղծելու խնդիրը, մի բան, որը չափազանց կարևոր էր։ Նա պահանջում էր, որ արտիստը հասկանա իր ներկայացրած տիպի էությունը և իր կատարողական արվեստը ծառայեցնի դրա ճշմարտացի բացահայտմանը։ Նա հատկապես ընդգծել է «միատեսակ գեղեցկանալով խաղալը» և «դերի մեջ մտնել չիմանալը», որպես արտիստի համար կարևորագույն թերություններ։

Դրան հակառակ նա գիտեր ըստ արժանվույն գնահատել այն արտիստներին, որոնք տաղանդավոր կերպով կատարում էին իրենց դերերը և դրանով իսկ ապահովում էին ներկայացման գեղարվեստական բարձր մակարդակն ու հասարակությանը պատճառում էսթետիկական բավականություն։ Կարա-Մուրզայի ռեցենզիաներում կան բազմաթիվ հրճվալից տողեր այնպիսի արտիստների մասին, ինչպիսիք էին Ֆ. Շալյապինը, Ն. Պապայանը, Բրոջջին (իտալացի), Ե. Տերյան-Ղորղանյանը և շատ ուրիշներ։ Որպեսզի ցույց տանք այն, թե Կարա-Մուրզան ինչ արժանիքներ և ինչպես էր գնահատում, բերենք միքանի օրինակ։

Հռչակավոր արտիստ Ֆ. Շալյապինը գաստրոլային ելույթներ է ունենում Թիֆլիսի օպերայում և հսկայական տպավորություն է գործում հասարակության վրա։ Այդ կապակցությամբ Կարա-Մուրզան իր ռեցենզիաներից մեկում գրում է.

«Շալյապինն իբրև դերակատար, հանճար է, նա Մեֆիստոֆելից այնպիսի մի զորեղ ոգի է ստեղծել, որ ամեն ինչ իրան է ենթարկում,— բեմ, օրկեստր, խումբ, դերակատարներ, դահլիճ, այս բոլորը կարծես նրան հպատակվելու համար են։ Նա բարձրից լիովին տիրապետում է բոլորին, ամենքը երկրորդական են, նրա յուրաքանչյուր շարժումը սարսեցնում է տեսողին։ Ամբողջ ներկայացմանը անընդհատ երկու դեր է կատարում, մինը խաբելով գրավել իր զոհերին, մյուսը հեգնաբար ծաղրել նրանց և այդ ցնցում է երգով, ձայնի փոփոխությամբ, խաղով և առանձին միմիկայով այնքան ազդու, որ միշտ երկյուղով են հետևում նրա ամեն

մի շարժմունքին»։ Ի վերջո Կարա-Մուրզան Շալյապինի Մեֆիստոֆելը համեմատելով Պ. Ադամյանի Համլետի հետ, բացականչում է. «Ահավասիկ մի արտաքո կարգի Մեֆիստոֆել, որի նմանը մինչև օրս չէ տեսնված, այնպես տարօրինակ, ինչպես Ադամյանի Համլետը» [1]։

Կարա-Մուրզայի երաժշտական քննադատության մակարդակի որոշման տեսակետից հատկապես հետաքրքիր են նրա ռեցենզիաների՝ Ն. Պապայանին վերաբերվող հատվածները, որոնցից մենք կցանկանայինք անել որոշ քաղվածքներ։ Ահա թե ինչ է գրում նա երգչուհի Ն. Պապայանի մասին.

«Օրիորդ Պապայանն օժտված է օպերային արտիստուհու բոլոր լավ հատկություններով։ Նրա հազվագյուտ գեղեցիկ ձայնն ունի լայն դիապազոն, որի բոլոր նոտաները վերևից մինչև ներքև միատեսակ մաքուր են թե՛ պայծառ և թե՛ խուսուր բնավորության դերերում։ Ֆրազիրովկան հասած է վերին աստիճանի կատարելագործության, նյուանսներն այնքան մտածված և նուրբ են, որ ամեն մի մոտիվ առանձին ներգործում է։ Տեխնիկան — ամենակիրթ, երաժշտագիտությունը — անսահման, լսելիքը — անփոխարինելի և բախտավոր զգացմունքը զարգացած։ Այս բոլորը պարզ երևում են նրա կատարած Տրավիատայի և Ջիլդայի դերերում։

Շնորհիվ այս հատկությունների նա չի կարող մոզիկայից կաշկանդված լինել, ընդհակառակը, ոչ թե նա է հպատակվում օրկեստրին, այլ օրկեստրն է իրեն հպատակեցնում, որով ինքն ազատ խաղում է, ինչպես կամենում է։ Ներգելու շկոլան այնքան լավ է, որ կարծես կյանքում լիներ երգելու խոսելու տեղը և ոչ թե դերում։ Իսկ դերի մեջ այնպես է մտնում, որ Պապայանի տեղ տիպ է միայն երևում։ Տրավիատայի մահվան տեսարանն անբացատրելի բնական կատարեց։ Իսկ «Ռիգոլետտոյի» վերջին գործողության Ջիլդայի հոր հետ երկձայնը այնպես ազդու էր հնչում Բրոջջիի հետ երգելիս, որ միայն գեղեցիկ ներդաշնակություններ և արբանյակ ձայներ էին լսվում, որը կախում ունի ձայների

[1] «Մշակ», Թիֆլիս, 29 մարտի 1900, № 59։

մաքրությունից»։ Եվ ապա եզրափակում է իր ասածները հետևյալ խոսքերով. «Պապայանը ծնվել է երգելու համար» [1]։

Մի այլ ռեցենզիայում նա գրում է.

«Մարգարիտա (օր. Պապայան) փայլում էր ինչպես գարնանային ամենալավ վարդ դաշտային ծաղիկների փնջի մեջ։ Այստեղ ակամա դղրդում ես. «Լավ է, որ Գունոն առանձին տեսարաններ շատ է տվել Մարգարիտային, որով օր. Պապայանն ազատ կատարում էր իր դերը։ Հայելիի և ադամանդների տեսարանը ներկայացնելիս, չես իմանում, թե նրա խաղով ավելի հրճվես, թե երգով։ Նմանապես մյուս դերասաններն էլ անվերջ գրավում են լսողին։ Թիֆլիսը տեսել է շատ լավ Մարգարիտաներ, բայց շատ իրավացի խոստովանվում է, որ գերազանց տեղը բռնում է օր. Պապայանը» [2]։

Իսկ մի այլ ռեցենզիայում կարծես ընդհանրացնելով իր ասածները երգչուհի Ն. Պապայանի մասին, Կարա-Մուրզան գրում է.

«Օր. Պապայանին մենք տեսել ենք նրա բոլոր դերերում և միշտ մնացել ենք հիացած նրա բազմակողմանի անզուգական խաղով և բառի բուն նշանակությամբ դյութիչ ձայնով» [3]։

Բերած օրինակներից միանգամայն պարզ է դառնում այն, թե ինչով է ղեկավարվել Կարա-Մուրզան արտիստների կատարողական արվեստի գնահատման գործում։ Իր ռեցենզիաներում թեև նա ընդգծել է արտիստների ձայնական տվյալները, վոկալ տեխնիկան, խաղը, միմիկան և այլ հատկանիշներ, բայց և այնպես դրանք չեն որոշողը։ Նա բարձր է գնահատել հատկապես այն արտիստներին, որոնք վարպետորեն օգտագործելով այդ բոլորը՝ ռեալիստորեն են վերարտադրել իրենց դերերը և ստեղծել են այնպիսի կերպարներ, որոնք մոռացնել են տվել իրենց՝ արտիստներին և ունկնդիրների մեջ տպավորվել են իրենց ներկայացրած տիպերով։

1 «Մշակ», Թիֆլիս, 1 հոկտեմբերի 1899, № 182։
2 «Մշակ», Թիֆլիս, 28 հոկտեմբերի 1899, № 200։
3 «Մշակ», Թիֆլիս, 6 նոյեմբերի 1899, № 207։

Անհրաժեշտ ենք համարում ընդգծել, որ Ն. Պապայանին վերաբերվող հատվածներում, ինչպես և իր մի շարք այլ ռեցենզիաներում Կարա-Մուրզան չափազանց բարձր է գնահատել ռուսական վոկալ կատարողական դպրոցի արժանիքները։ Այն բոլոր գովասանական խոսքերը, որ նա գրել է Ն. Պապայանի վոկալ արվեստի մասին, ամբողջապես վերաբերվում են ռուսական վոկալ դպրոցին, որովհետև Ն. Պապայանն իր կրթությունն ստացել է Պետերբուրգում և նրա վոկալ արվեստը հասունացել ու ձևավորվել է ռուսական միջավայրում։ Այս իմաստով Կարա-Մուրզայի խոսքերն ավելի մեծ նշանակություն են ստանում և դարձյալ վկայում են ռուսական արվեստի հետ ունեցած նրա սերտ կապերը։

Կարևոր է նշել, որ Կարա-Մուրզան երաժշտական կուլտուրայի հարցերի նկատմամբ ցուցաբերում է պատմական մոտեցում։ Օրինակ, խոսելով այն մասին, որ հայերը ռուսական և արևմտա-եվրոպական ժողովուրդների համեմատությամբ երաժշտության բնագավառում չեն հասել զարգացման ժամանակակից մակարդակին և նրանցից ետ են մնացել, Կարա-Մուրզան իր հոդվածներից մեկում գրում է.

«...Հոդ չէ, որ մենք հայերս ուրիշ ազգերի պես զարգացումն չունենք երաժշտության մեջ։ Դա հանգամանքների ծնունդ է» [1]։

Հասկանալի է, որ այստեղ նա նկատի ուներ կոմպոզիտորական ստեղծագործությունը և ոչ թե ժողովրդական երաժշտությունը։ Նա միաժամանակ նկատի ուներ հայերի պատմական անցյալը և քաղաքական այն հանգամանքները, որոնք արգելակել էին հայերի նորմալ զարգացմանը։ Բերած այս խոսքերից կարելի է եզրակացնել, որ եթե հանգամանքները փոխվեին, ապա դրությունն էլ կփոխվի. կվերանա հայերի անզարգացածությունը երաժշտության բնագավա-

1 Կարա-Մուրզա, Երաժշտություն (ուսվածք), «Մուրճ», Թիֆլիս, 1889, № 1։

ռում։ Այս թեզն ապացուցված է ոչ միայն հայերի, այլև ՍՍՌՄ տերիտորիայի վրա բնակվող բազմաթիվ ժողովուրդների օրինակով, որոնք անցյալում հետամնաց լինելով հանդերձ, սովետական պայմաններում ստացան զարգացման համար անհրաժեշտ բոլոր նախադրյալները և հսկայական քայլերով առաջադիմեցին։

Կարա-Մուրզան փորձել է հասկանալ նաև երաժշտական կուլտուրայի պատմության օրինաչափությունները։ Օրինակ, իր մեծ հոդվածներից մեկում («Արևելյան տարրը եվրոպական երաժշտության մեջ») նա փորձել է որոշ ընդհանրացումների հանել երաժշտական կուլտուրայի զարգացման պատմական պրոցեսի ըմբռնման ուղղությամբ։ «Կյանքը հոսանք է,— գրում է նա,— իսկ երաժշտությունն ունի իր կյանքը, ուրեմն իր անցյալը, ներկան և ապագան։ Կյանքն ընթանում է դեպի նորը։ Երաժշտությունն էլ հետ չի մնում» [1]։ Այս ընդհանուր ճիշտ դրվածքից հետո պետք էր ապացել, որ հեղինակը կկարողանա բացահայտել երաժշտական կուլտուրայի զարգացման պրոցեսի օրինաչափությունը, սակայն այդ դժվարին հարցը նրա ուժերից վեր է եղել և նա սահմանափակվել է մի ընդհանուր, ըստ էության ոչինչ չասող նախադասությամբ։ «Երաժշտությունը, ինչպես և դիտությունն ու արվեստը, ծագելով Ասիայում, անցնում և զարգանում է նախ Հունաստանում, հետո Իտալիայում, Իսպանիայում և ապա տարածվում Եվրոպայի մյուս մասերում» [2]։ Այս խոսքերում չի ասված այն մասին, որ ամեն մի ժողովուրդ ապրել է իր երաժշտական արվեստի զարգացման երկարատև պրոցեսը, որն զգալիորեն տարբերվում է այլ ժողովուրդների երաժշտության զարգացման պրոցեսից։ Եվ եթե տարբեր ժամանակաշրջաններում այս կամ այն ժողովուրդը մյուսների համեմատությամբ աչքի է ընկել իր արվեստի բարձր մակարդակով, ապա դա էլ, Կարա-Մուրզայի խոսքերով ասած «հան-

[1] Կարա-Մուրզա, Արևելյան տարրը եվրոպական երաժշտության մեջ, «Մուրճ», Թիֆլիս, 1901, № 1։

[2] Նույն տեղը

գամանքների ծնունդ է» և ունի իր պատճառները։ Արվեստագետի խնդիրն է գտնել այդ պատճառները, հասկանալ այդ երևույթի էությունը և բացահայտել այն։ Իսկ Կարա-Մուրզայի մոտ այդ խնդիրը միայն դրված է, բայց թողնված է առանց պատասխանի։

Կարա-Մուրզան փորձել է հասկանալ երաժշտության, ինչպես և այլ արվեստների բնագավառում տեղի ունեցող մի կարևոր երևույթի էությունը։ Դա արևելյան ժողովուրդների երաժշտության նկատմամբ եղած հետաքրքրությունն է եվրոպական ժողովուրդների արվեստագետների մոտ և վերջիններիս ստեղծագործության մեջ «արևելյան երաժշտական տարրի» ներթափանցումը։ Հարցը ինքնին չափազանց հետաքրքիր է և Կարա-Մուրզան բազմաթիվ օրինակներ է բերում ռուսական, արևմտա-եվրոպական և հայկական կոմպոզիտորներից, որոնց ստեղծագործության մեջ օգտագործվում են արևելյան երաժշտական թեմաներ։ Ճիշտ կերպով նշելով այն, որ XIX դարի ընթացքում հետզհետե աճում և ավելանում է հետաքրքրությունը արևելյան երաժշտության նկատմամբ, առաջանում է «օրիենտալիզմի» ուղղությունը ռուսական և արևմտա-եվրոպական արվեստների մեջ,— Կարա-Մուրզան չի կարողացել զանազանել այդ ուղղության ներսում եղած շերտավորումը և պարզել նրա առաջացման իսկական պատճառները։ Այն պատճառները, որոնք նշված են հոդվածում, պատճառ համարվել չեն կարող և գործի էության պարզաբանմանն ամենևին չեն նպաստում։ Այնինչ հարցը դիտական հողի վրա դնելու դեպքում հեղինակը նախ և առաջ պիտի նշեր, որ «օրիենտալիզմի» առաջացումը հետևանք էր արևելյան ժողովուրդների ազգային-ազատագրական շարժումների նկատմամբ եղած հետաքրքրությանը։ Ահա այս է, որ Կարա-Մուրզան չի կարողացել պարզ պատկերացնել ու բացատրել, որովհետև տվյալ հարցում նույնպես նրա վրա իշխել է լիբերալ բուրժուական տեսակետը, որի համաձայն ասիացին չի կարող զբաղվել արևելյան հաղնակների մշակման գործով, քանի որ նրան այդ չի հետաքրքրում։ Այդ գործով պետք է զբաղվի եվրոպացին։ Իսկ եթե ասիացին ցանկանում է

զբաղվել արևելյան եղանակների մշակման գործով, ապա նա, ինչպես ինքը Կարա-Մուրզան է ասում, պետք է «գնա մուզիկա ուսանի, թեորետիկ դառնա և հետո, եթե ձիրք ունի, դրի եղանակներ եվրոպական երաժշտության ներդաշնակությամբ»։ «Այն ժամանակ միայն,— եզրափակում է Կարա-Մուրզան,— մենք մի փոքր ծառայություն մատուցած կլինենք գործին» [1]։

Մասնագիտական կրթության հարցում Կարա-Մուրզան իհարկե ճիշտ էր։ Նրա պահանջն ըստ երևույթին այդ իմաստով էլ պետք է հասկանալ, այլապես ինչ է նշանակում «թեորետիկ դառնա» ֆրազը։ Նա փաստորեն պահանջել է ձեռք բերել թեորետիկ բարձր պատրաստականություն, որն անկասկած, անհրաժեշտ նախապայման էր ազգային երաժշտական կուլտուրայի զարգացման համար։ Սակայն սրա հետ միասին նա առավելությունը տվել է եվրոպացուն, ինչպես այդ անում էին լիբերալ բուրժուազիայի ներկայացուցիչները։ Բայց չնայած դրան, Կարա-Մուրզան հենց նույն հոդվածում ռուս ու եվրոպացի կոմպոզիտորների անունների կողքին հիշատակել է մի շարք ասիացիների (հայ կոմպոզիտորներից՝ Տ. Չուխաջյան, Գ. Ղորղանյան, Ն. Տիգրանյան, Հ. Նալբանդյան, Ա. Սպենդիարով, Ա. Քաղցածյան, Ն. Թաշչյան և Մ. Եկմալյան, վրացի կոմպոզիտոր Ի. Կարգարեթելուն), որոնք զբաղվում են արևելյան եղանակների մշակման գործով։ Այստեղ ակնհայտ է հակասությունը վերը բերված եզրակացության և հոդվածում եղած փաստական նյութի միջև։

Կարա-Մուրզայի հոդվածներում հաճախակի կարելի է հանդիպել նման հակասություններ։ Այսպես, օրինակ, իր ռեցենզիաներից միանգամայն ակնհայտ կերպով կարելի է տեսնել, որ Կարա-Մուրզան կողմնակից է եղել այնպիսի օպերայի, որի մեջ ժողովուրդը հանդես է գալիս ոչ թե որպես ֆոն կամ դեկորացիա, այլ որպես գործող անձ։ Ելնելով դրանից նա հաճախ մեղադրել է այն կոմպոզիտորներին, որոնք բեմ հանելով ժողովրդին, որևէ չափով չեն ընդգծում

1 «Մուրճ», Թիֆլիս, 1901, № 1։

նրա դերը։ Իսկ մյուս կողմից, ինչպես վերը տեսանք, նա բացասական կարծիք է հայտնել Մ. Մուսորգսկու «Բորիս Գոդունով» օպերայի մասին, որն իրոք իսկական ժողովրդական դրամա է և որի մեջ ժողովուրդը հանդես է գալիս որպես կենտրոնական հերոս։ Անկասկած, այստեղ առկա է Կարա-Մուրզայի հայացքներում եղած հակասություններից մեկը։

Մենք կցանկանայինք ուշադրության առնել ևս մեկ հակասություն Կարա-Մուրզայի հայացքներում։ Դա հետևյալն է։ Նա նպատակ էր դրել ժողովրդական երգը համերգային էստրադայից հարազատությամբ վերադարձնել ժողովրդին։ Սակայն նրա նպատակադրման և ստեղծագործական պրակտիկայի միջև գոյություն է ունեցել որոշակի հակասություն։ Ինչ վերաբերվում է երգի մելոդիային, ապա այն իր մշակումներում նա պահպանել է անփոփոխ դրությամբ և այս իմաստով լիովին կատարել է իր նպատակադրումը։ Բայց ներդաշնակության հարցում նա ոչ թե ընթացել է «Կուչկիստների» ճիշտ ճանապարհով՝ ներդաշնակությունը բխեցնելով տվյալ երգի էությունից, այլ ներդաշնակել է այնպես, որ մոտ է «եվրոպական երաժշտության ներդաշնակությանը»։ Ուրիշ խոսքով, նա որպես հիմք ընդունել է հարմոնիկ ֆունկցիաները (T, D, S), հարմարեցնելով դրանք հայկական (կամ այլ ժողովուրդների) ժողովրդական երգին։ Ճիշտ է, նա ինտուիտիվ կերպով հաճախ ղգացել է ժողովրդական երգի լադը և աշխատել է երգը ներդաշնակել այնպես, որպեսզի ներդաշնակությունը սուր հակասության մեջ չմտնի հիմնական մելոդիայի հետ, բայց առանձին դեպքերում այդ հակասությունն անկասկած ղգալի է։ Այստեղ էլ առկա է հակասություն նրա նպատակադրման և այդ նպատակի իրագործման միջև, մի բան, որը հետագայում լիովին հաղթահարվեց Կոմիտասի կողմից և տվեց փայլուն արդյունքներ։

Եզրափակելով մեր ասածները Կարա-Մուրզայի էսթետիկական հայացքների մասին, անհրաժեշտ ենք համարում մատնանշել, որ թեև նրա հայացքներում կան խոցելի տեղեր, առկա են հակասություններ և որոշ սահմանափակություն,— այնուամենայնիվ Կարա-Մուրզան, ղեկավարվելով ռուսական

առաջավոր երաժշտագիտական մտքի դրույթներով, կանգնած է եղել դեմոկրատական դիրքերի վրա և պայքարել է արվեստի ռեալիստականության ու ժողովրդայնության համար։ Հենց այս է այն արժեքավորն ու առաջադիմականը, որը խոշոր նշանակություն ուներ հայկական երաժշտական կուլտուրայի զարգացման համար և որի պատճառով էլ Կարա-Մուրզան այսօր բարձր է գնահատվում։

Այսպիսով միանգամայն ակնհայտ է, որ Կարա-Մուրզան թե՛ իր քաղաքական և թե՛ էսթետիկական հայացքներով հարել է դեմոկրատական ուղղությանը, եղել է պրոգրեսիվ գործիչ՝ ամբողջապես նվիրված հասարակ ժողովրդի գեղարվեստական դաստիարակության գործին։ Նա պատկանել է այն գործիչների թվին, որոնք կռիվ էին հայտարարել հետամնացությանը և ջանք չէին խնայում խավարի ու տգիտության թագավորությունը խորտակելու, նախապաշարմունքները վերացնելու և ժողովրդական լայն զանգվածներին կուլտուրայի հետ հաղորդակից դարձնելու համար։ Ի պատիվ Կարա-Մուրզայի պետք է ասել, որ նրա գործունեությունն իր արդյունքների տեսակետից անհամեմատ ավելի բարձր էր, քան իր ժամանակի բազմաթիվ այլ գործիչների գործունեությունը։ Սրանով էլ պայմանավորված է Կարա-Մուրզայի, որպես կոմպոզիտորի, խմբավարի, մանկավարժի և երաժշտական-հասարակական գործչի խոշոր նշանակությունը հայկական երաժշտական կուլտուրայի պատմության մեջ։ Իր ամբողջ գործունեությամբ նա պարարտ հող նախապատրաստեց հայկական կլասիկ երաժշտության ձևավորման համար։ Նա հանդիսացավ հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման առաջին շրջանի ականավոր ներկայացուցիչը և մեծ Կոմիտասի անմիջական նախորդը։ Դրանով է պայմանավորված Կարա-Մուրզայի տեղն ու նշանակությունը հայկական երաժշտական կուլտուրայի պատմության մեջ։ Դրանով է պայմանավորված նաև այն կենդանի հետաքրքրությունը, որ այսօր ցուցաբերում է սովետական ժողովուրդը Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության, երաժշտական-հասարակական գործունեության և ամբողջ երաժշտական ժառանգության նկատմամբ։

ԵԶՐԱՓԱԿՈՒՄՆ

Մեզ մնում է անել մի քանի ընդհանրացումներ։

Ներկա աշխատության մեջ մենք ամենից առաջ հանգամանորեն քննարկման ենթարկեցինք ինչպես նախասովետական տարիների, այնպես էլ սովետական շրջանի՝ Կարա-Մուրզային վերաբերվող գրականությունը։ Այդ քննարկման ընթացքում մենք հանգեցինք այն եզրակացության, որ Կարա-Մուրզայի գործունեությունն առիթ է ծառայել XIX դարի վերջին քառորդում հայ իրականության մեջ գոյություն ունեցող հասարակական-քաղաքական հոսանքների միջև մղվող պայքարի ծավալմանը։ Կոնկրետ օրինակներով մենք ցույց տվինք այն, թե այդ հոսանքներից յուրաքանչյուրն ինչպես էր գնահատում Կարա-Մուրզայի գործունեությունը։ Միաժամանակ մենք տեսանք, որ նախասովետական շրջանի գրականությունը մեծ մասամբ կրել է մակերեսային ռեցենզիաների, լրագրային ինֆորմացիաների, հիշողությունների և կենսագրական ակնարկների բնույթ։ Միակ աշխատությունը, որի մեջ տրված է Կարա-Մուրզայի գործունեության ամբողջական պատկերը և բարեխղճորեն շարադրված է նրա կենսագրությունը՝ դա Հ. Կարապետյանի «Քրիստափոր Կարա-Մուրզա» աշխատությունն էր, որի մեջ սակայն բացակայում էր Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության, երաժշտական-քննադատական ժառանգության և էսթետիկական ու քաղաքական հայացքների վերլուծությունը։ Այդ թերությունները շարունակե-

ցին գոյություն ունենալ նաև սովետական տարիներին Կարա-Մուրզայի մասին ստեղծված գրականության մեջ։ Այդ տարիներին նույնպես Կարա-Մուրզան արժանացել է հակասական գնահատականների. ոմանք թերագնահատել են նրան և նույնիսկ դուրս թողել հայ երաժշտության պատմությունից, ոմանք էլ նրան ամբողջապես հանձնել են հայկական նացիոնալիստական բուրժուազիային, իսկ ոմանք ընդհակառակը՝ նրա ստեղծագործությունն ու երաժշտական-հասարակական գործունեությունը գնահատել են ըստ արժանվույն։ Կարա-Մուրզայի գործունեության ճիշտ գնահատման հարցում սկզբունքային նշանակություն ունեցան այն հոդվածները, որոնք լույս տեսան 1939 թ. Մոսկվայում հայկական արվեստի տասնօրյակի օրերին։ Այդ հոդվածներում Կարա-Մուրզան ստանալով իր արժանի գնահատականը, նշված էր հայ խոշորագույն կոմպոզիտորներ Կոմիտասի, Ալ. Սպենդիարովի, Ռ. Մելիքյանի և այլոց շարքում, որոնք հարստացրել են հայկական երաժշտությունը։

Այսպիսով Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության և երաժշտական-քննադատական ու համերգային գործունեության ճիշտ գնահատման սկիզբը դրված էր և անհրաժեշտ էր առաջ տանել այն։ Հետագա տարիներին այդ ուղղությամբ կատարվեցին որոշակի քայլեր։ Հետզհետե աճեց հասարակական հետաքրքրությունը Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության և երաժշտական-հասարակական գործունեության նկատմամբ։ Նրա ուսումնասիրությունը դարձավ սովետահայ երաժշտագիտության կարևոր և անհետաձգելի խնդիրներից մեկը, հրամայական դարձավ մոնոգրաֆիկ աշխատության ստեղծման անհրաժեշտությունը։

Մենք համառոտակի բնութագրեցինք XIX դարի վերջին քաոտրդի հասարակական-քաղաքական իրադրությունն Անդրկովկասում և մասնավորապես Հայաստանում, ընդգծեցինք ռուսական առաջավոր գրականության ու արվեստի ազդեցությամբ հայ իրականության մեջ սկսված վերելքն ինչպես գրականության և արվեստի բոլոր ճյուղերում, այնպես էլ երաժշտության բնագավառում, բնութագրեցինք պատմական

պրոցեսի կողմից անհրաժեշտորեն առաջ քաշված խնդիրները երաժշտական ստեղծագործության զարգացման ասպարիզում և ապա անցանք Կարա-Մուրզայի գործունեության վերլուծմանը։ Համառոտակի տալով նրա կյանքի և գործունեության պատմությունը, մենք հիմնական ուշադրությունը նվիրեցինք նրա ստեղծագործության, երաժշտական-հասարակական, համերգային և մանկավարժական գործունեության, ինչպես և նրա երաժշտական-քննադատական ժառանգության, էսթետիկական ու քաղաքական հայացքների վերլուծմանը։

Մեր հետազոտությունը բերում է հետևյալ հիմնական եզրակացություններին.

1) Կարա-Մուրզան XIX դարի վերջին քաոտրդի ականավոր հայ կոմպոզիտորներից և երաժշտական-հասարակական գործիչներից մեկն է։ Նա պատկանում է հայկական երաժշտության այն ներկայացուցիչների թվին, որոնք աշքի են ընկնում իրենց գործունեության բազմակողմանիությամբ. կոմպոզիտոր, ժողովրդական երգեր հավաքող ու մշակող, դիրիժոր-խմբավար, մանկավարժ, երգեցիկ խմբեր ու համերգներ կազմակերպող, երաժիշտ-քննադատ,— ահա՛ այն բոլոր բնագավառներում էլ նա զգալի աշխատանք է կատարել։

2) Կարա-Մուրզայի գործունեությամբ նշանավորվել է հայկական երաժշտության զարգացման նոր ու նշանակալից շրջանը, որը հանդիսանում է բազմաձայնության ներմուծման, երաժշտական նոր ժանրերի ընդգրկման, երաժշտական պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության զարգացման և ազգային ոճի կազմավորման շրջանը։ Հայկական երաժշտության տրադիցիոն միաձայնությունից դեպի բազմաձայնությունը կատարված անցումը, որը կապված էր մեծ դժվարությունների հետ և որի իրագործմանն էին ուղղված ժամանակակից բոլոր հայ կոմպոզիտորների (Տ. Չուխաջյան, Ն. Տիգրանյան, Գ. Ղորղանյան և ուրիշներ) ջանքերը, բայց որը պսակվեց հաջողությամբ միայն շնորհիվ Կարա-Մուրզայի համառ ու հետևողական աշխատանքի,— հանդիսանում է նրա գործու-

նեության ամենանշանակալից արդյունքը և բացառիկ նշանակություն ունեցավ մեր երաժշտության հետագա զարգացման համար: Ինքը՝ Կարա-Մուրզան ոչ միայն իր անձնական աշխատանքով, այլև իր դասախոսական խմբավարական կազրերով ապահովեց բազմաձայն երգեցողության տարածման գործը:

3) Յուրացնելով ռուսական և համաշխարհային երաժշտական կուլտուրայի հարուստ փորձը, առաջնորդվելով 60-ական թվականների ռուսական առաջավոր երաժշտական կուլտուրայի ղեկավար սկզբունքներով, Կարա-Մուրզան կանգնեց ժողովրդայնության և ռեալիզմի դիրքերում և հանդիսացավ այդ սկզբունքների առաջին կիրառողը: Իր ստեղծագործությունների զգալի մեծամասնության մեջ նա վերարտադրել է ժողովրդի իրական կյանքը: Նրա այդ ստեղծագործություններից են «Հրդեհ», «Գաղթականներ», «Հովվուհի», «Ջրօխնեքի գիշերը», «Հարսի հրաժեշտը հոր տանից» և այլ երաժշտական պատկերներ, ինչպես և նրա անավարտ «Շուշան» օպերան: Ոչ միայն իր ստեղծագործության մեջ, այլև երաժշտական-քննադատական բազմաթիվ հոդվածներում ու ռեցենզիաներում նա հանդես է եկել որպես ռեալիզմի ու ժողովրդայնության սկզբունքների ջերմ պաշտպանը:

4) Հայ կոմպոզիտորներից նա առաջինն էր, որ իր ուշադրության կենտրոնում դրեց հայկական ժողովրդական երգերի հավաքման, ձայնագրման, բազմաձայն մշակման և պրոպագանդայի գործը: Նա հավասարապես օգտվել է գյուղական և քաղաքային ժողովրդական, ինչպես և գուսանական երաժշտական ստեղծագործությունից: Իր մշակումներով նա հարստացրել է ժողովրդական երգը, ընդարձակել նրա ձևը: Մեր երաժշտության մեջ առաջինը նա է կիրառել տարբեր բնույթի ժողովրդական երգերի միացման ու այդպիսով նոր որակի ստեղծագործություն կերտելու սկզբունքը, որը հետագայում դարձավ ամուր տրադիցիա և գործադրվեց հայ անվանի բոլոր կոմպոզիտորների կողմից: Իր մշակումներում նա հասել է բացառիկ պարզության, աշխատել է մատչելի լինել ինչպես կատարողների, նույնպես և ունկնդիր հասա-

րակության համար: Այս հանգամանքը մեծ նշանակություն է ունեցել քառաձայն խմբական երգեցողության տարածման և ժողովրդի կենցաղում արմատավորելու գործի հաջողության համար: Իսկ բազմաձայնության արմատավորումը բացառիկ նշանակություն ուներ ոչ միայն վոկալ, այլև գործիքային ստեղծագործության, ինչպես և սիմֆոնիկ երաժշտության զարգացման համար: Կարա-Մուրզայի մշակած երգերից շատերը կորել են, բայց այն, ինչ հասել է մեզ՝ շարունակում է պահպանել իր գեղարվեստական արժեքը և որոշակի դեր կատարել ժողովրդական զանգվածների երաժշտական դաստիարակության գործում: Նրանք հաստատուն տեղ են գրավում համերգային կոլեկտիվների և գեղարվեստական ինքնագործունեության ռեպերտուարում:

5) Ինչպես վերը նշվեց, Կարա-Մուրզայի գործունեությունը դուրս եկավ հայկական երաժշտական ստեղծագործության ազգային ոճի մշակման ժամանակաշրջանին: Այդ հարցի լուծման համար նա ընտրել է ճիշտ ուղի, որպես հիմք ընդունելով գյուղական ու քաղաքային ժողովրդական երգը և գուսանական երաժշտական ստեղծագործությունը: Այդ հիմքի վրա նա աշխատել է լուծել ոչ միայն խմբերգի ու մեներգի, այլև ազգային օպերայի ոճի մշակման հարցերը: Ընդ որում իր անավարտ «Շուշան» օպերայում նա կանգնել է ժողովրդական երգի առանձնահատկությունների ստեղծագործական օգտագործման տեսակետի վրա, քանի որ նրա մեջ պատրաստի երգերի անփոփոխ օգտագործման օրինակներ չկան:

6) XIX դարի վերջին քառորդի պայմաններում բացառիկ կարևորություն էր ներկայացնում Կարա-Մուրզայի համերգային գործունեությունը: Չպետք է մոռանանք այն, որ հայ իրականության մեջ համերգային գործունեության տրադիցիա գոյություն չուներ և հատ ու կենտ համերգները կազմակերպվում էին միայն արիստոկրատական սալոններում, իսկ աշխատավոր ժողովուրդը զրկված էր երաժշտական ստեղծագործության լավագույն նմուշներին հաղորդակից լինելու հնարավորությունից,— ապա մեզ համար միանգամայն հաս-

կանալի կդառնա կովտուրական այդ ծարավի հագեցման ուղղությամբ կատարված յուրաքանչյուր քայլի նշանակությունը։ Եթե դրան ավելացնենք նաև ցարական կառավարության կիրառած ազգային ճնշման քաղաքականությունը, որի շնորհիվ փակվում էին բոլոր ազգությունների, այդ թվում և հայերի դպրոցներն ու մամուլի օրգանները, հետապնդվում էին ազգային լեզուները, արգելվում էին թատերական ներկայացումները, խիստ գրաքննությամբ սեղմվում էր հրատարակչական գործը,— ապա այդ պայմաններում կազմակերպված համերգները բացառիկ նշանակություն էին ստանում։ Դրանով պետք է բացատրել այն հանգամանքը, որ Կարա-Մուրզայի համերգներն ամենուրեք վերածվում էին ազգային տոնի, կատարված հայկական երգերն անմիջապես տարածվում էին և սիրով երգվում բոլորի կողմից։ Կարա-Մուրզան իր համերգներով երաժշտությունը դուրս բերեց արիստոկրատական սալոններից և դարձրեց աշխատավոր ժողովրդի սեփականությունը։ Նա երաժշտությանը հաղորդեց հասարակական-քաղաքական ներդործության մեծ ուժ և դարձրեց մասսաների դաստիարակության, նրանց կամքի կազմակերպման ու պայքարի կարևոր միջոց։

7) Հետևելով մեծ ռևոլյուցիոներ-դեմոկրատ Մ. Նալբանդյանի հիմնած դեմոկրատական ուղղությանը պատկանող արվեստագետներին և գործնականում ղեկավարվելով արվեստի հարցերի վերաբերյալ ռուսական ռեալիստական էսթետիկայի սկզբունքներով, Կարա-Մուրզան մշտական պայքար էր հայտարարել բոլոր նրանց, ովքեր արվեստը համարում էին զվարճության միջոց։ Նա հատկապես ընդգծում էր արվեստի, այդ թվում նաև երաժշտության դաստիարակչական մեծ նշանակությունը, իր կողմից ամեն հնարավոր միջոց գործադրելով նա աշխատում էր գործնականում արվեստը ծառայեցնել ժողովրդական մասսաների գեղարվեստական ու գաղափարական դաստիարակության գործին։ Այն մասնաբներով ծավալած նրա համերգային գործունեությունը, բանավոր ու գրավոր խոսքը և հատկապես երաժշտական-

քննադատական հոդվածներն ու ռեցենզիաները ուղղված էին հատկապես վերոհիշյալ նպատակին։

8) Կարա-Մուրզան համոզված դեմոկրատ արվեստագետ էր և իր գործունեության խնդասը տեսնում էր ժողովրդին աղնվորեն ծառայելու մեջ։ Դրանով պետք է բացատրել այն, որ նյութական ամենածանր դրության մեջ, հաղթահարելով ամեն տեսակի դժվարություններ, նա շրջել է հայաբնակ գյուղերն ու քաղաքները, սիրողներից կազմակերպել քառաձայն երգեցիկ խմբեր և ամենուրեք տվել խմբական երգի համերգներ։ Ժամանակակիցները նրան անվանել են «շրջուն դպրոց», որովհետև ամենուրեք նա ժողովրդի մեջ տարածել է սեր դեպի գրականությունն ու արվեստը, դեպի մայրենի լեզուն և դեպի ազգային կուլտուրան։ Նրա երգեցիկ խմբերը մշտապես կազմված են եղել աշխատավորներից և նրանց միջից Կարա-Մուրզան հայտնաբերել է երաժշտական լավ ընդունակություններ ունեցող տաղանդավոր մարդկանց, ամեն կերպ օժանդակել նրանց՝ մասնագիտական երաժշտական կրթություն ձեռք բերելու և հայկական երաժշտության զարգացմանը նվիրվելու գործում։ Իր հոդվածներում նա հրապարակով դեմ է դուրս եկել «աղայական դասակարգին» և «հոգևոր հայրերին», ծաղրել է նրանց արատները և իր պաշտպանության տակ առել նրանց զոհերին՝ «ռամիկներին»։

9) Կարա-Մուրզան չի պատկանել XIX դարի վերջին քառորդի հայկական իրականության մեջ գոյություն ունեցող քաղաքական որևէ պարտիայի։ Դաշնակցության նկատմամբ նա ունեցել է որոշակիորեն բացասական վերաբերմունք։ Իր էությամբ լինելով ինտերնացիոնալիստ, նա չէր կարող և իրոք չի պատկանել բուրժուական նացիոնալիստական պարտիաներին։ Իր ստեղծագործական և համերգային գործունեության ընթացքում նա հավաքել, մշակել և կատարել է ոչ միայն հայկական, այլև ռուսական, ուկրաինական, վրացական, մոլդավական և քրդական երգեր։ Նրա երգեցիկ խմբերում երգել են տարբեր ազգությունների և տարբեր կրոնական դավանանքների պատկանող մարդիկ։ Նա իր գործնական աշխատանքով, իր գրավոր ու բանավոր խոսքով հակադրվել

է նացիոնալիստական մտայնությանը և դաստիարակել է փոխադարձ սեր ու համակրանք տարբեր ազգությունների ներկայացուցիչների միջև։ Դրանով իսկ նա փաստորեն հակադրվել է մի կողմից՝ ցարական կառավարության կիրառած ազգային քաղաքականությանը, իսկ մյուս կողմից՝ հայկական բուրժուական նացիոնալիստական պարտիաներին։ Իր ամբողջ գործունեության ընթացքում նա մշտապես ընդհարվել է խավարամոլ կղերականության հետ, որովհետև վերջինս հալածել է նրան և նրա տարածած քառաձայն երգեցողությունը։ Կրոնի և նրա սպասավորների նկատմամբ ունենալով բացասական վերաբերմունք, նա այդ նույն ոգով դաստիարակել է իր երեխաներին ու բարեկամներին։ Եվ եթե նա հետևողականորեն ջանքեր է գործադրել քառաձայն երգեցողությունը հայկական եկեղեցի ներմուծելու ուղղությամբ, ապա այդ արել է ոչ թե կրոնական զգացմունքներից դրդված, այլ եկեղեցին որպես լսարան օգտագործելու և ժողովրդի մեջ քառաձայն երգեցողությունն արմատավորելու նպատակով։

10) Կարա-Մուրզան անկասկած, իր ամբողջ էությամբ խորապես պրոգրեսիվ գործիչ էր։ Սակայն նրա էսթետիկական և քաղաքական հայացքներում գոյություն ունեն առանձին հակասություններ ու որոշ սահմանափակություն, որը հետևանք էր հայկական միջավայրի տնտեսական, քաղաքական ու կուլտուրական ընդհանուր հետամնացության, որի դեմ նա, իր նման դեմոկրատ գործիչների հետ միասին, հարատև պայքար էր մղում։ Հենց միայն այն, որ նա խորտակել է նախապաշարմունքները և ամենուրեք հայ կանանց ու օրիորդներին լայնորեն մասնակից է դարձրել խմբական երգեցողությանը, հաղթահարել է կղերականության և ռեակցիոն այլ տարրերի դիմադրությունը՝ հասնելով քառաձայն երգեցողության հաղթանակին,— բավական է, որպեսզի նա իբրև պրոգրեսիվ գործիչ իր արժանի տեղը գրավի XIX դարի վերջին քառորդի հայ գործիչների շարքում։ Ճիշտ է, նա որոշ չափով իր վրա կրել է բուրժուական լիբերալիզմի ազդեցությունը, որի հետևանքով էլ իր համերգներում որոշ տեղ է հատկացրել «սահմանադրական» երգերի կատարմանը, բայց

նա տարիների ընթացքում ապրել է այդ ազդեցությունից ազատագրվելու որոշակի էվոլուցիա, և դրան զուգընթաց հետզհետե դուրս է գցել իր համերգների ծրագրերից այդ տիպի երգերը և դրանց փոխարեն ավելացրել է ազգային-հայրենասիրական ու ժողովրդական երգեր, ինչպես և կլասիկ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները։ Սակայն նրան, այնուամենայնիվ, չհաջողվեց լրիվ կերպով ազատագրվել լիբերալիզմի ազդեցությունից և այդ պատճառով էլ նա չհասավ ռևոլյուցիոն պայքարի գիտակցությանը։

11) Որպես կոմպոզիտոր, դիրիժոր-խմբավար, ժողովրդական երգեր հավաքող ու մշակող, ժողովրդական երգեցիկ խմբեր կազմակերպող ու համերգային գործունեություն ծավալող գործիչ, որպես երաժիշտ-քննադատ և ակտիվ հասարակական գործիչ Կարա-Մուրզան անջնջելի հետք թողեց հայկական երաժշտության պատմության մեջ։ Իր բազմաբովանդակ գործունեությամբ նա պարարտ հող նախապատրաստեց հայկական ազգային երաժշտական դպրոցի ստեղծման և հայկական կլասիկ երաժշտության ձևավորման համար։

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

ՅԱՆԿ

Կարա-Մուրզայի ստեղծագործությունների և մշակումների

Ստեղծագործության վերնագիրը	Խոսքերի հեղինակը	Տարեթիվ	Ստեղծագործության ժանրը	Ծանոթություն
1	2	3	4	5
Ա. Ինքնուրույն ստեղծագործություններ				
Պոպուրի հայկական երգերից դաշնամուրի համար	—	1882 1883	Դաշնամուրային երաժշտություն դրամատիկ ներկայացման համար	Նշված է որպես op 11
Երաժշտություն «Արշակ Բ» դրամայի համար (33 հատված՝ մեներգ, խմբերգ և դաշնամուրային)	Ա. Գալֆայան Մ. Նալբանդյան	1883		
*Հովվուհի		1885	Խմբերգ երաժշտական պատկեր	Ներկայացվել են Գ. Բաշինջաղյանի նկարներով
*Գաղթականներ	Կարա-Մուրզա » »	1885	» »	
Հրդեհ		1885		
*Պոպուրի հայկական երգերից (Հառաչարան—Զուռնայոց քաջալն.—Ծիծեռնակ.—Տարվա եղանակները. Գարուն.—Արաքսի արտասուքը.—Երկու քույր.—Սպնիվ ընկեր.—Վիշտ.—Աղքատ կին.—Զաղացպան.—Կիլիկիա.—Երդ խաչուհվո.—Վերջաբան)	Տարբեր հեղինակներ	1886	Խմբերգ՝ մեներգերով	

1 Աստղանիշով նշանակվածները չեն պահպանվել

1	2	3	4	5
О создатель (ազոթք) . .		1886	Խմբերգ	Ռուսերեն
Մաղթանք յաղատութիւն 17 հոկտեմբերի	Գ. Գրիգորյան	1886	»	Գրաբար
Спи, младенец (колыбельная)	Մ. Լերմոնտով.	1887	»	Ռուսերեն
*Դամբանական Բաֆֆու հիշատակին	Նար-Մուրզա	1888	»	
Որ վառեցեք (Բաքվի մարզասիրական ընկերության 25-ամյակին)	Հ. Ղուկասյան	1887	»	Գրաբար
Մինչ աստ ծագի (դամբանական Գ. Ղորղանյանի հիշատակին)	Կարա-Մուրզա	1890	»	»
Շուշան (օպերա արևմտահայերի կյանքից) . . .	Ատբալետ	1890	Օպերա	Նախերգանք և 1-ին գործողություն
Զհուսահին, ճաշը, իրիկնահացը (էհ էլ քի մոցիքուլութինց կոմեդիայի համար գրված երաժշտությունից)	Տեր-Գրիգորյան	1891	Խմբերգ Դաշնամուրային	
*Դամբանական Պետրոս Ադամյանի հիշատակին .	—	1891		
Ազատն աստված	Մ. Նալբանդյան	1891	Մեներգ սիմֆոն. նվ. հետ	
Աստղեր (էհ՛այբիկ, ախ ինչ գեղեցիկ էր)	Գ. Բարխուդարյան	1892	Խմբերգ	
Աստղը ցոլաց դնաց (արևվկյան կանոն)	Ժողովրդ.	1892	»	
Ի՞նչ անենք	Ռ. Պատկանյան	1892	»	
Մնաք բարև	Կարա-Մուրզա	1892	»	
Աւ Երիմյան հայրիկ (էթող բարձրացնեն ճռինչ, աղաղակ)	Ղ. Ագայան	1892	»	
Դամբանական Գրիգոր Արծրունու հիշատակին .	—	1892	Դաշնամուրային	
Դամբանական—Տրիո ջութակի, թավջութակի և դաշնամուրի համար . .	—	1892	Լարային տրիո	

1	2	3	4	5
Բարյավ որ դաս	Մ. Պալյան	1893	Խմբերգ կանոտատա	
Աղնիվ ընկեր (էբարյավ որ դաս» երգի եղանակով)	Ս. Շահազիզ	1894	»	
*Հաբսի վերջին հրաժեշտը հոր տանից	Ժողովրդական	1899	Երաժշտական պատկեր	
*Համբարձման վիճակախաղ հայ ժողովրդի իրական կյանքից	»	1900	Ֆեերիա	
*Ջրօխնեքի պիշերը . . .	»	1900	»	

Բ. Մշակումներ

*Զեյթունցոց քայլերգ (Տ. Զուլալյանի)		1885	Խմբերգ	
*Ջմեռն անցավ (Տ. Զուլալյանի)		1885	»	
*Վանեցոց խրախույս (Տ. Զուլալյանի)	Մ. Մնակյան	1884	»	
*Կիլիկիա (Գ. Երանյանի)	Մ. Պեշիկթաշլյան	1885	»	
*Հայաստան երկիր դրախտավայր (Գ. Երանյանի)	Միրզա-Վանանդեցի	1885	»	
*Բամփ՛որտան (Բխանկինի)	Դ. Ալիշան	1885	»	
*Որ մահկանացուն . . .	Մ. Պեշիկթաշլյան	1885	»	
*Հայկազունք (Ն. Թաշչյանի)		1885	»	
*Արիք հայկազունք (Գ. Երանյանի)		1885	»	
*Երգ խոալուհվո	Մ. Նալբանդյան	1885	»	
*Ցոթն օր յոթ գիշեր . .	Ժողովրդական	1885	»	
*Ծիծեռնակ	Դպոխյան	1886	»	
*Երազ	Ս. Շահազիզ	1886	»	
*Ցուրտը փչից (Աղքատկին)	Մ. Նալբանդյան	1886	«	
*Պատարագ	Ռ. Պատկանյան	1886	»	
*Բավ է, եղբայրք . . .		1886	»	

1	2	3	4	5
*Եկավ ժամանակ		1886	Խմբերգ	
*Հանգիստ իմ անուշ . .		1886	»	
*Դու զով խնդրեա . . .		1886	»	
*Ով դու հայ աշխարհ . .		1887	»	
*Մայրիկ, վեր կաց . . .		1886	»	
*Մեր գործքերը (Չիվանու.)	Չիվանի	1888	»	
*Ջու հաղթանակի (Քաղցածյանի)		1888	»	
*Էջ հեռանաս (Ա. Քաղցածյանի «Շուշանիկ» ոգբերգությեան երգերից) .		1888	»	
*Պանծասցի փառք (Ա. Քաղցածյանի) . . .		1888	»	
*Հուր բարկություն (Ն. Թաշչյանի)		1888	»	
*Անի քաղաք (Չիվանու.)	Աբրահամյան	1889	»	
*Աղբատ մանուկ (Կ. Խանբեկյանի)	Կ. Սարկաթյան	1889	»	
*Քո փառք (Ա. Քաղցածյանի)		1889	»	
*Ջու Վահան Մամիկոնյանի (Ե. Տնտեսյանի) .		1889	»	
Զարթուցյալքս		1890	»	
Առավոտ լուսո		1890	»	
Էդին դիս ի գբի (սաղմոս)		1890	»	
Որ արարեր (շարական ԳՋ)		1890	»	
Անձինք նվիրյալք (շարական Դկ)		1890	»	
Բոյդ բարձր	Ժողովրդական	1891	»	
Անցար սարեր	»	1891	»	
Հով արեք	»	1891	»	
Լուրիկ	»	1891	»	
Անխուլթ նավաստիք . .	Թարգ. ֆրանս.	1891	»	
Հիմն հուներց	Գերատ	1891	»	
Գազ ազբյուրի մոտ . . .	Չիվանի	1892	»	

1	2	3	4	5
Այծյամ	Չիվանի	1892	Խմբերգ	
Բարի գեղեցիկ	»	1892	»	
Կռունկ	Ժողովրդական	1892	»	
Մուկուչ ախպեր	»	1892	»	
Գացեք, տեսեք	»	1892	»	
Ջինչ ու գինչ	»	1892	»	
Ջիմ վղի	»	1893	»	
Սիրուհիս	»	1893	»	
Աղջիկ դու սիրուն . . .	»	1893	»	
Համեստ աղջիկ	»	1893	»	
Մայր Արաքսի	Ռ. Պատկանյան	1893	»	
Ինձ համար չէ գարնան	Ժողովրդական	1893	»	
գալը	Ղ. Աղայան	1893	»	
Ջաղացպան	Ժողովրդական	1894	»	
Ջան գյուլում	»	1894	»	
Ալագյազ	»	1894	»	
Բևզի մեռնեմ	»	1894	»	
*Սուրբ Կաթոլիկե . . .	»	1894	»	
*Հարբեան	»	1894	»	
*Մրավալ ժամիկը (վրացական)	»	1894	»	
Գովյա երեսաղեմ (շարականն 9-րդ գարուս) . .	»	1894	»	
*Ախ իմ սիրական . . .	»	1895	»	
Բևերդիցը գուրս եկա . .	»	1895	»	
Վարդ կոշիկս	»	1895	»	
Կոնը վռչին (քրդական) .	»	1895	»	
*Ой, у поли вишня (ռուսական կապակների երգը) .	»	1895	»	
*Заянка (ռուսական մանկական երգ)	»	1896	»	
*Засвистали казаченьки	»	1896	»	
*Гингалла (մոլդավական)	»	1896	»	
*Калина (ռուսական) . .	»	1897	»	

1	2	3	4	5
*Ой, чумаче (ուկրաինական)	ժողովրդական	1897	Լոնդոն	
*Косари (ուկրաինական)	»	1897	»	
*Возле речки, возле мосту (ռուսական)	»	1898	»	
*Ах ты воля, моя воля (ռուսական)	»	1898	»	
*Вниз по матушке по Волге (ռուսական) . . .	»	1898	»	
Հոյ Նազանըմ	»	1899	»	
*Զորմուխյուն («Սասունցի Դավիթ» էպոսից)	»	1899	»	
*Ի ննջմանե արքայական	Բաղդասար Պոլը	1899	»	
*Գոդոնադա (վրացական)	ժողովրդական	1900	»	

Ց Ա Ն Կ

ՓՐ. ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱՅԻ ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐԻ ՈՒ ՌԵՑԵՆԶԻԱՆԵՐԻ[1]

1. «Երաժշտություն» (ուսվածք), «Մուրճ», 1898, № 1, էջ 181—185:
2. «Նամակ խմբագրին» (դեպի Ռուսաստան և արտասահման կատարելիք ուղևորության մասին), «Մշակ», Թիֆլիս, 19 հոկտեմբերի 1891, № 118: Նույնը՝ «Տարազ», Թիֆլիս, 20 հոկտեմբերի 1891, էջ 600:
3. «Վիեննայի միջազգային երաժշտական-թատերական ցուցահանդեսը», «Մշակ», 16 ապրիլի 1892, № 42:
4. «Նամակ խմբագրության» (դիմում ցանկացող երգիչ-երգչուհիներին), «Մշակ», 25 ապրիլի 1892, № 46:
5. «Վիեննայի միջազգային երաժշտական-թատերական ցուցահանդեսը», «Մշակ», 28 ապրիլի 1892, № 47:
6. «Նամակ խմբագրին» (ստացված 65 նամակի հրապարակային պատասխանը և արտասահման մեկնող խմբի մեջ ընդունվելու պայմանները), «Մշակ», 9 հունիսի 1892, № 84:
7. «Նամակ խմբագրին» (Բաքվի խոլերայի կապակցությամբ խմբի մեկնումն արտասահման անորոշ ժամա-

1 Կարա-Մուրզայի հոդվածների ու ռեցենզիաների, ինչպես և նրա համերգային գործունեության վերաբերյալ պարբերական մամուլում տպագրված հոդվածների մանրամասն բիբլիոգրաֆիան կազմել է Հայկական ՍՍՌ արվեստի վաստակավոր գործիչ Ն. Ա. Թևմուրազյանը:

նակով հետաձգելու մասին), «Մշակ», 30 հունիսի 1892, № 73։

8. «Նամակ խմբագրության» (էջմիածնից հեռանալու կապակցությամբ), «Մշակ», 16 նոյեմբերի 1893, № 8։
9. «Նամակ խմբագրին» (երգիչ Ծովակին Իտալիա ուսման ուղարկելու մասին), «Տարազ», Թիֆլիս, 24 հունվարի 1893, № 4, էջ 62։
10. «Նամակ խմբագրության» (1896 թ. լույս տեսած Մ. Եկմալյանի «Երգեցողություն սրբո պատարագի» աշխատության մասին), «Մշակ», Թիֆլիս, 15 նոյեմբերի 1897, № 134։
11. «Դաշնակահար Սլիվինսկի» (ռեգենդիա համերգի առթիվ), «Մշակ», 22 մայիսի 1899, № 92։
12. «Թատրոն և երաժշտություն» (երգչուհի Յուլիա Սոկոլովսկայայի համերգի առթիվ), «Մշակ», 25 մայիսի 1899, № 93։
13. «Թատրոն և երաժշտություն» (Պուշկինի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ կազմակերպված գրական-երաժշտական երեկույթի մասին), «Մշակ», 26 մայիսի 1899, № 94։
14. «Թատրոն և երաժշտություն» (խմբավար Սլավյանսկու համերգի առթիվ), «Մշակ», 29 մայիսի 1899, № 96։
15. «Ժողովրդական թատրոն» (Թիֆլիսի երկաթուղային արհեստանոցի «Զեմստոների ընկերության» Պուշկինյան երեկույթի մասին), «Մշակ», 3 հունիսի 1899, № 99։
16. «Նամակ խմբագրության» (Ստեփան Բարխուդարյանի, Գալուստ Բոյաջյանի, Աստվածատուր Երիցյանի և Գրիգոր Մլրզոյանի մասին), «Մշակ», 23 հունիսի 1899, № 113։
17. «Օպերային ներկայացումներ» (շաբաթական տեսություն), «Մշակ», 1 հոկտեմբերի 1899, № 182։
18. «Օպերային ներկայացումներ» (շաբաթական տեսություն), «Մշակ», 15 հոկտեմբերի 1899, № 192։
19. «Նամակ խմբագրության» (խմբավարներ պատրաստելու

վերաբերյալ Մ. Եկմալյանի նամակի առթիվ), «Մշակ», 21 հոկտեմբերի 1899, № 196։
20. «Օպերային ներկայացումներ» (շաբաթական տեսություն), «Մշակ», 23 հոկտեմբերի 1899, № 197։
21. «Օպերային ներկայացումներ» (շաբաթական տեսություն), «Մշակ», 28 հոկտեմբերի 1899, № 200։
22. «Նամակ խմբագրության» (խմբավարների հարցի մասին), «Մշակ», 4 նոյեմբերի 1899, № 205։
23. «Օպերային ներկայացումներ» (շաբաթական տեսություն), «Մշակ», 6 նոյեմբերի 1899, № 207։
24. «Օպերային ներկայացումներ» (շաբաթական տեսություն), 13 նոյեմբերի 1899, № 212։
25. «Օպերային ներկայացումներ» (շաբաթական տեսություն), (հոդվածի երկրորդ հատվածում տրված է եկեղեցական, օպերային և կամերային երաժշտության ընորոշումը), «Մշակ», 20 նոյեմբերի 1899, № 217։
26. «Օպերային ներկայացումներ» (շաբաթական տեսություն), «Մշակ», 27 նոյեմբերի 1899, № 222։
27. «Օպերային ներկայացումներ» (շաբաթական տեսություն), «Մշակ», 11 դեկտեմբերի 1899, № 232։
28. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 25 դեկտեմբերի 1899, № 242։
29. «Օպերա Արքունական թատրոնում», «Մշակ», 16 փետրվարի 1900, № 30։
30. «Օպերային ներկայացումներ» (ընդհանուր տեսություն ձմեռային սեզոնի օպերային ներկայացումների մասին—19/IX 1899—20/II 1900), «Մշակ», 26 փետրվարի 1900, № 37։
31. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 29 փետրվարի 1900, № 38։
32. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 1 մարտի 1900, № 39։
33. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 29 մարտի 1900, № 59։

34. «Ժողովրդական թատրոն», «Մշակ», 11 մայիսի 1900, № 86։
35. «Մի կոնցերտի առթիվ» (տենոր Երիցյանի, Ս. Դեմուրյանի և նրա խմբի համերգը), «Մշակ», Թիֆլիս, 6 սեպտեմբերի 1900, № 166։
36. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 12 սեպտեմբերի 1900, № 170։
37. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 14 սեպտեմբերի 1900, № 172։
38. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 19 սեպտեմբերի 1900, № 175։
39. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 20 սեպտեմբերի 1900, № 176։
40. «Նամակ խմբագրությանն» (Ալեքսանդրապոլի համերգի ձախողման վերաբերյալ «Մշակ»-ում տպագրված նամակների առթիվ), «Մշակ», Թիֆլիս, 20 սեպտեմբերի 1900, № 176։
41. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 23 սեպտեմբերի 1900, № 179։
42. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 26 սեպտեմբերի 1900, № 180։
43. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 27 սեպտեմբերի 1900, № 181։
44. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 4 հոկտեմբերի 1900, № 186։
45. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 6 հոկտեմբերի 1900, № 188։
46. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 7 հոկտեմբերի 1900, № 189։
47. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 12 հոկտեմբերի 1900, № 192։
48. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 14 հոկտեմբերի 1900, № 194։

49. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 17 հոկտեմբերի 1900, № 195։
50. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 28 հոկտեմբերի 1900, № 204։
51. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 7 նոյեմբերի 1900, № 210։
52. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 16 նոյեմբերի 1900, № 217։
53. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 17 նոյեմբերի 1900, № 218։
54. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 21 նոյեմբերի 1900, № 220։
55. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 24 նոյեմբերի 1900, № 223։
56. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 5 դեկտեմբերի 1900, № 230։
57. «Սիմֆոնիական երեկույթ» (РМО-ի Թիֆլիսի բաժանմունքի տված համերգի առթիվ), «Մշակ», 6 դեկտեմբերի 1900, № 231։
58. «Սիմֆոնիական երեկույթ», «Մշակ», 13 դեկտեմբերի 1900, № 235։
59. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 19 դեկտեմբերի 1900, № 239։
60. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 21 դեկտեմբերի 1900, № 241։
61. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 23 դեկտեմբերի 1900, № 243։
62. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 1 հունվարի 1901, № 1։
63. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 18 հունվարի 1901, № 11։
64. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 30 հունվարի 1901, № 21։
65. «Ահեկյան տարրը եվրոպական երաժշտության մեջ», «Մուրճ», Թիֆլիս, 1901, № 1, էջ 230—224։

66. «Բարեգործական կոնցերտ» (էժանագին գրադարանի հավելարարի բաժանմունքի օգտին), «Մշակ», 4 փետրվարի 1901, № 26։
67. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 6 փետրվարի 1901, № 27։
68. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 10 փետրվարի 1901, № 30։
69. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 24 փետրվարի 1901, № 42։
70. «Ջուլեպպե Վերդի», «Մուրճ», 1901, № 2, էջ 274—282։
71. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 27 փետրվարի 1901, № 44։
72. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 14 մարտի 1901, № 57։
73. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 25 մարտի 1901, № 67։
74. «Սիմֆոնիական կոնցերտ», «Մշակ», 27 մարտի 1901, № 68։
75. «Սիմֆոնիական կոնցերտ», «Մշակ», 26 ապրիլի 1901, № 88։
76. «Նամակ խմբագրության» (Շուշի, հունիսի 12-ին), «Մշակ», 23 հունիսի 1901, № 135։
77. «Նամակ խմբագրության» (Թիֆլիս, հուլիսի 27-ին), «Մշակ», 1 օգոստոսի 1901, № 167։
78. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 11 սեպտեմբերի 1901, № 200։
79. «Կոնցերտ» (երգիչ Սաեհյան Բարխուդարյանի համերգի առթիվ), «Մշակ», 9 հոկտեմբերի 1901, № 223։
80. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 10 հոկտեմբերի 1901, № 224։
81. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 12 հոկտեմբերի 1901, № 226։
82. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 18 հոկտեմբերի 1901, № 231։
83. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 24 հոկտեմբերի 1901, № 236։
84. «Օպերային ներկայացումներ» (Թիֆլիսի օպերային ներկայացումների 50-ամյակի առթիվ), «Մշակ», 11 նոյեմբերի 1901, № 252։
85. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 18 նոյեմբերի 1901, № 257։
86. «Կոնցերտ» (Մարգարիտ Բաբայանի համերգի առթիվ), «Մշակ», 20 նոյեմբերի 1901, № 258։
87. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 27 նոյեմբերի 1901, № 263։
88. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 29 նոյեմբերի 1901, № 265։
89. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 4 դեկտեմբերի 1901, № 269։
90. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 11 դեկտեմբերի, 1902, № 274։
91. «Օպերային ներկայացումներ», «Մշակ», 20 փետրվարի 1902, № 88։
92. «Մի կոնցերտ էլ» (Ս. Դ. Մարտիրոսյանի ղեկավարությամբ տրված խմբական համերգի առթիվ), «Մշակ», 27 փետրվարի 1902, № 43։

ԺԱՄԱՆԱԿԱԳՐԱԿԱՆ ՏԱԽՏԱԿ

ՔՐԻՍՏԱՓՈՐ ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱՅԻ ԿԱԶՄԱԿԵՐՊԱՏ ՓԱՌԱՋԱԾՆ ԵՐԳԵՑԻԿ ԽՄԲԵՐԻ

Երբ է կազմակերպվել	Որտեղ է կազմակերպվել	Կազմը				Եկեղեցական իրերը	Նշումներ
		պահեստ	պահեստի հիմնադիր	ձեռնադրված			
1	2	3	4	5	6	7	8
1885	Թիֆլիս	9	6	5	15		4-րդ սյունակում նշված քահանաները էին
»	Բաքու	22	18	3	40		
1886	» »	28	22	4	50	1	
1887	» »	50	30	4	80		
»	Դարբասու-Բազար				20		1-ին խումբ կանանց մասին.
1888	Բաքու	22		2	30		
1889	» »				150		
»	Բաքու-Թիֆլիս	30	15	3	45	1	
1890	Բաքու-Ախտբախան	18	12	3	30		
»	Ախտբախան	45	35	4	80	2	
1891	Գևորգիակ (Մախաչ-կալա)	40	20	4	60	1	
»	Բաքու	60	30	4	90		
»	Կազվան	34	16	2	50		
»	Բաքու				140		
1892	Ախալցխա	50	30	3	80		
»	Աբասթումանի				40		
»	Ախալքալաք	40	20	2	60	1	
»	Էջմիածին (Ճեմարան)	80	70	3	150	1	
»	Վաղարշապատ	22	20	4	42	1	

1	2	3	4	5	6	7	8
1893	Երևան	50	20	3	70		
»	Իգդիր	50	30	3	80		
»	Ալեքսանդրապոլ	50	40	3	90		
1894	Բաթում	30	30	2	60		
»	Նախիջևան Դ/վ	40	24	4	64		
»	Թիֆլիս	50	40	4	90		
»	Շուշի	60	40	4	90		
»	Բաթում	40	20	3	60		
»	Գորի	40	30	2	70		
»	Ելիզավետպոլ (Գանձակ)	30	30	4	60		
»	Թիֆլիս	50	34	2	84		
»	Բորժոմ				60		
»	Բաթում	35	20	2	45		
»	Բաքու				50		
1894-95	Ախալքալաք						Ըստ Գագոս կարա-Մուբազայի վկայության
»	Ախտանուշ						
»	Ախպհան						
1895	Բաքու	30	20	4	50		
»	» »	30	30	3	60		
»	Սգնախ	40	30	3	70	1	
»	Թելավ	30	30	3	60		
»	Ջաքաբալա	30	30	4	60		
»	Նուխի	35	30	2	65		
1896	Քութայիս	10	25		35		
»	Ղզլար	50	40	2	90		Համերգը չի կայացել
»	Վլադիկավկազ	40	30	2	70		
»	Ախտալիք	30	40	2	70		
»	Եկատերինոդար	40	30	5	70		
»	Ստավրոպոլ-Կովկասի	40	15	3	55	1	
»	Եկատերինոդար	40	30	3	70	1	
»	Ստավրոպոլ-Ղրիմի	40	30	3	70		
1897	Սիմֆերոպոլ	30	40	2	70		
»	Ղարասու-Բազար	18	28	2	46		
»	Մելիտոպոլ				40		
»	Եվպատորիա	35			35		
»	Թեոդոսիա	26	32	2	58		
»	Ակմչեթ	30	20	3	70		
»	Դրիդոբիտոպոլ	6	24	1	30		
»	Ակկերման	23	27	2	50		
»	Թիլիչեկ	23	17	2	40		

1	2	3	4	5	6	7	8
1897	Օդեսա	27	33	3	60		
1898	Օդեսա				50		
»	Կերչ						
»	Հին Ղրիմ	20	20	1	40		
»	Բաթում				50		
»	Քութայիս				70		
»	Ղարաքիլիսա	15	30	3	45		
»	Ղարս	70	40	2	110		
»	Սարիղամիշ						
»	Կաղզվան						
»	Մոսկվա						
1899	Թիֆլիս				50		
1900	Ալեքսանդրապոլ				30		Համերգը չի կայացել
»	Կաղզվան	28	18	3	46	2	
1901	Թիֆլիս						
»	Ելիզավետպոլ (Գանձակ)				70		
»	Շուշի	29	41	1	70		
»	Շամախի						

Ծանոթություն—Ժամանակագրական տախտակը կազմված է Կարա-Մուրզայի արխիվում պահվող խմբական լուսանկարներին, համերգների ծրագրերի և կենսագրերի ուսումնասիրության հիման վրա։ Որոշ այլնայլկների նշումները լրիվ չեն՝ երգեցիկ խմբերի կազմի վերաբերյալ տեղեկությունների բացակայության պատճառով։

Ա Ն Վ Ա Ն Ա Ց Ա Ն Կ

Աբելյան Հ.— 115—116
Աբովյան Խ.— 58, 203
Ագնիաշվիլի Լ.— 74
Ադամյան Ա.— 33
Ադամյան Պ.— 65, 91, 115, 141, 171, 174, 245, 266
Ազնավուրյան Գ.— 44
Աթայան Ռ.— 45
Ալիխանով Կ. Ս.— 74
Ալիշան Ղ.— 267
Աղայան Ղ.— 60, 64, 85, 115, 175, 266, 269
Ամբրումյանց — 118, 130
Ամիրջանյան Բ. (Ամիրջան) — 130
Ավազովսկի Հ.— 58, 65, 81
Անտոնյան Ա.— 17
Աորպետ — 17, 26, 95, 186, 266
Արակիշվիլի Դ.— 74
Արխատակեսյան Ղ.— 130
Արծրունի Գր.— 59, 88, 171—172, 266
Արփիարյան Ա.— 61, 64, 175

Բաբայան Մ.— 277
Բալակիրև Մ.— 72
Բալանչիվաձե Մ.— 74
Բաղդասար դպիր — 165, 270
Բաշինջաղյան Գ.— 65, 91, 115, 181, 265
Բարխուդարյան — 118
Բարխուդարյան Գ.—266
Բարխուդարյան Ս.— 76
Բարխուդարյան Ստ.— 272, 276
Բլթհովեն Լ.— 113, 122
Բելինսկի Վ. Գ.— 52, 57
Բելլինի Վ.— 122, 233, 241
Բենաշվիլի Ա.— 74
Բերկրեցի Խ. S. Ե.—16, 137
Բիանկինի — 94, 145, 167—168, 267
Բիզե — 240—241
Բորոդին — 235—237, 240
Բոյաջյան Գ.— 272
Բորխաննկո — 243
Բրուտյան Ա.— 300
Բրոջջի — 244

Գասպարյան Ս. Գ.— 36, 41—42, 44—45
Գենջյան Մ.— 75, 97
Գերաա — 268
Գերցեն Ա.— 50, 52, 57, 122
Գլինկա Մ.— 52, 72, 122, 231—232, 235—236, 240
Գոգոլ Ն. Վ.— 57—58
Գոլիցին — 205
Գորբաչով — 130
Գունո Շ.— 97, 122, 240—241
Գրիբոեդով Ա. Ս.— 58
Գրոման Ա.— 71
Գևորգ Դ. կաթողիկոս — 21

Դարգոմիժսկի Ա.— 57, 72, 236
Դեմիրճյան Գ.— 35
Դեմոսթյան Ստ.— 129, 200, 274
Դոբրոլյուբով — 52, 57
Դոդոխյան Գ.— 267

Եզեկյանց Ա. Մ.— 17
Եկմալյան Մ.— 22—25, 28, 32—33, 37—39, 75—76, 122, 129, 156, 168—170, 200, 250, 272—273
Եղիազարյան Լ.—97, 229
Երանյան Գ.— 67, 122, 145, 167, 267
Երիցյան Ա.— 272, 274
Երզնկյան Ե.— 28

Զիհովև — 243

Ֆինգելս Ֆ.— 48—49, 52

Թադևոսյան Ալ.— 45
Թաշչյան Ն.— 21, 28, 66—67, 122, 167, 170, 250, 268
Թեյմուրազյան Ն. Ա.— 271
Թումանյան Հար.— 129

Ժիտոմիրսկի Դ.— 71

Իբսեն Հ.— 116
Իպպոլիտով-Իվանով Մ.— 74, 221

Լենին Վ. Ի.— 49—50, 52—54, 59—60, 63, 86, 218
Լերմոնտով Մ. Յու.— 52, 57, 187, 235, 266
Լիմոնջյան Հ.— 65

Խանբեկյան Կ.— 83
Խրիմյան Մ. (Հայրիկ) — 102, 266, 268

Ծովակ (Ծովինյան Մ.) — 95, 130, 272

Կարագիչև Բ. Վ.— 172
Կարա-Դարվիշ — 34
Կարա-Մուրզա Մարգար — 81
Կարա-Մուրզա Մարիա — 212
Կարա-Մուրզա Մկրտիչ — 82
Կարա-Մուրզա Պետրոս — 9, 26, 82, 207, 212—213, 215—216
Կարա-Մուրզա Պողոս — 9, 33, 116, 145—146, 175, 187, 195, 212, 279
Կարա-Մուրզա Սերգեյ — 9, 158, 184
Կարապետյան Հ.— 18—21, 125, 253
Կարգարեթելի Ի.— 250
Կելդիշ Ե.— 71
Կլենովսկի Ն.— 74
Կյուի Ց.— 236
Կնինա Լ.— 145, 147—148, 221
Կոմիտաս — 28, 32—33, 35, 37, 76, 78, 101—102, 149—152, 154—156, 201—202, 229, 251—253
Կորգանով Վ. Դ.— 18, 73
Կուշնարյով Ք. Ս.— 9, 145, 157, 215
Կրասիվնիցկի Մ. Լ.—93, 168

Հախումյան Տ.— 32
Հակոբյան Հ.— 44, 115, 130
Հարությունյան Ա.— 17
Հենդել — 222
Հիսարլյան Ա.— 29—30
Հովհաննիսյան Հ.— 64
Հովնաթանյան Ա.— 65
Հովնաթանյան Հ.— 65
Հովսեփյան Հ.— 229

Ղորղանյան Գ.— 74, 183, 200, 250, 255, 266
Ղորղանյան Ե.— Տե՛ս Տերյան-Ղորղանյան Ե.
Ղորղանյան Կ.— 74
Ղորղանյան Հ.— 74
Ղորղանյան Մ. (Սվետադե) — 75
Ղորղանյան Ն. (Դարիալի) — 75
Ղորղանյան Վ. Դ.— տես Կորգանով Վ. Դ.
Ղուկասյան Հ.— 177, 266

Մադաթյան — 95
Մալիև — 83
Մախոխյան Վ.— 65
Մակլեր Ֆր.— 30—31
Մահտեսյան Է.— 81
Մայիլյան Ա.— 23, 33, 187, 195, 200
Մանվելյան Լ.— 115
Մանուկյան Ա.— 129
Մարտիրոսյան Ս. Դ.— 277
Մարքս Կ.— 48—49, 52
Մելիքյան Ռ.—76, 146, 148, 253
Մելիքյան Սպ.— 36—38, 39, 76, 200
Միզանդարի Ա. Օ.— 74
Միսկին-Բուրջի — 165
Միրզոյան Մ.— 36, 38—39
Միրզա-Վանանդեցի — 267
Մկրտչյան Ա.— 45
Մնակյան Մ.— 267
Մոցարտ — 113
Մուսորգսկի Մ.— 235—236, 241
Մուրացան — 85
Մուրզայան Ս. (Մուրզաև)—83, 143

Նալբանդյան Ա.— 83
Նալբանդյան Հովհ.— 81, 250
Նալբանդյան Մ.— 58, 60—62, 64, 80, 175, 203, 220, 226—227, 258, 265, 267
Նար-Պեյ Խ. (Դալֆայան) — 183—184, 265

Շահումյան Մ.— 130
Շալյապին Ֆ. 244
Շահազիզ Ս.— 64, 81, 175—176, 267
Շահլամյան Ն.— 118, 130
Շահումյան Ստ.— 86, 93
Շիրին — 165, 171
Շիրվանզադե Ալ.— 64, 85, 92
Շոպեն — 122
Շուբերտ — 122

Ոսկերչյան Ա.— 36, 41—43
Ուսպենսկի — 53

Չայկովսկի Պ. Ի.— 41, 52, 57, 122, 235—238, 239—240
Չերնիշևսկի Ն. Գ.— 50, 52, 62, 82
Չմշկյան Գ.— 64, 85, 115, 227
Չմշկյան Ս.— 115
Չոմարյանց Ա.— 109
Չուխաջյան Տ.— 28, 66—67, 77, 94, 122, 145, 167, 250, 255

Պալյան Եր.— 14, 267
Պապյան Ն.— 75, 244—247
Պապովյան Ե.— 17
Պատկանյան Ռ.— 41, 64, 81, 176, 266—267, 269
Պարոնյան Հ.— 60, 63
Պեկելիս Մ.— 71
Պեշիկթաշլյան Մ.— 267
Պերսելյան Ե.— 82
Պուշկին Ա. Ս.— 52, 57, 225, 238, 272
Պուչչինի — 233, 240—241
Պռոշյան Պ.— 64, 85

Ջիվանի — 118, 145, 165, 268—269

Ռեպին Ի. Ե.— 58
Ռիմսկի-Կորսակով Ն. Ա.— 235—236, 240
Ռուբինշտեյն Ա. Գ.— 71
Ռուբինշտեյն Ն. Գ.— 71

Սաղաթելյանց — 138
Սավանելի Խ. Ի.— 74
Սարգիսբեկյան Ս.— 125
Սարկաթյան Կ.— 268
Սեդրակյան Ա.— 101
Սիրանույշ — 115
Սլավյանսկի-Ագրենև — 18, 29, 90, 131, 231, 272
Սլիվինսկի — 272
Սմբատյան Մ.— 104—105
Սյունի Գ. (Միրզայան) — 200, 278
Սոկոլովսկայա Յու.— 272
Սուրենյան Վ.— 65, 81
Սունդուկյան Գ.— 60, 64, 85, 115, 227
Սուրիկով Վ. Ի.— 58
Սպանդարյան Սպ.— 39
Սպենդիարով Ա.— 75—76, 81, 154, 201, 250, 253
Սվաճյան Հ.— 60—61
Ստասով Վ.— 72
Ստեփանյան Կ.— 76
Ստեփանյան Հ. Լ.— 36, 39, 43, 164
Սրապյան Ս.— 104

Վագներ Ռ.— 241
Վարդիկյան Մ.— 90, 118, 130, 153
Վերդի Ջ.— 113, 122, 239—241, 276
Վրձին — 17—18
Վրուբլ — 115

Տաննեև Ս. Ի.— 57
Տեր- Գրիգորյան Մ.— 183, 266
Տեր-Գրիգորյան Օվ. Գ.— 33
Տեր-Հովսեփյան Ա.— 170
Տեր-Ղևոնդյան Ա. Գ.— 44—45, 76
Տերյան-Ղորղանյան Ե.— 55, 244
Տիգրանյան Ա.— 76
Տիգրանյանց Հ.— 110—111
Տիգրանյան Ն.— 76, 200, 250, 255
Տնտեսյան Ե.— 122, 268
Տոլստոյ Լ. Ն.— 57
Տուրգենև Ի. Ս.— 57

Րաֆֆի — 41, 64, 266

Յոսմելիձե — 130

Քաթանյան Հ.— 65
Քարաջյան Ա.— 67, 81, 83, 122, 250
Սամարովա Ն.— 58

ՀԱՅ.ԿԱՆ ՊԵՏԳՈՍՀՐԱՏ
Гос. Библиотека
ՀԱՍՌ-ԱՍՈՒ.ССР
им. А. Мясникяна
Գ. ՄԱՍՆԻԿՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք 5

Գլուխ առաջին — Կարա-Մուրզայի մասին եղած գրականությունը (քննական տեսություն) 11

Գլուխ երկրորդ — Կարա-Մուրզայի ժամանակաշրջանը 47

Գլուխ երրորդ — Կյանքը և գործունեությունը 79

Գլուխ չորրորդ — Կարա-Մուրզայի ստեղծագործությունը 143

Գլուխ հինգերորդ — Կարա-Մուրզայի էսթետիկական հայացքները 203

Եզրափակումն 251

Հավելված

1. Ցանկ Կարա-Մուրզայի ստեղծագործությունների և մշակումների 265
2. Ցանկ Քր. Կարա-Մուրզայի երաժշտագիտական հոդվածների ու ռեցենզիաների 271
3. Ժամանակագրական տախտակ Քր. Կարա-Մուրզայի կազմակերպած քառաձայն երգեցիկ խմբերի 279
4. Անվանացանկ 283

ՄԱԹԵՎՈՍ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

«Քրիստափոր Կարա-Մուրզան և բազմանձնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ»

Պատ. խմբագիր՝ Ա.Լ. ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆ
Հրատ. խմբագիր՝ Ռ. ՄԱՆՈՑԱՆ
Ձևավ. խմբագիր՝ Գ. ՄԱՐԿՈՍՅԱՆ
Վերստուգող սրբագրիչ՝ Ս. ՇԱՀԲԱԶՅԱՆ

ՎՖ 07313։ Հհհ 363 Պատվեր 2784։ № Հրատ. 1319 Տիրաժ 2000։

Հանձնված է արտադրության 28/IX 1956 թ.։
Ստորագրված է տպագրության 31/X 1956 թ.։
Թուղթ՝ 84×108 1/32։ Տպագր. 18 մամուլ + 3 ներդիր։ Հրատ. 13 մամ.։
Գինը՝ կազմով 7 ռ. 35 կ.։

ՀՍՍՌ կուլտուրայի մինիստրության հրատարակչությունների և պոլիգրաֆ արդյունաբերության գլխավոր վարչության № 6 տպարան, Երևան, Լենինի պողոտա, № 51։

ՆԿԱՏՎԱԾ ՎՐԻՊԱԿՆԵՐ

Էջ	Տող	Տպված է	պետք է լինի
48	տողատակ	Маркс и Энгельс, сочинения и т. д.	ավելորդ է։ կա հաջորդ էջում
87	9 ներքևից	նախապատասխանական	նախապատրաստական
131	10 վերևից	սովրած	սովորեցրած
179	14 »	բնակավայրում	բնակավայրում է)
190	10 »	ե)	
232	16 »	անառակելիորեն	անառարկելիորեն

Հայաստանի Ազգային գրադարան
NL0444561