

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԼԽԱՎՈՐ ԳԻՏԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ԱՐԱՅՆ
ՏԻԳՐԱՆՑԱՆ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
СЕКТОР ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВ

Р. АТАЯН, М. МУРАДЯН

АРМЕН ТИГРАНЯН

ЖИЗНЬ, МУЗЫКАЛЬНО-ОБЩЕСТВЕННАЯ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН

1955

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՍԵԿՏՈՐ

78(47.925)(032 Տիգրանյան)

ՍՏՈՒԳՎԱԾ Է 1957 թ.

Ա. 26

Ռ. ԱԹԱՅԱՆ, Մ. ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

ԱՐՄԵՆ ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ

ԿՅԱՆՔԸ, ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ-ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ
ԴՈՐՄՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՍՏԵՂՇԱԴՈՐՄՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ա 20185



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1955

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի
Խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի որոշմամբ:



Արթուր Գևորգյան



ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ԿՈՂՄԻՑ

Ա. Տիգրանյանը պատկանում է հայկական սովետական կոմպոզիտորների ավագ սերնդին: Նա մեկն է բազմավաստակայն կոմպոզիտորներից, որոնք շնայած իրենց պատկանելի տարիքին, երիտասարդական ավյունով առաջ են տարել սովետական կարգերում վերածնված հայկական երաժշտական կուլտուրայի զարգացման գործը:

Անդրկովկասում սովետական կարգերի հաստատման առաջին իսկ օրերից նա ակտիվորեն մասնակցել է ժողովրդական լայն զանգվածների երաժշտական դաստիարակության, երաժշտական-հասարակական գործունեության ծավալման և սովետական երաժշտական ստեղծագործության կարելության խնդիրների իրականացման գործին: Կանգնած լինելով սովետական առաջավոր կոմպոզիտորների շարքում, նա իր գործունեությամբ միշտ էլ արձագանքել է սովետական արվեստի զարգացման բնագավառում Կոմունիստական պարտիայի և Սովետական կառավարության առաջադրած հրատապ հարցերի լուծմանը:

Ա. Տիգրանյանը ստեղծագործական և մանկավարժական մեծ աշխատանք է կատարել նաև սովետական կարգերի հաստատումից առաջ: Նա, ականավոր հայ կոմպոզիտորներ Կոմիտասի, Ա. Սպենդիարյանի և Ռ. Մելիքյանի ժամանակակիցն է: Նախասովետական շրջանի կուլտուրական կյանքի զրգարագույն պայմաններում, երբ հայկական կլասիկ երաժշտական ստեղծագործության հիմքերն էին դրվում, Ա. Տիգրանյանը կարևորագույն ժանրերից մեկի՝ օպերային ստեղծագոր-

ծուրյան ասպարեզում անգնահատելի ծառայություն է մատուցել:

Ա. Տիգրանյանի բե՛ նախասովետական և բե՛ սովետական տարիների առավել կարևոր վաստակը օպերային ստեղծագործությունն է: Նրա կոմպոզիտորական համբավը կապված է հանրածանոթ «Անուշ» օպերայի ստեղծման հետ:

«Անուշ»-ը իսկական ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության փայլուն նմուշ է: Ավելի քան քառասուն տարվա ընթացքում բազմիցս բեմադրվելով, այդ ստեղծագործությունն այժմ էլ չի կորցրել բարձրությունը և լիովին պահպանելով իր հմայքը, շարունակ նոր ունկնդիրներ է գրավում: Ժողովրդական երաժշտությանը և ժողովրդական արվեստի տրագիգիաներին հարազատ, բարձր գեղարվեստական ձևերով ու ռեալիստորեն ժողովրդի կյանքն արտացոլելով, «Անուշ»-ը վաղուց արդեն դարձել է լայն զանգվածների սեփականություն, բառիս բուն իմաստով ժողովրդականացել, մտել է ժողովրդի կենցաղի մեջ:

Ա. Տիգրանյանի կոմպոզիտորական գործունեությունն առանձնապես ծաղկել ու ընդարձակվել է Սովետական իշխանության տարիներին, երբ երաժշտական արվեստը հասարակական խոշոր նշանակություն և պետական զնադատումն ձեռք բերեց՝ դառնալով սովետական ժողովրդի գեղարվեստական դաստիարակության կարևորագույն միջոցներից մեկը: Հենց «Անուշ» օպերան, որ Ա. Տիգրանյանի նախասովետական տարիների ամենախոշոր ստեղծագործությունն է, իր վերջնական, ավարտուն և լավագույն հեղինակային խմբագրությունն ուտացել և առաջին անգամ արժանավայել կերպով բեմ է հանվել սովետական պայմաններում, Նրևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի Պետական քառերոնում:

Ա. Տիգրանյանը հայկական ազգային օպերային ստեղծագործությունը հարստացրել է ևս մեկ արժեքավոր գործով՝ պատմահերոսական «Դավիթ բեկ» օպերայով և հանդես է եկել սովետական կյանքը գովերգող վոկալ և օրկեստրային բազմաթիվ ստեղծագործություններով:

Իր խորապես դեմոկրատական ստեղծագործություններով Ա. Տիգրանյանը խոշոր ներդրում է կատարել սովետական երաժշտական կուլտուրայի զանձարանը: Մշտապես կապված լինելով ժողովրդի լայն զանգվածների հետ և սնվելով ժողովրդական երաժշտության բուն ակունքներից, Ա. Տիգրանյանը հանդիսացել է իսկական սովետական ֆալսետային և առաջավոր արվեստագետի տիպար: Եվ շնայած այն մեծ ժողովրդականությանը, որ վայելում է Ա. Տիգրանյանը, հրապարակի վրա այժմ չկա նրա գործունեությանը նվիրված երաժշտագիտական որևէ աշխատություն: Այդպիսի աշխատության հույժ անհրաժեշտությունը վաղուց է հասունացել:

Հետագային բողնելով Ա. Տիգրանյանի ստեղծագործական ժառանգության երաժշտագիտական մանրամասն վերլուծությունը, ներկա գրույկը նպատակ ունի սեղմ գծերով լուսաբանել նրա կյանքը, գործունեությունը և երաժշտական ստեղծագործությունը:

Ն Ե Ր Ա Մ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Կոմպոզիտոր Արմեն Տիգրանյանի ստեղծագործական ուղին զնահատելու համար անհրաժեշտ է ծանոթանալ երաժրշտական այն միջավայրին, ուր հիմնադրվեց և զարգանալ սկսեց հայ կլասիկ երաժշտական արվեստը:

Հայ ժողովուրդն իր բազմադարյա գոյության ընթացքում ստեղծել է արվեստի բարձրարժեք կոթողներ: Դրանցից են՝ հնուց պահպանված աղջալիկն ճարտարապետության և կերպարվեստի հույակապ հուշարձանները, դարերի ընթացքում կերտված և մեղոդիական գեղեցիկությամբ ու գրավիչ անմիջականությամբ աչքի ընկնող ժողովրդական երգեր:

Հայկական արվեստը զարգանալով օտար բնակալության և տեղական ֆեոդալական շահագործման դեմ աշխատավոր ժողովրդի անդուլ պայքարի պայմաններում, գեղարվեստական խորը ընդհանրացման է ենթարկել այդ ազատագրական պայքարի հերոսական գրվազները, որոնք իրենց առավել ցայտուն արտահայտությունն են գտել հերոսական էպոսի անմահ ստեղծագործություններում:

Սակայն պատմական առանձնահատուկ պայմանները՝ ինքնուրույն պետականության կորուստը, օտար բռնակալությունն ու անվերջ պատերազմները և դրա հետևանքով ժողովրդի ստեղծագործական ուժերի շարունակական ջլտումը մեծ հարված են հասցրել հայկական կուլտուրայի և մասնավորապես սլոֆիստիկայի երաժշտական կուլտուրայի նորմալ զարգացմանը: Դարեր շարունակ որպես մոնոդիկ արվեստ զարգացման բարձր աստիճանի վրա գտնվելով, հայկական

երաժշտությունը պրոֆեսիոնալ բազմաձայնության ուղին թևակոխել է միայն XIX դարի երկրորդ կեսին:

XIX դարը հայ ժողովրդի կյանքում նշանակալից ժամանակաշրջան է: Դարի երկրորդ քառորդից Արևելյան Հայաստանը միացվեց Ռուսաստանին, որի հետևանքով այդ ժամանակից սկսած պարսկական հետամնաց ֆեոդալական բռնապետությունից ազատազրկած հայ ժողովրդի մի մասը իր բախտը կապեց ազատասեր ռուս մեծ ժողովրդի բախտի հետ: Հայ ժողովրդի ծոցից ելած առաջադեմ գործիչները մեծ ոգևորությամբ և երախտագիտության խոր զգացմունքով զննատեցին Հայաստանի ազատագրման փաստը: «Օրհնվի էն սհաթը,— գրում էր հայ մեծ լուսավորիչ Խ. Աբովյանը,— որ ռաիօրհնված ոտը հայոց լիս աշխարհը մտավ, և Ղզլբաշի անիծած շար շունչը մեր երկրից հալածեց»¹:

Ռուսաստանին միացված Արևելյան Հայաստանում ժողովուրդը ոչ միայն ապահովություն ձեռք բերեց ֆիզիկական իսպառ քնաչնչումից, այլև զարգացման անհամեմատ նպաստավոր պայմաններ ստացավ: Աստիճանաբար դուրս գալով ֆեոդալական հետամնացությունից, հայ ժողովուրդը կապվեց ռուսական ազատագրական շարժման հետ: Ընդարձացած հասարակական կյանքում աշխուժացում սկսվեց: Հայկական կուլտուրան շփվելով բարձր զարգացման հասած ռուսական կուլտուրայի հետ, սնվելով նրա դեմոկրատական-ազատագրական առաջադեմ իդեաններով, վերակենդանացման ու զարգացման նոր շրջան թևակոխեց:

Զարգացումն ամենից վաղ և ցայտուն կերպով հանդես եկավ գրականության բնագավառում: Շնորհիվ հայ մեծ լուսավորիչ Խ. Աբովյանի, հիմք դրվեց հայ աշխարհաբար գրական լեզվին և նոր գրականությանը: Խորապես գիտակցելով ռուս ժողովրդի հետ սերտ կապ հաստատելու պատմական անհրաժեշտությունը և հանդես գալով որպես ռուսական լեզվի ու գրականության խոշոր պրոպագանդիստ, Աբովյանը ռուսա-

¹ Խ. Աբովյան, Վերջ հայաստանի, Հայպետհրատ, 1939, էջ 71:

կան կուլտուրայի օրինակով ստեղծեց ժողովրդի կյանքը ճշմարտացի արտացոլող և ժողովրդական լեզվով գրականություն։ Հակադրվելով կղերա-ֆեոդալական խավարամիտ պաշտանողականությանը, Արովյանն իր ամբողջ գործունեության ընթացքում պայքարեց ժողովրդի լուսավորության համար, ժողովուրդների եղբայրություն քարոզեց և առաջ քաշեց ազգային ինքնաճանաչման ու ազատագրության գաղափարը։

Հայկական նոր կուլտուրայի զարգացման մեջ բացառիկ նշանակություն ունեցան Միքայել Նալբանդյանի ռեուլյուցիոն գաղափարները։ Սերտորեն կապված լինելով 60-ական թվականների ռուս ռեուլյուցիոն-դեմոկրատների հետ և հանդիսանալով նրանց գաղափարական զինակիցը, Նալբանդյանը մեր գրականության մեջ քերեց նրանց առաջադիմական գաղափարները և հարազատ ժողովրդի ազատագրության գործը կապեց ռուսական ռեուլյուցիոն շարժման հետ։ Նալբանդյանը միաժամանակ հանդիսացավ հայ ռեալիստական էսթետիկայի հիմնադիրը և իր գրական, քննադատական ու հրապարակախոսական բեղմնավոր գործունեությամբ ուղի հարթեց հայկական կուլտուրայի հետագա զարգացման համար։

Արովյանի և Նալբանդյանի գործունեությունն ընթացավ հասարակական-քաղաքական տարբեր հոսանքների սուր պայքարի մթնոլորտում։ Նրանց դեմոկրատական և ռեուլյուցիոն գործունեությանը սուր կերպով հակադրվեցին մի կողմից կղերա-պաշտանողական եկեղեցիոն, իսկ մյուս կողմից լիբերալ-բուրժուական հոսանքները։ Գաղափարական այդ պայքարը բորբոքվելով դարի կեսերին, հետագայում շարունակվեց և հետզհետե ընդգրկեց հայկական արվեստի բոլոր բնագավառները։

XIX դարի 60-ական թվականների ռուս դեմոկրատական առաջավոր կուլտուրայի բարերար ազդեցությամբ ձևավորված հայ դեմոկրատական ուղղությունը՝ դարի երկրորդ կեսում նշանակալից արդյունքների հասավ գրականության ու արվեստի բոլոր բնագավառներում։ Խոշոր դեմոկրատ գրողներ Պ. Պառչյանը, Ղ. Աղայանը, Հ. Պարոնյանը, Գ. Սունդուկյանը

և ուրիշներն իրենց ստեղծագործություններում ռեալիստորեն պատկերենցին կապիտալիզմի զարգացման հետևանքով առաջացած աշխատավոր ժողովրդի ծանր կացությունը, քննադատության ենթարկենցին սուլթանիզմի և ցարիզմի քաղաքական ռեժիմը՝ շահկապելով իրենց քննադատությունը ազգային ազատագրության մոտիվներին հետո:

Ռեալիստական, դեմոկրատական ուղղության հետ միաժամանակ զրահանության մեջ հանդես եկավ և հակադրվեց նրան ազգային-ոսմանյանական ուղղությունը, որը լիբերալ բուրժուազիայի գաղափարախոսությունն էր արտահայտում:

Ռեալիստական դրահանության զարգացումը և մասնավորապես ականավոր դրամատուրգ Գ. Սունդուկյանի ստեղծագործությունը պայմանավորեցին հայ նոր, ռեալիստական թատրոնի հիմնադրումն ու զարգացումը: Հանձին Սունդուկյանի դրամատուրգիայի հայ թատերական արվեստի մեջ մուտք գործեցին ռուսական ռեալիստական թատրոնի և մասնավորապես ռուս մեծ դրամատուրգ Ա. Ն. Օստրովսկու ստեղծագործության տրադիցիաները: Գ. Սունդուկյանի և նրա հետ միաժամանակ ասպարեզ եկած հայ տաղանդավոր արտիստներ Գ. Չմշկյանի, Պ. Ազադյանի, Մ. Ամբիկյանի և ուրիշների պայքարի շնորհիվ հայկական թատրոնից աստիճանաբար դուրս մղվեցին ազգային ոսմանյանական, կղերա-ֆեոդալական պառամական ողբերգությունն ու կեղծ-կոսսիցիզմը և ապահովվեց ռեալիստական ուղղության հաղթանակը:

Կերպարվեստի ասպարեզում նմանապես ամրապնդվեց ռեալիստական ուղղությունը: Հանդես եկան մի շարք տաղանդավոր նկարիչներ (Հ. Հովնաթանյան, Ստ. Ներսիսյան, Վ. Սուրենյան, Գ. Բաշինշաղյան, Վ. Մախոխյան և ուրիշներ), որոնք իրենց ստեղծագործություններում վարպետորեն պատկերեցին հարադատ երկրի բնությունը և ժողովրդի կենցաղը: Ռուսական և հայկական կերպարվեստի խոշոր դորժիչ, հանձարեղ Ալվադովսկին իր ստեղծագործությամբ ձեռք բերեց համաշխարհային հռչակ: Հայ կերպարվեստի մեջ նա հիմնադրեց ծովանկարչության զարոց և ունեցավ իր հետևորդները:

խոշոր տեղաշարժեր եղան հայկական երաժշտության ասպարեզում: XIX դարի երկրորդ կեսում հանդես եկած հայ նշանավոր երաժիշտ գործիչներն իրենց գործունեությամբ հող պատրաստեցին հայկական կլասիկ երաժշտության կազմավորման համար:

Նոր պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի կազմավորումն անմիջականորեն հիմնված էր ժողովրդական ստեղծագործության օգտագործման վրա: Հետաքրքրությունը դեպի ժողովրդի ստեղծագործությունը քնորոշ դժերից մեկն էր հանդիսանում ամենից առաջ հայ գրականության մեջ ամրապնդված դեմոկրատական ուղղության համար: Ժողովրդական և հատկապես դուշաօրեական հարուստ և բազմաժանր բանահյուսությունը, որ երկար դարերի ընթացքում հալածվել և մոռացություն էր մատնվել կղերա-ֆեոդալական տիրող իդեոլոգիայի ներկայացուցիչների կողմից, հիմք հանդիսացավ մի շարք դեմոկրատ գրողների՝ Խ. Արսլանի, Պ. Պոռչյանի, Ղ. Աղայանի, Հ. Հովհաննիսյանի, Հ. Թումանյանի, Ա. Իսահակյանի և ուրիշների ստեղծագործության համար:

70—80-ական թվականներին գրի առնված ժողովրդական բանահյուսության նմուշների ժողովածուների հրատարակումը սկիզբ դրեց անգիր բանահյուսությունը գնահատելու և վեր հանելու նպատակը հետապնդող միջաբան, որը հետըզհետե ընդարձակվելով ընդգրկեց նաև երաժշտության բնագավառը: Հանդես եկան մի շարք հայ կոմպոզիտորներ՝ Ք. Կարա-Մուրզա, Մ. Եկմալյան, Ն. Տիգրանյան և ուրիշներ, որոնք գրի առան, մշակեցին և լայն պրոպագանդայի նյութ դարձրին դուշաօրեական և քաղաքային ժողովրդական երգերն ու դրժիքային ստեղծագործությունները: Այդ ասպարեզում առանձնապես կարևոր նշանակություն ունեցավ խոշոր երաժշտական պրոպագանդիստ և կոմպոզիտոր Կարա-Մուրզայի (1853—1902) գործունեությունը: Շփվելով ռուսական կյանքի և երաժշտական կուլտուրայի հետ, խորապես ըմբռնելով այն հակասությունը, որ գոյություն ուներ հարազատ ժողովրդի ստեղծագործական մեծ հնարավորությունների ու պրոֆեսիոնալ երա-

ժրշտական արվեստի զարգացման ցածր մակարդակի միջև, Կարա-Մուրզան երաժշտական-հասարակական լայն գործունեությունն ծավալեց։ Նա իր վրա վերցրեց ժողովրդի մեջ բազմաձայն երաժշտության արմատավորման շնորհակալ աշխատանքը, որը պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի զարգացման գործում ունեցավ հսկայական նշանակություն։ Այդ խնդիրը իրականացվեց առավել հաջողությամբ շնորհիվ նրա, որ Կարա-Մուրզան իր համերգային և ստեղծագործական գործունեության նյութը դարձրեց հիմնականում ժողովրդական երգը։ Ընդպես Կարա-Մուրզայի, նույնպես և հետագայում Կոմիտասի կողմից ժողովրդական երգն ստեղծագործորեն վերամշակելը պատմականորեն անհրաժեշտ և մի կարևոր էտապ հանդիսացավ ազգային երաժշտական ոճի մշակման գործում։ Կարա-Մուրզայի ջանքերի շնորհիվ հայկական ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտական կուլտուրայի զարգացումը զրկեց ճիշտ ճանապարհի վրա և պարզ հեռանկար ստացավ։

Հայկական ազգային երաժշտական դպրոցը ձևավորեց և կլասիկ երաժշտության հիմքը դրեց հանճարեղ Կոմիտասը (1869—1935)։ Իր ստեղծագործության համար յուրյն նյութ վերցնելով ժողովրդական երգն ու երաժշտությունը, Կոմիտասն ստեղծեց խորապես ժողովրդական, գեղարվեստական ներգործության մեծ ուժով և հուզական հագեցվածությամբ աչքի ընկնող ռեալիստական գործեր։ Գոչարիկ մեներգերում և ծավալուն խմբական ստեղծագործություններում նա գեղարվեստական խորը ընդհանրացումներով վերստեղծեց հայ աշխատական խորը ընդհանրացումներով վերստեղծեց հայ աշխատավոր գյուղացիության հոգեկան ներքնաշխարհը պատկերող ցայտուն կերպարներ, գեղարվեստագետի նուրբ վրձինով պատկերեց մարդկային բազմազան ապրումների մի աշխարհ սիրտ զգացմունքների տարբեր նրբերանգներից մինչև սոցիալական անարդարությունն արտահայտող հուզական պոռթկումներ։ Իր ստեղծագործությունների խորությամբ ու ինքնատիկությամբ Կոմիտասը հասավ շնորհիվ այն քանի, որ նա վարպետորեն կիրառեց ժողովրդական երաժշտությանն առավելապես հարադատ գեղարվեստական արտահայտության

միջոցներ, որոնք նպաստեցին ազգային ոճի մշակմանն ու վերջնական ձևավորմանը:

Կոմիտասի գործունեությունն ընթացավ հայ հասարակության ռեակցիոն խավերի ուժեղ դիմադրության և նրանց դեմ տարվող մշտական պայքարի մթնոլորտում: Դեռևս Կարա-Մուրզայի առաջադիմական գործունեությունը խստորեն դիմադրում էին խավարամիտ կղերականությունը և հասարակության այլ հետադեմ տարրերը, որոնք համառ կերպով հանդես եկան նաև Կոմիտասի գործունեության ժամանակ: Կոմիտասն ստիպված էր պայքարել ոչ միայն այդ տարրերի, այլև հայկական ազգային երաժշտության գոյությունը ժխտող կոսմոպոլիտների դեմ: Ծավալված այդ պայքարում Կոմիտասը լիակատար հաղթանակ տարավ թե՛ իր ստեղծագործությամբ և թե՛ իր երաժշտական-հրապարակախոսական փայլուն ելույթներով:

Կոմիտասի գործունեությունը նշանավորվեց նաև նրանով, որ նա հայկական երաժշտությունը դուրս բերեց նեղ ազգային սահմաններից և ցուցադրեց հմտական մի շարք երկրներում՝ ամենուրեք ապահովելով նրա ճանաչումը:

Հայկական երաժշտական արվեստի զարգացման բազմաթիվ և բազմազան հարցեր լուծելով հանդերձ, Կոմիտասը շկարողացավ ընդգրկել երաժշտական ստեղծագործության բոլոր ասպարեղները: Մի կողմից Հայաստանում երաժշտական թատրոնի և սիմֆոնիկ նվագախմբի բացակայությունը, մյուս կողմից Կոմիտասի ստեղծագործական աշխատանքի աննդապաստ պայմաններն ու տրագիկ ընդհատված կյանքը հնարավորություն չտվին նրան լուծել սիմֆոնիկ և օպերային ստեղծագործության հարցերը, որոնք նա ծրագրել էր: Կոմիտասի մի քանի խոշոր գործեր մնացին թերավարտ, դրանց հետ միապին ավարտված գործերի մի զգալի մասն էլ հետագայում անհետ կորավ:

Հայկական կլասիկ երաժշտության մեջ սիմֆոնիկ ստեղծագործության բնագավառը հիմնադրեց և զարգացրեց Ալեքսանդր Սպենդիարյանը (1871—1928): Հատկապես մեծ է

ներադերը ռուսական առաջավոր երաժշտական կուլտուրայի ռեպրեսենտատիվ տրադիցիաները հայկական երաժշտության մեջ արմատավորելու գործում: Լինելով Ռիմսկի-Կորսակովի տաղանդավոր աշակերտն ու հետևողը, Սպենդիարյանը հայկական երաժշտության մեջ անմիջականորեն կիրառեց ռուսական կլասիկ երաժշտության և հատկապես «Հլոր խմբակի» ստեղծագործական սկզբունքները. նա հիմք դրեց ժաղերային սիմֆոնիզմին, լուծեց ժողովրդական երաժշտության, երգի սիմֆոնիզացիայի հարցը, սիմֆոնիզմի միջոցներով տվեց ռեպրեսենտատիվ, դադափարական, խոշոր մասշտաբի ստեղծագործություններ: Իր սիմֆոնիկ ստեղծագործություններից բացի, Սպենդիարյանը կերտեց նաև հերոսական «Ալմաստ» օպերան, որը սովետական երաժշտության մեջ նշանակալից ներդրում հանդիսացավ:

XX դարի առաջին տասնամյակներում հանդես եկած՝ Կոմիտասի և Սպենդիարյանի ստեղծագործություններն իրենց ժողովրդայնությամբ, դադափարայնությամբ, բարձր վարպետությամբ դարձան հայկական կլասիկ երաժշտության հիմնական ֆոնդը և խոշոր դեր խաղացին երաժշտական արվեստի հետագա զարգացման գործում:

Կոմիտասի և Սպենդիարյանի հետ գրեթե միաժամանակ հայ երաժշտության մեջ հանդես եկան Ռոմանոս Մելիքյանը (1883—1935) և Արմեն Տիգրանյանը, որոնցից առաջինը բարձր կատարելության հասավ հատկապես երգի և զեղարվեստական ռոմանտի ասպարեզում, իսկ երկրորդն իր ուժերը նվիրեց հայկական ազգային ժողովրդական օպերայի ստեղծման գործին:

Հայկական իրականության մեջ օպերային ժանրի զարգացման անհրաժեշտությունը վաղուց էր հասունացել: Ծիշտ է, այդ ասպարեզում գոյություն ունեին ոչ միայն Տիգրան Զուխաշյանի (1836—1898) օպերաները¹, այլև մի շարք հե-

¹ Տ. Զուխաշյանը գրել է «Կառմա-հուրենասիրտիկան» «Արշակ Բ» և «Հեքիաթայի» «Հիմեթե» օպերաները, «Լիլիթի» (բառն. Գաղտնի «Ռեհիդոր» կոմեդիայի), «Քյոսու-Քեհիա» և «Հեյրեկլեր» կոմիկական օպերաները:



Ա. Տիգրանյանը երիտասարդ հասակում:

դինականների անավարտ գործեր, սակայն ազգային-ժողովրդական ոճի հարցը դեռևս չէր լուծվել: Կոմիտասի խորապես ժողովրդական ստեղծագործությունների կողքին դեռևս շունեկինք նման ոճի լիարժեք օպերային ստեղծագործություն: Ուստի Ա. Տիգրանյանի վաստակն այդ գործում առանձնապես կարևոր և զնահատելի էր:

Օպերային դրամատուրգիային տիրապետելու իմաստով նրա համար օրինակ հանդիսացան ռուսական և արևմտաեվրոպական կլասիկ օպերային ստեղծագործությունները, որոնք լայն մասշտաբով բնագործում էին Թիֆլիսում, իսկ ազգային ոճի մշակման գործում կարևոր նշանակություն ունեցան Կարա-Մուրզայի և Կոմիտասի վսիպ ստեղծագործությունները, որոնք այդ տեսակետից հետագա զարգացման բոլոր սաղմերն ու հնարավորություններն ունեին:

Այսպիսով XIX դարի վերջին և XX դարի առաջին տասնամյակներում հայկական բազմադարյան հարուստ ժողովրդական ստեղծագործության լավագույն նմուշները վեր էին հանվել և ստեղծագործորեն վերաճեցվելով դարձել էին հայրա-Մուրզայի և Կոմիտասի ստեղծագործության հիմնական նյութ: Անհրապակիս լիարժեք լուրացվել էր ռուսական և արևմտաեվրոպական կլասիկ երաժշտության փորձը և ստեղծվել էր սրբոհանալի վարպետության բավականաչափ բարձր մակարդակ: Առանձնապես կարևոր նշանակություն ունեցավ ռուսական կլասիկ երաժշտության ստեղծագործական սկզբունքների՝ ժողովրդականության և ռեալիզմի կիրառումը: Այս բոլորի հիման վրա մշակվել էր հայկական ազգային ոճը երաժշտական ստեղծագործության տարբեր բնագավառներում, ստեղծվել էին բարձրարվեստ ժողովրդական ստեղծագործություններ և ձևավորվել էր հայկական կլասիկ երաժշտությունը:



**ԱՐՄԵՆ ՏԻԳՐԱՆՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻ ԵՎ
ՍՏԵՂՄԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՈՒՂԻՆ**

Արմեն Տիգրանյանը ծնվել է 1879 թվականի գեկտեմբերի 14-ին (26-ին) Ալեքսանդրապոլում (այժմ Լենինական)։ Նրա երաժշտական հակումների ձևավորման մեջ կարևոր նշանակություն է ունեցել հայրենի քաղաքի յուրահատուկ միջավայրը։

Շիրակի զավառը հնուց հայտնի է եղել ժողովրդական և գուսանական երաժշտության կենդանի տրադիցիաներով։ Որպես հայկական ժողովրդական երգաստեղծության կարևոր օջախներից մեկը, Շիրակը պահպանել ու զարգացրել էր ժողովրդական երգի բազմաթիվ նմուշներ, որոնցից լավագույնները գրի են առնվել Ն. Տիգրանյանի, Կոմիտասի, Ա. Բրուսյանի և հետագայում Սպ. Մելիքյանի ու Ան. Տեր-Ղևոնդյանի կողմից։ Սովետական կարգերում վերածնված Լենինականն այսօր էլ հանդիսանում է ժողովրդական երաժշտության և ինքնագործ արվեստի աչքի ընկնող կենտրոններից մեկը։

Շիրակի կենտրոնը՝ Դյումրին (Ալեքսանդրապոլի հին անունը) ցարական Ռուսաստանի պայմաններում տիպիկ ծայրամասային քաղաք էր, փոքրաթիվ ազգաբնակչությամբ, գրեթե առանց արդյունաբերության (բաց զարգացած արհեստագործությամբ), նեղ ու սահմանափակ զավառական կյանքով։ Զնայած դրան, նա իրավամբ հանդիսացել է գուսանների քաղաք։ Հայ գուսանների մի քանի սերունդներ այստեղ են մշակել ու պահպանել գուսանական արվեստի տրադիցիաները,

աշխտեղ են ապրել ու ստեղծագործել հայ նշանավոր գուսաններ Զիվանին, Զամալին, Շերամը և շատ ուրիշներ:

«Իրենց երգերով ու նվագով նրանք (գուսանները) զարդարում էին նշանադրության և հարսանյաց հանդեսները, ժողովրդական տոնախմբությունները: Տեղական և այլ քաղաքների գուսան-երգիչները պարբերաբար հավաքվում էին, որպեսզի քաղմաթիվ ունենդիրների ներկայությամբ մրցեն միմյանց հետ: Այսպիսով քաղաքում ստեղծվել էր յուրահատուկ գուսանական կուլտուրա իր տրագիցիաներով, ավանդություններով և տարբեր ուղղություններով»¹:

XIX դարի վերջին քառորդում և XX դարասկզբում Ալեքսանդրապոլում ծավալվեց նշանավոր գուսաններ Զիվանու (1848—1909) և Շերամի (1857—1938) գործունեությունը: Նրանք զգալի չափով հարստացրին ու զարգացրին հայկական գուսանական արվեստը: Գրանցից առաջինի համար բնորոշ էր սիրային լիրիկայի հետ մեկտեղ կյանքի սոցիալական էության բնութագրող և սոցիալական հակասությունների փիլիսոփայական ընկալումը, թեմատիկայի ակտուալությունն ու քաղաքական սրությունը, բարոյագիտական-խրատական սկզբունքը և խոհականությունը: Այս բոլորը կանխորոշել էին Զիվանու երաժշտության բնորոշ առանձնահատկությունները: Սայաթ-Նովայի երգային լիրիկային Զիվանին հակադրեց գեկլամացիոն ոճը, արտահայտիչ ուղիտատիվը: Նրա հորինած երգերի մի զգալի մասին հատուկ են առնականությունն ու էպիկական շունչը:

Այլ է գուսան Շերամի ոճը: Շերամը սիրտ և զեղեցկության երգիչ է: Թեև նա նույնպես իր երգերում անդրադարձել է քաղաքական թեմատիկային, սակայն նրա ստեղծագործության հիմնական մոտիվը սերն է, կյանքի վայելքը: Նրա երաժշտությունը բնորոշ է նուրբ լիրիզմը, հուզական հազեցվածությունն ու զեղեցիկ մեղոդիան: Շերամի թե՛ բանաստեղծությունը և թե՛

¹ Аветик Исаакян, Памяти народного поэта-певца (к 10-летию со дня смерти Шерама). „Коммунист“, Ереван, 1948, № 156.

երաժշտությունը մի միջին տեղ է բռնում հայկական գուսանական և բուն ժողովրդական (քաղաքային և գյուղական) ստեղծագործության միջև:

Զիվանու և Շերամի երաժշտությունը, որ ճանաչում էր գտել ամբողջ Անդրկովկասում, հանգիստանում էր Ալեքսանդրապոլի երաժշտական կյանքի մի կարևոր մասը:

Ալեքսանդրապոլում ծնվել, ապրել և գործել է հայկական սովետական կոմպոզիտորներից ավագագույնը՝ Նիկողայոս Տիգրանյանը (1856—1951): Նա եղել է հայկական երաժշտության զարգացման տարբեր էտապների մասնակիցը: Հայկական իրականության մեջ նա առաջիններից մեկն էր, որ ձայնագրեց ու մշակեց ժողովրդական երգն ու երաժշտությունը, ստեղծեց ազգային-ժողովրդական ոճով դաշնամուրային գրականություն՝ հարազատորեն անդրադարձնելով Շիրակի ժողովրդական պարեղանակների կատարողական ոճը: Իր ստեղծագործությամբ և երաժշտական-հասարակական գործունեությամբ ն. Տիգրանյանը նշանակալից տեղ է գրավել նաև հայրենի քաղաքում¹:

Ալեքսանդրապոլի քաղաքային երաժշտական կենցաղը բնորոշ էր նաև զարգացման զգալի բարձրության հասած ժողովրդական գործիքային երաժշտությամբ ու վարպետ կատարողներով: Չնայած ցարական իշխանության տեղական օրդանների կիրառած ազգային սահմանափակումներին և հարուցած արգելքներին, Ալեքսանդրապոլի ժողովրդական ակումբում կամ դպրոցական դահլիճում տեղի էին ունենում ինքնագործ թատերական ներկայացումներ և համերգներ, որոնք ներդրում էին շատ սիրողներ և աշխուժություն էին մտցնում դավառական քաղաքի կյանքում:

Վերջապես երբեմն Ալեքսանդրապոլ էր գալիս նաև Կաթա-Մուրզան, որն իր կազմակերպած երգեցիկ խմբերի հա-

¹ Նիկողայոս և Արմեն Տիգրանյանները կազմած են հեռավոր ազգակցական կապերով: Տիգրանյանների տաճը ավել է աչքի ընկնող մի շարք երաժիշտներ:

մերգներով մեծ ապավորություն էր գործում տեղի հասարակության վրա:

Արմեն Տիգրանյանի սկզբնական երաժշտական տաղավորությունները կապված են հղել Ալեքսանդրապոլի վերը նկարագրված երաժշտական կյանքի հետ: Մանկության տարիներին նրա երաժշտական ընդունակությունների ձևավորման գործում զգալի դեր են կատարել նաև ծնողները:

Ա. Տիգրանյանի հայրը՝ Տիգրան Տիգրանյանը զբաղվում էր ժամագործությամբ, բայց բաղձակողմանի ընդունակությունների տեր և քանիմաց մարդ էր: Նա ժամանակին բավարար կրթություն էր ստացել և երկար տարիներ ճանապարհորդելով, մոտիկից ծանոթացել էր ուսական առաջավոր կուլտուրայի հետ: Հայրենի քաղաքում, վանքին կից դպրոցի հոգաբարձուներից մեկը լինելով, նա մեծ ջանքեր էր գործադրում դպրոցի աշխարհականացման համար: Հակառակ հոգևորականության դիմադրությանը, նա նախաձեռնեց և հաջողացրեց տեղի դպրոցում աշխատանքի հրավիրել հայ խոշոր գեմեկրատ գրող Ղազարոս Աղայանին, որը ժամանակի աչքի ընկնող կուլտուրական գործիչներից և առաջնակարգ մանկավարժներից մեկն էր: Տիգրանյանի հայրը միաժամանակ զբաղանական հակումներ ուներ և դրեծոն մասնակցություն էր ցույց տալիս քաղաքի սիրողների զբաժնետիրական խմբի ներկայացումների կազմակերպմանը:

Ա. Տիգրանյանի մայրը՝ Տիրուն Տիգրանյանը, նույնպես բաղձակողմանի ընդունակություններով օժտված անձնավորություն էր: Երաժշտական ընդունակություններ և լավ ձայն ունենալով, նա հաճախ երգում էր, զբաղվում էր նաև բանաստեղծությամբ:

Ա. Տիգրանյանի ծնողները զբաղանակության, արվեստի և երաժշտության սիրահարներ էին: Նրանք շարունակ իրենց տուն էին հրավիրում գրողներ, բանաստեղծներ և երաժիշտներ ու կազմակերպում էին զբաղան-երաժշտական երեկոներ: Քե՛հ՝ այս երեկոները և թե՛ շնորհալի ծնողների զեղարվեստա-

կան դաստիարակությունն ապագա կոմպոզիտորի մեջ սեր արթնացրին ղեպի զրախանությունն ու երաժշտությունը:

Ա. Տիգրանյանի նախնական երաժշտական կրթությունն սկսվել է ղեռ քաղաքի շտրեքասյան դպրոցում սովորելու տարիներին՝ դպրոցին կից փողային նվագախմբում: Այստեղ նա սովորում է ֆլեյտա նվագել և կարճ ժամանակում բավական վարժվելով՝ ժողովրդական երգերի իմպրովիզացիաներ է կատարում: Նա առանց ղեկավարության վերաբերմամբ էր ժողովրդական և դուսանական բոլոր այն երգերն ու պարերանակները, որոնք լսում էր առօրյա կենցաղում: Պատանի Տիգրանյանի մեջ աստիճանաբար ամրապնդվում էր երաժշտ դասնալու բուռն ցանկությունը:

1894 թվականին Տիգրանյանների ընտանիքը տեղափոխվում է Թբիլիսի, Անդրկովկասի այն ժամանակվա խոշոր կուլտուրական, ինչպես և երաժշտական կենտրոնը: Այնտեղ գեներ 1851 թվականից հիմնվել էր օպերային մշտական թատրոն, 1883 թվականից՝ Ռուսական կայսերական երաժշտական ընկերության Թբիլիսիի բաժանմունքը և այսպե՛ս նաև երաժշտական ուսումնարանը, որոնք լայն աշխատանք էին ծավալել ուսանական և համաշխարհային կյանիկ երաժշտական ստեղծագործությունների պրոպագանդայի, ինչպես և երաժշտական կադրերի դաստիարակության ուղղությամբ: Երաժշտական ընկերության քաժանմունքի և երաժշտական ուսումնարանի շուրջն էին համախմբվել ուսանական և տեղական երաժշտական գործիչներ, որոնք երաժշտական-հասարակական և կադրերի պատրաստման աշխատանքից բացի, զբաղվում էին նաև Անդրկովկասյան ժողովուրդների երաժշտության ուսումնասիրությամբ:

Թբիլիսին միաժամանակ հանդիսանում էր հայկական կուլտուրայի կենտրոններից մեկը: Այստեղ կար մեծաքանակ հայ ազգաբնակչություն, կենտրոնացված էր հայկական առևտրական բուրժուազիայի մի խոշոր հասված, գործում էին հայ առաջավոր ինտելիգենցիայի բազմաթիվ ներկայացուցիչներ, հրատարակվում էին բազմաթիվ պարբերականներ, որոնք

հանդիսանում էին հայ հասարակության տարբեր խավերի զաղափարախոսության արտահայտիչները: Դեռևս 60-ական թվականներից գոյություն ունեւ հայ դրամատիկական թատրոն: Թրիլիսիում էին ծավալել իրենց գործունեությունը մի շարք ականավոր հայ գրողներ, նկարիչներ և երաժիշտներ: Պետերբուրգի կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո այստեղ էր հիմնվել կոմպոզիտոր Մ. Նկմալյանը, համերգային լայն գործունեություն էր ծավալել Կարա-Մուրզան, իսկ ավելի ուշ իր համերգներով և դասախոսություններով հանդես եկավ նաև Կոմիտասը:

Թրիլիսի տեղափոխվելով, Արմեն Տիգրանյանն սկզբնական շրջանում հնարավորություն չունեցավ ձեռնարկել սիստեմատիկ երաժշտական կրթություն ստանալու գործը: Ընտանիքի նյութական ծանր դրությունն ստիպեց նրան աշխատանքի մտնել մի առևտրական տան մեջ, ուր նա նվաստացուցիչ պայմաններում աշխատում էր որպես գործակատար:

1896 թվականին նրան հաջողվում է մտնել ղիմնազիս՝ շարունակելու ընդհանուր ուսումը, իսկ երկու տարի անց ընդունվում է երաժշտական ուսումնարանի ֆելետայի դասարանը: Ուսումնարանում անցկացրած տարիներին նա առանձին հետաքրքրություն է ցուցաբերում դեպի երաժշտական-տեսական առարկաները, սովորելով ռուս կոմպոզիտոր և էտնոգրաֆ Ն. Կլենովսկու մոտ: Հետագայում ուսումնարանում ձեռք բերած իր գիտելիքները նա լրացնում է մասնավոր կերպով՝ հարմոնիայի և կոմպոզիցիայի տեսության դասեր վերցնելով կոմպոզիտոր Մ. Նկմալյանից:

Ա. Տիգրանյանի երաժշտական դաստիարակության գործում կարևոր նշանակություն ունեցավ օպերային թատրոնը, որի մշտական հաճախորդն էր նա: Թրիլիսի օպերային թատրոնն այդ տարիներին հարստ առաջնություն ուներ Իրար հտեից բեմադրվում էին ռուսական և արևմտաեվրոպական կոմպոզիտորների օպերային ստեղծագործության լավագույն նմուշները: Ռուսաստանի կենտրոնական քաղաքներից և արտասահմանից գաստրոլների էին գալիս նշանավոր օպերային

արտիստներ: Առանձնապես խորը տպավորություն էին թողնում հռչակավոր ուսուցիչ Շալվապինը, իտալացի Բրոջջին և ուրիշները: Հայ արտիստական ուժերից իր վոկալ և բեմական բարձր արվեստով աչքի էր ընկնում Մոսկվայում, Պետերբուրգում և այլ քաղաքներում անուն վաստակած օպերային արտիստուհի Նադեժդա Պապայանը: Հայկական մամուլում լայնորեն լուսաբանվում էր Բրիլիսի օպերային կյանքը:

Ա. Տիգրանյանին առանձնապես զբաղում էին Չայկովսկու և Վերդիի օպերային անմահ ստեղծագործությունները: Այդ տարիներին Բրիլիսի օպերային թատրոնի ռեպերուարում տեղ էին գտել Չայկովսկու 7 և Վերդիի 18 օպերաները: Իր լսած հենց այդ օպերաների ազդեցությամբ դեռևս երիտասարդ երաժշտի մեջ ամրապնդվում է հայկական օպերա գրելու փափաղը:

1902 թվականին Ա. Տիգրանյանը, ավարտելով երաժշտական ուսումնարանը, վերադառնում է հայրենի քաղաքը, նպատակ ունենալով աշխուժացնել և կազմակերպված հունի մեջ դնել տեղի երաժշտական կյանքը, բարձրացնել նրա մակարդակը: Այդ ժամանակից էլ սկսվում է Տիգրանյանի ինքնուրույն ստեղծագործական և երաժշտական-հասարակական գործունեությունը:

Այդ տարիներին Ալեքսանդրապոլի գեղարվեստական-կուլտուրական կյանքը բնորոշ էր նրանով, որ հարուստ ժողովրդական ստեղծագործության և ինքնագործունեության հետ միասին գոյություն ուներ հայկական կիսապրոֆեսիոնալ դրամատիկական խումբ, որը պարբերաբար ներկայացումներ էր կազմակերպում, աշխատում էին նաև ուսանական և ուկրաինական սիրողների դրամատիկական խմբեր: Բացի այդ, հաճախակի դաստրոդների էին գալիս նշանավոր հայ արտիստները: Համեմատաբար ետ էր մնում երաժշտական բնագավառը, որովհետև մշտական գործող միավորներ չկային: Պրոֆեսիոնալ կատարողների համերգներն այստեղ խիստ բացառիկ երևույթներ էին:

Քաղաքի երաժշտական կյանքի այդպիսի վիճակը թե-

լադրում է Տիգրանյանին շահմանափակվել միայն ստեղծագործական աշխատանքով: Իր նախորդներ Կարա-Մուրզայի, Նկմալյանի և Կոմիտասի նման Տիգրանյանն ևս ծավալում է երաժշտական-հասարակական բազմակողմանի գործունեություն: Նա դպրոցներում երաժշտության դասեր է տալիս, կազմակերպում է սիրողների երգեցիկ խումբ, ելույթներ է ունենում Ալեքսանդրապոլում և այլ քաղաքներում:

Համերգների կազմակերպումը և այդ միջոցով դավառական քաղաքների երաժշտական կյանքի աշխուժացումը մեծ դժվարությունների հետ էր կապված: Ցարական ցենզուրայի հարուցած խոչընդոտներից բացի, անհրաժեշտ էր հաղթահարել նյութական բազայի բացակայության հետևանքով առաջացած կազմակերպչական դժվարությունները և ցարական շինովնիկների, խավարամիտ կղերականության և պաշտոնողական այլ տարրերի դիմադրությունը: Անհրաժեշտ էր գործին նվիրվածություն և մեծ տոկոսություն, որպեսզի հաղթահարվեն այդ բոլոր դժվարությունները:

1902 թվականի հոկտեմբերի 20-ին Ա. Տիգրանյանին հաջողվում է տալ իր կազմակերպած երգեցիկ խմբի անդրանիկ համերգը: Ծրագրի մեջ տեղ են գտնում ինչպես հայկական, այնպես էլ ռուսական և ուկրաինական ժողովրդական երգեր: Հայկական ժողովրդական երգերը ներկայացվում են Կարա-Մուրզայի և իր մշակումներով:

Հետագա տարիներին Ա. Տիգրանյանը համերգներ է կազմակերպում Երևանում, Կարսում, Բաքվում և այլ տեղերում: Հայկական մամուլը նրա համերգներին դրական գնահատական է տալիս և նրան համարում է Կարա-Մուրզայի համերգային գործունեության արժանավոր շարունակող: Համերգային գործունեությունը Տիգրանյանին հնարավորություն է տալիս մոտիկից շփվել կատարողների և ունեկնդիբ հասարակության լայն խավերի հետ, հարազատ մնալ ժողովրդական երաժշտության տրագիցիաներին և ստեղծագործությամբ արձագանքել ժողովրդի լայն զանգվածների պահանջներին:

Կարա-Մուրզայի և Կոմիտասի նման, Ա. Տիգրանյանն ևս

իր ստեղծագործական գործունեությունն սկսում է ժողովրդական երգերի մշակումներից և դրանց ոճով գրված երգերից ու ոտմանաներից: Նրա պահպանված տետրերում կան հայկական ժողովրդական երգերի արժեքավոր նմուշների ձայնագրումներ և մշակման էսքիզներ, որոնք վկայում են այդ ուղղությամբ նրա կատարած աշխատանքի մասին: Հայկական դյուզական և քաղաքային ժողովրդական երգի ոճական տարբեր տեսակների լայն ընկալումը բնորոշ դիժ է դառնում Ա. Տիգրանյանի ստեղծագործական գործունեության համար նրա ողջ կյանքի ընթացքում: Այդ երգերի ոճական առանձնահատկությունների մեջ խորը թափանցումը և դրանց ստեղծագործական յուրացումը ապահովում են նրա ստեղծագործության ինտոնացիոն ակունքների հարստությունն ու բազմազանությունը:

1905 թ. ուսական ուսուցչիայի արձագանքները հասնում են նաև Հայաստան: Ռևույուցիոն սոցիալ-դեմոկրատական կազմակերպությունների ղեկավարությամբ լոնկվում են գործադուլներ արդյունաբերության, երկաթգծի և այլ ձևանարկությունների բանվորների ու ծառայողների շրջանում: Ռևույուցիոն շարժումն ընդգրկում է նաև դյուզացիական մատուներին: Մտվալված ուսուցչիոն շարժման վերելքն ստիպում է ցարական կառավարությանը թույլատրել 1903 թվականին փակված հայկական դպրոցների վերաբացումը:

Վերաբացվում են նաև Ալեքսանդրապոլի դպրոցները, որոնցից մեկում աշխատանքի է հրավիրվում Ա. Տիգրանյանը: Առաջին օրերից սկսած նա վճռականորեն դեմ է դուրս գալիս դպրոցում երգվող եկեղեցական և ազգայնական երգերին: Դրանց փոխարեն նա դասարանական և խմբական երգեցողության նյութն ամբողջապես վերցնում է ժողովրդական ստեղծագործության լավագույն նմուշներից, պրոպագանդա է անում ժողովրդական երգը: Բացի այդ, 1905 թվականին նա Ալեքսանդրապոլի կաշարանի դեպոյի բանվորներից և ծառայողներից կազմակերպում է երգեցիկ խումբ, սովորեցնելով ժողովրդական և ուսուցչիոն երգեր:

Ա. Տիգրանյանի ինչպես այս, նույնպես և հետագա տա-

ՄԱՆՔԱՆԵՐԻՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ 1912 թ.

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՄԱՆՔԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ



Պ. ՔԱՆՈՆԱՆԻ

ԱԼԵՔԱՆԴՐՈՓՈԼՅ

Ին Տոբոլսկ 4-10 Ապրիլ 1912 թ.

ԵՄ ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒՄԸ

ԴՐԱՄԱՏԱԿԱՆ ԵՐԵՄԻԱ

ՄԱՆՔԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

ՀԱՅԿԱՆԻ ԿԱՆՈՆԱՆԻ

րինների ստեղծագործության մեջ զգալի տեղ է դրավում սիրային լիրիկան: Այդ շրջանի հայկական բանաստեղծության համար բնորոշ լիրիկական մոտիվները, որոնք իրենց ցայտուն արտահայտությունն են գտել Ավ. Իսահակյանի և Հ. Հովհաննիսյանի ստեղծագործություններում, համակում են նաև Ա. Տիգրանյանին: Նա իր երգերը և ոտմանները հորինում է հենց այս վարպետների բանաստեղծությունների վրա: Տիգրանյանի երգերը, գրված լինելով ժողովրդական երաժշտության լեզվով, ունենալով արտահայտիչ և մատչելի մեկոդիաներ, մեծ արագությամբ տարածվում և մասսայականանում են: Հատկապես մեծ ժողովրդականություն են ձեռք բերում հայ խոշորագույն քնարերգու Ավ. Իսահակյանի խոսքերով գրված՝ «Հովերն ատան սար ու դարեր», «Ախ իմ ճամբեն» և «Սև աշերեն շատ վախեցիր» երգերը:

Ա. Տիգրանյանի ստեղծագործության համար առավել կարևոր նշանակություն է ունենում ժողովրդական մեծ բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի պոեզիան: Թումանյանին բնորոշ՝ ժողովրդի կյանքի ու կենցաղի, հոգեկան աշխարհի գեղարվեստական խոր բնդգրկումը, ժողովրդական բանահյուսության ձևերի վարպետորեն օգտագործումը, նրա ժողովրդայնությունն ու ռեալիզմը շափազանց հարազատ էին Ա. Տիգրանյանի ստեղծագործական նկարագրին: Տիգրանյանին առանձնապես դրավում է Թումանյանի անմահ «Անուշ»-ը:

Հայկական ժողովրդական երաժշտության ոճով ազգային օպերա ստեղծելու գաղափարը վաղուց էր հուզում Ա. Տիգրանյանին: Դեռևս ուսանողական տարիներից սկսած այդ նպատակի համար նա մի շարք սյուժեներ է փորձում, բայց վերջնականապես կանգ է առնում «Անուշ»-ի վրա: 1908 թվականից նա ձեռնարկում է իր այդ նպատակի իրագործմանը: Նա ինքն է կազմում օպերայի լիրիկտոն և ըստ արժանվույն գնահատելով պոեմի գաղափարական խորությունը, ձևի կոտորելությունն ու ոտանավորի երաժշտականությունը, Թումանյանի տեքստը թողնում է անփոփոխ՝ բնական գործողությանը:



հարմարեցնելու նպատակով որոշ վերադասավորում և հավելումներ կատարելով:

Այդ տարիներին իր կատարած աշխատանքների մասին Ա. Տիգրանյանը հետադաշում գրում է. «Հովհաննես Թումանյանի «Անուշ»-ի թեման ինձ ամբողջապես հափշտակեց: Չխոսելով պոեմի բարձր գեղարվեստականության մասին, նրա կառուցվածքը, նրա հիանալի նախերգանքը, փերիների վիշտը՝ սիրահարների դժբախտ սիրո մասին, Սարգսի սերենադան (լուսաբացին) և այլն, — այս բոլորը պահանջում էր համապատասխան երաժշտական ձևեր՝ հիասքանչ այդ պոեմը օպերայի վերածելու համար»¹:

Մի քանի տարվա քրտնաջան ստեղծագործական աշխատանքը տալիս է իր ցանկալի արդյունքները: Ինչպես երևում է Թ. Մելիքյանի՝ Տիգրանյանին գրած նամակից², օպերայի ստեղծման աշխատանքն այնքան հաջող էր ընթացել, որ գեռես 1910 թ. Տիգրանյանը մտածում էր նրա առանձին պատկերները Բրիլիսիտով բեմադրելու մասին:

«Անուշ» օպերան առաջին անգամ բեմադրվել է 1912 թ. օգոստոսի 4-ին (17-ին) Ալեքսանդրապոլում³: Երաժշտագետ Ա. Շահվերդյանը ծանոթանալով այդ բեմադրության պատմությանը, այն նկարագրում է հետևյալ կերպ.

¹ А. Тигранян, Несколько слов об опере „Ануш“, в сборнике „Гос. театр оперы и балета Армении им. А. А. Спендиарова“, изд. Искусство, Москва, 1939, стр. 63.

² Թ. Մելիքյանի այս նամակը գտնվում է Ա. Տիգրանյանի որդու, կոմպոզիտոր Վ. Տիգրանյանի մոտ:

³ Գրանից առաջ էլ տարբեր առիթներով կատարվել են օպերայի առանձին հատվածները: Այսպես, հայանի է, որ 1908 թ. «Ազրյուր-Տարազ» ամսագրի 25-ամյա հոբելյանի առթիվ Թրիլիսիտում բեմադրվել է «Անուշ»-ի երկրորդ գործողության առաջին պատկերը (Համբարձման տոներ): 1911 թ. Ալեքսանդրապոլի օրիորդաց միջնակարգ դպրոցում, որտեղ պաշտոնավարում էր Ա. Տիգրանյանը, աշակերտական երկուսյթներից մեկում կատարվել են օպերայից երկու պատկեր: Հետաքրքրությունից դուրկ չէ նշել, որ Սարգսի սերենադան («Ազգի անստափած») բեմի հետևից կատարել է ինքը հեղինակը:



Սարգիս Եսայան (1912 թ. Ալեքսանդրապոլ)։



«1912 թ. Ալեքսանդրապոլում, «Անուշ» օպերան առաջին անգամ բեմադրվեց Ա. Տիգրանյանի ստեղծած և սովորեցրած սիրողների խմբակի ուժերով: Հիշարժի, կլասիկական օպերան ծնվեց ցնցոտիների մեջ: Բավական է ասել, որ նվագախումբը կազմված էր միայն 12 երաժշտից: Կատարողների մեջ, թե՛ բեմում և թե՛ մենակատարների մեջ, զերակշռում էր դարոցական հասակի երիտասարդությունը, որը երգում էր անկեղծ ոգևորությամբ և ջանասիրությամբ. բայց զուրկ էր անհրաժեշտ փորձառությունից և պրոֆեսիոնալ վաճառականությունից: Շենքի տնօրմարտություն, միջոցների ծախսահյ սահմանափակություն, հագուստների և դեկորների աղքատություն — ահա այսպիսի պայմաններում իրադրծվեց «Անուշ»-ի առաջին բեմադրությունը: Եվ այնուամենայնիվ ներկայացումն ունեցավ անօրինակ հաջողություն: Հասարակությունը, ցրվելով, իր հետ տանում էր հիշողության մեջ տպավորված և սիրված մեղդիաները, որոնք այնքան օրգանապես միաձուլվել էին Թումանյանի հերոսների կերպարներին: Հայկական կուլտուրական կյանքում որպես աչքի ընկնող իրադարձություն հանաչված այդ նոր ստեղծագործության համբավը տարածվեց Ալեքսանդրապոլի սահմաններից դուրս»¹:

«Անուշ»-ի այս ներկայացումը, որն իրադրծվեց այդքան դժվարին պայմաններում, ունեցավ պատմական կարևոր նշանակություն: Դրանով սկիզբ դրվեց Հայաստանում օպերային արվեստի զարգացմանը: Հատկանշական է, որ այդ ներկայացման դիմալոր մասնակիցներից մեկը՝ Շարա Տալյանը², որն այն ժամանակ հանդիսանում էր Թբիլիսիի ներսիսյան դարոցի վերջին դասարանի աշակերտ և առաջին անգամ իր ուժերը փորձեց Սարոյի սրատասխանատու դերում, հետագայում դարձավ հայկական սովետական օպերային թատրոնի ակտիվ կառուցողներից մեկը և որպես Սարոյի դերակատար մնաց չզերադանցված:

¹ А. Илавердян, Армен Тигранян, „Советская музыка“ ամսագիր, 1950, № 4, էջ 55—56:

² Այժմ հայկական ՄՍԽ ժողովրդական արտիստ:

Առաջին բեմադրությունից հետո «Անուշ»-ը շուտով բեմադրվում է Հայաստանի և Անդրկովկասի շատ քաղաքներում և ավաններում՝ Նրեանում, Կարսում, Դիլիջանում, Աշտարակում, Էջմիածնում, Բրիլիսիում, Թելավում, Ախալքալակում, Ախալցխայում, Բաթումում, Բաքվում, Փանծակում։ Փոքր բացառությամբ այս քաղաքներում ևս օպերային բեմադրության համար որե՛կ չափով համապատասխան պայմաններ չկային։ Օրկեստրային երաժիշտների բացակայության հետևանքով հեղինակը հաճախ ստիպված էր լինում ներկայացումները վարել դաշնամուրի նվագակցությամբ, երգեցիկ խումբը կազմակերպվում էր սիրող-երգիչներից՝ տեղն ու տեղը, չկային հարմարավոր բեմեր և բեմական ռեկվիզիտ։ Չնայած այս ամենին, հեղինակի և ղեկավարներների ներառադական եռանդի ու նվիրվածության շնորհիվ հաղթահարվում էին բոլոր դժվարությունները և ներկայացումներն ամենուրեք ընդունվում էին մեծ խանդավառությամբ։

«Անուշ»-ի ժողովրդականությունն աճում էր արագորեն։ Օպերայի սրտառուշ ու ղեղեցիկ մեներգերն ու խմբերգերը խորապես մուտք էին գործում ժողովրդի կենցաղի մեջ՝ վերածվելով ժողովրդական երգերի։ Այս հանգամանքը ոգևորում էր հեղինակին նոր երաժշտական դործեր ստեղծելու հետ միասին, շարունակաբար վերադառնալ իր սիրած օպերային, հարջատալանի և կատարելագործել այն։

1914 թվականին քննվում է առաջին համաշխարհային իմպերիալիստական պատերազմը։ Հայ ժողովրդի կյանքում սկսվում է աղետալի ժամանակաշրջան։ Սուլթանական Թյուրքիայի վարած արդունոտ քաղաքականության հետևանքով տեղահան է արվում ու բնաջնջվում ավելի քան մեկ միլիոն բնակչություն։ Հատկապես հետապնդվում և ոչնչացվում է հայ ինտելիգենցիան, որի բաղմաթիվ ներկայացուցիչների հետ միասին թյուրքական բարբարոսության դոճն է դառնում նաև մեծատաղանդ Կոմիտասը։

Պատմական այդ իրադրության մեջ հայկական կուլտուրայի առաջավոր դործիչները հանդես եկան պատերազմի դեմ,



Անուշ - Տիգրան Ասողիկ (1912 թ. Ալեքսանդրապոլ)։

ժողովուրդների միջև և զբաղյալական դաշինքի և փոխգործակցության գաղափարների պրոպագանդայով: Նրանք գիտակցում էին, որ հայ ժողովրդի փրկության միակ հույսը ռուս ժողովրդի օգնությունն է:

Իմպերիալիստական պատերազմի ժամանակաշրջանի ծանր պայմաններում հայ գրականության, թատրոնի, կերպարվեստի, ինչպես նաև երաժշտության զարգացման բնազավառում առանձնապես կարևոր նշանակություն ունեցան հայ-ռուսական կուլտուրական կապերի հետագա խորացումն ու ամրապնդումը: Ռուս նշանավոր գրական գործիչների կատարած աշխատանքը հայ գրականության ուսումնասիրության ու պոպուլյարիզացիայի ուղղությամբ (Յու. Վեսեկովսկի, Վ. Բրյուսով, Մ. Գորկի), ռուսական կլասիկ գրականությունից հայ գրողների կատարած արժեքավոր թարգմանությունները (Հ. Թումանյան, Ալ. Մատուրյան, Հ. Հովհաննիսյան, Վ. Տերյան և ուրիշներ), Ռուսաստանի քաղաքներում ռեալիստական արվեստի տրադիցիաներով դաստիարակված երիտասարդ հայ երաժիշտների ու նկարիչների գործունեությունը հանդիսացան փոխգործակցության այն օղակները, որոնք խոշոր շափերով նպաստեցին հայ գրականության և արվեստի զարգացման գործին:

Երիտասարդ կադրերի աճման շնորհիվ Թբիլիսիում այդ շրջանում նկատելի չափով աշխուժանում է հայկական երաժշտական կյանքը: Դեռ 1908 թվականից կազմակերպվել էր «Երաժշտական լիգա» (Ռ. Մելիքյան, Ա. Մանուկյան և ուրիշներ), որը հայկական դպրոցներում ղդալի չափով բարեբաղվեց երդ-երաժշտության դասավանդման գործը, ստեղծեց բարձրորակ մանկական երաժշտական գրականություն, կազմակերպեց դպրոցական երեկույթներ, մանկական օպերային ներկայացումներ և այլն:

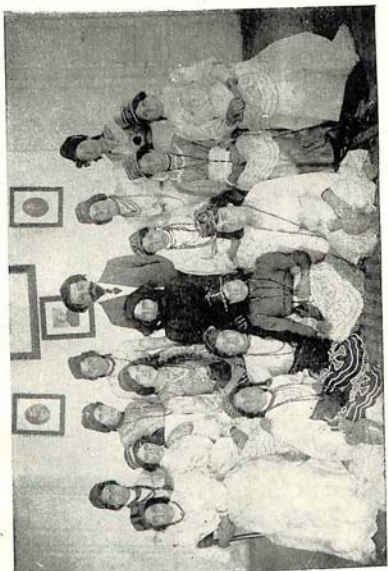
1912 թվականին հիմնադրվել էր «Թիֆլիսի հայկական երաժշտական ընկերությունը» (Սպ. Մելիքյան, Մ. Միրզոյան, Հ. Տեր-Դավթյան և ուրիշներ): Իր շուրջը համախմբելով հայ ներկայացուցիչներին և երաժշտական գործիչներին

րին, ընկերությունը կողմասահայերի մեջ բազմակողմանի դործունեություն ծավալեց՝ կազմակերպեց սիմֆոնիկ և կամերային համերգներ ինչպես հայ, այնպես էլ այլ ժողովուրդների կոմպոզիտորների նոր դործերից, հրատարակեց հայ հեղինակների երաժշտական ստեղծագործություններ և պատմա-տեսական աշխատություններ, ղգալի աշխատանք կատարեց երաժշտական կրթության ծավալման, ինչպես և Ռուսաստանի կոնսերվատորիաներում երիտասարդ հայ կոմպոզիտորների մասնագիտական ուսուցումը կազմակերպելու ուղղությամբ, երաժշտական-ազգագրական էքսպեդիցիաների միջոցով դրի առավ և հրատարակեց մեծ քանակությամբ հայկական ժողովրդական երգեր և այլն: Ընկերության կարևոր նախաձեռնություններից մեկը եղավ Ալ. Սպենդիարյանի հեղինակային համերգների կազմակերպումը Թբիլիսիում, որի հետևանքով ամբաստնողվեցին Սպենդիարյանի կապերը հայ կուլտուրայի դործիչների հետ:

Այդ տարիներին հայկական երաժշտության զարգացմանը նպաստեցին նաև «Գեղարվեստ» (հիմնադիր՝ արվեստաբան Գ. Լեոնյան) ու «Թատրոն և երաժշտություն» (հիմնադիր՝ կոմպոզիտոր Ա. Մայիլյան) պարբերականները և Թբիլիսիի ու Բաքվի մի շարք այլ երաժշտական ընկերություններ¹:

1913 թվականից Ա. Տիգրանյանը մշտական բնակություն է հաստատում Թբիլիսիում և շարունակում է իր ստեղծագործական ու մանկավարժական աշխատանքը: Նա ներգրավվում է երաժշտական-հասարակական կյանքի մեջ և հատկապես դործոն մասնակցություն է ցուցաբերում «Թիֆլիսի հայկական երաժշտական ընկերության» աշխատանքներին, դառնալով ընկերության վարչության անդամներից մեկը: Պարբերաբար հանդես է դալիս նաև մամուլում՝ երաժշտության հարցերին նվիրված հոդվածներով:

¹ Բացի գերոհիշյալ ընկերություններից Թբիլիսիում այդ տարիներին գործում էին՝ «Կոմկոսյան խմբերգային ընկերությունը», «Արևելյան երաժիշաների ընկերությունը», «հայ երաժիշտ-թեորետիկների ընկերությունը» և այլն:



«Անուշ օգնական» առաջին ներկայացումը կին դերակատարներով
 Լույս խաղաղության համաժողովի Ա. Տիգրանյանի հետ



Ա. Տիգրանյանի այս տարիների ստեղծագործական աշխատանքը նախ և առաջ ընդգրկում է «Անուշ» օպերայի հետագա մշակումը: Նոր բեմադրությունների կապակցությամբ նա վերանայում է օպերայի գործիքավորումը և մի շարք խմբերգերի պարտիաները: Դրա հետ զուգընթաց նա կատարում է ժողովրդական երգերի մշակումներ, գրում է մեներգեր և խմբերգեր, ինչպես նաև դործիքային ու օրկեստրային պիեսներ:

Այս տարիների ստեղծագործության մեջ առանձին տեղ է գրավում Ա. Տիգրանյանի գրած երաժշտությունը «Լեյլի և Մեջնուն» դրամատիկական ներկայացման համար:

Այդ երաժշտությունից ժամանակին ավելի մեծ հաջողություն են դասել 1-ին և 2-րդ դործողության պարերը, 2-րդ դործողության վերջին նովտուրները և այլ հատվածներ, որոնցից մի քանիսը հետագայում Ա. Տիգրանյանը վերամշակել է որպես դաշնամուրային և օրկեստրային պիեսներ: «Լեյլի և Մեջնուն»-ի առաջին ներկայացումներին (1918 թ., Թբիլիսի) որպես դիրիժոր հանդես է եկել երաժշտության հեղինակը, Մեջնունի դերը կատարել է երգիչ Շարա Տալյանը: Ներկայացումներին մասնակցել և մեծ հաջողություն է ունեցել նաև Արուս Ոսկանյանը՝ այն ժամանակ երիտասարդ դերասանուհի, հետագայում Հայկական ՍՍԽ ժողովրդական արտիստուհի:

1919 թ. փետրվարին տոնվում է հայ ժողովրդի մեծ բանաստեղծ Հ. Թումանյանի ծննդյան 50-ամյակը: Ամենուրեք տեղի են ունենում հանդեսներ՝ նվիրված փառապանծ հորեւյանին: Հանդեսներն առանձին շուրջով են անցնում Թբիլիսիում, որտեղ այն ժամանակ գտնվում էր Հ. Թումանյանը: Հորեւյանական օրերին Կովկասյան խմբերգային ընկերության նախաձեռնությամբ Թբիլիսիի Արտիստական թատրոնում բեմադրվում է Ա. Տիգրանյանի «Անուշ» օպերան: Մեծ բեմի վրա, օրկեստրի և երգեցիկ խմբի ավելի մեծ կազմով ու հա-

1 Ա. Տիգրանյանի նախատպիկական տարիների այս ստեղծագործությունները ցավոք որտեղ անցավ՝ չեն, իսկ ձեռագրերն էլ տարբեր տեղեր ցրված լինելու հետևանքով առայժմ գրեթե անմատչելի են:

մապատասխան դեկորացիաներով բեմադրվելով, Արտիստական թատրոնում կայացած ներկայացումները և մասնավորապես այս ներկայացումն անհամեմատ մեծ հաջողություն են ունենում: Հասարակությունը առանձին ջերմությամբ է դիմավորում հորեկյարին և օպերայի հեղինակին:

2. Թումանյանի հորեկյանի առթիվ տեղի ունեցած այս ներկայացումը «Անուշ» օպերայի ժողովրդականության շարունակական աճման կարևոր էտապներից մեկն է դառնում:



Հոկտեմբերյան սոցիալիստական Մեծ ռեյուցիան, Սովետական իշխանության հաստատումը Հայաստանում նոր և լուսավոր էջ բացեցին հայ ժողովրդի պատմության մեջ: Նախկինում ճնշված հայ ժողովուրդը, փերվելով ֆիզիկական բնաջնջման ահավոր վտանգից, որին նա հասել էր դաշնակների անփառունակ տիրապետության տարիներին, ձեռք բերեց ազատություն, իսկական անկախություն և տնտեսական ու կուլտուրական վերածննդի լայն հնարավորություններ: Անտանտայի և անգրկովկասյան նացիոնալիստական կոնտրռեյուցիոն պարախաների կործանարար քաղաքականության հետևանքով միմյանցից արհեստականորեն անջրպետված Անգրկովկասի ժողովուրդները կազմեցին սովետական եղբայրական ընտանիք և ձեռնամուխ եղան տնտեսական ու կուլտուրական շինարարության: Անգրկովկասի ինտելիգենցիայի առաջադեմ ներկայացուցիչները՝ գիտության և կուլտուրայի գործիչները Սովետական իշխանության հաստատման առաջին իսկ օրերից ամբողջապես նվիրվեցին իրենց ժողովուրդների կուլտուրական վերածնության գործին: Գիտության և արվեստի բոլոր բնագավառներում սկսվեց աննախընթաց վերելքի մի շրջան: Երաժշտական արվեստը դարձավ սովետական ժողովրդի գեղարվեստական դաստիարակության կարևոր միջոցներից մեկը:

Կոմպոզիտոր Ա. Տիգրանյանը, որպես հայ գեմելրատա-

կան ինտելիգենցիայի լավագույն ներկայացուցիչներից մեկը, աշխատանքային դպրոցներում լայն գործունեություն ծավալեց: Իր ընկերների հետ միասին նա ձեռնամուխ եղավ աշակերտության զեղարվեստական դաստիարակության գործի վերակառուցմանը: Դրա հետ միասին նա Թբիլիսիի Հայ տրվեստների տան (Հայարտուն) երաժշտական սեկցիան կազմակերպողներից և նրա աշխատանքների ակտիվ մասնակիցներից մեկը հանդիսացավ:

Հայարտան երաժշտական սեկցիան, օգտագործելով նստորդ շրջանում գոյություն ունեցած երաժշտական կազմակերպությունների փորձը, սովետական պայմաններում կազմակերպված հոնի մեջ դրեց հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործական աշխատանքը: Երաժշտական սեկցիայի մեջ միավորված կոմպոզիտորների ուշադրությունը կենտրոնացվում է սովետական թեմատիկայով մասսայական երգեր ստեղծելու խնդրի վրա: Դրա հետ միաժամանակ սեկցիան ծավալում է համերգային գործունեություն, երաժշտական մասսայական աշխատանք, կազմակերպում է ստուդիա, որտեղ դաստիարակվում են երիտասարդ երաժիշտ կադրեր: Հայարտան երաժշտական սեկցիան սերտ կապ է հաստատում նաև վրացական երաժշտական հասարակայնության հետ, կազմակերպում է համերգներ նվիրված վրացի անվանի կոմպոզիտորների ստեղծագործությանը, աջակցում է հայ և վրացի կոմպոզիտորների ստեղծագործական փոխգործակցությանը:

Ա. Տիգրանյանը Հայարտան երաժշտական սեկցիայի հիմնադրման օրից աշխատում է որպես քարտուղար, իսկ հետագայում որպես նախագահ: Հասարակական աշխատանքի իր փորձով, հայ ժողովրդական երաժշտության ասպարեզում ունեցած խոր դիտելիքներով և երիտասարդ կադրերի նկատմամբ ցուցաբերած հոգատար վերաբերմունքով նա շատ բանով նպաստեց այդ տարիներին հանդես եկած կոմպոզիտորների ստեղծագործական ուժին: Մասնավորապես կարևոր է նրա գործունեությունը հայ և վրաց ժողովուրդների եղբայրական կապերի ամրապնդման գործում: Տիգրանյանը մշտապես

պահպանել է սերտ բարեկամական և ստեղծագործական կապեր վրացի նշանավոր կոմպոզիտորների և հատկապես Զ. Պալիաշվիլու հետ, հաճախակի լսել նրանց կարծիքն իր ստեղծագործությունների մասին, իր հերթին մասնակցելով նրանց նոր ստեղծագործությունների քննարկմանը: Փոխադարձ աջգ կապերն ու շփումը, որոնք շարունակվել են նրա ամբողջ գործունեության ընթացքում, Տիգրանյանի ստեղծագործական կյանքում, անկասկած, դրական նշանակություն են ունեցել:

Նրա ժշտական-հասարակական աշխատանքի հետ միասին սովետական տարիներին առանձնապես ընդարձակվում է Ա. Տիգրանյանի ստեղծագործությունը: Դրա համար որպես հուսալի հիմք ծառայեց նախորդ շրջանում կուսակաժ ստեղծագործական փորձը: Նրա ստեղծագործական սկզբունքները՝ դադափարայնությունը և սերտ կապը ժողովրդի հետ, լիակատար դրսևորումն ստանալով նաև սովետական շրջանի ստեղծագործության մեջ, նոր իմաստավորում ձեռք բերեցին և մնացին որպես ղեկավար սկզբունքներ:

Ա. Տիգրանյանի սովետական շրջանի ստեղծագործությունը բնորոշվում է դադափարական նոր բովանդակությամբ, նոր իդեաներով, ժանրային բազմազանությամբ և սրբֆենոնալ վարպետության բարձրացումով:

Սովետական առաջին իսկ տարիներից նոր թեմատիկան հաստատուն կերպով մուտք է գործում Ա. Տիգրանյանի ստեղծագործության մեջ: Իր մասնաշաղկապն և էստրադային երգերում («Գարնան լալա», «Գյուղում», «Հեյ ջանե, ջանե», «Իմ երգը», «Գարնանացան» և այլն) նա գովերգում է Մեծ Հոկտեմբերը, Սովետական բանակը, նոր կյանքը, կոլխոզային դյուղը, սոցիալիստական շինարարությունը: Այդ երգերի մեկոդիկան հիմնված է հայ ժողովրդական երգի հարուստ ինտոնացիոն բազայի վրա: Ուշագրություն արժանի է այն, որ Ա. Տիգրանյանին հաջողվել է վեր հանել և ընդգծել ժողովրդական երգի այն կողմերը, ինտոնացիոն և ռիթմական այն տարրերը, որոնք ամենից ավելի համապատասխանում էին նոր բովանդակու-



Թրեկերի շաքարտան հրամ շտական սեղեկայի մի խումբ՝ առաջին շաբաթը՝ համապատասխան
 Մ. Տիգրանյան, հրազունի Ա. Բաղրյան, զաշնակահայրուհի Մ. Տիգր-Մարտիրոսյան, և քի-
 բոր շաբաթը՝ համապատասխան Վ. Տաթևյան, Մ. Մարտիրոսյան և ի. Զաքարյան:



ժյանը, հնարավորություն էին տալիս ստեղծել կենսախինդ, օպտիմիստական կերպարներ:

Ժողովրդական երգ-երաժշտության լավագույն կողմերի ստեղծագործական մշակմամբ են բնորոշ նաև Ա. Տիգրանյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունները («Շիրակ զմրուխտի», «Արևելյան ֆանտազիա», «Հայկական պարերի սյուիտա», «Հինգ պիես դաշնամուրի համար» և այլն): Դրանք մեծ մասամբ միներապուրներ են, որոնց մեջ օգտագործելով զլիսավորապես ժողովրդական պարերի ութմո-ինտոնացիոն էլեմենտների բազմազանությունը և լադային երանգավորությունը, հեղինակն ստեղծել է գեղարվեստորեն ամբողջացած, պարզ և էմոցիոնալ պատկերներ: Այս պիեսներից էմոցիոնալ հագեցվածության տեսակետից առանձնապես աչքի են ընկնում «Արևելյան ֆանտազիան» և «Հայկական պարերի սյուիտան»: Վերջինս հետագայում մտցվել է «Անուշ» օպերայի մեջ և օրկեստրային վերամշակմամբ դարձել է օպերայի 3-րդ գործողության պարերի լավագույն հատվածներից մեկը: «Հինգ պիես»-ը մանկական բնաշխարհին հատուկ միներապուր ժանրային պատկերներից կազմված սյուիտա է և մանկական դաշնամուրային ռեպերտուարի մեջ նշանակալից արժեք է ներկայացնում:

Բացի վեկալ և դաշնամուրային մանր գործերից և օպերաներից, սովետական տարիներին Ա. Տիգրանյանը գրել է նաև խմբական և օրկեստրային մի շարք ստեղծագործություններ: Դրանցից են՝ «Կանտատա Հայաստանի խորհրդայնացման 15-րդ տարեգարծին», «Արյունոտ գիշեր. Քսանվեց կոմունարներին» խմբական խոշոր ստեղծագործությունը, «Պարային սյուիտա օրկեստրի համար, նվիրված Սովետական Վրաստանի 25-ամյակին» և այլն:

Ա. Տիգրանյանի ստեղծագործության մեջ նշանակալից տեղ է զբաղում դրամատիկական ներկայացումների համար գրված երաժշտությունը: Թբիլիսիի պատանի հանգիստատեսի և հայկական ու ադրբեջանական դրամատիկ թատրոններում բեմադրված բազմաթիվ պիեսաների համար նա գրել է երա-

ժըշտություն: Դրանց թվին են պատկանում՝ «Գրքոր» և «Մի կաթիլ մեղր» (ըստ Հ. Բումանյանի), «Անահիտ» (ըստ Ղ. Աղայանի), «Նամուս» (ըստ Ա. Շիրվանզադեի), «Խավարի հանկերում» (ըստ Պ. Պոստյանի), «Դավիթ բեկ», «Սամվել» (ըստ Բաֆթու), «Արշալույսին» (Ա. Գուլակյանի) և այլն:

1932 թ. նրանում հիմնվեց օպերայի և բալետի պետական թատրոն: Դա պատմական խոշոր նշանակություն ունեցող իրադարձություն էր հայ ժողովրդի կյանքում: Ժողովրդի և նրա լավագույն զավակների երազանքները աղգային օպերային թատրոն ունենալու մասին իրենց իրադրոծումը գտան միայն սովետական պայմաններում: Օպերային թատրոնը դարձավ կուլտուրական կարևոր մի օջախ, որտեղ ժողովրդի լայն զանգվածները հազորդակից են դառնում ուսական և համաշխարհային օպերային և բալետային արվեստի լավագույն ստեղծագործություններին: Հանդիսանալով հայկական առաջին մշտական օպերային թատրոնը և վայելելով Սովետական կառավարության, Կոմունիստական պարտիայի և ամբողջ հասարակայնության լայն աջակցությունը, թատրոնը մեծապես նպաստեց նաև սովետահայ օպերային ստեղծագործության զարգացմանը: Այդ հանգամանքն առանձնապես ակնառու կերպով կարելի է տեսնել Ա. Տիգրանյանի օրինակով:

Նրանի օպերայի և բալետի պետական թատրոնն իր առաջին թատերաշրջանն սկսեց 1933 թվականի հունվարի 20-ին՝ բեմադրելով Ալ. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» պատմահեքուսական օպերան: Դա հայկական կլասիկ օպերաների բեմադրման առաջին փորձն էր նորաստեղծ թատրոնի բեմի վրա: Հետագայում շարունակելով սկսված դրական աշխատանքն աղգային օպերայի զարգացման բնադավառում, Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի Պետական թատրոնը ձեռնամուխ է լինում Ա. Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայի բեմադրությանը:

Սիրով ընդառաջելով Սովետական Հայաստանի Լուստողկոմատի առաջարկին, Ա. Տիգրանյանը մեծ ոգևորությամբ վերանայում է իր օպերան, հարստացնում է նրա վեկալ պար-

տիան՝ ավերացնելով նոր համարներ և հիմնովին վերանայում է գործիքավորումը՝ հարմարեցնելով այն սիմֆոնիկ մեծ օրկեստրի պահանջներին։ Այս նոր խմբադրությամբ «Անուշ» օպերան Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի Պետական թատրոնում բեմադրվում է 1935 թվականի մարտի 27-ին։

Սովետական Հայաստանի կյանքում այդ բեմադրությունը նշանավորվեց որպես ազգային օպերայի զարգացման կարևոր էտապ, որովհետև դա «Անուշ» օպերայի առաջին լիարժեք բեմադրությունն էր ինչպես երաժշտական-բեմական կատարման, այնպես էլ ներկայացման զեղարվեստական ձևավորման ու տեխնիկական հագեցվածության տեսակետից¹։ «Անուշ»-ի հիասքանչ մեղոդիաները հնչեցին զեղարվեստական նոր ուժով ու թարմությամբ։ Բեմադրության հաջողությունն այնքան մեծ էր, որ առաջին երկու թատերաշրջանի ընթացքում մշտապես հանդիսականներով լեցուն դահլիճում ներկայացումը կրկնվեց հարյուր անգամ։ Երևանի հասարակությունից բացի, հատկապես ներկայացումը դիտելու էին զաւիս Հայաստանի տարբեր շրջանների կուլտուրականները և աշխատավորության կոլեկտիվները։ «Անուշ»-ի յուրաքանչյուր բեմադրությունը վերածվում էր ժողովրդական տոնախմբության, օպերայի ժողովրդականությունն աճում էր աննախընթաց շափերով։

Ալ. Սպենդիարյանի «Ալմաստ»-ի և ազգային օպերային մի քանի այլ ներկայացումների հետ միասին Ա. Տիգրանյանի «Անուշ» օպերան հաստատուն տեղ դրավեց Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի Պետական թատրոնի ռեպերտուարում և դարձավ նրա զարդը։

Հետագա տարիներին, երբ մեր ժողովուրդը նախապատրաստվում էր կուլտուրական մեծ տոնին՝ հայ արվեստի տասնօրյակին Սովետական Միության փառապանծ մայրաքաղաքում ցուցադրելու իր նվաճումները, Ա. Տիգրանյանը և թատ-

¹ Այս բեմադրությանը մասնակցել են՝ Հ. Գանիելյանը (Անուշ), Ե. Տալյանը (Սարո), Ն. Սերգորովը (Մոսի), դերիժյոր Ս. Շաթիրյան, ուժիժյոր Ա. Գուլակյան, նկարիչ Գ. Անանյան։

րոնի ստեղծագործական կոլեկտիվը ձևափոխվեցին «Անուշ»-ի վերջնական խմբագրման¹ և նոր բեմադրության իրագործմանը: Հեղինակը հարստացրեց օպերայի լիբրետոն, որի հիման վրա գրեց վոկալ (խմբակային ու սոլո) և օրկեստրային նոր համարներ: Մեծացվեցին ներկայացման մասշտաբները՝ հարմարեցնելով Մոսկվայի Մեծ Թատրոնի բեմին, կատարվեց գեղարվեստական նոր ձևավորում: Այս բոլորի հետևանքով «Անուշ»-ը հնչեց որպես գեղարվեստորեն ամբողջացած լիարժեք օպերա:

1939 թվականի հոկտեմբերի 22-ին Մոսկվայի Մեծ Թատրոնի դահլիճում տեղի ունեցավ «Անուշ»-ի բեմադրությունը, որին ներկա էին Սովետական կառավարության և Կոմունիստական պարտիայի ղեկավարները: Մայրաքաղաքի երաժշտասեր հասարակությունը բացառիկ խանդավառությամբ դիմավորեց Ա. Տիգրանյանի «Անուշ»-ի բեմադրությունը: Գնահատելով այն որպես մի «փայլուն, հուղիշ, իսկական-ժողովրդական ներկայացում», «Պրավդա»-ն «Անուշ»-ը համարում է Սովետական պարտիայի անվան թատրոնի ստեղծագործական նշանակալից հաղթանակը²:

Երաժշտական քննադատությունը միահամուռ կերպով բարձր գնահատեց «Անուշ» օպերան, բնութագրելով այն «որպես մի անվերջանալի հիասթափելի երգ, որը լի է խորը զգացմունքով, հուղական է, սրտառու և պարզ: Երգայնությունը ոչ միայն տիրապետում, այլև առաջիորդն ենթադրաբանցում է ողջ օպերայում, նրա սկզբից մինչև վերջին տակտը»:

ՍՍՌՄ ժողովրդական արտիստուհի Վ. Բարսովան հետևյալ կերպ է գնահատում «Անուշ»-ի բեմադրությունը.

«Կոմպոզիտորի կողմից Մոսկվայում ցուցադրելու համար մշակված և լրացված «Անուշ» օպերան ձեռք է բերել նոր դույներ, նոր հմայք, որոնք ըստ արժանվույն գնահատվեցին

¹ «Անուշ» օպերայի զործիքավորումն ևս մի քանի խմբագրություն է ունեցել: 1939 թ. բեմադրության համար զործիքավորման խմբագրությունը մասնակցել է նաև կոմպոզիտոր Ա. Յեր-Հեռնդյանը:

² «Правда», № 294, 24 октября, 1939.

ունկնդիրների կողմից: Այդ օպերան ՍՍՌՄ մայրաքաղաքում կայացած Հայկական արվեստի տասնօրյակի զարդն էր¹:

Կոմունիստական պարտիան և Սովետական կառավարությունը բարձր են գնահատում սովետահայ արվեստի ասպարեզում ձեռք բերված նվաճումները: Բառերական և երաժշտական արվեստի զարգացման գործում ունեցած աչքի ընկնող ծառայությունների համար ՍՍՌՄ Գերագույն Սովետի նախագահության հրամանագրով տասնօրյակի բաղձաթիվ մասնակիցներ պարգևատրվում են ՍՍՌՄ շքանշաններով ու մեդալներով: Նույն հրամանագրով կոմպոզիտոր Արմեն Տիգրանյանը պարգևատրվում է Լենինի շքանշանով:

Ոգեշնչված կառավարական բարձր պարզևով և «Անուշ» օպերայի մեծ հաջողությամբ, Ա. Տիգրանյանը ձեռնամուխ է լինում ստեղծագործական նոր աշխատանքների: Դեռևս 30-ական թվականների սկզբից «Անուշ» օպերայի վերամշակման հետ զուգընթաց, նա սյուժեներ է որոնում օպերային նոր ստեղծագործություններ համար: Նրա արխիվում պահպանվել են «Արտավազը» հայկական ավանդակայի և «Անահիտ» ժողովրդական հերիաթի իր կազմած լիբրետոները: Որոշ ժամանակ նա աշխատում է ժողովրդա-հերոսական «Քյուռ-օղլի» օպերայի վրա²: Մոսկվայի հայկական արվեստի տասնօրյակից հետո Ա. Տիգրանյանը ձեռնարկում է պատմա-հերոսական «Դավիթ բեկ» օպերայի ստեղծմանը:

«Դավիթ բեկ» օպերայի նյութը վերցված է օտար բնակիչների դեմ XVIII դարի սկզբում հայ ժողովրդի մղած ազատագրական պայքարի պատմությունից: Պատմական կոնկրետ իրադարձությունների և ժողովրդի քնդերքից ելած հերոսների սխրագործությունների պատկերման միջոցով օպերայում գովերգվում է հայրենասիրությունը և ժողովուրդների բարեկամությունը, անարգանքի սյուժին են դառնում ժողովրդական գործի թշնամիներն ու դավաճանները:

¹ «Иллюстрированная газета», № 21, 7 ноября, 1939.

² Պահպանվել են օպերայի առաջին գործողության կապիտրե և տառանձին հատվածների էսքիզները:

«Դավիթ բեկ» օպերայի ստեղծման աշխատանքը հիմնականում ընթացել է Հայրենական Մեծ պատերազմի տարիներին: Օտար բռնակալության դեմ մղած ժողովրդի ազատագրական պայքարի հերոսական զոհողները վեր հանելով և վերականգնանացնելով ժողովրդական հերոսների կերպարները, սովետական արվեստագետներն իրենց ստեղծագործություններով ժողովրդին ոգեշնչում էին նորանոր սխրագործությունների՝ ընդդեմ գերմանա-ֆաշիստական զավթիչների:

Ժողովրդի ազատագրական պայքարի պատմությունից վերցված նյութի ընտրությունը լիովին համապատասխանում էր Ա. Տիգրանյանի խորը հայրենասիրական ըմբռնումներին: Բազմազանատյ կոմպոզիտորը, ժողովրդի գործին սրտանց նվիրված արվեստագետը, որը Հայրենական Մեծ պատերազմի ծանր օրերին իր պատրաստակամություն էր հայտնում որպես աշխարհազորական անձամբ մասնակցելու Հայրենիքի պաշտպանության գործին, նույնիսկ փորձում էր իր համեստ ուժերը ներդնել հայրենական ռազմական տեխնիկայի զարգացման գործում և այդ բնադավառում մեծ եռանդ էր ցուցաբերում, — սովետական այդ ազնիվ քաղաքացին «Դավիթ բեկ» օպերայի ստեղծումը դիտում էր որպես իր հայրենասիրական պարտքը կատարելու կարևոր միջոց: Նա մեծ ոգևորությամբ իր ամբողջ կարողությունը գործադրեց այդ օպերայի ստեղծման համար: Զգալով ձեռնարկած խնդրի լրջությունն ու պատասխանատվությունը, նա նախապատրաստական լուրջ աշխատանք կատարեց. մանրամասն ղևհումնասիրեց Դավիթ բեկի ժամանակաշրջանը, հայ ազգային-ազատագրական շարժումների պատմությունը և Դավիթ բեկի գործունեությունը:

«Դավիթ բեկ» օպերան հանդիսացավ հեղինակի՝ տասնյակ տարիների ընթացքում մշակված և նրա լավագույն գործերում փորձարկված ստեղծագործական սկզբունքների հաջող կիրառման փայլուն արտահայտություն: Շնորհիվ գաղափարական հազնեցվածության և քաղաքական նպատակասլացության, ռեալիստական արվեստի և ժողովրդական երաժշտա-

կան լեզվի, «Դավիթ բեկ» օպերան մի նոր քայլ է սովետահայ օպերային ստեղծագործության զարգացման ճանապարհին:

Ա. Տիգրանյանի «Դավիթ բեկ» օպերայի մի շարք հատվածներ հաջողությամբ կատարվել են դեռևս Հայրենական Մեծ պատերազմի տարիներին, իսկ օպերայի կլավիրն ամբողջությամբ հեղինակն ավարտել է 1949 թվականին¹: Անժամանակ մահը Տիգրանյանին հնարավորություն չտվեց տեսնել իր նոր օպերայի բեմադրությունը, որը տեղի ունեցավ Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման 30-ամյակի հանդիսավոր օրերին:

«Դավիթ բեկ» օպերան մեծ հաջողություն ունեցավ ունկընդիր հասարակության մեջ և արժանի տեղ գրավեց օպերային թատրոնի ռեպերտուարում:

«Դավիթ բեկ» օպերայի երաժշտության ստեղծմանը ղուգրնթաց Ա. Տիգրանյանը նույն տարիներին գրել է փոկալ ու գործիքային մի քանի այլ գործեր և երաժշտություն թատերական ներկայացումների համար:

Ա. Տիգրանյանի արդյունավետ գործունեությունն արժանացել է Սովետական կառավարության և Կոմունիստական պարտիայի բարձր գնահատականին: Լենինի շքանշանով, մեդալներով ու պատվոգրերով պարգևատրվելուց բացի, նրան շնորհվել է Հայկական ՍՍՌ և Վրացական ՍՍՌ Արվեստի վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչում:

Ա. Տիգրանյանը մահացավ 1950 թվականի փետրվարի 10-ին Թբիլիսիում: Չնայած իր պատկառելի տարիքին, նա լի էր ստեղծագործական եռանդով և նորանոր գործեր ստեղծելու պատրաստակամությամբ: Ա. Տիգրանյանի աճյունը փոխադրվեց Երևան և մայրաքաղաքի բաղմահազար աշխատավորության ուղեկցությամբ թաղվեց Արվեստի աշխատողների պանթեոնում:

¹ Ա. Տիգրանյանը չհասցրեց գործիքավորել «Դավիթ բեկ» օպերան: Նրա արխիվում կան միայն առանձին հատվածների պարաֆրազները: Բեմադրության համար օպերան խմբագրել է զերթյուր Գ. Բուզադյանը, գործիքավորել է կոմպոզիտոր Լ. Խոջանյանը:

Ա. ՏԻԳՐԱՆՅԱՆԻ «ԱՆՈՒՇ» ԾՊԵՐԱՆ

Ինչպես վերը տեսանք, Ա. Տիգրանյանի «Անուշ» օպերան գրված է հայ մեծանուն բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի համանուն պոեմի հիման վրա:

Հ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմը, ինչպես և նրա ամբողջ ստեղծագործությունը, իր մեջ խառցնելով հայ ժողովրդի բազմադարյա բանահյուսության լավագույն դանձերը, նախասովետական շրջանի հայ գրականությունը հասցրել է դարդացման բարձրակետին: Հանդես գալով XIX դարի վերջին տասնամյակում և XX դարակազմում, Թումանյանը, հիմնվելով ուսական կլասիկ գրականության ռեալիստական տրագիգիաների վրա, հարազատ ժողովրդի բազմահարուստ բանահյուսությունը ծառայիցրեց որպես ստեղծագործության անըսպառ աղբյուր:

Առանձնապես մեծ է Հ. Թումանյանի պատմական դերը հայ պոեզիայի դարդացման գործում: Իր ստեղծագործությամբ Հ. Թումանյանը հայկական պոեզիայում հաստատեց ռեալիզմը և ժողովրդայնությունը: Ժողովրդի կյանքը, կենցաղը և հոգեկան աշխարհը, հայրենի երկրի բնությունն ու նրա ճակատագիրը կազմել են մեծ բանաստեղծի ստեղծագործության մրշտական առարկան: Ժողովրդի անցյալն ու ներկան, ինչպես և նրա ապագան խորապես հուզել են պոետին: Եվ չնայած այն բանին, որ նա ականատես է եղել իր ժողովրդի ֆիզիկական բնաշնչման ցնցող ողբերգությունը և խորապես վերապրել նրա հետ կապված բոլոր արհավիրքները, այնուամենայնիվ չի

կորցրել իր հոգու արիտւթյունը և մշտապես հաւատալով է ժողովրդի վերածնմանն ու պայծառ ապագային: Անկեղծ լիրիզմով, նվիրական հուզներով ու զգացմունքներով ներթափանցված նրա պոեզիան միշտ ողբնշնչել է ինչպես ամբողջ ժողովրդին, նույնպես և նրա ծոցից դուրս եկած ստեղծագործական ուժերին: Հատկապես բացառիկ է Հ. Թումանյանի պոեզիայի նշանակութիւնը հայկական երաժշտության զարգացման համար: Աչքի ընկնելով բովանդակութեան խորութեամբ, հուզական հագեցվածութեամբ և միաժամանակ տաղաչափական արվեստի հարստութեամբ, պատկերների բազմազանութեամբ, լեզվի հստակութեամբ և բացառիկ երաժշտականութեամբ, նրա բանաստեղծութիւններն ու պոեմները հիմք են դարձել բազմաթիւ երաժշտական ստեղծագործութիւնների համար: Թումանյանի պոեզիան այսօր էլ հանդիսանում է ստեղծագործական ոգևորութեան հորդարութիւն և անհատնելի աղբյուր:

Լինելով Հ. Թումանյանի ժամանակակիցը և ղեկավարվելով ստեղծագործական նույն սկզբունքներով, Արմեն Տիգրանյանը միշտ էլ հոգեկան մոտիկութիւն է զգացել նրա նկատմամբ և մեծ սիրով ու հարգանքով է վերաբերվել նրա ստեղծագործութիւններին: Բավական է ասել, որ նա իր կյանքի նպատակն է դարձրել ստեղծել Թումանյանի «Անուշ» պոեմին:

1 Հ. Թումանյանի ստեղծագործութիւնների հիման վրա են գրվել Ա. Տիգրանյանի «Անուշ» և Ա. Սպենդիարյանի «Ամսոտ» օպերաները, Ա. Մանուկյանի «Չարի վերջը», Ս. Մարգարյանի «Շունն ու կատուն» և այլ մանկական օպերաներ, Ա. Տեր-Ղեւոնդյանի «Անթառապ» սիմֆոնիկ պոեմը, ինչպես և կոմիտասի, Ռ. Մելիքյանի և այլ կոմպոզիտորների բազմաթիւ մեներգերը, խմբերգերը, ուսմանները և այլ ստեղծագործութիւններ:

Հետաքրքրական է նշել, որ մասնավորապես «Անուշ» պոեմը բացի Ա. Տիգրանյանից, ստեղծագործութեան նյութ են դարձրել կոմիտասը, Ե. Բաղդասարյանը, Ս. Բաբխուղարյանը, Վ. Մարգարյանը: Հայտնի է, որ Հ. Թումանյանի պոեմով մեծապես աւարվել է նաև ռուս կոմպոզիտոր Ա. Գրեչանինովը, որը ցանկութեւն է ունեցել օպերայի վերածել այն:

համարժեք օպերային ստեղծագործություն և ամբողջ 30 տարի շարունակ զբաղվել է իր օպերայի մշակման ու հարստացման աշխատանքներով՝ լիակատար չափով հասնելով իր նպատակի իրագործմանը:

2. Թումանյանի «Անուշ» պոեմը հանդիսանում է նախա-
ռեռոյուցիոն շրջանի հայկական նահապետական գյուղական
կյանքի հանրադիտարանը: Նրա մեջ քաջառիկ վարպետու-
թյամբ պատկերված է XIX դարի վերջի հայ գյուղի ամբողջ
կյանքն իր տիպական կողմերով, խավարի ու տղիտության
թագավորությամբ, նահապետական բարոյական հուսկացո-
ղություններով ու ազաթներով, վշտով և ուրախությամբ: Այս
տեսակետից միանգամայն իրավացի էր Վ. Բրյուսովը, գրե-
լով, թե՝

«Այլազգի ընթերցողի համար Թումանյանի պոեմների
(օրինակ, նրա «Անուշ»-ի) հետ ծանոթանալն ավելի շատ բան
է տալիս, քան կարող են տալ մասնադիտական հետազոտու-
թյունների սովոր հատորները: Բանաստեղծը ցայտուն և վառ
գծերով վերատեսողծում է հարազատ ժողովրդի կենցաղը, բայց
այդ նա անում է որպես գեղարվեստագետ, կյանքի կոշեղով
անմոռանալի կերպարներ՝ ոչ այնքան անհատականացված,
որքան տիպական»¹:

2. Թումանյանի «Անուշ»-ի հիմքում ընկած է անհատի՝
միջավայրի հետ ունեցած ընդհարման սոցիալական պրոբլե-
մը: Այդ ընդհարման հետևանքով խորտակվում է անհատի
երջանկությունը՝ զարնվելով խավարի, տղիտության, քարա-
ցած սովորությունների և անդուր ազաթի անհաղթահարելի
պատենելներին: Պոեմի սյուժեն կազմում է Անուշի և Սարոյի
դժբախտ սիրտ պատմությունը: Պոեմի նյութը վերցված է իրա-
կան կյանքից, բայց հեղինակի կողմից ենթարկված է գեղար-
վեստական ընդհանրացման ու տիպականացման:

Ահա պոեմի համառոտ բովանդակությունը:

Գեղջկուհի Անուշը օժտված է արտաքին անզուգական

¹ В. Брюсов, Поэзия Армении, СПб, 1916, стр. 78—79.

դեղեցկությամբ և հոգեկան քարձր հատկություններով: Նա սիրում է հովիվ Սարոյին: Վերջինս Անուշի եղբայր գառնարած Մոսիի մտերիմ ընկերն է և երիտասարդական բուռն սիրով սիրում է շքնաղ Անուշին: Արբած իր սրտի անկեղծ զգացմունքով Սարոն կարծես աշուղ է դարձել:

... Աշուղ ես շինել,
 Չեմ հանգստանում,
 Խաղեր կապելով,
 Չուեր շափելով,
 Ոչխարս անտեր,
 Ընկել եմ հանդեր,— երգում է նա:

Իր նպատակին հասնելու համար Սարոն պատրաստ է ամեն ինչի, նույնիսկ արյուն թափելու և զոռով Անուշին փախցնելու, եթե նրա ծնողները չհամաձայնվեն իրենց ամուսնությանը:

Երիտասարդ դուշգի փոխադարձ սերը ապագա երջանկություն է խոստանում: Սակայն սիրո պայծառ երկնակամարը շուտով մոայլվում է, երբ համբարձման տոնին վիճակահանության ժամանակ Անուշին «սև վիճակ» է ընկնում:

Ա՛յ թուխ մազավոր աղջիկ,
 Ա՛յ սարի սովոր աղջիկ,
 Զիդյարին գյուլա զիպշի
 Քեզ սիրի ով որ աղջիկ:

Որքան էլ ընկերուհիներն աշխատում են հանգստացնել նրան, թե «լուկ պատահական մի չար խոսք է սա», Անուշը զանգատվում է, թե ինքը միշտ էլ անբախտ է եղել և որ պառավ դերվիշը իրեն անիծել է, երբ ինքը դեռ օրորոցումն է եղել:

Ախ էն դարվիշի անեծքին անգութ
 Ու էս վիճակին տեղյակ է աստված.

Անուշի դժբախտության ասիկն է դառնում իր եղբոր՝ Մոսիի ու Սարոյի կոխը գյուղական հարսանիքում, երբ գյուղի երիտասարդությունը նրանց ընկերական ըմբռամարտի է դուրս բերում:

Աղաթ կա սահայն էն մուլ ձորերում,
Ու միշտ հնազանդ հնոց աղաթին,
Ամբոխի առջև իգիթն իր օրում
Դեռին շի վարկիլ ընկեր իգիթին:

Այնինչ Սարոն, նկատելով Անուշին աղջիկների մեջ կանգնած, մոռանում է և՛ ընկեր, և՛ աղաթ, և՛ ամեն ինչ, ու ինքնամոռացության մեջ, կատակախաղի դուրս եկած ընկերոջը գետին է տապալում:

Վերավերված իր ընկերոջ տմարդի վարմունքից, Մոսին երդվում է ինչ գնով էլ լինի իր վրեժը լուծել Սարոյից: Նա այլևս չի կարող հանդուրժել, որ իր քույրը սիրի խաբեության մի իրեն նամուրը գետնով աված խարդախ ընկերոջը:

Անուշը թեև խոստանում է եղբորը այլևս չսիրել Սարոյին, բայց անկարող է դիմադրել սիրո բուռն զգացմունքին և Սարոյի հետ լեռներն է փախչում՝ արհամարհելով աղաթի կապանքները: Սակայն Մոսին, որ հին հասկացողությունների ու աղաթի մարմնացումն է, արյան վրիժառության թույնն իր սրտում հետապնդում է Սարոյին և սպանում նրան:

Սիրածից զրկված, հորից, եղբորից և ամբողջ գյուղից հալածված Անուշը խելագարվում է և իր կյանքն ավարտում ողբերգական մահով՝ նետվելով Դերեդի ալիքների մեջ:

Այսպիսով, Անուշի և Սարոյի սերն ու երջանկությունը խորտակվում են այն պատճառով, որ նահապետական գյուղի տգիտությունն ու խավարը, հին աղաթն ու բարքերը իրենց ծանրության մեջ են սիրող դուռիկին: Հեղինակը, հանձին Անուշի և Սարոյի մարտահրավեր է նետում տգիտությանն ու խավարին և շնայած իր հերոսների տրագիկ վախճանին, նա տանում է լիկատար հաղթություն՝ այդ ողբերգական մահվան



միջոցով ցույց տալով նահապետական դուռը մասլ իրակա-
նության խորտակման անխուսափելիությունը: Խավարին ու
տգիտությունը հակադրվող Թումանյանը հանդես է գալիս
որպես անհաշտ քննադատ, առաջադիմության շատագուցիկ և մեծ
լուսավորիչ:

Ձեռքի տակ ունենալով Լ. Թումանյանի այս գլուխ գոր-
ծոցը, Ա. Տիգրանյանը նպատակ է դնում ստեղծել երաժշտա-
կան դրամատիկական մի երկ՝ իր ռեժիսորական ժողովրդա-
կան, որքան Թումանյանի պոեմը: Ինչպես վերը նշեցինք, այդ
նպատակով նա լիբրետոն կազմելիս պոեմի գաղափարական
բովանդակությունը և դրամատուրգիական կառուցվածքը հիմ-
նականում թողնում է անփոփոխ:

Ինչպես «Անուշ» օպերան ժամողջապես, այնպես էլ նրա
լիբրետոն ունեցել են մի շարք խմբագրություններ: Լիբրետոյի
վերջին խմբագրությունը պոեմից տարբերվում է նրանով, որ
սյուսեղ բեմականացման նպատակով որոշ տեսարաններ
ընդարձակված և հարստացված են (աղբյուրի տեսարանը,
համբարձման տոնը, հարսանիքի տեսարանը և այլն), ավե-
լացված են նոր տեսարաններ (Անուշի և Սարոյի տեսակցու-
թյունը 4-րդ գործողության մեջ, հրդեհի տեսարանը) և երկրոր-
դական մի քանի գործող անձեր (քյոյվա, խաշեղբայր, Օհան),
բաց են թողնված Անուշի վերադարձը փախուստից հետո և
գրա հետ կապված՝ նրա հոր կերպարը, ինչպես և խնցիվերի
էպիգոգը:

Օպերան բազկացած է հինգ գործողությունից (վեց պատ-
կերով): Առաջին և երկրորդ գործողության մեջ կատարվում է
հիմնական երեք գործող անձերի (Անուշ, Սարո և Մոսի) ցու-
ցադրումը: Այստեղ հանդես են բերվում նաև այն նախադրյալ-
ները, որոնց վրա հիմնված է օպերայի դրամատուրգիական
կոնֆլիկտը, նրա զարգացումը և ողբերգական վախճանը:
Դրանք են՝ Անուշի և Սարոյի փոխադարձ սերը, նահապետա-
կան դուռը ազաթը և Անուշի շարագուշակ վիճակահանությու-
նը: Երրորդ գործողության մեջ տեղի է ունենում Սարոյի և
Մոսիի ընդհարումը՝ գյուղական հարսանիքում նրանց ընկն-

բաժան ըմբռնամարտի ժամանակ աղաթի խախտման հոդի վրա: Դա կոնֆլիկտի հանգուցակետն է: Չորրորդ գործողությունը ներկայացնում է կոնֆլիկտի հետագա խորացումն ու սրումը՝ Սարոյի և Անուշի փախուստը և հրդեհը: Վերջին գործողությունը օպերայի կոնֆլիկտի լուծումն է՝ Սարոյի սպանությունը և Անուշի խելագարությունը:

Օպերան սկսվում է վոկալ-օրկեստրային նախերգանքով: Ընդարձակ այդ նախերգանքը պատմողական բնույթ ունի: Նրա մեջ կարծես խտանում է օպերայի ամբողջ բովանդակությունը, երիտասարդ գույգի սիրո վշտահույզ պատմությունը: Օպերայի երաժշտությունից վերցրած թեմաների միջոցով, սեղմ, բայց ցայտուն շտրիխներով տրված, մեկը մյուսին հաջորդում են քուրդ հիմնական կերպարները՝ Լոռու վեհ բնությունը, նահապետական սահմանափակ կյանքում գերիշխող աղաթը, Անուշի և Սարոյի անկեղծ սերն իր տրագիկ վախճանով: Նախերգանքի վոկալ մասը կապված է «դուշման Դերեզի» պղտոր ալիքներում իր վախճանը դոսած Անուշի կերպարի հետ: Նախերգանքը եզրափակվում է վարագույրի ետևից կատարվող խմբերգերով, որոնց մեջ արտահայտիչ կերպով տրված է դժբախտ սիրո ափսոսանքը¹:

Առաջին գործողությունը բաղկացած է երկու պատկերից: Առաջին պատկերի երաժշտության կենտրոնական էպիզոդը Սարոյի սերենադն է («Աղջի անաստված»): Իմպրովիզացիոն բնույթի լայնաշունչ երգում սարերից իջնող հովիվը լիրիկական անմիջականությամբ իր սիրո հույզերն է արտահայտում: Սարոյի երգն ընդմիջվում է Անուշի և նրա մոր դիալոգով, որն այդ երգի՝ Սարոյի սիրո կանչի անմիջական անդրադարձումն է: Լսելով սիրած տղայի երգը Անուշը պատրվակ է փնտրում վրանից հեռանալու և սիրածին հանդիպելու համար: Նրա երաժշտական ֆրազները լի են սիրո թրթռուն զգացմունքներով: Սակայն մայրը, որն իր էությունը պատկերված է որպես միջավայրի բարոյական հասկացողությունների, գերի, ամեն

¹ «Անուշ»-ի առաջին խմբագրություններում օպերայի նախերգանքն ափելի ընդարձակ է եղել և ուղեկցվել է փերիներե պարերով:

կերպ աշխատում է հետ պահել նրան այդ մտքից: Սարոյի վոկալ պարտիան և Անուշի ու նրա մոր դիալոգը ներկայացված են օպերային տրիոյի մի օրիգինալ ձևով, որի մեջ մտնող տարրերը, ինքնին ամբողջացած լինելով և միմյանց հաջորդելով հանդերձ, սերտորեն միահյուսվում են, կազմում օրգանական ամբողջություն՝ վերածվելով վոկալ-բեմական ծավալուն տեսարանի: Այդ տեսարանին զարգացում է տրված: Պատկերի ընթացքում Սարոյի երգը դառնում է շարունակ ափելի ջեռմաշունչ և հուզված, իսկ Անուշի երգի մեջ հոգեկան ներքին անհանգստության շեշտեր են լսվում:

Երկրորդ պատկերը ներկայացնում է տեսարան աղբյուրի մոտ, որտեղ հավաքված գյուղական աղջիկները (Անուշն ու իր ընկերուհիները) անմեղ հանաքներով երգում, պարում և ուրախանում են: Նրանց մեներգերը, «Ամպի տակից ջուր է դալիս» լիրիկական խմբերգը և մյուս հատվածները պարզ են, անբռնազրոսիկ, էմոցիոնալ:

Անուշը Սարոյի հետ տեսակցելու համար հտ է ընկնում հեռացող ընկերուհիներից: Սպասումի երկար րոպեններին, ապագայի անորոշության նկատմամբ իր մտորմունքը Անուշն արտահայտում է «Ախ իմ քախտը կանչում է ինձ» արիայում: Նա իրեն համեմատում է «Սարի սիրուն ծաղկանց» հետ, որոնք փորորվում են ու թառամում սրտները սև ու տխուր: Անուշի՝



ժնջուշ տխրությամբ լի ֆրազան՝ հետագայում դառնում է նրա դժբախտ սիրո արտահայտությունը:

Անուշի հոգեվիճակն իր ցայտուն արտահայտությունն է պտնտմ պոետական գրավչությամբ լի «Ասում են ուտին» երգում:

Ասում են՝ ուտին
Աղջիկ էր ինձ պես,
Մնում էր յարին,
Ու շեկավ նա տես:
Խեղճը դողալով
Անհույս կոացավ,
Դարդից շորացավ,
Ուտենի դարձավ:
Ջրերի վրա
Գլուխը կախած
Դեռ դողում է նա
Ու լալիս կամաց,
Ու ամբողջ տարին
Մի միտք է անում,
Թե յարը յարին
Ոնց է մոռանում...

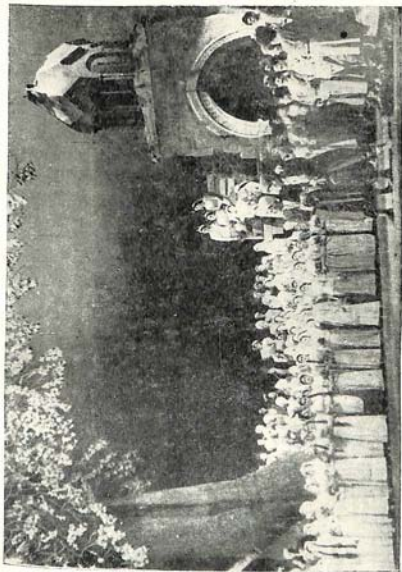
«Ասում են ուտին» երգն իր անկեղծ լիրիզմով և պարզ ու անբռնազրոտիկ մեխոդիականությամբ դարձել է «Անուշ» օպերայի ամենաաժողովրդական հատվածներից մեկը:

Այդ երգին հաջորդող տեսարանում Անուշի հոգեվիճակն ավելի անհանդիստ է դառնում: Դա արտահայտված է ներքին խռովությամբ, տաղնասլով ու հուզմունքով լի մեխոդիկ ռեչիտատիվով («Դու ինձ չես սիրում, չես սիրում ինձ պես»):

Անուշի կասկածներին ու կշտամբանքներին Սարոն պատասխանում է իր փոխադարձ սերն արտահայտող նույնպիսի հուզամնային երգով:

Առաջին դործողության երաժշտությունն ամբողջապես, լիրիզմով հագեցված երգերով՝ սիրող սրտերի ջերմ, փոխադարձ և անկեղծ սիրո արտահայտությունն է, լի հոգեկան ներքին տաղնապով և անհանգստությամբ: Դործողության վեր-

Մանուկների խումբը հիշատակարանի մոտ





շում Անուշի վոկալ սրարտիայի տարրերից սաղմնավորվում է հետևյալ մոտիվը,



որը հետագայում պետք է դառնա Սարոյի հոգեկան ծանր ապշումներն արտահայտող թեմա:

Երկրորդ գործողությունը ներկայացնում է համբարձման տոնը: Երգեցիկ խմբի, բալետի և օրկեստրի միջոցով հեղինակն ստեղծել է ժողովրդական տոնախմբության մասսայական վառ պատկերներ: Ուրախ երգն ու բարձր տրամադրությունը համակում են բոլորին, խմբական ու կենտ պարերը հաջորդում են միմյանց: Ընդհանուր ուրախությունն ավելի է ուժեղանում, երբ զալիս են մտերիմ ընկերներ Սարոն ու Մոսին: Նրանց զուեւոր խմբի բացազանչությունների ընկերակցությամբ նոր թափ է հաղորդում ուրախությունը: Նորից սկսվում են պարերը, երկու երիտասարդ կոխ են բռնում և ուրախությունը հասնում է իր գագաթնակետին: Ոգևորված ամբոխը ընկերական ըմբշամարտի է հրավիրում ճանաչված իգիթներին՝ Սարոյին և Մոսին: Բայց Մոսին հրաժարվում է:

Մոսիի երաժշտական ֆրազը հենում է որպես զորեղ մի նախադրույալով ազաթի անխախտելիության մասին: Այդ ֆրազ, բայց ազգու ռեչիտատիվը, հակադրվելով խմբի ուրախ

երգին, ընդհանուր ուրախության մեջ ղևատանա է մտցնում:
Այս հակադրությունը օպերայի դրամատուրգիական լարվածության կարևոր գործոններից մեկն է դառնում:

Maestoso

Ա. դար կանգ - նույն մեծ մարտ - ռե-տում

Ի - զեր Ի - տում ըն - կե Ի - զի - րին

զե - ղն Ի զ - զի տմ - բո - ին տառ

Երգը, պարն ու ուրախությունը շարունակվում են, աղջիկներն սկսում են վիճակահանությունը: Աղջիկների կատակախառը քառյակները և դրանց հաջորդող խմբական հատվածները («Համբարձում յայլա») ժողովրդական տրադիցիոն սյու

ծիսական խաղի անբռնազրոսիկ պատկերն են ստեղծում: Ընդհանուր ուրախությունը խափանվում է Անուշին ընկած չար վիճակով:

Պատահական այդ վիճակն ընկալվում է տրադիկ կերպով: Անուշը նրա մեջ տեսնում է իր դժբախտ ճակատագրի կանխագուշակումը: Այսուհետև նրա վեկալ պարտիայում շարունակ լսվում է ներքին անհանգստությունը: Ընդհանուր ապավորությունն ուժեղանում է Անուշի պատմվածքով պառավ դերվիշի անեծքի մասին, թե՛ «Դրա օրը լացով անց կենա»:

Կատարվածի ազդեցությամբ փոխվում է նաև աղջիկների տրամադրությունը: Ուրախ ու թովոուն «Համբարձում յայլա»-ն դանդաղեցրած տեմպով, առանց նվագակցության և մեղմ հնչողությամբ տրված, խորունկ տխրության երանգ է ձևոր բերում:

Գործողությունն ավարտվում է Անուշի արիայից վերջված հատվածով (տես 51 էջի օրինակը), որն այստեղ նոր շրջապատման մեջ դրվելով դառնում է ավելի տխուր և ազդեցիկ:

Երբող գործողությունը ներկայացնում է դուդական հարուների, Բազմաթիվ ու բազմերանգ պարերի, խմբական ու մեներգային հատվածների միջոցով կոմպոզիտորը վարպետորեն ստեղծել է հարսանեկան ծեսի և ընդհանրապես ժողովրդական կենցաղի ցայտուն պատկերներ: Լայնորեն ներկայացված է նաև ժողովրդական հումորը: Այստեղ են օպերայի հերոսները՝ Անուշը, Սարոն և Մոսին: Սարոյի երկրորդ արիան («Ջիվան յար ջան»), որ օպերայի լավագույն հատվածներից մեկն է, հանդիսանում է նրա լիրիկական կերպարի հետագա խորացումը: Սրտառու մելոդիայի միջոցով ընդգծվում է Սարոյի բուռն սիրո ողջ խորությունը: Այս սիրերգի շնորհիվ հետագայում հասկանալի և պատճառարանված է դառնում, թե ինչու Սարոն, ողևորված Անուշի մի հայացքից, ինքնամոռացության մեջ ոտնակոխ է անում ազաթն ու անդավաճան ընկերությունը:

Օպերայի դրամատուրգիական զարգացման մեջ խիստ բեկում է առաջ բերում կոխի տեսարանը: Այն մոմենտից սկսած, երբ Անուշի հայացքով արթած Սարոն գետին է դար-

որը հանդես գալով որպես աղաթից բխող հասարակական պարսավանքի արտահայտություն, հետագայում կարևոր նշանակություն է ստանում Մոսկի արիայում (4-րդ գործողություն):

Իր եղբոր և սիրած տղայի ընդհարումը առանձնապես հուզում է Անուշին: Նա նախազգում է, որ միջադեպը լուրջ հետևանքներ է ունենալու:

Հերոսների ապրումներն արտահայտված են երգեցիկ խմբի ֆոնի վրա ընթացող կվարտետում: Ընդհանուր դրությամբ լարվածությունը չի թուլացնում նաև ֆինալային պարը, որն, ըստ էության, հնչում է ողբերգական երանգով:

Զորուղ զործողության մեջ տրված է դրամատիկական կոնֆլիկտի զարգացումն ու ծավալումը: Գործողությունն սկսվում է Մոսկի դրամատիկական արիայով: Արիայի նախադրում միահյուսված են հիմնական բոլոր թեմա-կերպարները, որոնց սաղմերը հանդես էին եկել նախորդ գործողություններում: Դրանք են՝ Անուշի գծրախոս սիրտ թեման, աղաթի խախտելու հետևանքով հալածված ու մեղակության դատապարտված Սարոյի հոգեմխիճակն արտահայտող թեման, աղաթի անխախտելիության և Մոսկի վրեժխնդրության համար հիմք հանդիսացող հասարակական պարսավանքի թեմաները: Անմիջականորեն կապվելով վերը նշված թեմա-կերպարների հետ, Մոսկի արիան հանդիսանում է աղաթի խախտման փորձի հետևանքով առաջացած՝ հոգեբանորեն բարդ իրադրության դրամատիկական ցայտուն արտահայտությունը: Հասարակական ամոթանքի թեման («Ամոթ քեզ Մոսկ...») առանձնապես ընդգծված ձևով դրված է այս արիայի կուլմինացիայում:

Զորուղ գործողության կենտրոնական էպիզոդներից մեկը Անուշի և Սարոյի տեսարանն է: Գաղազած Մոսկն մահվան սպառնալիքով արգելել է Անուշին սիրել: Անուշի համար ծանր է ապրել առանց իր սիրած էակի: Նրա երգը՝ «Օրոր»-ը համակված է խորունկ տխրությամբ: Որպես անցյալի երջանիկ օրերի վերհուշ, Սարոյի և Անուշի պարտիայում հանդես է գալիս

«Համբարձում յայլա»-ն՝ մեղմ, լիթիկական, տխուր երանգով: Սարոյի և Անուշի թեմաների միահյուսումն օրկեստրում կարծես դառնում է համատեղ փախուստի մասին նրանց որոշման երաժշտական արտահայտությունը: Մի պահ մոռացած իրենց վիճակը նրանք մտքով սլանում են դեպի ապագայի երջանկությունը՝ սիրտ վայելքը բնության զրկում: Դուռտի երկրորդ մասը ուրախ բնույթ է ստանում, նույնիսկ հանդես են գալիս պարերգի ինտոնացիաներ:

Անուշի փախուստը Սարոյի հետ յուրատեսակ բողոքի նշանակություն է ստանում՝ ուղղված Մոսիի բռնակալության և աղաթի տիրապետության դեմ:

Սարոյի և Անուշի փախուստից հետո օրկեստրում խրոխտ կերպով հնչում է Մոսիի թեման: Մոսին արդեն կատարել է վրեժխնդրության առաջին ակտը, հրկիզել է Սարոյի դեզը: Փախուստն ու հրդեհը ընդհանուր իրարանցում են առաջացնում: Մավալուն մասսայական տեսարանից հետո, Մոսին հանդիսավոր երդում է տալիս գտնել Սարոյին և վերջ տալ նրա կյանքին:

Հինգերորդ գործողությունը հանդիսանում է ծավալված դրամատուրգիական զարգացման եզրափակումը՝ կոնֆլիկտի լուծումը: Գործողության մեջ կարևոր տեղ է զբաղում Սարոյի ընդարձակ արիան («Բարձր սարեր»): Անուշին գյուղ վերադարձնելուց հետո Սարոն միայնակ թափառում է լեռներում՝

Օրհասն առաջին, գնդակն ետևից,

Հանդերը դժոխք, ընկերը դուշման:

Սարոյի հոգեկան ծանր վիճակն իր լիակատար արտահայտությունն է գտել վերոհիշյալ արիայում: Արդեն արիայի օրկեստրային նախանվագում հնչող նախորդ գործողություններում սաղմնավորված թեման, որպես տանջալից միայնակության արտահայտություն, ստեղծում է համապատասխան տրամադրություն:



Բուն արիան, որի մեջ Սարոն դիմելով սարերին ողբում է իր անեկանելի դրուժյունը, ցնցող տպավորություն է գործում։ Սարոն հոգնել է աշխարհից, նա պատրաստ է վերջ տալ իր կյանքին, բայց այդ մտքից նրան ետ է պահում Անուշի սերը։

Այս ապրումներն արիայում ստացել են երաժշտական ճշմարտացի մարմնավորում։ Սարոյի արիան բնորոշ է ժողովրդական բնույթի լայնաշունչ մելոդիայով, խոր հուշականությամբ, զգացմունքի արտահայտության անկեղծությամբ և տնմիջականությամբ։ Շնորհիվ այդ հատկանիշների «Բարձր սարեր»-ը «Անուշ»-ի բազմաթիվ հատվածների հետ միասին, լայն ժողովրդականություն է վայելում, դարձել է իսկական ժողովրդական երգ։

Դարան մտած Մոսիի հրացանի գնդակը վերջ է դնում Սարոյի երիտասարդ կյանքին։

Հերոսի մահն ու վաղաժամ կորուստը օպերայի երաժշտության մեջ արտացոլված է ընդարձակ պատկերով (Սարոյի մայրը և երգեցիկ խումբը), որն ավարտվում է լիահնչյուն, հանդիսավոր հրաժեշտի խմբերգով։ Այս խմբերգը սովորական սգերգ չէ, այլ հնչում է որպես անդամաճան սիրո հիմն։

Օպերայի վերջին խոշոր տեսարանը ներկայացնում է Անուշի խելագարությունը և մահը։ Դա օպերայի դրամատիկական դարգացման կուլմինացիան է։ Բավական երկարատև այդ տեսարանում միակ գործող անձը փաստորեն Անուշն է։ Խոր և ազդեցիկ դրամատիզմը արդյունք է Անուշի հոգեկան վիճակն արտահայտող երգերի ու ունչիտատիվների մեծ հուշականության և սուր հակադրությունների։ Հերոսուհու ներք-

նաշխարհը բացահայտելու, նրա հոգեկան ապրումների ամբողջ դիապազոնը՝ սիրած տղայի կորուստը ողբալուց սկսած մինչև խելագարություն և ապա ինքնասպանություն — պատկերելու դործում հեղինակը հանգես է բերել դրամատիկական մեծ վարպետություն:

Տեսարանը դրամատիկական մեծ զարգացում է պարունակում: Ինչպես ամբողջ օպերայում, այնպես էլ այստեղ, հոգեբանական բարդ դրությունների հիմնական արտահայտողը երգն է: Նշանակալի է այն, որ Անուշի այս տեսարանի երգերն իրենց ինտոնացիայով օրգանապես կապված են օպերայի ընթացքում հանգես եկած Անուշի և Սարոյի մեկոդիական ամբողջ սֆերայի հետ՝ բխելով այդ սֆերայի տարրերից և կամ միահյուսվելով դրանց: Այդ հանգամանքը որոշակիորեն նպաստում է տեսարանի դրամատիկական բնույթի խորացմանը, ավելի հիմնավորված է դարձնում հերոսուհու հոգեկան ապրումների արտահայտությունը:

Տեսարանն սկսվում է Սարոյի կորուստը ողբացող սրտաշարժ երգով («Նո դառ, ետ, իգիթ»): Շարունակության ընթացքում երգի մեջ ներդրավում են Սարոյի սերենադայի ինտոնացիաները: Ինքնամոռացության մեջ ընկած Անուշին թվում է, թե իր յարը քնած է: Հաջորդ հատվածում նա ձայն է տալիս «ծաղկի հոտով արբած» և «անուշ մրափած» Սարոյին: Աղջիկների երգը նրան սթափեցնում է և դառն իրականությունն իր ամբողջ դաժանությամբ կանգնում է նրա աչքի առջև: Նա զգում է, թե «ինչպես հանկուրդ աշխարհը փոխվեց, ինչպես դատարկվեց կյանքում ամեն բան»: Նրկու-երեք հնչյունների վրա կատարվող չափազանց արտահայտիչ ռեչիտատիվը ցայտուն կերպով պատկերում է նրա վիճակի ողջ ողբերգականությունը: Հոգեկան ծայրահեղ լարվածությունը նրան հասցնում է խելագարության: Նրա երգերը, իրենց կտրուկ կերպով փոփոխվող կոնտրաստ տրամադրություններով, ավելի ևս խորացնում են տեսարանի ազդեցությունը: Անուշն իր կյանքին վերջ է տալիս՝ նետելով իրեն Դերեդ գետը:



Ա. Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայի երաժշտությունը հագեցված է խոր ժողովրդականությամբ և ռեալիզմով: Այն վառ գույներով պատկերում է հայ նահապետական գյուղի կյանքն ու կենցաղը իր բոլոր տիպական գծերով, դրական ու բացասական հատկանիշներով, հերոսների ռեալիստորեն գծազրկված կերպարների միջոցով ներկայացնում է գյուղական ողջ հասարակությունն իր կենդանի մարդկանցով:

Անդրադառնալով առանձին երաժշտական կերպարներին, պետք է ասել, որ օպերայում հատկապես լիակատար երաժշտական բնութագրություն են ստացել գլխավոր հերոսները՝ Անուշը, Սարոն և Մոսին: Սրանցից յուրաքանչյուրի կերպարը տրված է հուզական, կենդանի գծերով, զարգացման պրոցեսի մեջ, ամբողջական է և համողիչ:

Անուշի և Սարոյի փոխադարձ անդալաճան սերը հանդիսանում է նրանց կերպարների հիմնական հատկանիշը: Դա կազմում է օպերայի դրամատուրգիական առանցքը և երաժշտության մեջ տրված է զարգացման պրոցեսում՝ տարրեր էտապներում՝ ընդունելով տարրեր երանգներ: Այսպես, օպերայի առաջին գործողության մեջ տրված է սիրո էքսպոզիցիան (առաջին պատկերում՝ Սարոյի սերենադան և Անուշի ու նրա մոր դիալոգը, երկրորդ պատկերում՝ «Ասում են ուրին» և սիրային տեսակցությունը): Հետագայում սիրո զգացմունքը ներթափանցվում է վշտով (չորրորդ գործողություն՝ Անուշի և Սարոյի տեսարանը): Դաժան իրականությունը խորտակում է նրանց երազանքը, սերը ողբերգական վախճան է ունենում (հինգերորդ գործողություն՝ Սարոյի արիան, Անուշի խելագարության տեսարանը): Անուշի և Սարոյի սիրո դրամատուրգիական ալս գծի զարգացմանն են ենթարկված նրանց վոկալ համարներից բացի նաև «Ամալի տակից» և «Համբարձում յայլա» խմբերգերը, որոնք հանդես գալով որպես յուրատեսակ լիյամոտիվներ, հերոսների հոգեկան վիճակին համապա-

տասխան, տարբեր երանգներ են ընդունում՝ հեշելով մերթ պայծառ, մերթ վշտահույզ և մերթ ողբերգական:

Անուշի ամբողջ վեկալ պարտիան, որն իր մեջ պարունակում է մի շարք երգեր, արիաներ, ռեչիտատիվներ, իր հարուստ էմոցիոնալ տոնով ու բովանդակալիությունը ստեղծում է Անուշի անհատականացված, ճշմարտացի և ամբողջացած կերպարը: Այդ խոր լիրիկական կերպարի մեջ հիմնական գիծը պարզ բնավորությունն ու զգացմունքների մաքրությունն է:

Անուշի կերպարի մեջ շեշտված է նաև մի այլ գիծ. դա նախապաշարմունքն է բախտի գուշակման և ճակատագրի նկատմամբ, որը նահապետական գյուղի սահմանափակվածության և կոռուպցիոն իրավադրույթի վիճակի անմիջական արդյունքն է: Այդ բանը ռեալիստական խորությամբ տրված է Անուշի պատմվածքում (երկրորդ գործողության վիճակահանության տեսարան):

Զգացմունքների խորությամբ և անկեղծությամբ է բնորոշվում նաև Սարոյի կերպարը: Նրա մեջ լիրիկական ջերմության և անմիջականության հետ միասին հանդես են գալիս արիություն, խիզախություն և հաստատակամություն: Սարոյի վեկալ պարտիայի և մասնավորապես տարբեր բնույթի նրա երեք արիաների (1-ին գործողություն՝ «Աղջի անաստված», 3-րդ գործողություն՝ «Ջիվան յար ջան» և 5-րդ գործողություն՝ «Բարձր սարեր») միջոցով հեղինակը Սարոյին բնութագրել է ոչ միայն որպես հոգեկան գեղեցիկ հատկությունների տեր, երազկոտ սիրահարի, այլև որպես իսկական իդիլի:

Այլ է Մոսիի կերպարը: Կոմպոզիտորի բնորոշմամբ նա ևս օժտված է հոգեկան դրական հատկություններով: Նա Սարոյի մտերիմ ընկերն է, նույնպիսի մի իգիթ, և նրա նկատմամբ հանդես է բերում նվիրվածություն, անկեղծ սեր և հավատարմություն (2-րդ գործողություն՝ Սարոյի և Մոսիի դուետը, 3-րդ գործողություն՝ մինչև կոնֆլիկտը): Սակայն իր կերպարի հիմնական գծերով Մոսին «հնոց աղաթի» մարմնավորումն է, նրա օրենքների անխախտելիության պահապանը: Նա ունի իդիլի արժանապատվության իր ուրույն հասկացողու-

թյունը և հանուն այդ արժանապատվության զգացմունքի պատրաստ է զոհել իր ցրոջ երջանկությունն ու ընկերոջ կյանքը: Հենց առաջին անգամ հանդես գալով՝ Մոսին ցույց է տրվում իր բնավորության այդ երկու կողմերով: Դեռևս Համբարձման տոնի տեսարանում, որտեղ Սարոն ու Մոսին որպես մտերիմ ընկերներ մասնակցում են ընդհանուր ուրախությանը, երբ նրանց առաջարկում են ընկերական ըմբռամարտի դուրս գալ, Մոսին իր կարճ, բայց ազդու ռեչիտատիվով հանդես է գալիս որպես աղաթի անխախտելիության ջատագով: Նրա կերպարի այս դիժը հետագայում՝ շարունակ խորացվում է: Չորրորդ գործողության իր ռեչիտատիվում և արիայում («Ամոթ քեզ Մոսի»), ինչպես և Անուշի հետ երգվող դուետում, վերավերված արժանապատվությունը վերականգնելու համար նա հանդես է գալիս իբրև մի կատաղի վրիժառու:

Անուշի, Սարոյի և Մոսիի փոխհարաբերությունը կազմում է օպերայի դրամատուրգիայի հիմքը: Օպերայում հանդես բերված մյուս գործող անձերը (Անուշի մայրը, Սարոյի մայրը, քյոխվան, Օհանը և ուրիշները), թեև փոքր տեղ են զբաղում, բայց նույնպես կարևոր նշանակություն ունեն օպերայի սյուժեի բացահայտման և դրամատուրգիական գծի ծավալման մեջ:

Առանձնապես կարևոր է գլուղական ժողովրդի կերպարը: Հանդես գալով ամբողջ օպերայի ընթացքում, ժողովուրդը ոչ միայն բացահայտում է գլուղական հասարակության կենցաղի տիպական գծերը, այլև ակտիվ վերաբերմունք է ցույց տալիս կատարվող դեպքերին և անմիջականորեն մասնակցում գործողությանը: Հատկապես նշանակալից են երկրորդ և երրորդ գործողությունների մասսայական տեսարանները (վիճակահանություն և գլուղական հարսանիք): Ժողովրդի կերպարն օպերայում ներկայացված է բաղաձայնիվ խմբերգերի և պարերի միջոցով: Վերն արդեն նշված է, թե «Ամպի տակից» և «Համբարձում յայլա» խմբերգերն ինչպիսի նշանակություն են ձևոք բերում օպերայի դրամատուրգիայի զարգացման մեջ: Պարերը դեր են կատարում նաև մյուս բոլոր խմբերգերը:

Մասնավորապես անդրադառնալով պարերին պետք է ասել, որ դրանց միջոցով կոմպոզիտորը ոչ միայն տալիս է ժողովրդի ընդհանուր բնութագիրը, այլև քաջահայտում է առանձին բնորոշ կերպարներ (քյոխվայի պարը) կամ՝ դրամատիզացիայի ենթարկելով պարը, այն դարձնում է դրամատիկական սիտուացիայի բնութագրման միջոց (երրորդ գործողության վերջին պարը՝ կոխից հետո):

«Անուշ» օպերայի մեջ համեմատաբար ավելի փոքր դեր է հատկացված օրկեստրին: Բացի նախերգանքից, պարերից և նկարագրական բնույթի մի քանի փոքր էպիզոդներից, օրկեստրը հիմնականում հանդես է գալիս նվագակցողի դերում: Սակայն այդ նվագակցությունը, չափազանց պարզ, բայց ընդհանուր առմամբ գունագեղ միջոցներով տրված, խոշոր չափով նպաստում է այս կամ այն արիայի, կամ խմբերգի գեղարվեստական բովանդակության դրսևորմանն ու խորացմանը: Ինչ վերաբերում է պարերին, ապա սրանք իրենց պարզ ու թափանցիկ գործիքավորմամբ հանդերձ, ավելի ևս գունագեղ են, օգտված են հուզական լայն դիապազոնով, մերթ նազանի, մերթ կրակոտ տեմպերամենտով և այս բանում որոշակի դեր է խաղում հատկապես օրկեստրը: Հարսանիքի տեսարանի պարերը գուրկ չեն նաև զուտ օրկեստրային միջոցներով ձեռք բերված սիմֆոնիկ զարգացման որոշ տարրերից:

«Անուշ»-ը իրավացիորեն համարվում է երգային օպերա և դա նրա առանձնահատկությունն է հանդիսանում: Հեղինակի համար արտահայտություն գլխավոր միջոցը երգն է: Օպերայի դրամատիկական զարգացման բոլոր հիմնական հանգույցները և դրանց հետ կապված հերոսների հոգեբանական ապրումներն արտահայտված են երգերի միջոցով: Գեղեցիկ, պարզ, սրտառուչ և միևնույն ժամանակ բազմազան երգերը օպերայում շարունակ հաջորդում են միմյանց: «Անուշ»-ի մեկուկիական բազմազանությունը հիրավի թվում է անհատնելի: Նա իրոք սկզբից մինչև վերջը լավում է որպես սքանչելի մի երգ:

«Անուշ» օպերայում երգը հանդես է գալիս բազմազան ձևերով: Պարզ քառյակային երգերի հետ միասին այստեղ

հանդիպում ենք ինչպես արիողոյի բնույթի, այնպես և ծավալուն արիայի բնույթի վրեժախնդրի: Մենք գային համարների հետ մեկտեղ կոմպոզիտորը լայնորեն օգտագործել է երգեցիկ խումբը և բազմատեսակ վրեժախնդրի անսամբլներ, ընդ որում տարբեր զուգորդումներով հանդես են գալիս ինչպես մենակատարները միմյանց հետ, այնպես էլ նրանք երգեցիկ խմբի հետ: Այգլիսի զուգորդումների շնորհիվ որոշ պատկերներում ըստ էության առանձին, ամբողջացած երգերը միահյուսվելով միմյանց, վերաճում են խոշոր վրեժախնդրի: Այսպիսով բազմազան վրեժախնդրի օգտագործման պայմաններում հեղինակը հիմնականում երգային միջոցներով արտահայտել է ոչ միայն առանձին հերոսների ապրումները, այլև կառուցել ամբողջական դրամատիկ գործողություններ:

«Անուշ»-ի վրեժախնդրի պարափոփոխում երգի ակնհայտ գերակշռության հետ մեկտեղ, որոշակի տեղ է գրավում նաև ռեչիտատիվը: Գերազանցապես օգտագործված լինելով օպերայի դրամատիկ մոմենտներում, այդ ռեչիտատիվը հիմնված է ժողովրդական ոճի երգային ինտոնացիաների վրա, միշտ արտահայտել է և կարևոր կոմպոնենտ է հանդիսանում օպերայի դրամատուրգիական զարգացման մեջ: Օպերայում եղած մեղոյի ռեչիտատիվների, ինչպես և ամբողջ վրեժախնդրի պարափոփոխումն արտահայտչականությանը նպաստել է նաև այն, որ կոմպոզիտորը չափազանց ուշադիր վերաբերմամբ է հանդես բերել խոսակցական լեզվի ինտոնացիոն առանձնահատկությունները երգով դրսևորելու նկատմամբ: Նա խստորեն հաշվի առել ու պահպանել է գրական տեքստի առաջնությունը, և դա անկասկած «Անուշ»-ի ռեչիտատիվների և մեղոյիական ոճի կարևոր արժանիքներից մեկն է:

Առանձնապես կարևոր է այն, որ Ա. Տիգրանյանն իր հերոսների հարուստ ներքնաշխարհը և օպերայի դրամատուրգիան ամբողջապես քաջահայտել է երաժշտական-արտահայտչական համեստ միջոցներով: Բազմազան ու հարուստ մեղոյիական նյութը մշակված է հարմոնիկ ու պոլիֆոնիկ պարզ միջոցներով և տրված է գեղարվեստորեն ամբողջացած

ու գլուրըմբռնելի ձևերով: Հետո մնալով ինքնանպատակ գեղեցկացումից, հարմոնիկ ու պոլիֆոնիկ բարդություններից և օրկեստրի «էֆեկտավոր» ծանրաբեռնումից, հեղինակը հասել է իսկական գեղարվեստական պարզության:

«Անուշ» օպերայի կարևորագույն հատկանիշներից մեկն էլ նրա երաժշտական լեզվի ժողովրդայնությունն է: Նրա համար նպատակավոր հիմք է հանդիսացել նախ և առաջ Հ. Թումանյանի պոեմի ժողովրդայնությունը: Իրական կյանքից վերցրած կերպարները Հ. Թումանյանն արտահայտել է ժողովրդական բանահյուսությանը հարազատ ձևերով: Պոեմի շատ հատվածներ գրված են ժողովրդական երգի ձևով, նրա ոճական առանձնահատկությունների ու լեզվի խորը իմացությամբ: Տիգրանյանն իր օպերայի լեզուն ու ոճը միաձուլել է Թումանյանի պոեմի հետ: Այդ բանին նա հասել է հայկական ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկությունների լիակատար տիրապետման և դրանց վարպետորեն օգտագործման շնորհիվ: Չնայած նրան, որ Տիգրանյանն իր օպերայում չի օգտագործել բուն ժողովրդական երգեր (բացի վերջին խմբագրության III գործ. մեջ մտցված պարերից), սակայն օպերայի ամբողջ երաժշտությունն իր ոճով խորապես ժողովրդական է և նրա բազմաթիվ հատվածներն ընկալվում են որպես իսկական ժողովրդական երգեր:

«Հյուսվելով ժողովրդական երգերի ուժեղ ազդեցությամբ,— գրում է հեղինակը,— իմ ստեղծագործությունների թեմաները համահնչյուն են դրանց: Այս հանդամանքը մի քանի հետադոտողների առիթ է տվել ենթադրելու, իբրև թե «Անուշ» օպերայի մեկոդիաները ամբողջությամբ փոխառնված են իմ կողմից: Սակայն այդ կարծիքը սխալ է: Ժողովրդական ոչ մի երգ ևս չեմ օգտագործել, փոխարինելով նրա տեքստը Թումանյանի տեքստով: Ես միշտ դեմ եմ եղել ժողովրդական երգն իր հիմնական տեքստից զրկելուն»¹:

¹ Տե՛ս՝ „Государственный театр оперы и балета Армении им. А. А. Спендиарова“ ժողովածուն, Искусство հրատարակչություն, Մոսկվա, 1939, էջ 64:

Հայկական օպերաներից և ոչ մեկն այնքան ժողովրդականացած երգեր չունի, որքան «Անուշ» օպերան: Չափազանցություն չի լինի ասել, որ ժողովրդի կենցաղում այդ օպերայից երգվում են ոչ միայն առանձին երգեր, այլև հաճախ օպերան ամբողջությամբ՝ սկզբից մինչև վերջը:

«Անուշ»-ը խորապես ժողովրդական է ոչ միայն իր երաժշտական լեզվով, այլև իր սոցիալական բովանդակությամբ ու դադափարական նպատակադրությամբ: Չնայած նրան, որ օպերայի երաժշտությունը հագեցված է անկեղծ ու ջերմաշունչ լիրիզմով, սակայն ըստ էության դա սոցիալ-կենցաղային օպերա-դրամա է, որի մեջ ունալիստորեն պատկերված են հայկական նախառևտրույցիոն գյուղի կյանքը, կենցաղն ու բարքերը, հոգեբանական խորությամբ ու վարպետորեն կերտված են հերոսների և ամբողջ գյուղական հասարակության կենդանի կերպարներն իրենց խորը մարդկային հույզերով ու զգացմունքներով, ներքին հակասություններով ու պայքարով:

Մեծ է Ա. Տիգրանյանի «Անուշ»-ի դերը հայկական օպերային ստեղծագործության զարգացման մեջ: Լինելով հայկական առաջին ժողովրդական ունալիստական օպերա-դրաման, նա խոշոր չափերով նպաստեց հայկական ազգային օպերայի ստեղծման համար սկզբունքային նշանակություն ունեցող մի ամբողջ շարք դժվարին հարցերի ճիշտ լուծմանը: Դա առաջին օպերան էր, որի մեջ ժողովրդական երաժշտության մելոդիկ, ինտոնացիոն և ռիթմական հարուստ տարրերի օգտագործման ճանապարհով լուծվեց ազգային ոճի հարցը օպերային ստեղծագործության մեջ, ստեղծագործորեն յուրացվեցին կլասիկ օպերային-բեմական ծավալուն ձևերը (արիա, վոկալ տեսարան, անսամբլներ, մենակատարների և երգեցիկ խմբի դուետ-դուաներ և այլն), լուծվեց օպերային ռեժիսատիվի դժվարին հարցը: Այս բոլորի շնորհիվ Ա. Տիգրանյանի «Անուշ»-ը հանդիսացավ կարևորագույն էտապ հայկական ազգային, ժողովրդական, ունալիստական օպերային ստեղծագործության զարգացման ճանապարհին: Հենց միայն այն, որ 40 տարուց ավելի «Անուշ»-ը ոչ միայն չի իջնում հայկական բեմից, այլև

Հետզհետե բեմադրվում է Սովետական Միության ալլ օպերային թատրոններում, վկայում է այդ օպերայի գեղարվեստական խոշոր արժեքն ու նրա շարունակ աճող ժողովրդականությանը: Լինելով հայկական ազգային օպերային կլասիկ արվեստի լավագույն նմուշներից մեկը, իր ժողովրդայնությամբ սովետահայ կոմպոզիտորների համար նոր օպերային ստեղծագործությունների կերտման բնազավառում նա մնում է որպես ճշմարիտ ուղեցույց:

« Դ Ա Վ Ի Թ Բ Ե Կ »

Ա. Տիգրանյանի «Դավիթ բեկ»-ը պատմա-հերոսական օպերա է: Նրա սյուժեն վերցված է իրական պատմական դեպքերից: Օպերան արտացոլում է օտար բռնակալների դեմ հայ ժողովրդի մղած ազատագրական պայքարի նշանակալից էջերից մեկը: Այդ պայքարի ընթացքում ժողովրդից ծնված հերոսների սխրագործությունները կազմում են օպերայի սյուժեի առանցքը: Ա. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայից հետո, «Դավիթ բեկ» օպերան երկրորդ խոշոր փորձն է հայկական պատմա-հերոսական օպերային ստեղծագործության զարգացման ու հարստացման ուղղությամբ:

Իր պետականությունը և ազգային անկախությունը կորցրած հայ ժողովուրդը XVIII դարում տառապում էր խանական Պարսկաստանի և օսմանական Թյուրքիայի ծանր լծի տակ: Հողազրկության, անասնի հարկերի և հարստահարության հետևանքով ստեղծված տնտեսական ծանր կացությունը և ազգային ճնշումը աշխատավոր ժողովրդին մղում էին դեպի պայքար հանուն բռնակալության տապալման և ազգային ազատագրության: Նույն վիճակումն էին գտնվում նաև զրացի վրաց և ադրբեջանական ժողովուրդները: XVIII դարը հատկապես հարուստ է բախտակից անդրկովկասյան ժողովուրդների ազատագրական համատեղ պայքարի հերոսական դեպքերով:

XVIII դարի ազատագրական պայքարի փայլուն էջերից մեկը կապված է հմուտ զորավար Դավիթ բեկի տնվան հետ: Նա Կապանի (այժմ Ղափան) մելիքներից մեկի որդին էր, մանկության տարիներին ի վեր գտնվում էր Վրաստանում և

ծառայելով վրացական բանակում, աչքի էր ընկել իր քաջագործություններով: 1722 թվականին, երբ Ղաբարաղում և Սյունիքում նախապատրաստվում էր ժողովրդական ապստամբություն, հատուկ պատվիրակությունը նշանավոր գործիչ Ստեփանոս Շահումյանի գլխավորությամբ դիմում է Դավիթ բեկին՝ խնդրելով նրան ղեկավարել ապստամբությունը: Նույն թվականի դարնանը Դավիթ բեկը փորձված օգնականների հետ միասին անցնում է Սյունիք, իր շուրջը համախմբելով հարյուրավոր զորականներ, սկսում է ապստամբությունը: Տեղական մելիքների ու զորքի օգնությամբ, համառ մարտերից հետո նրան հաջողվում է ազատագրել Սիսիանը, Զանգեզուրը և Կապանը:

Ա. Տիգրանյանի «Դավիթ բեկ» օպերայի լիբրետոյի հիմքում դրված են պատմական այս դեպքերը: Ըստ հնարավորին լիակատար ընդգրկելով հարուստ նյութը, հեղինակը ստեղծել է քաղական ընդարձակ լիբրետո: Հեղինակային հիմնական վարիանտում օպերան բաղկացած է հինգ գործողությունից, ութ պատկերով¹: Որպես գլխավոր գործող անձինք օպերայում հանդես են բերված Դավիթ բեկը, իշխան Ստեփանոս Շահումյանը, գյուղացի քաջ ռազմիկ Սանթուրը, Շահումյանի հարսնացու Մելիքի աղջիկ Շուշանը, որոնք օպերայի հիմնական դրական հերոսներն են, Ֆաթալի խանը և ուրացող Մելիքը՝ օպերայի քաջասական հերոսները: Վրացիները ներկայացված են հանձին Վախթանգ թագավորի, պալատական վերնախավի, զինվորականների և ղեղեցիկուհի Բամարի, որը Դավիթ բեկի հարսնացուն է: Օպերայի գործող անձերի թվումն են նաև Դավիթ բեկի զինակիցներ Մխիթար սպարապետը և Բալանզուր իշխանը, խանի ներքինի Ահմեդը, գլիրը և ուրիշները:

¹ «Դավիթ բեկ» օպերայի մասին խոսելիս նկատի ունենք հեղինակային վարիանտը: Այլ Սպենդիարյանի անվան օպերային թատրոնում ներկայումս բեմադրվող վարիանտն զգալիորեն տարբերվում է հեղինակային այդ վարիանտից:

Հեղինակի արևելքում կա նաև լիբրետոյի մի նախնական վարիանտ, բաղկացած 4 գործողությունից (վեց պատկերով), որը կազմված է ըստ Բաֆֆու համանուն վեպի:

Օպերայի լիբրետոն կառուցված է հետևյալ ձևով. առաջին գործողությունն սկսվում է գութանավոր Սանթուրի «Հոռովելով», որը բացահայտում է աշխատավոր գյուղացիության դառն վիճակը: Բեմը ներկայացնում է հրապարակ: Խանի համակրանքը շահելու և իր փառասիրական ձգտումներն իրականացնելու նպատակով ուրացող Մելիքը բերել է իր աղջկան՝ ղեռատի Շուշանին՝ բռնի կերպով խանին կնության տալու: Շուշանը չի համաձայնվում, խնդրում է հորը փոխել իր որդեկանը: Ժողովուրդը կարեկցում է նրան: Բայց հայրը անզրդվելի է: Բեմի ետևից լսվում է հայ գերիների խմբերգը: Բերում են գերիներին, որոնց թվումն է իշխան Շահումյանը: Ուրացող Մելիքը շարախնդում է գերի ընկած Շահումյանի վրա և արհամարհանքով հայտնում, որ Շուշանը երբեք նրան կին չի լինի: Շահումյանը հուսադրում է սիրեցյալ աղջկան և խոստանում նրան ազատել: Շուշանին տանում են: Գերիներին փակում են բանտում: Աշուղի կերպարանքով ծագված Սանթուրը կազմակերպում է գերիների փախուստը:

Գալիս է Ֆաթալի խանն իր շքախմբով: Հայտնի է դառնում գերիների փախուստը: Ջայրացած խանը պատասխան է պահանջում ուրացող Մելիքից, որին հանձնված էր գերիների պահպանությունը: Մելիքը մեղմում է խանի զայրույթը, հիշեցնելով, որ ինքը կնության է բերել նրան իր աղջկան՝ ժողովներից ամենից գեղեցիկն ու նազելին: Նա հույս է հայտնում, որ Շահումյանն անպայման կզա և կրճնվի, որովհետև առանց Շուշանի կյանք չունի:

Ներս է գալիս Ահմեդը, որը Շուշանին ուղեկցում է դեպի խանի վրանը: Նա հուսադրում է Շուշանին: Ինքն էլ խանի ձեռքին տառապող մի հայ է, բայց հույս ունի ազատվել այդ դժոխքից: Ահմեդը հայտնում է Շուշանին, որ գերիներն արդեն ազատվել են և Շահումյանը շուտով կզա նրան փրկելու: Առաջին գործողությունն ավարտվում է Շուշանի և խանի տեսարանով: Խանը համոզվելով, որ Շուշանը չի հնազանդվելու, հրամայում է քանտ նետել նրան:

Երկրորդ գործողությունը ներկայացնում է Վախթանգ Թա-

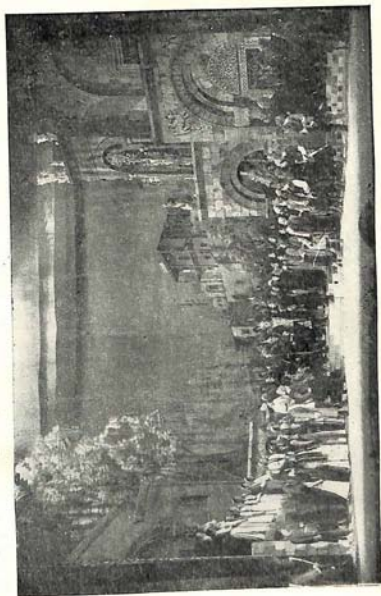
դավորի պալատը, որտեղ հանդես է տեղի ունենում զենքի հաջողության առթիվ: Ներկա գտնվողները փառաբանում են Դավիթ քեկի նոր հաղթանակը: Գեղեցիկուհի Թամարը սպասումից տրտմած, իր սերն է երգում Դավիթ քեկի նկատմամբ:

Շեփորներն ավելտում են Դավիթ քեկի և նրա զինակիցների գալուստը: Վախթանգ թագավորը և պալատական հյուրերը ողջունում են հերոսներին: Սկսվում է տոնախմբությունը, կենացներ, պարեր:

Դալիս են Շահումյանը և Հայաստանից եկած մյուս պատգամավորները, որոնք դիմում են Դավիթ քեկին և խնդրում առաջնորդել հայ ապստամբ ժողովրդական զորքին ընդդեմ օտար բռնակալների: Դավիթ քեկը դիմում է Վախթանգին, որպեսզի նա թույլ տա իրեն մեկնել Հայաստան: Վախթանգն իր համաձայնությունն է տալիս: Նա զգուշացնում է Դավիթ քեկին սպասվող դժվարությունների մասին և հաջողություն է մաղթում նրան:

Դործողությունն ավարտվում է Դավիթ քեկի և Թամարի տեսարանով: Թամարը չի ցանկանում անջատվել իր սիրածից և խնդրում է թույլ տալ ուղեկցել նրան: Դավիթը Թամարին համոզում է մնալ և սպասել իր վերադարձին: Թամարը հաջողություն է մաղթում իր սիրեցյալ հերոսին:

Երրորդ, չորրորդ և հինգերորդ գործողությունները բաղկացած են երկուական պատկերներից: Երրորդ գործողության առաջին պատկերում քեմը ներկայացնում է Տաթևի վանքի բակը: Լուսաբաց է: Լսվում է մեղմ զանգահարություն: Բուկում հավաքված հասարակության մեջ, որտեղ կան նաև զինված աղամարդիկ, շշուկ և անհանգստություն է տիրում՝ կապված սպասվող մարտի հետ: Լսվում է Ասնթուրի երգը: Նա որպես աշուղ, սազն առած, փառաբանում է Դավիթ քեկի քաջագործությունները, հայտնում է նրա հրամանը՝ պաշտպանվել և պաշտպան լինել վճռական մարտերին: Դավիթ քեկի հրամանը ոգևորում է ժողովրդին: Բոլորը միահամուռ պահանջում են հնչեցնել Տաթևի զանգը՝ որպես ապստամբության ազդանշան: Զանգահարությունն արգելելու նպատակով գլխի



Մատուցական տնային ճշմարիտ 3-րդ դարձուցի ընդհանուր



միջամտությունն ավելի է բորբոքում ժողովրդին: Լսվում է զանգի հզոր ձայնը և նրա ղողանջները տարածվելով հեռուները, դինաված գյուղացիներին հրապարակ են հավաքում: Զանգի հնչյուններին միախառնվում է Շահումյանի գալուստն ավետող շեփորների ձայնը: Ընդհանուր ոգևորության պայմաններում Շահումյանը հաղորդում է Դավիթ բեկի մարտական գործողությունների ծրագիրը, նրա և Սանթուրի ղեկավարությամբ դինաված գյուղացիները շարքեր են կազմում և սկսվում է մարտական երթը:

Առաջին մարտն ավարտվում է Դավիթ բեկի և ապստամբ գյուղացիների հաղթանակով: Տաթևն ազատագրվում է խանի բռնակալությունից: Պատկերի վերջում բեմում հանդես է գալիս Դավիթ բեկը, որին զորքն ու ժողովուրդը դիմավորում են ցրնծությամբ: Նա կոչ է անում շարունակել պայքարը՝ թշնամուն մինչև վերջ հետապնդելու և լիովին ջախջախելու համար:

Երկրորդ պատկերը վարդավառի երեկոն է: Նոր տարած հաղթության շնորհիվ ժողովրդի տրամադրությունն առանձնապես քարձր է: Ընդհանուր ուրախություն են առաջ բերում պարերն ու հրավառությունը: Պատկերի էական մասն ուրացող Մելիքի տեսարանն է: Մելիքը, որ մարտի ժամանակ ղեկավարում էր խանի զորքը, գերի է ընկել: Ժողովուրդը պահանջում է գլխատել դավաճանին: Փրկության հույսը կորցրած Մելիքը հանկարծակի հարձակվում է Դավիթ բեկի վրա՝ փորձելով դաշունահար անել նրան: Անսպասելի հարվածից Դավիթ բեկին պաշտպանում են նրա ղինակիցները: Ժողովրդի միահամուռ հավանությամբ ուրացողին զահավիժում են Տաթևի ժայռերից: Դավիթ բեկը երգվում է մինչև արյան վերջին կաթիլը կռվել հայրենիքի ազատության համար: Ժողովուրդը միանում է այդ երգմանը:

Զորքող գործողության առաջին պատկերը ներկայացնում է Ֆաթալի խանի զորքերի նահանջը: Դավիթ բեկի սիրած աղջիկը՝ Թամարը՝ վրաստանից եկել է Սյունիք՝ մարտերի վտանգավոր պահին հավատարիմ ընկերոջ հետ լինելու: Նա մոլորվել է լեռներում և իր ուղեկիցների հետ գերի ընկել խա-

նի նահանջող զորքին: Խանը խմանալով, որ Թամարը Դավիթ բեկի հարսնացուն է, պատրաստվում է նրան ուղարկել իր հարեմը: Սպասվող վտանգից Թամարին ազատում է Սանթուրը, որը դերվիշի կերպարանքով ծաղված եկել է ալդտեղ հետախուզության: Դերվիշը խանին համոզում է Թամարի պատճառով չգրգռել վրացական թաղավորին:

Նրկրորդ պատկերում տեղի է ունենում Շահոմյանի հանգիստը Շուշանի հետ, որին խանը բանտ էր նետել: Նախօրոք որոշված ծրագրի համաձայն բերդի վրա Դավիթ բեկի հարձակման համար իբրև ազդանշան խանի պալատը պետք է այրվի: Շուշանը հանձն է առնում կատարել այդ հավատարիմ Ահմեդի օգնությամբ:

Վերջին գործողությունը Զեու բերդի պաշարումն ու գրավումն է: Առաջին պատկերում բեմը ներկայացնում է կովի դաշտը: Զորքը հանդատանում է՝ առավոտյան կովի դուրս գալու: Վճռական մարտից առաջ, Դավիթ բեկն իր զորավարների հետ խորհրդակցում է անելիքների մասին: Զորավարների մեջ են նրա հավատարիմ զինակիցներ Բայանդուր իշխանը և Մխիթար սպարապետը: Այստեղ է նաև Ռուսաստանից եկած Իվանովը, որը թնդանոթաձիգների հրամանատարն է: Հետախուզությունից վերադարձած Սանթուրը տեղեկացնում է թշնամու զորքի վիճակի և խանի պալատն այրելու ծրագրի մասին: Նա հայտնում է նաև, որ Թամարը Վրաստանից եկել և խանին դերի է ընկել: Բայանդուր իշխանը պատրաստակամությամբ է հայտնում ազատել Թամարին և խնդրում է մեկ օրով հետաձգել հարձակումը: Դավիթ բեկի վճռականությամբ անդրդվելի է: Նա հրամայում է նշանակված ժամին սկսել հարձակումը:

Լույսը քացվում է: Հնչում է փողերի մարտակոչը: Զինված հոծ բազմությունը Դավիթ բեկի հրամանատարությամբ մարտի է նետվում: Բեմական զանազան միջոցներով պատկերվում է թեժ մարտի ընթացքը: Մարտում ծանր վիրավորվում է քաջ ռազմիկ Սանթուրը: Նրա մահը խոր ազդեցություն է գործում բոլորի վրա: Զորականները փառաբանում են հայրենիքի ազատագրության համար զոհված հերոսին:

Երկրորդ պատկերում Շուշանն իրականացնում է խանի պալատն ալրելու ծրագիրը: Դա նրան հաջողվում է իր երգով ու նվագով խանին քնեցնելու շնորհիվ: Բոցի լեզուները խափարը ճեղքում և երկինք են բարձրանում: Դավիթ բեկի ղեկավարությամբ հայկական զորքը գրոհում է Ջևու բերդի վրա: Բերդի ներսում սկսվում է իրադանցում: Սթափված խանը փորձում է վրեժ լուծել՝ սպանել Շուշանին, որը Թամարի և Ահմեդի հետ դուրս է վազում պալատից: Դավիթ բեկի զորականները վրա հասնելով կասեցնում են այդ և զինաթափ անում խանին: Հնչում է հաղթական հիմներ: Հրապարակում հավաքված ժողովուրդը ցնծում է տարած հաղթության առթիվ և փառաբանում Դավիթ բեկին:

Դեպքերով և գործողություններով հարուստ այսպիսի ծավալուն լիբրետոն կոմպոզիտորից պետք է պահանջեր ստեղծագործական թափ, հարուստ ֆանտազիա և դրամատուրգիական աչքի ընկնող կարողություն: Ա. Տիգրանյանին հաջողվել է կերտել մի ամբողջ շարք ցայտուն և խոր տպավորվող կերպարներ, որոնք օպերայի երաժշտական դրամատուրգիայի կրողները հանդիսանալով, իրենց գործողություններով և միմյանց հետ ունեցած փոխհարաբերությամբ բացահայտում են դրամատիկական գործողության ընթացքը:

Ինչպես իր առաջին «Անուշ» օպերայում, այնպես էլ այսօտեղ, կերպարների երաժշտական բնութագրման մեջ կարևոր նշանակություն ունի երգը: «Դավիթ բեկ» օպերան ևս հարուստ է արիաներով, մեներգերով, խմբերգերով և վոկալ անսամբլներով:

Օպերայի գլխավոր հերոս Դավիթ բեկի կերպարը բացահայտված է ինչպես իր արիաներում, այնպես էլ մյուս հերոսների և ժողովրդի վոկալ պարտիաներում, ուր Դավիթ բեկը և նրա գործը ուշադրության կենտրոնում են գտնվում: Այսպես, առաջին գործողության խմբերգում, որին մասնակցում են Շուշանը, Շահումյանը, հայ զերինները և ժողովուրդը, Դավիթ բեկը ներկայացվում է որպես քաջ զորավար, որին ժողովուրդը իր միահամուռ կամքով դարձնում է ազատագրական շարժման

ղեկավար Ալյա խմբերգը պոլիֆոնիկ հնարաններով զարգանալով, ստանում է մարտակոչի ինտոնացիաներ, որոնք հետագա գործողություններում ևս հանդես գալով բնորոշում են Դավիթ բեկի հերոսականությունը: Երկրորդ գործողության մեջ, վրացական արքունիքում, երբ մարտից հաղթանակով վերադառնում է Դավիթ բեկը, նրան դիմավորողների խմբերգը նույնպես Դավիթ բեկին բնորոշում է որպես քաջ զորավար և հերոս: Այս խմբերգը հանդիսավոր բնույթ ունի: Դրան առանձնապես նպաստում է ֆուգատոյի ձևը, որի դեպքում խմբի առանձին ձայները հաջորդաբար մուտք գործելով, զարգացնում են միևնույն հանդիսավոր թեման:

Allegro
Andante
f

Փա՛նժ մե՛ծ իւ - խա - նի՛ն, փա՛նժ

գո - ռա - փառ - քա՛ղ - ըն՛ն, փա՛նժ

Դավիթ բեկի հերոսական կերպարի բնորոշումը տրված է նաև Շահումյանի, Սանթուրի և Թամարի երգերում: Այսպես, օրինակ, Շահումյանը 3-րդ գործողության մեջ, քալերդային բնույթի իր երգում բացահայտում է Դավիթ բեկի ռազմական

գործողությունների ծրագիրը: Այս երգը ևս զարգանալով վերաճում է ժողովրդի մարտական խմբերդին: Դավիթ բեկի հերոսականության և մարտական փառքի գովերգությանն են նվիրված նաև Սանթուրի և Թամարի երգերի շատ հատվածներ, ուր ցուցադրվում է միաժամանակ նրանց նվիրվածությունը սիրված հերոսին:

Դավիթ բեկի առաջին արիան (2-րդ գործողություն) հանդիսանում է նրա հայրենասիրական զգացմունքների արտահայտությունը: Նա ջերմորեն սիրում է իր շքնաղ հայրենիքը, նրան հուզում է օտար բռնակալների լծի տակ հեծող ժողովրդի վիճակը: Այս ապրումներն են դրսևորված արիայի առաջին մասում, որը լիրիկական ջերմ շնչով և խոր զգացմունքով է զրված: Արիան սկսվում է հետևյալ ֆրագայով.



Արիան ավարտվում է մարտական բնույթի ինտոնացիաներով, որոնք արտահայտում են նրա ցասումը բռնակալներին

դեմ և պատրաստակամությունը՝ նվիրվել հայրենիքի ազատագրության դործին:

Այս նույն զգացմունքներն իրենց արտահայտությունն են գտել Դավիթ բեկի երկրորդ արիայում (3-րդ գործողության առաջին պատկեր): Նա արդեն եկել է հայրենի Սյունիք: Հարազատ ժողովրդի ծանր վիճակը, որին Դավիթ բեկն այժմ տկանատես է, անմիջական ազդեցություն է գործում նրա վրա: Այս գործողության ծավալուն արիայի մեջ ավելի խոր ու լայն կերպով դրսևորված են թե՛ նրա հայրենասիրական անկեղծ զգացմունքը, որն ուղեկցվում է տխուր մանկության վերհուշով և թե՛ ազատագրության վեհ գործի համար նրա վճռականությունը: Արիան ավարտվում է հանդիսավոր երդումով:

Դավիթ բեկի կերպարը լրացնում են նրա վեպալ պարտիայի մի շարք այլ հատվածներ, ինչպես, օրինակ, Թամարի հետ տեսարանը (2-րդ գործողություն), ուրացող Մելիքի տեսարանը (3-րդ գործողություն) և հատկապես նրա վերջին արիան (5-րդ գործողության առաջին պատկեր), որն արտահայտում է նրա խոհերն ու զգացմունքները վճռական մարտից առաջ: Այս հատվածներում երաժշտական-արտահայտչական տարբեր միջոցներով դրսևորված են հերոսի կերպարի տարբեր կողմերը:

Օպերայի առավել հաջողված կերպարներից մեկը Սանթուրի կերպարն է, որը բացահայտվում է առաջին և երրորդ գործողություններում նրա երգերի և հինգերորդ գործողության առաջին պատկերում ռազմիկների խմբերգի միջոցով:

Սանթուրը աշխատավոր դյուղացի-հայրենասերի ցայտուն տիպ է, օժտված հոգեկան բարձր հատկություններով: Նրա մեջ խոր լիրիզմը դուզորդված է հերոսականության հետ: Նա ժողովրդի խորքից է դուրս եկել և անդամաճան կերպով սիրում է իր հայրենիքն ու ժողովուրդը, ողջ հողով նվիրված է ժողովրդի գործին: Միևնույն ժամանակ նա քաջ է, փնստրախ, կատակախոս, շնորհալի երգում ու նվագում է և սիրված է բոլորի կողմից: Սանթուրի մարդկային լավագույն դժեքը լիակատար կերպով դրսևորվում են ազատագրական պայ-

քարոսմ, ուր նա հանդես է բերում խիզախություն, հնարամտություն ու նվիրվածություն և դառնում իսկական ժողովրդական հերոս:

Սանթուրի «Հոռովել»-ը, որ օպերայի արժեքավոր հատվածներից մեկն է, ժողովրդական ոճով և լայն շնչով գրված ծավալուն մի երգ է: Որպես նախատիպ ունենալով հայ ժողովրդական աշխատանքային լավագույն երգերը՝ հորովելները, այս երգը ես ներթափանցված է աշխատավոր ժողովրդի տառն վիճակն արտահայտող մտքերով ու զգացմունքներով:

Խան ու մելիք հարկ կուղեն,
Թե որ շտանք կտանջեն,
Մենք աշխատենք օր-գիշեր,
Մենք էլ մնանք պարտատե՛ր:

Խոր հուզականությունն ու զգացմունքի անմիջականությունը և համակող ջերմությունը «Հոռովել»-ի մեկոդիայի բնորոշ հատկանիշներն են: Ժողովրդական երգերի լադերում գրված և նրանց ինտոնացիոն ոճը հարադասորեն վերարտադրելով, այս երգն աչքի է բնկնում իր մեկոդիկ դեղնցկությամբ: «Հոռովել»-ը պարզ ու միաձույլ կառուցվածք ունի: Նրա լայն ու շափաղանց երգային մեկոդիան գրված է մեկ շնչով: Անբռնազրոս կերպով հոսելով այդ մեկոդիան հասնում է արտահայտիչ կուլմինացիայի հետևյալ ֆրազայում.





Լինելով Սանթուրի զգացմունքների և միաժամանակ ժողովրդի դառն վիճակի արտահայտությունը, «Հոռովել»-ը Սանթուրին բնութագրում է որպես աշխատավոր ժողովրդի կյանքով ապրող, նրա հարազատ զավակը:

Սանթուրի կերպարի լիրիկական կողմը լրացնում է նրա «Սիրերգ»-ը, որ նա կատարում է հայ գերիներին ազատելու տեսարանում՝ որպես կույր աշուղ ծաղված հանգես գալու միջոցին:

Սանթուրի կերպարը բնորոշող կարևոր հատվածներից մեկն էլ երրորդ գործողության նրա երգն է («Աշուղ եմ ես»): Այստեղ ևս Սանթուրը բնութագրվում է որպես հարազատ ժողովրդի լավագույն մտքերի ու զգացմունքների կրողն ու արտահայտիչը: Ինչպես ամեն մի աշխատավոր գյուղացու, նրան էլ հուզում է ոչ միայն ժողովրդի ծանր վիճակը, այլև ազատագրության տենչը, բռնակալության դեմ մղվող պայքարը, ժողովրդի զավակների հերոսությունը: Տողորված դրանով՝ Սանթուրը, էպիկական հերոսների քաջագործությունները գովերգող ժողովրդական երգիչների նման, երգում է Դավիթ բեկի սխրագործությունները: Նրա երգն այստեղ պատմողական բնույթի է: Ռեչիտատիվային նախաբանը՝

Աշուղ եմ ես, ահանջ արեք,

Աշուղ Սյունյաց լեռների,

Ահանջ արեք պատմեմ ես ձեզ

Վեհ գործերը քաջ Դավիթի:

Վեհ ու հանգիսավոր է, իսկ բուն երգը հնչում է որպես բարձր տրամագրությամբ համակված կենսուրախ մի պատմվածք:

Երգի պատմողական բնույթը պայմանավորված է ոչ միայն բովանդակությամբ, այլև աշուղական պատմեկաձևին բնորոշ կառուցվածքով, որին լիովին համապատասխանում են թև' գործիքային նախանվագն ու նվագակցությունը, որ սաղի նվագի նմանողություն ունեն, և թև' պատմվածքի յուրաքանչյուր տողին հետևող «Լե լե լե» կրկնակները:

Moderato
moderato

Դա - վի՞ր լե - կը իր ետ - լե - տով. լե լե. լե լե. լե լե. լե լե.

լե լե. ճե՛յ լավ լե լե. ճե՛յ լավ ճե՛յ

Սանթուրի երգի բովանդակությունը, արտահայտված անկեղծ զգացմունքով, անմիջականորեն հաղորդվում է ունկընդիրներին, հավաքված ժողովուրդը համակվում է առույգ տրամադրությամբ և ձայնակցում է երգին: Այս երգով Սանթուրը հանդես է գալիս որպես ազատագրական պայքարի կազմակերպչներից մեկը:

Օպերայի մի շարք այլ հատվածներում, ուր մասնակցում է Սանթուրը, բացահայտվում են նրա կերպարի այլ կողմերն էլ: Այսպես, օրինակ, չորրորդ գործողության առաջին պատ-

կերում, երբ նա դերվիշի կերպարանքով ծաղաված հետախուզության է գնացել խանի զորքերի մեջ, հնարամտությամբ կաթողանում է հեռու պահել վերահաս վտանգից գերի ընկած Ռամարին: Երաժշտական բնութագրության տեսակետից այստեղ հետաքրքրական է հայկական և պարսկական ինտոնացիաների զուգորդությունը Սանթուրի պարտիայում. հայկական ինտոնացիաներն այն դեպքում, երբ նա շարախնդում է խանի վրա և պարսկական ինտոնացիաները՝ երբ նա հանգես է գալիս որպես խանի խորհրդատու:

Սանթուրի կերպարը լիովին ամբողջանում է հինգերորդ դործողության առաջին պատկերում, ուր նա հայրենիքի ազատագրության համար մղած մարտերում ընկնում է հերոսի մահով: Այստեղ հատկապես ընդգծվում է Սանթուրի կերպարի հերոսականությունը: Դա արտահայտված է հենց Սանթուրի պարտիայում, երբ նա մահամերձ վիճակում իր երզն ավարտում է «Հայրենիք, քեզ փառք» խոսքերով: Դա է արտահայտում նաև Դավիթ բեկի՝ զորավարի խոսքերն, ուղղված մեռնող ռազմիկին («Սանթուր, Սանթուր, դու քաջ իմ հերոս»): Կերպարի հերոսականությունն առավել ցայտունությամբ բնութագրվում է ռազմիկների խմբերգի միջոցով («Դու վիհ արծիվ»): Գուսանական «Ի ննջմանն արքայական» երգի հիման վրա գրված այդ խմբերգն իր ընդգծված մաժոր հնչողությամբ

Andante maestoso

5
A
T
B

Աղ - սր
Խա - զիւր
մէր սր - ան

Է միաժամանակ խիստ ու զուսպ խնտոնացիաներով ընկալ-
վում է ոչ միայն որպես սոսկ մահերդ, այլև որպես քաջ հե-
քոսին նվիրված վեհաշուք մի ձոներդ:

Օպերայի երաժշտական շատառ նյութի սահմաններում
նրա մյուս հերոսներն էլ, թե՛ դրական և թե՛ բացասական,
ստացել են իրենց այս կամ այն շախիով ընդարձակ բնութա-
գրությունը: Մի կողմ թողնելով առանձին կերպարների երա-
ժշտական բնութագրության վերլուծությունը, ցույց տանք այդ
կերպարներից մի քանիսի բնորոշ գծերը և դրանց երաժշտա-
կան մարմնավորումը:

Իշխան Ստեփանոս Շահումյանը, որ օպերայում դառնում է Դավիթ բեկի մերձավոր ղինակիցը, հեղինակի մտահղացմամբ ներկայացված է որպես ազատագրական շարժման ղեկավարներից մեկը: Նա ևս առողորված է հայրենիքի ազատագրության զաղափարով և այդ գործում հանդես է բերում մեծ նախաձեռնություն, որևորություն և խիզախություն: Այստեղից են բխում Շահումյանի վեպի պարտիայում մեկուկիկ դժի ներքին լարվածությունն ու թափը և արտահայտման անմիջականությունը, երբ նա մյուս հայ պատգամավորների հետ միասին դիմում է Դավիթ բեկին՝ խնդրելով ղեկավարել ազատագրական պայքարը: Դրանով են պայմանավորված Շահումյանի ռեչիտատիվ Փրազաների վճռական ինտոնացիաները օպերայի այլ մասերում: Այսպես, օրինակ, երրորդ գործողության մեջ, երբ Շահումյանը Դավիթ բեկի ծրագիրը բացահայտելով՝ տաթևյիներին մարտի է կոչում, ռեչիտատիվային սկզբունքով կառուցված նրա երգը, իր երաժշտական պարզ լեզվի և քայլերդային տևիվ ինտոնացիաների շնորհիվ, անմիջական արձագանք է դառնում երգեցիկ խմբի՝ տաթևյիների մեջ: Սակեծվում է մարտական բարձր տրամադրություն, որն իր արտահայտությունն է գտել երգեցիկ խմբի և օրկեստրի միջոցներով դինամիկ հագեցվածությամբ կառուցված ընդարձակ պատկերում: Շահումյանի հայրենասիրական ոգևորությունն ու խիզախությունը նույն ձևով արտահայտված են նաև չորրորդ գործողության 2-րդ պատկերի ռեչիտատիվում, երբ նա Զևու բերդում բանտարկված Շուշանի օղնությամբ նախապատրաստում է խանի պալատի հրդեհը: Այսպիսով, ռեչիտատիվային փնույթի մարտական երգը դրսևորում է Շահումյանի ամբողջական կերպարը:

Օպերայում ջերմ և հյութեղ երաժշտական նկարագիր են ստացել նաև կանանց կերպարները — Թամարը՝ երկրորդ գործողության «Բալլադ»-ում («Նզել է հնում մի աղջիկ») և չորրորդ գործողության «Կավատինա»-ում, որը վերաճում է լիրիկական հոգեթով տեսարանի, և Շուշանը՝ առաջին գործողության վերջում, չորրորդ գործողության երկրորդ պատկերում և հինգե-

բորոգ գործողութեան շահուն պատկերում: Կանացի այս կերպարները միմյանցից տարբեր են իրենց երաժշտական բնութագրութեամբ: Եթե Թամարի կերպարում ավելի ընդգծված է քնքուշ կանացիությունը և սիրային զգացմունքը, ապա Շուշանին տրված են հերոսականության գծեր, հաստատակամություն և անձնազոհություն. նրա կերպարում ավելի ընդգծված է հայրենասիրական զգացմունքը: Երկու կերպարին էլ օպերայում բավականաչափ դարձացում է տրված: Այսպես, օրինակ, Թամարն իր առաջին ելույթում ներկայացվում է որպես անկեղծորեն սիրող մի պարզ ու միամիտ աղջիկ: Հետագայում, երբ նա տեսլիկն անդորրը թողած, կյանքը վտանգի նկատմամբ եկել է Սյունիք, նրա զգացմունքն ավելի խորն է: Թամարը վերապրել է սիրած հերոսի կյանքին սպառնացող վտանգները և երկար անջատումը: Այժմ նրա զգացմունքներն արտահայտված են ոչ թե սոսկ մի երգով, այլ լիրիկական մի ամբողջ տեսարանով, որտեղ նրա վռկալ պարտիայում հանդես են գալիս թե՛ խաղաղ օրերի սիրային երջանկության վերհուշի և թե՛ Դավիթ բեկի հերոսական կերպարի հետ կապված ինտոնացիաները:

Շուշանն ընդհանրապես բազմակողմանի է ներկայացված: Եթե Շահումյանի նկատմամբ նրա սերը օպերայում կոնկրետ արտահայտություն չի գտել, ապա նրա բուռն ատելությունը խանի և արդարացի գայրույթը հոր դավաճանության նկատմամբ, ինչպես և վերջինիս արժանի պատժի կապակցությամբ նրա ապրումները՝ տրված ընդարձակ վռկալ պարտիայում, ուրվագծում են մի բազմակողմանի երաժշտական կերպար: Չորրորդ և հինգերորդ գործողությունների երկրորդ պատկերները, որոնք համարյա ամբողջությամբ նվիրված են Շուշանին, զգալի չափով հարստացնում են նրա կերպարի երաժշտական բնութագրությունը: Չորրորդ գործողության մեջ, բանտում մեկուսացված, նրա հոգեվիճակն ավելի բարդ է, ապրումներն՝ ավելի խոր: Հեղինակն այստեղ ստեղծել է ծավալուն տեսարան, որի մեջ մտցված բնության պատկերների (գիշեր, փոթորիկ) նկարագիրը, խանի զորքերի՝ բռնի հաե-

վից լավող երգեցողությունը, սրացող Մելիքի մահապատժի վերաբերյալ լուրը և վերջապես Շահումյանի հետ տեսակցությունը — այս բոլորն արտահայտում են Շուշանի ապրումների բազմազանությունն ու խորությունը: Դրան համապատասխան տեսարանի երաժշտական նյութը հարուստ է և դրամատիկական որոշ հագեցվածություն ունի: Իր խոր տրամադրությամբ և երաժշտական պարզ ձևով աչքի է ընկնում Շուշանի արիտղոն («Հալածանք, տառապանք»):



Վերջին դործողության մեջ Շուշանի կերպարի երաժշտական բնութագրությունը լիովին ամբողջանում է: Պալատի հրդեհումը նախապատրաստելու նպատակով Շուշանն իր երգով դրավում և քնեցնում է խանին: Նրա երգը («Գիշեր է մութ»)՝ նվիրված կռիվի դաշտում իր սիրուհուն տենչացող մի հերոսի, շարունակության մեջ կոնկրետանալով դառնում է իր՝ Շուշանի ապրումների արտահայտությունը: Նրկրորդ կեսում «Ախ իմ հերոս, իմ անգին» խոսքերի հետ երգը մեղղիկ դարգա-

Խանի Լեւոպարի այս գծերն արտահայտված են երաժշտության մեջ:

Խանի երաժշտական լեզուն և ընդհանրապես օպերայի ալն հատվածները, որոնք կապված են նրա զորքի հետ, հիմնված են պարսկական ինտոնացիաների վրա: Խանի մոտորը, ինչպես և պարսկական զորքի երթը, ամեն անգամ ուղեկցվում է արտաբոստ ընդդժված հանդիսավորությամբ ունեցող, բայց, ըստ էության, չոր և բութ երաժշտական թեմայով:



Խանի վեկալ պարտիայի համար, ամբողջական վերցրած, բնորոշ են կոշտ ու կոպիտ ռեչխատիվները: Այս կամ այն շահով երգայնությամբ տարրեր հանդես են գալիս միայն

[illegible]

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the voice staff.

Lyrics: - f! q-m-n - f! d!z f!q h-m - d!z q-m t

առանձին դեպքերում, ինչպես օրինակ, խանի և Շուշանի տեսարանում, արիողոյի մեջ, երբ նա շողորթըթելով Շուշանին, համոզում է դառնալ իր «հարեմի դարդը» (Տե՛ս 88 էջի երկրորդ օրինակը)։

Խանի կերպարի կողմերից մեկի գծագրման մի նուրբ շտրիխ էլ հանդիսանում է առաջին գործողության այն էպիլոգը, որի մեջ նա արտահայտում է իր անզուսպ ցանկասիրությունը՝ ժամ առաջ տիրանալու գեղեցկուհի Շուշանին։

Հայրենիքի և ժողովրդի նկատմամբ դավաճանությունը, ստորությունը, խարդախությունը, փառասիրությունը, ստրկամտությունն ու քծնանքը բնորոշ են ուրացող Մելիքի կերպարի համար։ Օպերայում նրա երաշխական լեզուն համեմված է սլարսկական ինտոնացիաներով՝ մոտ և հարազատ Ֆաթալի խանի ինտոնացիաներին։ Առաջին գործողության մեջ նրա վռկալ պարտիայի կարևոր էպիլոգներից մեկը՝ նրա արիան արտահայտում է քծնանք խանի նկատմամբ։

Andantino

դու կը - լի - նա իմ փն - ան իմ ալ - քի յույս իմ տ - դան

Più mosso

իմ տ - դան, Ես ես գե՛ղ - րիմ մ'ըն սրտազգես

ախարհած
 ես - վա - ւա - ղիմ ես ծա - րան, խան, միտապրած ես - նա

ախարհած

Իշխան Շահումյանին ուղղված մեկ ֆրազայի մեջ ցույց է տրված ոչ միայն նրա հեղնանքը, այլև ողջ աստիճանը ղեկի ազատագրական շարժումն ու նրա ղեկավարները:

ախարհած
 Իս - խան Շահումյան ես, ես, ես, ես, ես ոչ - չեմ

Այս խրոմատիկ ընթացքը օպերայում դառնում է ուրացող Մելիքի սովորական դարձվածքներից մեկը:

Ուրացող Մելիքի ոչ մեծ, բայց ցայտուն դժագրված կիրաարը լիակատար է դառնում երրորդ գործողության ֆինալում, որտեղ նա փորձում է նենգաբար սպանել Դավիթ բեկին: Ահա նրան բնորոշող ֆրազաներից մեկը:

Moderato
 Լե - ւա - ջի խա - ճի առ - ջեմ, Ին - յի՛ ես մա

Այս պատկերն ամբողջությամբ դրամատիկորեն հագեցված է և մեծ լարվածություն է պարունակում:

երգեցիկ խմբին: Այն արտահայտում է ժողովրդի հրճվանքը՝ տարած առաջին հաղթության առթիվ և վերջում վերածվում է շքնաղ հայրենի երկրի դոլերգության:

The musical score is written for a vocal ensemble and piano. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal staff (Soprano/Alto) and a piano accompaniment. The second system has a vocal staff (Tenor/Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in Armenian and are written below the vocal staves. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clef).

System 1:

Vocal: *Եւ - իմ ան - ըն ղի Եւր Եւր - զու - ժու Զը ան Էն - ղի*

System 2:

Vocal: *Ավ զնն լու - ըն - ղի Եւ Լիւր Զայ - ըն Էր*

Ընդարձակ մասսայական տեսարան է ներկայացնում վարդավառի ժողովրդական տոնախմբությունը, որի ընթացքում տարբեր բնույթի՝ մերթ քնքուշ կանացի, մերթ առույգ, առնական մենապարերն ու խմբական պարերն իրար հաջորդելով, ստեղծում են ժողովրդական կյանքի մի վառ պատկեր:

Ժողովրդի կերպարը լրացնում են մի քանի փոքր, բայց ցայտուն կերպով դրված ալլ էպիդորեներ: Այսպես, օրինակ, առաջին գործողության վերջում, երբ խանը շրջապատված

իրեն շողորորթող յուրայինների խմբով, տարված է իր կրքերին հազուրդ տալու մոտակա հեռանկարով, որպես տվյալ սի-տուացիային ուժեղ հակադրություն ներխուժում է աղքատ կնոջ դառնությունը և բողոքի շեշտերով հաղեցված էպիզոդը, որի մեջ նա մերկացնում է ուրացող Մելիքի շարագործությունները: Այս փոքր էպիզոդում ցայտուն կերպով տրված է խանի և մելիքների լծի տակ տառապող ժողովրդի ծանր վիճակը:

Մի այլ էպիզոդում՝ երրորդ գործողության մեջ զանգահարության տեսարանում, հեղինակը հանդես է բերել ժողովրդական մի տիպի՝ զգիրի գունեղ կերպարը: Գզիրը ուրացող Մելիքի կամակատարն է, ինքնուրույնությունից զուրկ մի վախկոտ մարդ, և իր գործն առաջ է տանում լուր արժենեկատվության շնորհիվ: Նրա բնորոշ ֆրազան է.



Իմանալով, որ Տաթևի զանգը ասպատամրության ազդանշանն է, նա փորձում է արգելել զանգահարությունը, սակայն Սանթուրն ու հավաքված ժողովուրդը նրան կապտառելով ծիծաղելի վիճակի մեջ են դնում: Հետագայում հասկանալով ազատագրական պայքարի նշանակությունը, նա վերափոխվում է, հասնելով նույնիսկ քաջագործության:

Վերը բնութագրված հիմնական երաժշտական կերպարները հնարավորություն են տալիս հետևել օպերայի սյուժետային գծի ծավալման ընթացքին և որոշակի հուշական ներգործություն ստանալ: Խորանալով այդ կերպարների և հատկապես զլխավոր հերոսների երաժշտական մարմնավորման մեջ, հանդես բերելով առանձնակի հնարամտություն, գործի ղեկավար հարուստ ու քաղմագան երաժշտական նյութ, Գրավիթ բեկո օպերայում հեղինակը հասել է ստեղծագործական զգալի հաջողության:

«Դավիթ բեկ» օպերայի հեղինակային վարիանտը հրապարակված չէ, իսկ Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և լավետի թատրոնում իրագործված բեմադրությունը դեռևս դառնվում է ստեղծագործական մշակման պրոցեսում¹։ Այս հանգամանքը մեզ հնարավորություն չի տալիս մանրամասն վերլուծության ենթարկել օպերայի երաժշտական դրամատուրգիայի հարցերը, մի բան, որն իրապես ներկա աշխատության նպատակների մեջ չի էլ մտնում։

Համառոտակի նշենք «Դավիթ բեկ»-ի մի քանի ընդհանուր առանձնահատկություններ, որոնք կազմում են նրա կարևոր արժանիքները։

«Դավիթ բեկ»-ը որպես պատմա-հերոսական օպերա ունի առանձնահատուկ բնույթ։ Նրա մեջ հերոսական թեման հիմնականում բացահայտված է լիբրետիկական բնույթի երաժշտությանմբ։ Այսպիսի մեկնաբանությունը հերոսական թեմատիկայի բացահայտման հնարավոր ձևերից մեկն է և դա հարստացնում ու բազմապատկերում է դարձնում հերոսական օպերային ստեղծագործությունը։

«Դավիթ բեկ» օպերայի կարևոր արժանիքներից է նրա մեկուդիական ոճի ժողովրդական հիմքը, պարզ և մատչելի երաժշտական լեզուն։ Այստեղ օպերայի ինտոնացիոն ոճը չի սահմանափակվում հայկական ժողովրդական երաժշտության որևէ մեկ ճյուղով, այլ ըստ անհրաժեշտության ընդգրկում է գյուղական երգի հետ միաժամանակ նաև քաղաքային, դուստանական և հոգևոր երաժշտության քնորոշ տարրերը։ Այդ ճանապարհով օպերայի ինտոնացիոն ոճը, նրա լեզուն հարստացել ու ճոխացել է։

Խոսելով «Դավիթ բեկ» օպերայի երաժշտական լեզվի ժողովրդայնության մասին, առանձնապես պետք է նշել հեղինակի կողմից հանդես բերված բացառիկ վարպետությունն ու

¹ Ալ. Սպենդիարյանի անվան թատրոնում 1950—1951 թվականների ընթացքում իրագործված է «Դավիթ բեկ» օպերայի երեք տարբեր բեմադրություն։

գեղարվեստական տակտը օպերայի երկրորդ գործողության՝ վրացական արքունիքի տեսարանի երաժշտության մեջ: Այս գործողության երաժշտությունը գրելիս հեղինակն ամենայն հարազատությամբ է վերարտադրել վրացական ժողովրդական երգի ինտոնացիոն ոճն ու յուրահատուկ կոլորիտը:

Մելոդիաներ ստեղծելու գործում Տիգրանյանի առանձնահատուկ շնորհքը այս օպերայում էլ գտել է իր լայն արտահայտությունը: Օպերան հարուստ է բազմաթիվ արտահայտիչ և հուզական մելոդիաներով, ինչպես նաև գեղեցիկ պարերով: Օրիգինալ մելոդիաների հետ միաժամանակ օպերայում կան նաև ժողովրդական երաժշտության ստեղծագործական օգտագործման չափազանց հաջող օրինակներ: Նույն հուզականությունն ու արտահայտչականությունը բնորոշ են նաև բեյիտատիվներին, որոնք կարևոր ֆունկցիա են կատարում օպերայի երաժշտական դրամատուրգիայի ծավալման մեջ: Անհրաժեշտ է նշել նաև կոմպոզիտորի կողմից չափավոր կերպով օգտագործված լեյտմոտիվիզմի սկզբունքը, որը մեծ մասամբ դրական արդյունքի է բերել և օպերայի երաժշտական դրամատուրգիան դարձրել է նպատակասլաց:

Ա. Տիգրանյանի աշխատանքը «Դավիթ բեկ» օպերայի կերտման ուղղությամբ, որոշ ընդհատումներով, տեղ է մոտ տասը տարի: Կոմպոզիտորն այդ օպերայի ստեղծմանը վերաբերվել է բացառիկ հետաքրքրությամբ և գործադրել է ստեղծագործական մեծ եռանդ: Սակայն, ինչպես արդեն ասել ենք, նա շտեպսվ իր օպերայի բեմադրությունը և չհասցրեց վերջնական մշակման ենթարկել այն: Այս պատճառով էլ «Դավիթ բեկ» օպերայի մեջ մնացել են չլուծված որոշ հարցեր, որոնք դերադանցապես վերաբերում են օպերայի լիրբետոյին, նրա կառուցվածքին, նյութի դասավորությանը և դրամատուրգիական ծավալմանը:

«Դավիթ բեկ» օպերայի լիրբետոն ծավալով մեծ է և ունի բազմապլանային կառուցվածք: Նրա մեջ տեղ են գտել մանրամասնություններ ու սյուժետային դժբեր, որոնք ծանրաբեռնում են լիրբետոն, դանդաղեցնում դրամատուրգիական զար-

դացման ընթացքը, ձգձգում գործողությունը՝ Լիբրետոյի կառուցվածքային թերություններից մեկն էլ այն է, որ նա փաստորեն ունի երկու վերջավորություն. առաջին ճակատամարտը և Տաթևի գրավումը (Երրորդ գործողություն), որով, ըստ էության, ավարտվում է նախորդ ամբողջ դարգացումը, և Զեուբերգի գրավումը (Հինգերորդ գործողություն), որը դրամատուրգիական տեսակետից դառնում է նախորդի կրկնությունը։

Բնականաբար Լիբրետոյի թերությունները որոշ չափով արտահայտվել են նաև երաժշտության մեջ։

Օպերայի բոլոր թերություններն անկասկած վերացված կլինեին, եթե հեղինակն այն մշակելու և վերջնականապես ավարտելու համար նույնպիսի ժամանակ և հնարավորություն ունենար, ինչպիսին ուներ իր անդրանիկ օպերայի՝ «Անուշ»-ի համար։

«Անուշ»-ի համեմատությամբ «Դավիթ բեկ» օպերայի մեջ կոմպոզիտորի առջև ավելի դժվարին խնդիրներ էին ծառացել, դժվարություններ, որոնք բխում էին նոր օպերայի ժանրային առանձնահատկությունից, թեմայի ընդարձակությունից և օպերայի լայն մասշտաբներից։ Հաղթահարելով այդ դժվարությունները, Ա. Տիգրանյանը «Դավիթ բեկ» օպերայում հասել է տեխնիկական վարպետության մի նոր աստիճանի։ Այստեղ ավելի համարձակորեն են օգտագործված հարմոնիայի և պոլիֆոնիայի միջոցները, ավելի մեծ դեր է հասկացված օրկեստրին, զգալիորեն զարգացված են օպերային ռեչիտատիվի հարցում «Անուշ»-ի մեջ ձեռք բերված նվաճումները, ակնառու է ծավալուն օպերային ձևերի կիրառության մեջ եղած հաջողությունը և այլն։ Այս բոլորը, օպերայի հարուստ մեկտրիկ նյութի առկայության հետ միասին, հնարավորություն են տալիս «Դավիթ բեկ»-ը դասել Ա. Տիգրանյանի լավագույն ստեղծագործությունների շարքում։



Մեծ է կոմպոզիտոր Արմեն Տիգրանյանի երախտիքը հայկական երաժշտական կուլտուրայի զարգացման գործում: Նա իր ուժերը նվիրեց ազգային ժողովրդական օպերայի ստեղծմանը: Իր «Անուշ» օպերայում նա լուծեց ստեղծագործական այնպիսի խնդիրներ, որոնք սկզբունքային կարևոր նշանակություն ունեն հայկական երաժշտության զարգացման գործում: Ժողովրդական ոճով նա ստեղծեց հերոսների երաժշտական բնմական անմահ կերպարներ: Նա իրագործեց հայկական օպերայում ժողովրդական երաժշտական լեզվի բազմակողմանի օգտագործման, ժողովրդական ոճի հիմնավորման խնդիրը: «Անուշ» օպերան իր ճշարտացիությամբ, բովանդակության խորությամբ և հուզականությամբ, մեղիական արվեստի աչքի ընկնող վարպետությամբ, պարզությամբ ու մատչելիությամբ լրացրեց և հարստացրեց հայկական կլասիկ երաժշտական ժառանգությունը:

Ստեղծագործական ասպարեզ մտնելով դեռևս մեծ կոմիտասի գործունեության ժամանակ, Ա. Տիգրանյանը հանդիսացավ հայկական երաժշտության մեջ ռեալիզմի և ժողովրդականության սկզբունքներն արմատավորող ականավոր գործիչներից մեկը: Ավելի քան քառասունհինգ տարվա ստեղծագործական և երաժշտական-հասարակական գործունեության ընթացքում նա հավատարմորեն ծնունդեց հարազատ ժողովրդին, ողջ կարողությունն ու եռանդը ի սպաս դրեց հայկական երաժշտական կուլտուրայի զարգացման գործին: Սովետահայ կոմպոզիտորների ավագ սերնդի ներկայացուցիչների շարքում նա լայնորեն ծավալեց իր գործունեությունը: Նրա ստեղծագործությունը դարձավ բազմաժանր, կապվեց սովետական կյանքի թեմատիկայի հետ և հարստացավ նոր կերպարներով: Սովետական տարիների իր ստեղծագործությունը Ա. Տիգրանյանը պսակեց պատմա-հերոսական հայրենասիրական «Դավիթ բեկ» օպերայով, որը կարևոր ներդրում հանդիսացավ սովետահայ օպերային ստեղծագործության մեջ:

Իր ամբողջ կյանքի ընթացքում Ա. Տիգրանյանը մնաց որպես մարդկային լավագույն գծերով օժտված մի ազնիվ քաղաքացի։ Հասարակական պարտքի բարձր գիտակցությունը, զործին նվիրվածությունը, չափազանց համեստությունը, հոգատար վերաբերմունքն ընկերների և հատկապես երիտասարդ կադրերի նկատմամբ, — այս բոլորը նրա կերպարի բնորոշ գծերն էին։ Իր բարձրարժեք ստեղծագործություններ և մարդկային այդ լավագույն հատկանիշներով նա մշտապես վայելում էր երաժշտական հասարակայնության և ողջ ժողովրդի խորին հարգանքն ու սերը։

Հարազատ ժողովրդի և նրա ստեղծագործության հետ ունեցած սերտ կապի, իր ստեղծագործության իսկական գեմոկրատական բնույթի, ինչպես և բազմարժանիակ երաժշտական-հասարակական աչքի ընկնող գործունեության շնորհիվ, Ա. Տիգրանյանը հանդիսացավ իսկական ժողովրդական արվեստագետ։

ՀԱՎԵԼՎԱԾՆԵՐ



Ա. ՏԻԳՐԱՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՅՈՒՑԱԿԸ 1

ա) Երաժշտական-բեմական ստեղծագործություններ

1. «Անուշ», օպերա 5 գործ. 6 պատկերով, ըստ Հ. Թումանյանի համանուն պոեմի, լիբրետո՝ Ա. Տիգրանյանի, 1908—1912:

2. «Լեյլի և Մեհնուն», երաժշտական դրամա 5 գործ., ըստ Հ. Ոսկանյանի պիեսի, 1915:

3. «Քյոռ-օզլի», օպերա, լիբրետո՝ Ա. Տիգրանյանի (գրված է մեկ գործողությամբ), 1936:

4. «Դավիթ բեկ», օպերա 5 գործ. 8 պատկերով, լիբրետո՝ Ա. Տիգրանյանի, 1940—1949:

բ) Ստեղծագործություններ երգեցիկ խմբի և նվագախմբի համար

1. «Երթանք սարք», խոսք Հ. Կոստանյանի, հոսանք խմբերգ, 1906:

2. «Արևելյան պար», սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, 1915:

3. «Դուն էն գլխեն», Սալաթ-Նովայի, մշակում հոսանք իգական խմբի համար, 1916, քառաձայն խառը խմբի համար, 1931:

4. «Նորահրաշ», մշակում հոսանք իգական խմբի համար, 1916:

5. «Նոր դարուն», խոսք Հ. Հովհաննիսյանի, քառաձայն խմբերգ, 1918:

6. «Փայլերգ», փողային նվագախմբի համար, 1931:

7. «Մովսեսական Վրաստանի 10-ամյակին», երկձայն խմբերգ, 1931:

8. «Կանաչադաշտ Հայաստանի խորհրդայնացման 15-րդ տարեդարձին», խոսք Գ. Սարյանի, քառաձայն խմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, 1935:

9. «Արյունոտ դիշեր. 26 կոմունարներին», կանաչադաշտ խառը խմբի համար, առանց նվագակցության, 1936:

10. «Դիրքերում», քալերգ փողային նվագախմբի համար, 1944:

11. «Պարային սյուիտ», սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, նվիրված Սովետական Վրաստանի 25-ամյակին, 1946:

1 Ա. Տիգրանյանի ստեղծագործություններից քիչ բան է հրատարակված, իսկ նրա ձեռագիր ժառանգությունը գեղես համակարգված և ուսումնասիրված չէ: Այդ իսկ պատճառով ներկա ցուցակը նախնական է և լրահատար համարվել չի կարող:

դ) Դաշնամուրային ստեղծագործություններ

1. «Արևելյան ֆանտազիա», 1931;
2. «Շիրակի դժբախտի» (ֆանտազիա), 1933;
3. «Պարերգ» (նվիրված Հայկական ՍՍՌ արվեստի վաստակավոր գործիչ, դաշնակահար Լ. Տեր-Դավթյանին), 1937;
4. «Հայկական պարերի սյուիտ», 1938;
5. «Մանկական ալբոմ», 1948,
 - ա) «Իրիկեային».
 - բ) «Սրինգ».
 - գ) «Ծրոքոցի երգ».
 - դ) «Վարիացիաներ».
 - ե) «Էսյուգ»:

դ) Մեներգեր դաշնամուրի նվագակցությամբ

1. «Հովերն առան սար ու դարեր», խոսք՝ Ավ. Իսահակյանի, 1903;
2. «Ախ իմ ճամփեն», խոսք՝ Ավ. Իսահակյանի, 1906;
3. «Մե աշերեն», խոսք՝ Ավ. Իսահակյանի, 1908;
4. «Սիրտ իմ լուր», խոսք՝ Լ. Հովհաննիսյանի, 1923;
5. «Մնաք բարով», դուետ, խոսք՝ Լ. Հովհաննիսյանի, 1923;

ե) Մասսայական երգեր

1. «Շիրկանալը», խոսք՝ Լ. Հակոբյանի, 1927;
2. «Գարնան լալա», խոսք՝ Ա. Տիգրանյանի, 1929;
3. «Մարտի ութին», խոսք՝ Ա. Տիգրանյանի, 1929;
4. «Կարմիր բանակայինին», խոսք՝ Խ. Հրայրյանի, 1931;
5. «Տրակտորի ժպիտը», խոսք՝ Ա. Տիգրանյանի, 1931;
6. «Գյուղում», խոսք՝ Ա. Տիգրանյանի, 1931;
7. «Հեյ շանե շանե», խոսք՝ Ա. Տիգրանյանի, 1931;
8. «Իմ երգը», խոսք՝ Ա. Տիգրանյանի, 1933;
9. «Գարնանցան», խոսք՝ Ա. Տիգրանյանի, 1935;

զ) Երաժշտություն՝ զրված դրամատիկական ներկայացումների համար

1. «Եսավարի ճանկերում» (Տ. Հախումյանի), 1936;
2. «Աբշլույտին» (Ա. Գուլակյանի), 1937;
3. «Թոնդրակեցիներ» (Ծ. Բահաթյանի), 1940;
4. «Նամուս» (Ա. Շիրվանզադեի), 1940 (1947);

5. «Գազիթ բեկ» (Ա. Քաջվորյանի), 1942:
6. «Մարտերում», 1937:
7. «Անահիտ» (Կ. Գարրիելյանի), 1941:
8. «Գիքոր» (Գիսակի, ըստ Հ. Թումանյանի), 1921:
9. «Մի կաթիլ մեզը» (ըստ Հ. Թումանյանի), 1937:
10. «Սամվել» (ըստ Բաֆֆու), 1945:
11. «Կույսի աշտարակը»
12. «Աբշը» (Մ. Ֆ. Ախունդովի), 1943:

Ա. Տիգրանյանն ունի նաև ժողովրդական մի շարք երգերի մշակումներ՝ մենակատարման և երգեցիկ խմբի համար: Նրան հն-պատկանում նաև Բիզի «Կարմեն» և Վերդիի «Ռիգոլետտո» օպերաների, ինչպես և մի քանի «պերետաների» տեքստերի հայերեն թարգմանությունը:

ԱՆՎ ԱՆ ԱՅԱՆ Կ

Աբովյան Խ.—10, 11, 13

Ազամյան Գ.—12

Ախունզով Մ. Ֆ.—101

Աղայան Ղ.—11, 13, 21, 38

Ամբիկյան Մ.—12

Այվազովսկի Ն.—12

Անանյան Գ.—39

Բահաթուր Ն.—100

Բաղդասարյան Ե.—45

Բաշինջանզյան Գ.—12

Բարխուդարյան Ս.—45

Բաբսովա Վ.—40

Բիզև Ժ.—101

Բըյուսով Վ.—31, 46

Բրոնշե—24

Բրուտյան Ա.—18

Գաբրիելյան Կ.—101

Գոգսի Ն.—16

Գորկի Մ.—31

Գուլակյան Ա.—38, 39, 100

Գրեշանինով Ա.—45

Դանիելյան Ն.—39

Եկմալյան Մ.—13, 23, 25

Թումանյան Ն.—13, 27, 28, 31,

33, 34, 38, 44—46, 49, 66,

99, 101

Իսահակյան Ավ.—13, 19, 27 100

Լևոնյան Գ.—32

Սաաուբյան Ալ.—31

Կաբա-Մուրզա Գ.—13, 14, 15, 16,
20, 23, 25

Կլենովսկի Ն.—23

Կոմիտաս - 5, 14, 15, 16, 17, 18,
23, 25, 30, 97

Կոստանյան Ն.—99

Հակոբյան Ն.—100

Հախումյան Տ.—100

Հրաչյան Խ.—100

Հովհաննիսյան Ն.—13, 27, 31,
99, 100

Հովնաթանյան Ն.—12

Մախոխյան Վ.—12

Մայիլյան Ա.—32

Մանուկյան Ա.—31, 45

Մելիքյան Բ.—5, 16, 28, 31, 45,

Մելիքյան Սպ.—18, 31

Միրզոյան Մ.—31

Մուրադյան Ս.—45

Նալբանդյան Մ.—11

Ներսիսյան Սա.—12

Շաթիրյան Ս.—39

Շալապին Ֆ.—24

Շահվերդյան Ա.—28

Շեքամ—19, 20

Շիրվանզադե Ալ.—100

Ոսկանյան Ա.—33

Ոսկանյան Ն.—99

Զայեղովակի Գ. Ի.—24

Զմեղյան Գ.—12

Զուխաջյան Տ.—16

Պալեաշվիլի Զ.—36

Պապայան Ն.—24

Պաքոնյան Հ.—11.

Պառչյան Պ.—11, 13, 38

Ջամալի—19, 20, 91

Ջիվանի—19

Թիմակի-կոբսակով Ն. Ա.—16

Սայաթ-Նովա—19, 99

Սարգսյան Վ.—45

Սարյան Գ.—99

Սեբեդուով Ն.—39

Սպենդիարյան Ա.—5, 15, 16, 32,

38, 39, 40, 45, 67, 70, 93

Սուհադյան Գ.—11, 12

Սուրենյան Վ.—12

Վեդդի Զ.—24, 101

Վեսելովիկի Յու.—31

Տալյան Շ.—29, 33, 39

Տեր-Գաղթյան Հ.—31, 100

Տեր-Ղևոնդյան Ա.—18, 40, 45

Տերյան Վ.—31

Տիգրանյան Ն.—13, 18, 20

Տիգրանյան Վ.—28

Բաթթի—38, 70, 101

Քաջվորյան Ա.—101

Օստրովիկի Ա. Ն.—12

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

	Էջ
1. Հեղինակների կողմից	5
2. Ներածութիւն	9
3. Արժէն Տիգրանյանի կյանքի և ստեղծագործութեան ուղին	18
4. Ա. Տիգրանյանի «Անուշ» օպերան	44
5. «Դալիթ Բեկ»	69
6. Հալիլիֆաճեան	99
ա) Ա. Տիգրանյանի ստեղծագործութիւնների ցուցակը	101
բ) Անվանացանկ	104



Պատ. խմբագիր՝ Ս. ԳԱՍՊԱՆՅԱՆ

Հրատ. խմբագիր՝ Հ. ԷԼԶԻՐԵԿՅԱՆ
Տեխ. խմբագիր՝ Մ. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Կոնստրուկտորագրեր՝ Ա. ԱԼԱՆՅԱՆ

ՎՋ 08660	ԽՀԽ 238	Պատվեր 494	Հրատ. 1113	Տիրած 2000
Հանձնված է արտադր. 3/XII 1954 թ., ստորագրված է տպագրության 16/II 1955 թ., տպագր. 6 $\frac{3}{4}$ մամուլ $\div$ 11 ներդիր, հրատ. 4,67 մամուլ: Գինը 2 ռ. 10 կ., կազմը 1 ռ. 50 կ.				
Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչության տպարան, Երևան, Արտվյան 124:				

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0007286

ЦЕНА

И
20185