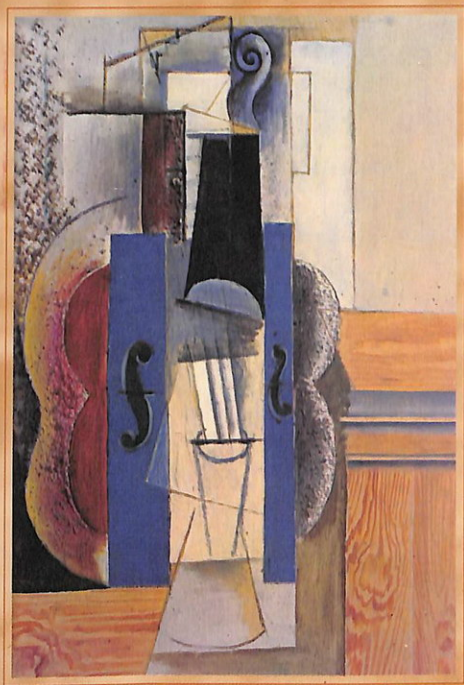


ԳԵՈՐԳԻ ԳՅՈՂԱԿՅԱՆ



ԷԶԵՐ ՀԱՅ
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

78.03 (479.25)

K V

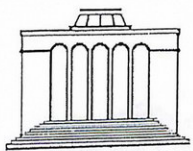
ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԳԵՈՐԳԻ ԳՅՈՂԱԿՅԱՆ

ԷԶԵՐ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ

ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՅ

A 95208



ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն
Երևան 2009

ՀՏԴ 78.03 (479.25)

ԳՄԴ 85. 313 (2Հ)

Գ 660

Գլխավոր խմբագիր՝ Ա. ՄՈՒՇԵԴՅԱՆ,
արվեստագիտության թեկնածու

Գրախոսներ՝ Մ.Ռ-ուխկյան, արվեստագիտության դոկտոր
Լ.Երնջակյան, արվեստագիտության դոկտոր

Գյոդակյան Գեորգի

Գ 660 Էջեր հայ երաժշտության պատմությունից. – Եր.:
ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, 300 էջ:

Գիրքը նվիրված է հայ երաժշտության պատմությանը:
Պարունակում է ստեղծագործական դիմանկարներ, լուսա-
բանում 1960-80-ական թվականների հայ երաժշտական կյան-
քի առավել հետաքրքրական իրադարձությունները: Կան նաև
տեսական բնույթի ուսումնասիրություններ:

Գիրքը հասցեագրվում է մասնագետներին և ընթեր-
ցողների լայն շրջաններին:



ԳՄԴ 85. 313 (2Հ)

ISBN 978-5-8080-0803-8

ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ, 2009

© Գեորգի Գյոդակյան

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՅ

Ընթերցողի ուշադրությանը ներկայացվող գիրքը բաղկացած է երեք բաժնից, որոնք արտացոլում են իմ երաժշտագիտական գործունեության հիմնական ուղղությունները՝ երաժշտագետ-պատմաբանի, երաժշտագետ-քննադատի և երաժշտագետ-տեսաբանի:

Առաջին բաժինը նվիրված է հայկական դասական երաժշտությանը: Այստեղ զետեղված առաջին հոդվածը՝ «Պատմության շափողներով» սեղմ ձևով ցույց է տալիս հայ երաժշտության զոյացման և ձևավորման ընթացքը: Վաղ շրջանի երաժշտությունը ես փորձել եմ ներկայացնել անցյալ դարաշրջանների հասարակական-քաղաքական, կրոնական և մշակութային կյանքի պատմական լայն ֆոնի վրա: Ցանկացա գոմե սեղմ ձևով բացահայտել մեր առաջին շարականագիրների՝ Մեսրոպ Մաշտոցի, Կոմիտաս Աղցեցու, Գրիգոր Նարեկացու, Ներսես Շնորհալու ստեղծագործության բնույթն ու յուրահատկությունները: Այս բաժնում դիտարկվում են հայ հոգևոր երաժշտության կապերը քրիստոնեական աշխարհի մյուս երկրների երաժշտության հետ, արծարծվում է նաև մեղեդու՝ իբրև երաժշտական մտածողության առանձնահատուկ ֆենոմենի, ծննդյան փաստը:

Հայ դասական երաժշտությամբ ես միշտ շատ եմ զբաղվել, նրան են նվիրված իմ մի շարք գրքերը, ուսումնասիրությունները, հոդվածները: «Ստեղծագործական դիմանկարներ» բաժնում տրված են ակնարկներ կոմպոզիտորներ Տ.Չուխաջյանի, Կոմիտասի, Ա.Տիգրանյանի, Ալ.Սպենդիարյանի, Ռ.Մելիքյանի, Ա.Խաչատրյանի, Ա.Բաբաջանյանի մասին: Ակնարկները համառոտ են և, ընդհանուր առմամբ, գիտահանրամատչելի բնույթ ունեն: Դրանք կարող են հետաքրքիր լինել ընթերցողների ամենալայն շրջանակին: Այդ ակնարկներում ես ձգտել եմ տվյալ ժանրի սահմաններում բացահայտել այդ կոմպոզիտորներից յուրաքանչյուրի նշանակությունը հայ երաժշտության պատմության մեջ, նրանց ստեղծագործության հիմնական ուղղվածությունը և ինքնատիպությունը:

Երկրորդ բաժինը՝ «Էջեր մեր երաժշտական կյանքից» արտացոլում է իմ գործունեությունը երաժշտական քննադատության ասպարեզում: 1960-80-ական թվականներին ես ակտիվորեն մասնակցում էի Հայաստանի Կոմպոզիտորների միության աշխատանքներին, երկար տարիներ երաժշտագիտության գծով Վարչության քարտուղարն էի: Եվ, բնականաբար, գտնվում էի երաժշտական կյանքի իրադարձությունների կենտրոնում և անմիջապես արձագանքում առավել կարևոր և հետաքրքրական երևույթներին:

Պետք է ասել, որ այդ տարիներին Հայաստանի երաժշտական կյանքը հորդում էր աղբյուրի պես, բովանդակալից էր և հետաքրքրական: Հայ երաժշտության պատմության այդ շրջանը իրավամբ անվանում են «ոսկեդար», որը նշանավորվեց աչքի ընկնող նվաճումներով թե՛ կոմպոզիտորական ստեղծագործության, թե՛ կատարողականության բնագավառում: Հրատարակվող հոդվածներում, որոնք արտացոլում են իմ քննադատական ստեղծագործության լույ մի փոքր հատվածը, ես փորձել եմ գեթ մասամբ պատկերացում տալ այն հարուստ և բազմապիսի երաժշտական կյանքի մասին, որը բնորոշ էր այն տարիների Երևանի համար:

Այդ շրջանը հարուստ էր նաև աշխարհահռչակ երաժիշտների հյուրախաղերով, որ արտացոլում է գտել Բ.Բրիտենի Հայաստանում գտնվելու և Ալ.Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի ներկայացմանը Նովոսիբիրսկից ժամանած հիանալի երաժիշտների մասնակցության մասին իմ հոդվածներում:

Այդ շրջանը առատ էր նոր օպերաների, բալետների, խոշոր ձևի երաժշտական ստեղծագործությունների առաջին կատարումներով: Բավական է ծանոթանալ «Անակնկալ, թե օրինաչափ» հոդվածին, որպեսզի պատկերացում ստանալ Հայաստանի Կոմպոզիտորների միության միայն մեկ Պլենումի համերգներում ցուցադրված՝ Գ.Եղիազարյանի, Է.Հովհաննիսյանի, Ա.Տերտերյանի, Գ.Չքյանի և մեր մյուս հիանալի կոմպոզիտորների աչքի ընկնող ստեղծագործությունների մասին:

Այդ տարիներին նորովի ծավալվեց Երևանի Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի գործունեությունը: Դրան են նվիրված «Ժամանակակից երաժշտությունը օպերայի և բալետի թատրոնի բեմում», «Բեղմնավոր ճանապարհ», «Գ.Արմենյանի «Խորտակում» օպերան» հոդվածները:

Գրքի վերջին՝ «Տեսական ուսումնասիրություններ» բաժինը պարունակում է երկու՝ ինձ համար սկզբունքային նշանակություն ունեցող ակնարկ՝ Կոմիտասի երաժշտության ոճի և խազային նոտագրության վերծանության հնարավորությունների մասին: Խազերին նվիրված ուսումնասիրությունը ժամանակին լույս է տեսել ռուսերեն լեզվով, սակայն ես կցանկանայի, որ այդ ակնարկին կարողանար ծանոթանալ նաև հայալեզու ընթերցողը:

Գրքում յուրաքանչյուր հոդվածից հետո տեղեկություն է տրվում առաջին հրապարակման մասին:

Գիրքը հրատարակության պատրաստելու գործում ինձ աջակցելու համար խորին շնորհակալություն եմ հայտնում Ալինա Փահլևանյանին, Աստղիկ Մուշեղյանին, Աննա Ասատրյանին, Կոստանդին և Դավիթ Գյոդակյաններին:

Պարծերքան
շափհներով

Արտը ՏագորՏական
դժանկարներ

ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՇԱՎԻՂՆԵՐՈՎ

Որպես բարդ, ոչ միատարր, միևնույն ժամանակ՝ զարմանալիորեն ամբողջական, վառ ու ինքնատիպ երևույթ է հառնում Հայաստանի երաժշտությունը՝ հայ ժողովրդի ողջ հնագույն մշակույթի անքակտելի մասը, որն իր մեջ պահպանում է պատմական ամենատարբեր դարաշրջանների, տարբեր ավանդույթների հետքերը: Հայ երաժշտության զարգացման պատմական պատկերը պարզ է ոչ բոլոր առումներով: Այստեղ քիչ չեն չբացահայտված գաղտնիքները, կնճռոտ հիմնախնդիրները: Դրանց բացահայտումը թույլ կտա ոչ միայն ներկայացնել հայ երաժշտությունն իր կատարյալ լիարժեքությամբ և ինքնատիպությամբ, այլև կօգնի նորովի լուսաբանել իրենց պատմական ճակատագրով Հայաստանի հետ այս կամ այն չափով կապված բազում այլ ժողովուրդների երաժշտական մշակույթների պատմությունը: Այստեղից էլ հասկանալի է այն մեծ հետաքրքրությունը, որ հայ երաժշտության ուսումնասիրության հանդեպ ցուցաբերել ու ցուցաբերում են հետազոտողներն ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ նրա սահմաններից դուրս:

Հայկական լեռնաշխարհը մարդկային քաղաքակրթության հնագույն օրրաններից է: Այստեղ գրեթե առաջին անգամ մշակվեցին ցորենի հատիկաբույսերը, հայտնագործվեց երկաթի հալումը: Վերջին հարյուր տարիների ընթացքում արմատական փոփոխությունների ենթարկվեցին Առաջավոր Ասիայի անցյալի մասին պատկերացումները: Բացահայտվեց Միջագետքի մեծ մշակույթը, որն, ըստ էության, նախորդել էր Հին Եգիպտոսի մշակույթին, հստակեցվեցին Խեթական հզոր քաղաքության և նրա մշակույթի մասին պատկերացումները: Աստիճանաբար համալրվում են մեր տեղեկությունները նաև Առաջավոր Ասիայի մյուս ժողովուրդների հետավոր անցյալի մշակույթների մասին: Ինչպես գրում է Հին Արևելքի մշակույթի հայտնի հետազոտող Ն.Ֆլիտտները՝ «Այդ բոլոր տարածքներում պեղումները սկիզբ են առել համեմատաբար վերջերս: Այդ իսկ պատճառով դեռևս անկարելի է կերտել Առաջավոր Ասիայի այդ շրջանների արվեստի զարգացման կապակցված և շարունակական պատմությունը: Սակայն մի հանգամանք այժմ արդեն պարզ է. խոսում ենք Հին Արևելքի մշակույթի

մասին՝ այդ բառի լայն իմաստով, կամ թե լոկ նրա արվեստի մասին, մենք այլևս իրավունք չունենք կանգ առնել միայն Եգիպտոսի և Միջագետքի երկրների վրա: Ժամանակակից գիտությունը բացահայտել է Առաջավոր Ասիայի ոչ պակաս կարևոր մշակույթները ևս: Պաղեստինը և Ասորական Փյունիկիան, այսպես կոչված «լեռնային շրջանները», այսինքն՝ Հյուսիսային Միջագետքը, կենտրոնական Փոքր Ասիան և Անդրկովկասը ոչ միայն «փոխառում» էին Հին Արևելքի «առաջատար» երկրներից, այլև ստեղծագործաբար օժտված լինելով՝ շատ բան էլ փոխանցում էին իրենց հարևաններին, և նրանց այդ դերը լիարժեք չափով պարզ կլինի, երբ գիտությանը հայտնի կդառնան բավարար թվով հուշարձաններ: Այս տեսակետից հատկապես մեծ և կարևոր նշանակություն են ստանում պեղումները Խորհրդային Միության, ի մասնավորի՝ Հայաստանի տարածքում»¹:

Հայաստանի տարածքում ամենավաղ պետական միավորումն Ուրարտական թագավորությունն էր (Վանի թագավորությունը): Պատմական թատերաբեմում այն հայտնվեց մեր թվարկությունից առաջ IX դարի սկզբին և շուտով դարձավ ողջ Արևելքի հզորագույն պետություններից մեկը:

Ինչպես վկայում են Կարմիր Բլուրի, Արին-Բերդի, Վանի շրջաններում և այլուր կատարված պեղումները, Ուրարտում մեծ զարգացում ապրեց նաև արվեստը: Ժառանգաբար կապված լինելով խեթերի ու ասորիների արվեստի հետ, այն միևնույն ժամանակ ուներ վառ արտահայտված ինքնատիպ բնույթ և հետագայում ազդեցություն ունեցավ բազում այլ ժողովուրդների մշակույթների վրա: Հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում ուրարտական ճարտարապետությունը: Ուրարտացիների գլխավոր տաճարը, որը գտնվում էր Մուսասիրում և նվիրված էր Խալդի գերագույն աստծուն, ոչ միայն ապշեցնում էր իր փառահեղությամբ և անհամար հարստությամբ, այլև առանձնանում էր Արևելքի համար միանգամայն արտասովոր՝ ճարտարապետական նոր տեսքով: Ինչպես գրում է ակադեմիկոս Բ.Պիտրովսկին՝ «Մուսասիրում Խալդի աստծո տաճարի ճարտարապետական ձևերը բացառիկ հետաքրքրություն են ներկայացնում: Դրանք անսպասելի են, քանզի կատարելապես տարբերվում են միջագետքյան (բաբելոնական և ասորական) մեզ հայտնի տաճարների ձևերից: Դրա հետ մեկտեղ Մուսասիրի տաճարը ճակտոնով և սյունաշարով տաճարների

¹ Н.Флиттнер, Культура и искусство Двуречья. М.-Л., 1958, с. 244

հայտնի տիպերից հնագույնն է, որն ընկավ փոքրասիական տաճարային ճարտարապետության հիմքում և անցավ Հունաստան»²:

Ցավոք, Ուրարտուի երաժշտական արվեստի մասին մենք ունենք ծայրահեղ կցկտուր տեղեկություններ: Մեր գիտցածով կարող ենք դատել Ուրարտուում տաճարային, պաշտամունքային երաժշտության մեծ զարգացման մասին: Այս առումով հատկանշական է Սարդուրի որդի Ռուսա Ա արքայի (մ.թ.ա. VIII դ.) արձանագրություններից մեկը, որտեղ վկայություններ կան «նրա կողմից տաճարների, մասնավորապես՝ Սևանա լճի մերձակայքում Թեյշեբա տաճարը վերականգնելու և պաշտամունքային ծիսակատարություններում երաժշտությունն ու երգեցողությունը հովանավորելու մասին»³:

Միանգամայն եզակի է հետևյալ վկայությունը: Աշուր աստծուն հղված իր թղթում ասորական Սարգոն արքան նույն Ռուսային է վերագրում նոճու փայտով երեսպատված շքեղ ապարանքի կառուցումն Արարատի մերձակայքում գտնվող Ուլիու քաղաքում, որի շրջակայքը առատորեն ոռոգվում էր Ռուսայի հրամանով կառուցված ջրանցքների և ամբարտակների մի ամբողջ համակարգով, «և երկրագործի ուրախ երգը հասնում էր (քաղաքի) բնակիչներին՝ մինչ այդ ամայի դաշտերից»⁴:

1948 թվականին Կարմիր Բուրում (Երևանից ոչ հեռու) պեղումների ժամանակ գտնվեցին բրոնզե երաժշտական ափսեներ, որոնք վերաբերում էին մ.թ.ա. VII դարին⁵: Այդ գտածոն խիստ ցուցանշական է: Ինչպես հայտնի է, մետաղների հալումը Հայաստանի տարածքում հայտնի էր անհիշելի ժամանակներից և հասել էր մեծ կատարելության: Այս առումով մետաղյա երաժշտական գործիքների հայտնաբերման փաստը պատահական չէր և անմիջականորեն կապված էր մետաղահալման բնագավառում եղած հարուստ ավանդույթի հետ: Սա՝ մի կողմից: Մյուս կողմից, այս փաստը կապված է նաև Հայաստանում երաժշտական արվեստի հետագա զարգացման հետ: Հետաքրքիր է, որ Հ.Մենկևիչն իր «Յո երթաս» վեպում հիշատակում է *ծնծղա* գործիքը՝ անվանելով այն հայկական, և խո-

² Б.Пиотровский, Искусство Урарту. Л., 1962, с.95.

³ И.Мешанинов, Халдоведение. История древнего Вана. Баку, 1927, с. 45, 46

⁴ Там же, с. 46.

⁵ Б.Пиотровский, Кармир-Блур, I, Ер., 1950, с. 54.

սում Հին Հռոմում Ներոնի դարաշրջանում դրա օգտագործման մասին⁶։ Երաժշտական ծնծղաների պատրաստման ավանդույթը հասել է մինչև XIX դար։ Դրանց պատրաստման «գաղտնիքը» պահպանում էր Կ.Պոլսում հաստատված Զիլճյանների ընտանիքը։ Զիլճյանների երաժշտական ծնծղաները միջազգային բազմաթիվ ցուցահանդեսներում բազմիցս արժանացել են բարձրագույն պարգևների («Գրան պրի» 1867թ. Փարիզում, 1851 և 1862 թթ. Լոնդոնում, 1873թ. Վիեննայում և այլն)։ Դրանց արտադրությունը հետագայում տեղափոխվել է ԱՄՆ։ Այժմ էլ «Զիլճյան» երաժշտական ծնծղաներն աշխարհում համարվում են լավագույնը։

Այսպես, միանգամայն անսպասելիորեն ձգվում է կապը՝ Կարմիր Բուլում բվում է թե պատահաբար գտնված իրից մինչև մեր օրերը։

Սկանա լճի շրջակայքում, ի թիվս այլ առարկաների, հայտնաբերվել է երկաթի դարի առաջին շրջանին պատկանող՝ վարպետորեն պատրաստված մի եղջերափող⁷։ Հայաստանի պատմության արեւմեյան դարաշրջանին է պատկանում Երևանի շրջակայքում գտնված (1968 թ.) արծաթե ռիտոնը կնոջ պատկերով, որը երկփողանի սրինգ է նվագում⁸։ 1970թ. Արտաշատում՝ պեղումների ժամանակ, հայտնաբերվել է հեթանոսական դարաշրջանի ջնարահարուիտ պատկերով տեռակոտ⁹։ Վերջապես, կատարյալ եզակի է համարվում Լուվրում պահպանվող (տե՛ս լուսանկարը) ֆլեյտահարի բրոնզե ֆիգուրը (մ.թ.ա. II հազարամյակի վերջ և I հազարամյակի սկիզբ)՝ փաստ, որը մեր երաժշտագիտության մեջ գիտական շրջանառության մեջ ենք դնում առաջին անգամ¹⁰։ Այս, ինչպես նաև բազում այլ փաստեր¹¹ վկայում են արդեն հնագույն Հայաս-

⁶ А.Оганесян, Музыка в древней Армении, «Պատմաբանասիրական հանդես», 1973, № 2, էջ 61։

⁷ Ե.Լալայան, Դամբարանային պեղումները Խորհրդային Հայաստանում, Երևան, 1931, էջ 113, 121, 122։

⁸ Б.Аракелян, Клад серебряных изделий из Эребуни, «Советская археология», 1971, № 1, с. 143-158.

⁹ Ф.Тер-Мартirosов, Терракоты из Арташата (находки 1970), ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1973, № 4, էջ 32։

¹⁰ Arménie. Trésors de l'Arménie ancienne. Paris, 1996, p. 148.

¹¹ Մանրամասն տե՛ս Н.Тагмизян, Теория музыки в древней Армении, Ер., 1977, с.41-43.

տանում երաժշտական արվեստի զարգացման բարձր մակարդակի մասին:



Հատկանշական են և տեղեկությունները «երկրագործի ուրախ երգի մասին», որը «(քաղաքի) բնակիչներին էր հասնում մինչ այդ ամայի դաշտերից»: Սա, քերև, ամենավաղ (գրեթե երեքհազարամյա վաղեմություն ունեցող) վկայությունն է կենցաղավարող ժողովրդական երգերի մասին: Ուշագրավ է, որ այն վերաբերում է հենց հողագործական ցիկլի հետ կապված երգերին: Բանն այն է, որ այդ երգերը հայ ժողովրդական

երաժշտական ստեղծագործության ամենասքանչելի նմուշներից են: Դրանք առաջին անգամ հայտնաբերել է Կոմիտասը և XX դարասկզբին գրառել բացառիկ ինքնատիպությամբ և զեղարվեստական բարձր արժանիքներով առանձնացող երկրագործական երգերի մի ամբողջ շարք:

Շատ բան մատնանշում է, որ երկրագործի երգերը՝ «հոռովելները», «գութաներգերը», «կալերգերը» հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ պատկանում են հնագույնների թվին: Կոմիտասն իր նշանավոր հոդվածում տվել է նման երգերից մեկի՝ Լոռվա հոռովելի վերլուծությունը: Ծանոթանալով հոդվածին, մեր առջև, ասես, հառնում է ժողովրդական երգարվեստի ամենաբարձրարժեք նմուշներից մեկի կենդանի հնչողության պատկերը¹²:

Հին Հայաստանում երաժշտության մասին արժեքավոր վկայություններ են պահպանվել հայ առաջին պատմիչների՝ Փավստոս Բուզանդի, Ագաթանգեղոսի և այլոց, բայց, գլխավորապես՝ «հայոց պատմահայր» Մովսես Խորենացու գրական երկերում: Ճիշտ է, այդ տեղեկություններն այնքան էլ ծավալուն չեն, սակայն, այդուամենայնիվ, որոշակի պատկերացում են տալիս հին հայկական երաժշտության բնույթի մասին: Հատկապես մեծ է Խորենացու վաստակն այն առումով, որ նա մեզ է հասցրել հին հայկական հեթանոսական էպոսի մի շարք բնորոշ նմուշներ: Դրանք առասպելական տրիադայի՝ հայ ժողովրդի նախահայր Հայկի գլխավորությամբ, նրա վեցերորդ ժառանգ Արամի և վերջինիս որդի Արա Գեղեցիկի մասին դուրսագնական ասքերն են: Դա նաև հայկական Վահագն աստծո հրաշալի ծննդյան լեգենդն է: Խորենացու պնդմամբ՝ այդ էպիկական ասքերը փանդիտ երաժշտական գործիքի ուղեկցությամբ (դատելով ըստ ամենայնի՝ այն ցիտրայի տիպի նվագարան էր) կատարում էին գուսաններն ու վիպասանները¹³:

Հայերի երաժշտական արվեստի մասին առավել բազմազան ու մանրամասն տվյալները վերաբերում են այն պատմական դարաշրջանին, երբ Հայաստանը հանդես էր գալիս որպես ուժեղ ու կազմակերպված պետություն, մասնավորապես, Արտաշեսյանների թագավորության շրջանին: Դա Հա-

¹² Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, հավաքեց Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, 1941, էջ 68-101:

¹³ Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն, քարգմանություն, ներածություն և ծանոթագրություններ Մո. Մալխասյանի, Երևան, 1961, էջ 94, 126, 135:

յաստանում հեթանոսական մշակույթի ծաղկման շրջանն էր՝ քաղաքների ինտենսիվ կառուցմամբ, հելլենիստական Արևելքի երկրների հետ ակտիվ շփումներով: Հայկական տաճարները թեև համեմատաբար սակավաթիվ էին, սակայն հարստագույնն էին Արևելքում: Այս շրջանում բարձր զարգացման է հասնում նաև երաժշտությունը:

Պետք է նկատի ունենալ, որ IV դարից սկսած, երբ Հայաստանում տիրապետող կրոն դարձավ քրիստոնեությունը, եկեղեցին վճռական պայքար սկսեց այն ամենի դեմ, ինչը հիշեցնում էր հեթանոսությունը՝ ոչնչացվեցին հին հեթանոսական բոլոր հուշարձանները, անողորք պատերազմ հայտարարվեց հին ստեղծագործական ավանդույթներին: Այդուամենայնիվ, եկեղեցին այդպես էլ չկարողացավ արմատախիլ անել հեթանոսական առանձին ծեսեր, հավատալիքներ՝ այնքան զորեղ էր, ըստ երևույթին, անցյալի ավանդույթը: Դա վերաբերում է և ժողովրդական երաժշտական արվեստի բազմազան ժանրերին, որոնք այդ շրջանում մեծ զարգացում ստացան: Այդ ժամանակաշրջանում արդեն բյուրեղացան ժողովրդական արվեստի այնպիսի ժանրեր, ինչպիսիք էին խաղային պարերգերը, խրախճանքի երգերը, ռազմական և ծիսական (հարսանեկան երգեր, ողբեր) երաժշտությունը:

Խրախճանքի երգերի մասին մենք ունենք մի քանի հետաքրքիր տեղեկություններ: Խոսելով Արշակ Բ արքայի մասին, Խորենացին մասնավորապես նշում է, թե «ինքնահավանությամբ պարծենում էր միշտ կերուխումների ժամանակ և վարձկան երգիչների բերանով, իբրև թե Աբիլեսից էլ ավելի քաջ ու արի է»¹⁴: Փավստոս Բուզանդը, հիշատակելով պալատական խնջույքների մասին, խոսում է թմբուկների, սրինգների (ֆլեյտայի ընտանիք), քնարների (ջնարի ընտանիք) և փող նվագող նվագաժամների, ինչպես նաև գուսանների ամբոխի մասին, ովքեր իրենց ուրախ երաժշտությամբ հաճույք էին պատճառում Պապ թագավորին¹⁵: Ռազմական երաժշտության մասին մեզ հասել է Խորենացու աշխատության մեջ պահպանված հետևյալ վկայությունը, որում խոսվում է Երվանդի և Արտաշեսի ճակատամարտի մասին. «Մմբատը հրամայեց

¹⁴ Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն, էջ 283:

¹⁵ Փավստոս Բուզանդ, Պատմություն Հայոց, քարգմանությունը, ներածությունը և ծանոթագրություններն ակադեմիկոս Ստ.Մալխասյանցի, Երևան, 1968, էջ 271:

պղնձե փողերը հնչեցնել և իր գորքի ճակատն առաջ շարժելով սլացավ, ինչպես արծիվը կաքավների երանի վրա»¹⁶:

Շքեղ էին կազմակերպվում քաղման արարողությունները: Ահավասիկ ինչպես է նկարագրում Խորենացին հայոց Արտաշես Բ արքայի հուղարկավորությունը. «...առջևից պղնձե փողեր էին հնչեցնում, իսկ հետևից սևազգեստ ձայնարկու կույսեր և լավկան կանայք, բոլորից վերջը՝ ռամիկների բազմությունը»¹⁷: Սգո երթը նկարագրում է նաև Փավստոս Բուզանդը, ընդ որում նկարագրում է որպես «քրիստոնյա»՝ ընդգծելով այս հեթանոսական ծիսակատարության «անվայել» բնույթը. «Դարձյալ՝ Ներսեսի մահից հետո, երբ մեռելներին ողբում էին, փողերով, փանդիռներով ու վիներով կոծի պարեր էին բռնում, մորուքները կտրած, երեսները պատառոտած, կին և տղամարդ դեմառդեմ ճիվաղական պարեր խաղալով, ծափ զարկելով հուղարկավորում էին մեռելներին»¹⁸:

Պրոֆեսիոնալ լավկան կանանց ներգրավելու այս ավանդույթը գոյություն ուներ երկար ժամանակ և Հայաստանում տարածված էր նաև ոչ հեռավոր անցյալում:

Այս ժամանակաշրջանում հայ երաժշտության մեջ գերիշխում էր գուսանների արվեստը, որում միախառնվում էին երգը, նվագը (տարբեր երաժշտական գործիքներով), գրույցը, դիմախաղը: Չափազանց ընդգրկուն էր գուսանների երկացանկը, որում արտացոլվում էին ժողովրդի կյանքի բոլոր իրադարձություններն ու մանրամասները: Գուսանների էպիկական երկացանկի՝ Խորենացու շնորհիվ պահպանված նկարագրությունները վկայում են այն մասին, որ այդ երգերն օժտված էին հզոր և ցայտուն կերպարայնությամբ, վեհությամբ և բովանդակության խորությամբ: Վիպասացության մեջ շատ մեծ էր երաժշտության դերը:

Հին Հայաստանում գուսանների հետ մեկտեղ կային և դերասաններ, խեղկատակներ, լարախաղացներ, պարողներ, պարուհիներ, ըստ երևույթին, մեծ քանակությամբ թափառող ժողովրդական երաժիշտներ և կատարողներ, որոնք «սպասարկում» էին քաղաքների ու գյուղերի հասարակ աղքատ ժողովրդին: Նրանց արվեստը մեծ ժողովրդականություն էր վայելում: Հայաստանում քրիստոնեություն ընդունելուց հետո

¹⁶ Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն, էջ 201:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 217:

¹⁸ Փավստոս Բուզանդ, Պատմություն Հայոց, էջ 268-269:

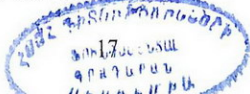
ժողովրդական «հրապարակային» արվեստի այս ներկայացուցիչների դեմ եկեղեցին դարերի ընթացքում անխնա պայքար էր մղում: Այսպես, V դարի փիլիսոփա Եզնիկը գրում է. «Մի՛ լինիր ծաղրածու և խեղկատակ, որ անվախճան լացը չժառանգես»¹⁹: Ժողովրդական արվեստը նշավակող ահա այսպիսի պահպանված փաստաթղթերով և արտահայտություններով մենք ինչ-որ չափով կարող ենք դատել դրա լայն տարածման մասին:

Հելլենիզմի ազդեցությամբ Հայաստանում ձևավորվում է նաև թատերական արվեստը: Պատմական նյութերից հայտնի է, որ Տիգրան Բ-ի և նրա որդի Արտավազդ Բ-ի (մ.թ.ա. I դար) արքունիքում գործում էին հունական թատերախմբեր՝ իրենց խաղացանկով և ներկայացմանն անհրաժեշտ բաղադրիչներով՝ ներառյալ նվագախումբը:

Այս ժամանակ արդեն կային բավական մեծաքանակ երաժշտական գործիքներ: Պատմիչների հիշատակումներում մենք վկայություններ ենք գտնում հետևյալ երաժշտական գործիքների մասին՝ բամբիռ (փանդիռ) - գուսանների սիրելի գործիքը, ձեռքի թմբուկ, քնար, տավիղ, փող, սրինգ, ջնար (հարկ է նշել, որ ջնար-վին նվագող կնոջ պատկերը գտնվել է համեմատաբար վերջերս Արտաշատում՝ պեղումների ժամանակ, նրա հարթաքանդակային պատկերը վերաբերում է մ.թ.ա. I դարին) և այլ երաժշտական գործիքներ: Կան նաև վկայություններ այն ժամանակ գործիքային նվագախմբերի գոյության մասին: Այսպես, Փավստոս Բուզանդը, նկարագրելով այն խրախճանքը, որի ժամանակ սպանվել է Պապ թագավորը (IV դար), հաղորդում է. «Երբ սկսեցին խմել, ուրախության առաջին բաժակը մատուցեցին Պապ թագավորին, և խելոյն հնչեցին թմբուկներն ու սրինգները, քնարներն ու փողերը իրենց ներդաշնակ ձայներով»²⁰: Այստեղ Բուզանդի հաղորդած վկայությունները կարևոր են ու նշանակալի, դրանք հստակորեն վկայում են այդ դարում բազմատեսքային գործիքային նվագախմբերի տարածման մասին, որոնց կատարումներում կարող էին լինել հետերոֆոնիայի տարրեր (ինչպես նմանատիպ

¹⁹ Եզնիկ Կողբացի, Եղծ աղանդոց, քարգմանությունը և ծանոթագրությունները Ա.Ա.Աբրահամյանի, Երևան, 1994, էջ 251:

²⁰ Փավստոս Բուզանդ, Պատմություն Հայոց, էջ 271:



նվագախմբերում՝ Հին Հունաստանում): Այդ հեռավոր դարաշրջանում և հետագայում՝ տևական պատմական ուղու ընթացքում, հայ երաժշտությունը զարգանում էր որպես մոնոդիկ, այն է՝ միաձայն արվեստ: Եվ հենց այս հատկանիշի հիմքի վրա էլ ձևավորվեցին նրա բնորոշ ոճական գծերը:

«Խորովահույզ» էր Հայաստանի պատմության առաջին հազարամյակի սկիզբը: Ետևում էր հայկական պետականության առավելագույն հզորության «գագաթը»՝ Տիգրան Բ-ի թագավորության ժամանակահատվածը: Հայկական թագավորությունն ավելի ու ավելի է «կովախնձոր» դառնում համաշխարհային տիրապետության ձգտող Հռոմեական կայսության և Պարթևքի միջև, որը խանդով էր վերաբերում Արևելքում ունեցած իր երբեմնի անսահմանափակ ազդեցությանը: Հայկական գահին իրար էին հաջորդում մերթ Հռոմի, մերթ՝ Պարթևական թագավորության դրածոները: Ընդ որում, այդ տերություններից Հայաստանի վասալական կախվածությունը երբեմն դառնում էր զուտ սիմվոլիկ: Այնուհանդերձ, մշտական պատերազմները, ներքին երկպառակությունները հռոմեամետ ու պարսկամետ խմբերի միջև նշանակալիորեն թուլացնում են պետությունը, ծանր բեռ դառնում աշխատավոր զանգվածների համար: Վիճակն է՛լ ավելի է վատթարանում, երբ Իրանում իշխանությունը պարթևական Արշակունիներից անցնում է պարսիկ Սասանյաններին (մ.թ. 226 թ.): Սասանյան թագավորներն անմիջապես ագրեսիվ և բացահայտ թշնամական դիրք են գրավում Հայաստանի նկատմամբ՝ աշխատելով հրով ու սրով ամրապնդել իրենց իշխանությունը: Հայերի պայքարն օտարերկրյա զավթիչների դեմ ձեռք է բերում ավելի սուր ձևեր: Հռոմեական լեգիոնները մերթ օգնում են Հայաստանին, մերթ՝ նրա քիչուրում նենգորեն համաձայնության գալիս Սասանյանների հետ:

Այս պայմաններում Հայաստանում տեղի է ունենում իրադարձություն, որը նրա հետագա ճակատագրում չափազանց կարևոր նշանակություն է ստանում՝ Տրդատ Գ թագավորի օրոք (մ.թ. 287-330թթ.) քրիստոնեությունը դառնում է Հայաստանի պետական կրոն: Փաստորեն, այս ժամանակից հայոց պատմության մեջ սկսվում է նոր դարաշրջան՝ ֆեոդալիզմի դարաշրջանը: Եկեղեցու, որպես տիրապետող գաղափարախոսության, ազդեցությունն արմատապես ներգործում է

հայկական՝ այդ թվում և երաժշտական արվեստի հետագա ողջ զարգացման վրա:

Քրիստոնեությունը, որ հետագայում դարձավ տիպիկ «եվրոպական» երևույթ, ինչպես հայտնի է, ծնվել է Արևելքում: Եվ նախքան Կոստանդինի կայսրությունում «պետական կարգավիճակ» ստանալը, այն լայն ճանաչում գտավ արևելյան մի շարք կիսանկախ երկրներում: Այս ժողովուրդների քրիստոնյա դառնալը մեծապես կապված էր նրանց անկախությանը ձգտելու, տիրապետող հունա-հռոմեական լծից ազատագրվելու հետ: Ինչպես գրում է Ս.Ավերինցեր՝ «Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների քրիստոնեացումն ընկալվում էր որպես ազդանշան՝ հունա-հռոմեական կարգերի ներքին ճնշումից ազատագրվելու և, մասնավորապես, մայրենի լեզվով գրականություն ստեղծելու համար: Սա հելլենիզմի հաղթահարումն ու միաժամանակ շարունակումն էր: Երբ դեռևս II դարում ասորի Տա-տիանը իր բանավիճակն «Ապոլոգիայում» (հունարեն) կատաղի հարձակվում է ամեն հունականի վրա, մենք նրա խոսքերի ետևում զգում ենք ոչ միայն քրիստոնյայի թշնամանքը հեթանոսության նկատմամբ, այլև Արևելքի ներկայացուցչի ատելությունը հելլենիզմի հանդեպ, որն ինչ-որ ժամանակ պարտադրված էր իր նախնիներին Ալեքսանդր Մեծի հեռուորդների կողմից... Այս գրականությունների (ասորական և դպտական - Գ.Գ.) սրընթաց զարգացումն արդեն IV-VI դդ. հսկայական ուժի հասնելով, նման է պայթյունի: Արամեական-դպտական բնակչության հոգևոր աշխարհը, կարծես, վաղուց էր սպասում իր ժամին, որպեսզի կարողանա արտահայտվել սեփական լեզվով: Եվ այդ ժամը նրա համար դարձավ հենց քրիստոնեացման դարաշրջանը»²¹:

Այս ամենն էլ ավելի մեծ չափով բնորոշ է հայերին. ազգային մշակույթի այն բուռն վերելքը, որը նշանավորվեց Հայաստանում V դարում, իսկապես նման է պայթյունի: Պատահական չէ, որ այդ ժամանակաշրջանը հայոց պատմության մեջ մտավ որպես գրականության «ոսկեդար»:

²¹ С.Аверинцев, Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью. В сб.: Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976, с.24.

Էական փոփոխություններն առնչվեցին նաև երաժշտական արվեստին: Դրանք կապված էին նոր ժանրի՝ հոգևոր երգի ծննդի հետ:

Ինչպես համարում է հետազոտողների մեծ մասը՝ վաղքրիստոնեական երաժշտությունը կազմավորվեց հին հրեաների ու ասորիների պաշտամունքային երաժշտության հիմքի վրա: Հենց Պաղեստինում և Ասորիքում ծագեցին քրիստոնեական առաջին համայնքները, այստեղ էլ հենց կային պաշտամունքային երգեցողության հարուստ ավանդույթներ: Բնական է, որ քրիստոնեական շարժման սկզբնական շրջանում այդ ավանդույթները լայնորեն կիրառվում էին: Վաղ քրիստոնյաները, օրինակ, փոխառեցին տիպիկ հին հրեական՝ մեներգչի և բոլոր ներկաներից կազմված երգչախմբի՝ փոխեփոխ կատարվող սաղմոսերգության (այսպես կոչված «ռեսպոնսորային») սկզբունքը: Փոխառվեցին նաև շատ հին հրեական աղոթքներ, երգասացություններ, ինչպես նաև նրանց ծեսերն ու սովորույթները: Հետագայում, հատկապես III դարից սկսած, ավելի ու ավելի մեծ նշանակություն է ձեռք բերում ասորական ազդեցությունը: Պատմությունը պահպանել է առաջին հիմներգուներից մեկի՝ ասորի Բարդաժանի անունը: Նրա կյանքն ընթանում էր բավական բուռն՝ նա հայտարարվել էր «հերետիկոս» և վտարվել հայրենի երկրից: Այնուամենայնիվ, մեծ ժողովրդականություն էին վայելում նրա հորինած սաղմոսները, և նրա թշնամիներն անգամ ընդունում էին դրանց արտասովոր գեղեցկությունը: Այսպես, դարձյալ ասորական ծագման մեկ այլ անվանի հիմներգու Եփրեմ Ասորին (306-373թթ.), հակադրվելով Բարդաժանին, նրա մասին ասում էր. «Հերետիկոսները մեղսագործության ժանտախտը պատում են երաժշտության գեղեցիկ հանդերձանքով»²²:

Հետաքրքիր է նշել, որ իր համոզմունքների համար հետապնդվելով՝ Բարդաժանն ապաստան գտավ Հայաստանում, որտեղ և ապրեց գրեթե մինչև մահ (հայրենի Շոշեսիա նա վերադարձավ 222թ., մահացավ 223թ.): Հայաստանում գտնվելը, բնականաբար, պիտի օժանդակեր նրա ստեղծագործությունների տարածմանը հայերի շրջանում, նաև բացառված չէ նրա

²² Р.Грубер, История музыкальной культуры, т. 1, М., 1941, с.425.

ստեղծագործության վրա հայկական երաժշտության (ժողովրդական և ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ) ներգործության հնարավորությունը: Ամեն դեպքում, վաղ-ասորական հոգևոր երգերի պահպանված մուշնեերը մոտ են հայկական ժողովրդական որոշ երգերի ու հոգևոր մեղեդիների ոգուն և բնութին²³.



Ասորական հոգևոր երաժշտության ներգործությունը քրիստոնեության զարգացման վաղ շրջանում տիրապետող էր նաև ամբողջ «արևելյան» եկեղեցու համար: Այդպիսին էր այն և Հայաստանում, հատկապես, եթե հաշվի առնենք, որ սկզբնական շրջանում հայկական եկեղեցում ամբողջ արարողությունն առհասարակ կատարվում էր ասորերեն: Այդ ժամանակ, պետք է ենթադրել, հատկապես ուժեղացավ Եփրեմ Ասորու դպրոցի ազդեցությունը, որի ստեղծագործությունը, առանձնանալով բնորոշ ասկետականությամբ, արտահայտման խստությամբ, ավելի էր համապատասխանում եկեղեցու կանոններին, քան «հերետիկոս» Բարդաժանի ստեղծագործությունը:

Հայկական եկեղեցական երաժշտության զարգացման մեջ վճռական բեկում տեղի ունեցավ V դարում: Այն կապված էր ժողովրդի ողջ հոգևոր կյանքը ազգային հիմքերի վրա հաստատելու այն հզոր շարժման հետ, որի ջատագովները դարձան նշանավոր «թարգմանիչները»: Մեսրոպ Մաշտոցի կողմից հայկական այբուբենի ստեղծումը և հետագայում «թարգմանիչների» հսկայական գործունեությունը թարգմանական և ինքնուրույն գրականության ստեղծման ուղղությամբ ամբողջովին փոխեցին Հայաստանի «հոգևոր» կլիման: Այս

²³ Там же, с.342.

շարժման գործիչներին՝ Մեսրոպ Մաշտոցին, Սահակ Պարթևին և Մովսես Խորենացուն է ավանդույթը վերագրում և բուն հայկական առաջին հոգևոր երգերի ստեղծումը: Այս պնդումը միանգամայն հավանական է, քանզի դժվար է ենթադրել, որ ասորերենի փոխարեն հայերենի մուտքը եկեղեցական արարողակարգ, և, ընդհանրապես, հոգևոր կյանքի «ազատագրման» վաղ արտահայտված ձգտումը առնչված չլիներ քրիստոնեության գաղափարների տարածման գործում մշտապես հսկայական դեր խաղացող երաժշտական արվեստին:

Ինչպես որ է՝ հոգևոր երգերի ավելի ու ավելի «ազգայնացումը» դառնում է ակնհայտ իրականություն: Ճիշտ է, բացառված չէ, որ սկզբնական շրջանում երաժշտական պրակտիկայում կարող էին իրենց գոյությունը պահպանել օտարածին ձևերը, բայց ժամանակի ընթացքում դրանք անհետանում են կամ ամբողջովին ձուլվում:

Հայկական եկեղեցական երաժշտությունն իր զարգացման վաղ շրջանում դեռևս ձեռք չէր բերել այն խիստ կանոնացումը, կարգավորվածությունը, որն ունեցավ հետագայում: Հայկական, ինչպես և այլ՝ ասորական, բյուզանդական, հռոմեական եկեղեցիներում տիրապետում էր երաժշտական կատարման երկու տեսակ՝ սաղմոսերգություն և օրհներգություն: Սաղմոսասացությունը երգեցիկ ընթերցանություն է, այն է՝ ընթերցանությունից երգեցողությանն անցնելու բազմաստիճան դրսևորում: Ինչպես գրում է Կոմիտասը՝ «այսպես երգելով ասում են՝ *սաղմոսները, օրհներգությունները, աղոթքները, Հին կտակարանը* (բացառությամբ մարգարեների գրքերի)»²⁴: Սաղմոսերգության մույն, բայց ավելի մեղեդայնացված տեսակին է Կոմիտասը դասում փոխերի և քարոզների, ինչպես նաև Հին Կտակարանի և Ավետարանի գրքերի ընթերցանությունը²⁵: Վաղ շրջանում գերակշռում էր սաղմոսերգության կամ սաղմոսասացության տեսակը: Նրա հիմնական գործառույթն էր՝ եկեղեցական տեքստը հնարավորինս իմաստավորված և արտահայտիչ հասցնել ունկնդիրներին: Սակայն ունկնդիրների մոտ շատ ավելի մեծ զգացմունքային արձագանք պլոտի առաջացնեին մեղեդայնորեն գրավիչ, երգվող օրհներգերը: Դրանք անհրաժեշտ «զգացմունքային» լրացում էին պաշտոներգության ընթացքում: Հատկանշական էր, որ հորինվող նոր երգերը հենց այդպես էլ սկսեցին կոչվել «կցուրդներ» կամ «կցորդներ»

²⁴ Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 154:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 154-156:

(կցորդ - բառացիորեն՝ լրացում): V դարի պատմիչ Ղազար Փարպեցին, պատմելով Սահակ Պարթևի կողմից Աստվածաշունչը հայերեն թարգմանելու մասին, գրում է. «Գոհանալով հոգևոր մխիթարության շահերով, մեծ խորհրդի հաղորդությունից երջանկացած, նրանք իրենց տներն էին գնում՝ մեծամեծերն ու տղաները սաղմոսելով և կցորդներն ասելով ամենայն տեղ՝ հրապարակներում, փողոցներում և տներում»²⁶: Ակադեմիկոս Մ.Աբեղյանը բացատրում է, որ «կարելի չէ Փարպեցու «կցորդս ասելը» հասկանալ «կցորդ սաղմոս» ասելու համար, քանի որ սաղմոսել բառի հետ է դրված, իսկ կցորդ սաղմոս ասելն ևս սաղմոսել է: Դա նոր երգերի համար է գործածված»: Եվ ավելացնում է. «Հետևաբար *առաջին թարգմանիչները հենց՝ հորինել են նոր հոգևոր երգեր*»²⁷:

Հենց «կցորդների» միջոցով էր ընթանում հայկական հոգևոր երաժշտության «ազգայնացումը»: Դրանց քանակն աստիճանաբար ավելի ու ավելի էր շատանում: Դրան նպաստում էր ինքը՝ պրակտիկան, քանի որ, փաստորեն, մինչև VIII դար (իսկ, հնարավոր է, հետագայում ևս, ըստ էության մինչև ժամերգության լրիվ կանոնացում) նոր երգերի ստեղծումը և եկեղեցում դրանց կատարումը որևէ ձևով չէր կանոնակարգվում: Յուրաքանչյուր ոք, ով ուներ ցանկություն և համապատասխան շնորհք՝ կարող էր հանդես գալ իր երգով: Եվ ինքը՝ կյանքն էր որոշում նրա ճակատագիրը: Նոր երգը կարող էր դուր գալ և այդժամ շարունակում էր ապրել, հակառակ դեպքում՝ անմիջապես մոռացվում էր: «Բնական ընտրության» մեծ սկզբունքը՝ պրակտիկայով ստուգումը, ունկնդիրների ընկալման վրա կենդանի ներգործությամբ, բարենպաստ ազդեցություն թողեցին հայ հոգևոր երգի հետագա զարգացման վրա: Ունկնդիր-հավատացյալներին, բնականաբար, պիտի դուր գային և դուր էին գալիս ծանոթ և իրենց հոգեհարազատ ազգային կերպարում ստեղծված երգերը, որոնք հուզում էին կենդանի զգացմունքային բովանդակությամբ: Այս ամենն, անտարակույս, նպաստում էր հոգևոր երաժշտության մեջ թարմ, կենսաստեղծ տարրերով լի ժողովրդական և կենցաղային երաժշտության ներթափանցմանը: Հավանական է, հենց այս ժա-

²⁶ Ղազար Փարպեցի, Հայոց պատմություն, Թուրք Վահան Մամիկոնյանին, աշխարհաբար թարգմանությունը և ծանոթագրությունները Բ.Ուլուբաբյանի, Երևան, 1982, էջ 41:

²⁷ Մ.Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, Երևան, 1968, էջ 533:

մանակ են ստեղծվում բազում հրաշալի մեղեդիներ, ձևավորվում է հայ հոգևոր երաժշտության ազգային որոշակի ոճը:

Կարևոր է հասկանալ վաղմիջնադարյան մարդու մեզասոցիումում հոգևոր երգի դերն ու նշանակությունը: Այն չափազանց մեծ էր: Մինչ այդ՝ հեթանոսական ծեսերում, անվերջանալի երգերում-պարերում, շուրջպարերում ամեն բան առերևույթ էր, կրում էր համաժողովրդական բնույթ: Անտիկ թատրոնն այդ թատերական ներկայացումների համաժողովրդական ապրումներին մասնակից լինելու խորհրդանիշն էր: Այնպես, ինչպես արձանը մարդկային կենդանի մարմնի գեղեցկության ու հմայքի խորհրդանիշն ու մարմնավորումն է: Ազգային և պոփֆեսիոնալ երաժշտությունը խիստ ֆունկցիոնալ են, անմիջականորեն կապված են կյանքի կոնկրետ ընթացող երևույթների կամ իրադարձությունների հետ՝ լինի դա հերկելու, ցորենի կալսման, խնջույքի ուրախության կամ հանգուցյալին ողբալու գործընթաց:

Միջնադարյան արվեստը ստեղծում է իր խորհրդանիշները, իր աշխարհագրացողությունը: «Արտաքին աշխարհի ոլորտներից դեպի մարդկային գիտակցության ներքին ոլորտները՝ ահա այն ուղին, որ անցավ արվեստն այս բեկումնային դարաշրջանում»²⁸:

«Եթե «անդունդ» ասելով մենք հասկանում ենք հսկայական խորություն, ապա արդյո՞ք մարդու սիրտն անդունդ չէ, հարցնում է Օգոստինոսը: Եվ ի՞նչն է ավելի խոր այդ անդունդից... Կամ դու չե՞ս հավատում, որ մարդու մեջ կան խոր անդունդներ, որ դրանք թաքնված են անգամ հենց նրանից, ում մեջ գոյություն ունեն»: Մարդկային հոգու ծածուկ գաղտնաբանները խորասուզվելու, դրանք երևակելու (թեպետև կրոնական-միստիկ շղարշով) ձգտմամբ էլ հենց արժեքավոր է միջնադարյան արվեստը: Դա այն նորն էր, որ նա բերեց համաշխարհային արվեստ: Այդ արվեստի գլխավոր խորհրդանիշներն էին Պատարագն ու սրբապատկերը»²⁹: Պատարագն իր շուրջը համախմբեց արվեստի մի ամբողջական համակարգ: Ինչպես նշում է Վ. Լազարևը՝ «Եկեղեցական շենքերը, խճանկարները, որմնանկարները, սրբապատկերները, սպասքը, հոգևորականների հանդերձները, խորհրդածեսերը, երգասացությունները, Պատարագի բնագրերը՝ այս բոլոր տարրերը մտնում էին հսկայական գեղարվեստական անսամբլ հանդի-

²⁸ С.Аверинцев, ук. соч., с. 57.

²⁹ Там же, с. 56:

սացող պաշտամունքային կառույցի մեջ, որի միաժամանակյա խնդիրն էր՝ պատճառել գեղագիտական բավականություն և հավատացյալի հոգին բարձրացնել Երկինք»³⁰:

Հայ հոգևոր երաժշտությանը բնորոշ մի քանի առանձնահատկություններ արդեն վառ արտահայտված են Մեսրոպ Մաշտոցին վերագրվող Ապաշխարության երգերում: Նրանք գերում են զգացմունքների զսպվածությամբ, ջինջ և անպաճույճ բանաստեղծական գեղեցկությամբ.

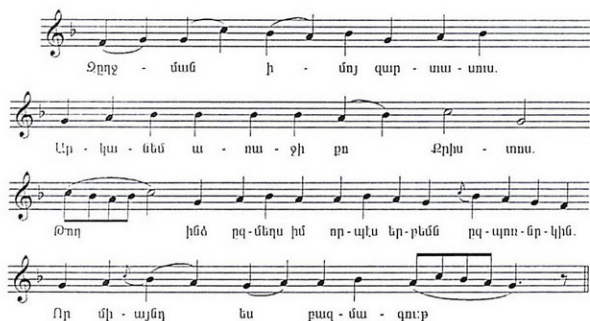
Անկանիմ առաջի Քո
Եւ խնդրեմ զթողութիւն
Յանցանաց իմոց.
Մի՛ անտես առներ Հայր զաղաչանս իմ:
Աղաղակեմ որպէս մաքսատրն,
Եւ հեղում զարտասուս իմ
Առաջի Քո, որպէս պոռնիկն.
Մի՛ անտես առներ Հայր զաղաչանս իմ:

Երբեմն էլ կրոնական նախասկիզբն այստեղ, ասես, մղվում է ետին պլան, և մենք լսում ենք աշխարհի անկատարությամբ խոցված և արդարությանն ապարդյուն կոչող, տառապալից մի ձայն.

Ծով կենցաղոյս հանապազ զիս ալեկոծէ,
Մրրկեալ ալիք թշնամին ինձ յարուցանէ.
Նաւապետ բարի, լե՛ր անձին իմոյ ապաւեն:

Խիստ և միաժամանակ ոգեշունչ արտահայտչականությամբ է առանձնանում նաև «Ապաշխարության աղոթքների» երաժշտությունը: Դրանք երգվում են սաղմոսների պես, այսինքն սա, ավելի շուտ «երաժշտականացված» ասերգ է, քան իսկական երգեցողություն: Այստեղ տեքստին սերտորեն միակցված երաժշտությունը կոչված է ընդգծել դրա իմաստային և զգացմունքային բնույթը: Եվ զարմանալի է, թե ինչպես է երաժշտությունը այս՝ իր համար նեղ սահմաններում, ցուցադրում իր տրամաբանական կոնցեպցիաների ուժն ու արտահայտչականությունը.

³⁰ В.Лазарев, История византийской живописи, т.1. М., 1947, с.27.



Դինամիկայի աստիճանական աճը, դրա պահպանումը որոշակի մակարդակի վրա և նորից վերադարձը հանգստի - ահավասիկ Մաշտոցի հոգևոր երգերից շատերում հստակորեն իրականացված երաժշտական հորինվածքի հիմնական սկզբ-բունքը: Սա կարելի է անվանել դինամիկ հավասարակշռու-թյան սկզբունք: Իր երաժշտական տրամաբանությամբ այն թվում է այնքան բնական և օրգանական, որ, առաջին հայաց-քից, թվում է ինքնըստինքյան հասկանալի, սպրդում է ուշա-դրությունից: Մինչդեռ այն, անկասկած, իսկական հայտնա-գործություն է, հայտնություն: Դինամիկ հավասարակշռության հենց այս սկզբունքն է երգերի կոմպոզիցիային հաղորդում տրամաբանական իմաստավորում և հարմոնիկ ավարտվածու-թյուն՝ միաժամանակ պահպանելով երաժշտական մտքի զար-գացման ներքին լարվածությունը: Եվ որտեղ էլ փնտրենք այս սկզբունքի աղբյուրը (այն կարող էր վերցված լինել ժողովր-դական նվագի պրակտիկայից, որևէ մեկ այլ երաժշտական մշակույթից՝ ներկայումս դա ստուգելը դժվար է, գրեթե ան-հնար) հեղինակն այն կիրառում է միանգամայն գիտակցաբար և հետևողականորեն:

Ապշեցուցիչ է այս երգում դինամիկ ալիքի կառուցման վարպետությունը: Առաջին հնչյունային զագաթի՝ *սի բեմոլի*, հաստատումից հետո երաժշտությունն ամրապնդվում է այս բարձրության վրա, հետո լարվածությունն է՛լ ավելի է աճում նոր զագաթի՝ արդեն *դռ* հնչյունի, նվաճմամբ և դրա հաստա-տումով, հետո հնչյունային ալիքը նույնքան սահուն շարժվում է վար և վերջնականապես հանգում ստորին *սոլ* հնչյունին:

Հարկ է նշել, որ դինամիկ ալիքի այս սկզբունքը հետագայում բնորոշ է դառնում մեծ թվով հայ հոգևոր երգերի համար: Հետաքրքիր է, որ այս ընթացքում ստացվող ալիքաձև կամ «կամարաձև» երաժշտական հորինվածքն առաջ է բերում միջնադարյան ճարտարապետության նմանատիպ կոմպոզիցիաների հետ ակնհայտ ասոցիացիաներ: «Հունական դասական սյունաշարը,- գրում է Ս.Ավերինցևը,- կառուցված է կոնստրուկտիվ առումով նորագյուտ՝ հորիզոնականի և ուղղահիգի, հենքի և բեռի հաստատուն հերթագայմամբ: Այժմ արդեն նկատելի նրբացած, դեպի վեր ձգված սյուների վրա դրված է սահուն կիսաշրջան, որն, ասես, ժխտում է ձգողականության օրենքը: Սյան և կամարի զուգակցումը նույնքան նշանակալի է վաղբյուզանդական ճարտարապետության համար, ինչպես սյան և հորիզոնական հեծանի զուգակցումը՝ դասական Հունաստանի, իսկ որմնասյան և սլաքաձև կամարի զուգակցումը՝ գոթիկայի համար: Կամարի նրբին սլացքը վերացնում է ուղիղ անկյան իրական տրամաբանությունը՝ գետնին ամուր կանգնելը փոխարինվում է տարածության մեջ հանդարտ ճախրումով»³¹:

Երաժշտական կոմպոզիցիայում դինամիկ ալիքի սկզբունքն, անկասկած, ստեղծում է նաև հնչյունային «ճախրանքի», «ամբարձման» տպավորություն: Սրանում է նրա գեղարվեստական-կերպարային իմաստը և նշանակությունը: Հայտնագործումից հետո այն հետագայում կիրառվել է լայնորեն, մեծ ազատությամբ և կատարելությամբ՝ ներգործության առանձնակի ուժի հասնելով հայ հոգևոր երգի ծաղկման շրջանում:

Հատկանշական է նաև, որ այս նույն սկզբունքն է ընկած կաթոլիկ եկեղեցու հոգևոր երգերի, այսպես կոչված գրիգորյան խորալի հիմքում: Եվ այստեղ չէ՞, որ հարկ է փնտրել այն ներգործության կոնկրետ հիմքը, որը ցուցաբերել է հայ երաժշտությունը գրիգորյան խորալի կազմավորման վրա, ինչի մասին գրել է երաժշտագետ Վ.Կոնենը «Значение внеевропейских культур для музыки XX века» աշխատության մեջ: Ինչպես պնդում է Կոնենը՝ «Իր զարգացման վաղ շրջանում՝ միջնադարում (ինչ-որ չափով՝ նաև Վերածննդի ժամանակ), եվրոպական պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը փոխառել էր Արևելքից եկած առանձին երևույթներ: Այսպես, գրիգորյան խորալը՝ կաթոլիկ ժամերգության և այդպիսով նաև Եվրոպայի

³¹ С.Аверинцев, ук. соч., с.58.

ողջ մասնագիտացված երաժշտության հիմքը, իր մեջ ներառել է հայկական Պատարագի գծերը»³²:

Նման ենթադրության (այն դեռ կարիք ունի ավելի մանրակրկիտ փաստարկման) օգտին են խոսում և միջնադարյան երաժշտության հեղինակավոր հետազոտող Է.Վելլեսի որոշ արտահայտություններ: «Մենք երբեք,- գրել է նա,- ի վիճակի չենք լինի ներկայացնել Արևելքի հոգևոր երաժշտության զարգացման ամբողջական պատկերը, մինչև որ ավելին չիմանանք հայ երաժշտության և արևելյան հոգևոր երգերի զարգացման գործում նրա դերի մասին»³³ և այնուհետև. «Այս ժանրի (խոսքը կանոնի մասին է - Գ.Գ.) հիմնադիր է համարվում Անդրեաս Կրետացին: Պատմաբանասիրական և Պատարագի ուսումնասիրություններն ապացուցել են, որ կանոնում ուժեղ է արևելյան՝ հատկապես ասորական և հայկական պոեզիայի ազդեցությունը»³⁴:

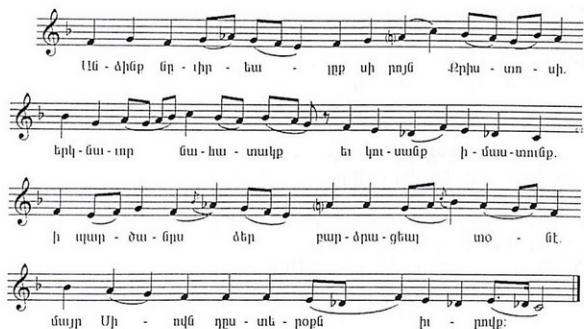
Այսուհանդերձ, ակնհայտ է իր հասունությունը և գեղարվեստական բարձր մակարդակը շատ շուտ դրսևորած հայ հոգևոր երգաստեղծության վաղ և արագ զարգացման փաստը: Հենց սրա շնորհիվ հայ հոգևոր երաժշտությունը կարող էր և պարտավոր էր դառնալ համաքրիստոնեական երաժշտական արվեստի էական հատկանիշների ձևավորման ակտիվ մասնակիցը:

Հայ հոգևոր երգաստեղծության բարձր մակարդակի մասին են վկայում և այդ արվեստի շատ այլ վաղ նմուշներ: Դրանցից մեկը Սուրբ Ոսկատակ Հռիփսիմեին և նրա ընկերուհիներին նվիրված՝ Կոմիտաս Աղցեցու շարականն է (VII դար): Ժողովրդի մեջ լայնորեն տարածված այս վկայաբանությունն, անկասկած, արտացոլել է դարաշրջանի հոգևոր պահանջները՝ ընդդիմանալ բռնությանը, հաստատել մարդկային արժանապատվությունը: Կոմիտաս Աղցեցու շարականը բացառիկ երևույթ դարձավ հայ պոեզիայում: Ազատ ու սահուն հորդող բանաստեղծությունը, տների և ռիթմի խիստ կարգավորվածությունը, լեզվի հարստությունը և գունեղությունը, պոետական տրամադրության վառ ոգեշնչվածությունը՝ ամենն այստեղ նոր է, անսովոր, երևակայությունն ապշեցնող.

³² В.Конен, Этюды о зарубежной музыке, М., 1975, с. 371-372.

³³ E. Wellesz, Armenian Music, in: The New Oxford History of Music, vol. 2, London, 1954, p.52.

³⁴ E. Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford, 1961, p. 157.



Բարբառք երկնատրք լցին գերկիր,
 քանզի հոտ անուշից բուրեցայք ի Քրիստոս,
 ողջակէզք բանատրք եւ զոհք փրկութեան
 և որոջք անարատք ընծայեալք Աստուծոյ:

Գեղեցկութիւնք մարմնատր պայծառութեան ձերոյ
 յիմարեցոյց զբազատորն, և պակեան հեթանոսք,
 ի գեղ սքանչելի աստուածատուր կուսանացն
 տարփացեալ զուարթունքն ընդ մարդկան տօնեցին:

Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում շարականի երաժշտությունը: Նրա բնույթը, ոճական ուղղվածությունն այլ են՝ համեմատած Մաշտոցի Ապաշխարության երգերի հետ: Սա իսկական օրհներգային, վեհ և հանդիսավոր ստեղծագործություն է: Ռիթմական պատկերում հստակորեն առկա քայլերգայնության գծերն առաջացնում են հանդիսավոր երթի ասոցիացիաներ: Մեղեդին երգվում է ազատ, լայնաշունչ, միևնույն ժամանակ դրա յուրաքանչյուր ինտոնացիան նշանակալի է, լի ներքին եռանդով և ուժով: Մեղեդուն առանձնահատուկ ինքնատիպություն է հաղորդում հերթագայվող փոքր և մեծ տեքստերի արտասովոր կիրառումը, որ մերթ «մթագնում», մերթ էլ «լուսավորում» է ընդհանուր ինչությունը: Հենց այս ինտոնացիոն դետալի շնորհիվ էլ շարականի երաժշտությունը ձեռք է բերում բացառիկ կենսունակություն: Այն, ասես, շնչում է, ներսից բարախում: Դրա ինտոնացիոն ճկուն պատկերը, ինչպես պողպատե զսպանակ, մերթ սեղմվում է, մերթ՝ բացվում: Այս

մեղեդու գեղարվեստական արժանիքներն ապահովեցին դրա երկար կյանքը, դարձրին չափանմուշ շատ այլ մեղեդիների ստեղծման համար: Նշենք, մասնավորապես, հայտնի ժողովրդական «Ճախարակ» երգի նմանությունն այս մեղեդուն, որն, իր հերթին, նախատիպ ծառայեց Ա.Խաչատրյանի «Պոեմ Ստալինի մասին» ստեղծագործության՝ վառ արտահայտված օրհներգային բնույթ ունեցող հիմնական թեմայի համար:

Եկեղեցական արարողության մեջ երգերի ազատ ներթափանցումը ինտենսիվորեն շարունակվեց մինչև VIII դար և հիմնավորապես նպաստեց հայ հոգևոր երաժշտության ազգային ինքնության հաստատմանը: Ինքը՝ հայ եկեղեցին, այդ ժամանակ ավելի ու ավելի հեռացավ հունականից՝ հաստատելով իր ինքնատիպությունը, իսկ 719 թ. Դվինի եկեղեցական ժողովում արդեն որոշակիորեն ամրապնդեց այդ խզումը և առանձնացավ դավանաբանական մի շարք խնդիրների պաշտոնական ձևակերպումներով: Այս ժամանակից սկսած՝ հայ եկեղեցին ակնդետ ուշադրություն է սևեռում եկեղեցական արարողությանը և հոգևոր երգերի կարգավորմանը: Նման կարգավորման առաջին փորձը դեռ 645թ. արել էր Բարսեղ Շնորհաբայց արդեն VIII դարից հայ եկեղեցական երաժշտության մեջ մուտք են գործում «կանոնները», այսինքն՝ որոշակի ձևով կազմակերպված երգ-հիմները, որոնք հարմարեցվում են այս կամ այն տոնին: Հունական երաժշտության մեջ կանոնի ժանրի ստեղծողը Անդրեաս Կրետացին էր (մոտ 650-720թթ.): Հայաստանում կանոնների ներմուծումը վերագրվում է գիտնական, բանաստեղծ և երաժիշտ Ստեփանոս Սյունեցուն (VIII դարի կես)³⁵: X դարի կեսին արդեն Հայաստանում կանոններն ընդունելություն են գտնում:

Կանոնի մեջ էին մտնում 8 կամ 9 տարբեր երգեր, որոնք տարբերվում էին իրենց կառուցվածքով և, որպես կանոն, կազմված էին բանաստեղծական բազմաթիվ տներից: Հետագայում բանաստեղծական տների թիվը սահմանափակվեց երեք-չորսով:

Կանոնի մասերի գրական տեքստերը փոխառված են Աստվածաշնչի տարբեր գրքերից:

Երգերի հերթականությունը հետևյալն է.

1. Օրհնություն («Օրհնեսցուք զՏէր, զի փառօր է փառաւորեալ» - Ել. 15)
2. Հայրց («Օրհնեալ ես Տէր Աստուած հարցն մերոց» - Դան. Գ. 52)

³⁵ Մ.Աբեղյան, նշվ. աշխ., էջ 537:

3. Մեծացուցե («Մեծացուցե անձն իմ զՏէր» - Ղուկ. Ա 46)
4. Ողորմյա («Ողորմեա՛ ինձ, Աստուած, ըստ մեծի ողորմութեան Զում» - Սաղմ. Ծ)
5. Տէր հերկնից («Օրհնեցէ՛ք զՏէր յերկնից, օրհնեցէ՛ք զՆա ի բարձանց» - Սաղմ. ԴԽԸ)
6. Մանկունք («Օրհնեցէ՛ք, մանկունք, զՏէր եւ օրհնեցէ՛ք զանունն Տեառն» - Սաղմ. ԴԺԲ)
7. Դաշու(երգվում են սաղմոսներից վերցված հատվածներ)
8. Համբարձի («Համբարձի զաչս իմ ի լերինս, ուստի եկեացե՛ ինձ օգնութիւն» - Սաղմ. ԴԻ)

Օրհնությունը երգվում է գիշերային ժամին, Հարցը, Մեծացուցեն, Ողորմյան, Տէր հերկնիցը և Մանկունքը՝ առավոտյան ժամին, Դաշուն՝ ցերեկվա ժամերից որևէ մեկի ժամանակ, իսկ Համբարձին նախատեսված է երեկոյան ժամին երգելու համար։ Նախապես կանոնը ինը մաս է պարունակել, սակայն Գործք կամ Գործատուն կոչվող մասը հետագայում կցվել է Հարցին՝ կորցնելով իր ինքնուրույն նշանակությունը³⁶։

X դարից սկիզբ է առնում հայ հոգևոր երգի նոր վերելքը։ Դրա զարգացման գործում առանձնահատուկ դեր է պատկանում միջնադարյան խոշորագույն երաժիշտ Ներսես Շնորհալուն։ Հետազոտողներից շատերը հենց նրան են վերագրում հայ հոգևոր երաժշտության ոլորտում արմատական բարեփոխումը, որից հետո վերջնականապես հաստատվում է նրա ոճական ուղղվածությունը։

Ներսես Շնորհալին (մոտ 1100 - 1173թ.թ.) ապրել է Կիլիկիայում։ Կիլիկյան թագավորությունը ստեղծվել էր XI դարի վերջին՝ Ռուբինյանների հարստության կողմից։ Չնայած Բյուզանդիայի թշնամական վերաբերմունքին՝ այս թագավորությունն աստիճանաբար ամրանում էր և ուժեղանում, այնպես որ XII դարի վերջին արդեն ուներ միջազգային հաստատուն հեղինակություն և լայն կապեր էր պահպանում մի շարք եվրոպական պետությունների հետ։

Կիլիկյան թագավորությունը գոյատևեց շուրջ երեք հարյուրամյակ, և այդ ընթացքում հայերին հնարավորություն ընձեռեց անկախ պետության մեջ զարգացնել ազգային մշակույթը, պահպանել սեփական սովորույթներն ու ավանդույթները։ Պատմաբան Ն.Ադունցի արտահայտությամբ, Կիլիկյան արքունիքն «իր մոտ հավաքեց Հայաստանի լավագույն ուժերը՝

³⁶ Ա.Արեւատեան, Լ.Յակոբեան, Յառաջաբան. տե՛ս Չայնագրեալ Շարական հոգեւոր երգոց, Երեւան, 1997, էջ XIV-XV:

լավագույն բանաստեղծներին, պատմաբաններին, գիտնականներին, փիլիսոփաներին, նկարիչներին, վարպետներին»³⁷։ Կիլիկյան թագավորության գրականության մեջ և արվեստում վեր է խոյանում Ներսես Շնորհալու կերպարը։ Մեծ է նրա ներդրումը հայկական տաղաչափության մեջ։ Ինչպես գրում է Վ.Բրյուսովը՝ «Ներսես Շնորհալու պոեմները գրված են տեխնիկական բացառիկ վարպետությամբ, բայց լի են և սրտառուչ անկեղծությամբ... Իր մականունը Ներսեսը ստացել է ինչպես բնավորության հեզության, այնպես էլ ոճի «շնորհալիական» նրբագեղության համար... Նրա հոգևոր երգերը մնում են որպես կրոնական-բանաստեղծական ներշնչանքի նմուշներ, նրա շարականների զուգահեռները գտնում ենք XIX դարում Վեդլենի մոտ»³⁸։

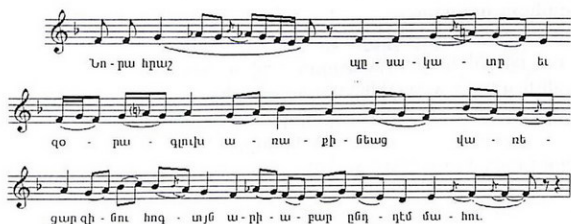
Շնորհալու մեղեդիներից շատերում զգացվում է դրանց անմիջական կապն ազգային մելոսի հետ։ Սրանցից մի քանիսը հնչում են նաև որպես ազգային երգեր։ Պատահական չէ, որ դրանք լայն ճանաչում և ժողովրդականություն ստացան և շարունակում են կենցաղավարել նաև մեր օրերում («Առաօտ լուսոյ»)։ Ժողովրդական երգի հետ այս կենդանի կապն էլ Շնորհալու արվեստի գրավիչ հատկանիշներից մեկն է, որը նշանավորեց նոր աշխարհայեցության՝ Վերածննդի գալուստը։ Այս կապակցությամբ նրա հոգևոր երգերին բնորոշ է մի այլ առանձնահատկություն ևս՝ դրանց մեղեդու բարեհնչյունությունը, երգեցիկությունը։ Շնորհալու մեղեդիները լայնորեն երգվում են, դրանք հորդում են բնական և անբռնազրոս։ Մեղեդին բնականորեն զարգացնելու, երաժշտական ծավալուն հորինվածքներ կառուցելու հմտությունը հնարավորություն են ընձեռում խոսել Շնորհալու հոգևոր երգերի մասին՝ որպես ինքնատիպ արիաների։ Նրա մեղեդիներից շատերի պատկերի պլաստիկ գեղեցկությունն ապշեցուցիչ է, թեև զուտ ինտոնացիոն առումով դրանք հնարավոր է և չեն առանձնանում հատուկ բազմազանությամբ։

Ամբողջությամբ առած, Շնորհալու երաժշտական ոճն առանձնանում է անկեղծությամբ, քնարականությամբ, նրբագեղությամբ։ Որոշակի բացառություն է կազմում ազգային հե-

³⁷ В. Брюсов, Летопись исторических судеб армянского народа. Ер., 1940, с. 98.

³⁸ Пoesия Армении с древнейших времен до наших дней. Редакция В. Брюсова. М., 1916, с. 48,49.

րոս-մահատակ Վարդան Մամիկոնյանին նվիրված շարականը: Նրա խստակյաց, ոգեշունչ երաժշտությունը, ըստ էության, գեներտիկորեն շաղկապված է Կոմիտաս Աղցեցու՝ արդեն հիշատակված օրհներգի հետ: Այս երկու ստեղծագործությունները, թերևս, հայ միջնադարյան հերոսական երաժշտարվեստի առավել տպավորիչ նմուշներն են:



Հոգևոր երգերի կարգավորումն ավարտվում է XII-XIII դարերում: Ի մի բերվելով, մանրագնին խմբագրվելով և պաշտոնական եկեղեցական իշխանությունների օրհնությունը ստանալով, դրանք ներառվում են Շարակնոցում: Այս պահից սկսած՝ բացառվում է ցանկացած նորամուծություն: Կանոնների և շարականների հերթագայման անսասան կարգը պահպանվել է մինչև մեր օրերը:

Այս՝ վերջնականապես խմբագրված տեսքով Շարակնոցը շուրջ 2000 նմուշից բաղկացած հոգևոր երգերի ծավալուն ժողովածու է: Շարակնոցի հիմնական կիրառումն, անկասկած, պաշտոններգական է: Բազմաթիվ, բայց, ըստ էության, իրենց բնույթով և իմաստով հաճախ միատիպ՝ եկեղեցական բոլոր տոների, հիշատակի օրերի, ծեսերի համար հատուկ շարականներ ունենալու անհրաժեշտությունը բերեց Շարակնոցի մեջ այնպիսի հոգևոր երգերի ներառման, որոնք հորինված էին հայտնի վաղ նմուշների նմանողությամբ: Սա բնական է, եթե հիշենք, որ միջնադարյան արվեստը խիստ կանոնակարգված, կանոնիզացված, մեծ մասամբ՝ «անանուն» երևույթ է: Չնայած այս հանգամանքին, Շարակնոցում և Պատարագում մեծ տեղ են գրավում բարձրարվեստ ստեղծագործությունները: Շարակնոցի գիտական իմաստավորումը դեռ միայն սկսվում է: Եվ այստեղ, հավանական է, մեզ սպասում են շատ հայտնագործություններ և բացահայտումներ՝ այս բառերի ամենաիսկական իմաստով:

Եթե շարականների կանոնակարգումով ավարտվում է սույն ժանրի զարգացումը, ապա X դարից սկսած, բոլորն ծաղկում է ապրում *տաղային* արվեստը: *Տաղ* հայերեն բառացիորեն նշանակում է երգ: Սկզբնական շրջանում տաղերը հոգևոր բնույթի ծավալում վոկալ հորինվածքներ էին (հետագայում ստեղծվեցին նաև զուտ աշխարհիկ բնույթի տաղեր): Այս ժանրը, ինչպես նաև *մեղեդին*, անմիջականորեն կապված չէին եկեղեցական արայողության հետ, ինչով էլ պայմանավորված էր դրանց մեծ ազատությունը, ճկունությունը, զգայունությունը դարաշրջանի և իրականության հովերի նկատմամբ: Լայն տարածում գտած առաջին տաղերի հեղինակներից է հանճարեղ բանաստեղծ և երաժիշտ Գրիգոր Նարեկացին:

Նարեկացին (X դարի երկրորդ կես), անկասկած, միջնադարյան Հայաստանի խոշորագույն և մեծագույն բանաստեղծն է: Կրթով և ամենակուլ բոցով այրվող, կեցության և մարդկային սրտի զաղտնիքների մեջ ներթափանցող միտք, բանաստեղծական երևակայության անասելի հզորություն՝ ահա ինչն է, ամենից առաջ, առանձնացնում Նարեկացու արվեստը: Նարեկացու քնարերգությունն անցավ դարերի միջով որպես ամենաթանկագին սրբություններից մեկը: Այն հսկայական հետաքրքրություն է առաջացնում և մեր օրերում:

Նարեկացու համբավը գերազանցապես կապված է նրա վերջին ստեղծագործության՝ «Մատյան ողբերգության» պոեմի. հետ, որը ցնցում է ապրումների ծայրահեղ ողբերգական լարումով: Նարեկացու տաղերի տարերքն այլ է՝ դրանք ավելի ներդաշնակ են, խաղաղ, լուսավոր: Դրանք ավելի բաց են մարդկային պարզ զգացմունքների աշխարհի առջև, թեև միշտ պահպանում են բարոյական վեհ տրամադրությունը: Եվ իրականությունն ինքն այստեղ հանդես է գալիս ավելի անմիջական ու բաց՝ աշխարհին ցուցադրելով իր կենդանի հողեղեն գեղեցկությունը.

Գոհար վարդն վառ առեալ
Ի վեհից վարսիցն արփենից,
Ի վեր ի վերայ վարսից
Ծավալէր ծաղիկ ծովային:

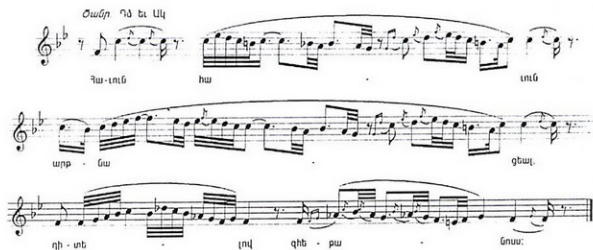
Ի համատարած ծովէն
Պղպջէր գոյնըն այն ծաղկին,
Երփին երփնունակ ծաղկին
Շողշողէր պտուղն ի ճղին:

.....

Ի փունջ խոտներամ վարդից
Գոյնզգոյն ծաղկունք ծաղկեցան,
Այդ սօս ու տօսախ ծառերդ
Վարդագոյն ոստս արձակեցին:

Նարեկացու տաղերը, որոնք պահպանվել են իրենց երաժշտությամբ (դրանք շատ չեն), տարբեր են իրենց բնույթով, տրամադրությամբ: Հարության «Սայլն այն իջաներ» տաղի երաժշտությունը հանդիսավոր է, ցնծալի: Երջանիկ պահի զնգուն բերկրանքը՝ տոնական դողանջների վերածվելով, սփռվում է ամբողջ տաղի երաժշտության մեջ:

«Հաւուն, հաւուն» տաղը նույնպես երգվում է Հարության տոնին.



Տաղի տեքստն այլաբանական է՝ հանդիպման սպասում, Սուրբ Փետայի (Քրիստոս) և Հարսի (եկեղեցի) միավորում: Հանդիպումն այս դեռ տեղի չի ունեցել, բայց ուր որ է՝ կունենա, և ամբողջ աշխարհը լի է այդ ցանկալի, հրաշալի, խորհրդավոր պահի սպասումով, որը դարձել է երաժշտություն և կարող է դառնալ միայն այնպիսի երաժշտություն, որի մեջ հնչում է և՛ կոչ, և՛ ծածուկ խոստովանություն, և՛ նուրբ, թափանցող թախիծ: Եվ Նարեկացին ստեղծում է այդ՝ զարմանալի, աստվածային գեղեցկության մեղեդին: Եվ եթե երաժշտական արվեստում երբևէ հայտնվեն մաքուր և լուսավոր սիրո զգացումի համարժեք մարմնավորումներ, ապա Նարեկացու տաղը անպատճառ կդասվի լավագույնների շարքում:

Գրեթե միևնույն անվամբ մեկ այլ՝ «Հաւիկ» տաղում արդեն, ասես, բռնկվում են տագնապի և ողբերգական մտո-

րումների այն փայլատակումները, որոնք ամբողջ ուժով բոր-բորվել էին «Մատյան ողբերգության» պոեմում:

«Հաիկ» տաղը նույնպես աղերսվում է Հարության տոնին: Ինչպես գտնում են հետազոտողները, տաղում այլաբանորեն վեր է հանված Քրիստոսի կերպարը և տրված նրա փառաբանությունը: Տաղի երաժշտությունն ընկալվում է որպես մարդու բարձր առաքելության և նրա ողբերգական ճակատագրի մասին խորը մտորում: Տաղի հենց սկիզբն արդեն հնչում է որպես տանջալի հարց, և նրա հետագա ծավալումն, ասես, մեզ ներգրավում է այդ հարցի լուծման լարված և նույնքան տանջալի փնտրտուքների մեջ: Մեղեդու յուրաքանչյուր հաջորդ ֆրագ (դրանք այնքան նշանակալի են ու ինքնուրույն, որ ընկալվում են որպես առանձին *թեմաներ*)՝ այս կենտրոնացած կրքոտ մտորում-մտածմունքներում նոր փուլ է, որտեղ մի միտքն անկատելիորեն փոխարինվում է մեկ ուրիշով՝ շարունակելով այն կամ հանկարծ անսպասելի ձեռք բերելով բոլորովին այլ երանգ:

Ուղղակի զարմանալի է «Հաիկ» տաղում իմաստային նրբերանգների նման հարստությունը, իսկ առանձին արտահայտություն-թեմաների կապը կենդանի խոսքային ինտոնացիայի հետ դրանք դարձնում է առանձնապես տպավորիչ՝ արտահայտելով աղաչանք, հեգություն, կրքոտ պոռթկում, վշտալի հառաչանքներ, մերթ միտքը լուսավորելով, մերթ էլ նորից ընկղմելով վշտի և անհուսության խավարում: Ճիշտ այնպես, ինչպես նույն Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» մեջ.

Մի բերանի մեջ երկակի բարբառ՝
մեկը եղկություն, մյուսը խռովանք.
Միևնույն սրտում երկու զգացմունք՝
մեկը կասկածելի հույսի և մյուսը ճշգրիտ կորստյան.
Ամպ մի լրթագույն, ահագնատեսիլ կրկնակ տեղումով՝
մեկը սուր նետեր և մյուսը՝ քարեր.
Որոտում ահեղ երկու բերումով՝ կարկուտ ու կրակ.
Յավագին գիշեր երկու վշտով լի՝ լալու ու մահվան.
Սուգի առավոտ երկու գոչյունով՝
մեկը սաստի և մյուսն սպառնալիքի.
Արևներ երկու՝ երկու կողմերից -
մեկը խավարի և մյուսը կիզման:

(Թարգմանությունը գրաբարից՝ Մ.Խերանյանի)

«Հալիկ» տաղում բանաստեղծական տեքստը նահանջում է երկրորդ պլան: Բառի և երաժշտության միասնության մեջ այն ոչ միայն առաջնորդող չէ, ինչպես սաղմոսներում էր և շարականներում, այլ, կարելի է ասել, նույնիսկ անհավասար դերում է: Տաղում առանձին վանկեր երգվում են այնպես ընդարձակ ու երկար, որ նրանց միջև իմաստային կապը հաճախ չի ընկալվում: Այստեղ գերիշխող դիրք է գրավում երաժշտությունը, որն էլ բացահայտում է ստեղծագործության հիմնական իմաստն ու կերպարը *գուտ* երաժշտաարտահայտչական միջոցների օգնությամբ: Հիրավի ապշեցուցիչ է հեղինակի վարպետությունը, որն այս տևական երաժշտական պատումում կարողացել է հասնել լիակատար ամբողջության:

Երաժշտական մանրակրկիտ վերլուծությունն ակնհայտորեն փաստում է այն, թե որքան կատարյալ է տաղի դրամատուրգիան, որ «ծլարձակում է» մեկ երաժշտական «հատիկից», միաժամանակ նաև անվերջ նորոգվում ու ձգտում է առաջ:

Հ Ա Ի Ի Կ



Որպիսի խորությամբ են օգտագործվել ձայնակարգային և ինտոնացիոն փոխակերպումների հարստագույն հնարավորությունները՝ զգացմունքների և մտքերի նրբագույն երանգների արտահայտման համար: Այստեղ ակնհայտ է այն բարձր պրոֆեսիոնալիզմը, որ հնարավորություն է տալիս առաջադրելու և լուծելու գեղարվեստական ամենաբարդ խնդիրներ:

Նարեկացու նվաճած դիրքերի բարձունքը հայ երաժշտական արվեստին հնարավորություն ընձեռեց սրընթաց առաջ նետվել: Այդ ժամանակ հորինվում են ստեղծագործություններ, որոնք, իրավամբ, կարելի է դասել համաշխարհային մոնոդիկ (միաձայն) արվեստի բարձրաթեք նմուշների շարքին: Բացի փառահեղ Ներսես Շնորհալու ստեղծագործությունից, դրանց թվում են մեծակերտ-զարդարական ոճի բազմաթիվ շարականներ և Պատարագի երգասացություններ, Խաչատուր Տարոնեցու, Հակոբ Կլայեցու, Հովհաննես Երզնկացու և մի շարք այլ հեղինակների տաղեր, որոնց անունները, ցավոք, մնացել են անհայտ:

Տաղային արվեստը զարգանում է, կարծես, երկու ուղղություններով: Մի կողմից՝ ստեղծվում են տաղեր, որոնցում վառ արտահայտվում է ժանրի հետագա հոգեբանականացման և դրամատիզացման միտումը: Այդ տաղերի երաժշտական հորինվածքը և լեզուն նշանակալիորեն բարդ են: Տեղի է ունենում թեմա-կերպարների հետագա անհատականացումը, որոնք հակադրություն կազմելով՝ համադրվում են միմյանց և ստանում ինտենսիվ զարգացում:

Այստեղ բացառիկ են հնչյունային փոխակերպումների հարստությունն ու բազմազանությունը, և անգամ մեղեդիական զարդոյություն դարձվածքները ձեռք են բերում ներքին մեծ իմաստ՝ արտահայտելով զգացմունք-մտքի այս կամ այն նրբերանգը: Եվ ամենուր իշխում է տաղի սկզբնամասից դեպի ավարտը ձգվող հնչյունային հսկա «կամարը» («ալիքաձև դրամատուրգիայի» միևնույն սկզբունքը, ինչ որ վաղ շրջանի շարականներում էր, բայց, անշուշտ, բոլորովին այլ մասշտաբներ ունեցող): Չայնի այսպիսի աստիճանական «ճախրանքը», հնչյունային հեռանկարի անշեղ ընդլայնումն ապշեցնում են ունկնդրի երևակայությունը՝ ներդաշնակվելով եկեղեցական ծեսի վեհությանն ու հանդիսավորությանը: Հենց այդպես, որպես վեհ ու մոռումեմտալ միաձայն սիմֆոնիա է ընկալվում, օրինակ, անհայտ հեղինակի Հարության տաղը, որը մանրամասն վերլուծել է Զ.Բուշմարյանը³⁹:

Տաղերը և այլ տիպի հոգևոր երգերն ավելի պարզ են ու բնական: Բայց դա առանձնահատուկ պարզություն է. մենք, ասես, ականատեսներն ենք սահուն, հորդող, երգային *մաքուր մեղեդու* ծննդյան ֆեոմոմենի: Արդեն գրեթե չի զգացվում դրա

³⁹ Х.Кушнарв, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с.211, 586-594.

կապը ասերգի, խոսակցական ինտոնացիայի հետ, այն դառնում է միջնորդավորված. մեղեդին *երգվում է* այդ բառի ամենաուղղակի ու անմիջական իմաստով: Բնական մեղեդին (եթե օգտագործենք ակադեմիկոս Բ.Ասաֆևի եզրը) պատմական երևույթ է, դրա սկզբնավորումը վերագրում են Վերածննդի դարաշրջանին: «Վերածնության բուռն դարաշրջանի միջոցով «մարդու կուլտուրայի» մտավոր և հուզական վերակառուցումը,- գրում է Ասաֆև,- հանգեցրեց ինտոնացիայի նոր որակին ու կառուցվածքին, հազեցրեց դրանք աննախադեպ կենսագագաումների ուժով և ցայտունությամբ... Այս բոլոր պրոցեսներն ունեն երաժշտական-ինտոնացիոն մեկ ուղղվածություն, որի արդյունքում հայտնվեց *մեղեդին*. այն միակն էր (ինչպես մեծ, առողջ զգացմունքը), որ կարգավորվում էր շնչառության միջոցով (ռիթմ) և հեշտորեն մխրճվում գիտակցության մեջ՝ իր հստակ ինտոնացիայի և կոնստրուկտիվ հավասարակշռվածության շնորհիվ: Մենք այժմ այնքան ենք ընտելացել «մեղեդի» բառին և այդ հասկացության բովանդակությանը, որ մեզ դժվար է հասկանալ՝ ի՞նչ էր իրենից ներկայացնում այժմ «մեղեդին» կոչվող երևույթը այն դարաշրջանի ժամանակակիցների համար, երբ ըմբռնեցին ու կարևորեցին երգեցողության և շնչառության փոխհարաբերությունը, նրա հիմնական հատկանիշն ու սկզբունքը՝ անընդհատությունը, մեկ հնչյունի «ներհոսումը» մյուսի մեջ, սահուն երգեցողությունը»⁴⁰:

Հայ երաժշտության մեջ մեղեդու ծաղկման շրջանը նույնպես կապված է այն դարաշրջանի հովերի հետ, որը հետազոտողներից ոմանք անվանում են «հայկական Վերածնունդ» կամ «հայկական Ռենեսանս» և որի սկիզբը վերաբերում է X-XI դարերին: Երաժշտական արվեստի բնույթը մեծապես պայմանավորում են հետաքրքրությունն իրականության, «երկրային» կյանքի հանդեպ, մարդու հոգևոր աշխարհի արտահայտման ազատությունը: Եվ մեղեդին, ասես, իր մեջ ներառում է մարդու մեջ ամենամարդկային, հումանիստական

⁴⁰ Б.Асафьев, Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. М.-Л., 1947, с.113,114, 117. Միս մեջբերման վերջին հատվածի բնագիրը. «Мы сейчас так привыкли к слову «мелодия» и к содержанию этого понятия, что нам трудно постичь, чем было для современников эпохи создания и осознания ценности пения-дыхания... и его основного качества и принципа непрерывности, плавности «вливания», впеваания тона в тон, - явление, именуемое теперь «мелодия»».

նախասկզբի, նրա ապրումների կենդանի քրթիռների, նրա հոգու հմայքի ու գեղեցկության մարմնավորման այդ անհատ-թափարեղի ձգտումը:

Մեղեդին երաժշտական արվեստի հրաշքն է: Դրա ներգործության ուժն իր վրա զգացել է յուրաքանչյուրը: Բայց դա ի՞նչ ֆենոմեն է: Ինչու՞ հնչյունների շարքը, կապակցվելով իրար հետ՝ մի դեպքում ծնում է *մեղեդի*, իսկ մեկ այլ՝ գրեթե համանման դեպքում, նման շարքն ամենևին էլ չի ընկալվում որպես մեղեդի: Այդ ֆենոմենն, ինչպես հարկն է, դեռևս ոչ ոք չի կարողացել բացատրել: Եվ դա, ըստ երևույթին, լավ է: «Հրաշքի» պահն իսկական արվեստի անհրաժեշտ ուղեկիցն է, որից զրկվելով՝ արվեստը դադարում է արվեստ լինելուց:

Ինչ էլ լինի՝ մեղեդին միշտ հանդես է գալիս որպես ներքին արտաստվոր կենտրոնացման գեղարվեստական ընդհանրացում: Այն, ասես, հնչյուններում նյութականացած «թանձրուկ» լինի, որոշակի իրավիճակ-տրամադրության «խտացում»՝ այն, ինչ չի կարող արտահայտվել բառերով կամ էլ բառի զուտ խորհրդանշական իմաստն է կազմում (ուրախություն, տխրություն, թախիծ, հրճվանք, պայծառացում և այլն):

Նարեկացու տաղերից հետո մեղեդայնությունը առավել մեծ տարածում է ստանում ոչ միայն տաղերի ժանրում, այլև շարականներում, մեղեդիներում, Պատարագի երգասացություններում (հիշենք մեղեդիական գեղեցկությամբ և արտահայտչականությամբ բացառիկ՝ «Տէր, ողորմեա», «Խորհուրդ խորին», «Սուրբ, սուրբ», «Ով է որպէս Տէր» և շատ այլ կտորներ): Մեղեդու պարզությունը, երգայնությունը և հստակ կառուցվածքը Ն.Թահմիզյանին իրավունք են տալիս Ներսես Շնորհալու ստեղծագործության մեջ առանձնացնել *երգը*⁴¹՝ իբրև հոգևոր երաժշտության նոր ձևավորվող ժանր⁴¹:

Բարձր զարգացման է հասնում հայկական նևմային (խազային) նոտագրությունը: *Խազերի* օգնությամբ նոտագրվում են հոգևոր երաժշտության, այդ թվում նաև բարդ, բավական երկար և զարդարանքներով հարուստ բազմաթիվ նմուշներ (այդ մասին կարելի է դատել ըստ պահպանված երգչական ժողովածուների՝ «Մանրասունների»):

Խազերի գաղտնիքը, որոնց ընթերցման բանալին հետազայում կորսվեց, թանձր շղարշով պատեց ազգային երա-

⁴¹ Ն. Թահմիզյան, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973, էջ 75-76:

ժշտական մշակույթի մի հսկա շերտ, որը դեռևս սպասում է իր վերադարձին⁴²:

Հայ միջնադարյան երաժշտության փայլուն վերելքի շրջանն ընդգրկում է X-XIV դարերը: Այդ ժամանակ ստեղծվում են հայ միջնադարյան հոգևոր երաժշտության բարձրարժեք նմուշներ: Իրենց արժեքով դրանք դուրս են գալիս հայ իրականության սահմաններից և կարող են դասվել տվյալ ժամանակաշրջանի համաքրիստոնեական երաժշտական մշակույթի գեղարվեստական խոշորագույն երևույթների շարքին:

Այնուհետև սկսվում է կոնսերվացիայի և նկատելի անկման դարաշրջանը: Խազային մոտագրության մոռացման բուն փաստը՝ պերճախոս, սակայն ոչ միակ վկայությունն է այն իրողության, թե ինչպես Հայաստանի տնտեսական, քաղաքական և հասարակական կյանքի՝ սրընթաց վատթարացող պայմաններում անհետանում են բարձր զարգացած պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթի գոյատևման համար անհրաժեշտ նախադրյալներն ու խթանները: Այն դարձավ ավելորդ շքեղություն և այդ պատճառով պիտի հեռանար ասպարեզից:

Բնական է, որ հայ երաժշտությունը անմասն մնաց նորոգչական այն հզոր շարժումից, որը Եվրոպայում կապված էր պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի ողջ նկարագիրը արմատապես փոխած *բազմաձայնության* հրաշալի ծաղկման հետ: Բազմաձայն երաժշտության զարգացումը ենթադրում էր երաժշտական կյանքի բոլորովին նոր և զգալիորեն ավելի բարդ ձևեր. այն անհնար էր առանց խմբերգային և գործիքային խոշոր կոլեկտիվների, օպերային թատրոնների, պրոֆեսիոնալ երաժշտական կրթության ճյուղավորված ցանցի առկայության: Հայ երաժշտական արվեստը մնանօրինակ անհրաժեշտ նյութական հիմք, բնականաբար, չունեի ո՛չ բուն Հայաստանում, ո՛չ էլ այն ազգային մշակութային օջախներում, որոնք ստեղծվում էին նրա սահմաններից դուրս:

Հայ երաժշտության արհեստական մեկուսացումը շարունակվեց ընդհուպ մինչև XIX դարի 60-ական թվականները: Բայց այդ պահից դրությունը հանկարծակի և կտրուկ փոխվեց: Ազգային երաժշտության նորոգման գործընթացը սկսվեց բուռն, գրեթե ինչ-որ տենդագին շտապողականությամբ: Ինչպես և պետք էր սպասել՝ պրոֆեսիոնալ երաժշտական կյանքի վերածնունդն սկսվեց այն քաղաքներում, որոնք այդ ժամա-

⁴² Մանրամասն տես մեր «Խազային մոտագրության համակարգը և նրա վերածանության հիմնական ուղիները» ակնարկը (էջ 267-296):

նակներում արդեն վեր էին ածվել ազգային մշակույթի խոշոր կենտրոնների: Դրանցից առաջին դարձավ Կոստանդնուպոլիսը, որտեղ ծավալվում էր Տիգրան Չուխանյանի գործունեությունը և որտեղ դրվում էին հայ նոր պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական դպրոցի հիմքերը:

(Դ.Գեոդաքյան, Пути формирования армянской музыкальной классики, Ереван, 2006, с.9-37. Հայերեն քարգմ.՝ Ա. Մանուրյանի)

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱԶՅԱՆԸ ԵՎ ՆՐԱ «ԱՐՇԱԿ ԵՐԿՐՈՐԴ» ՕՊԵՐԱՆ

Չուխաջյանի վաստակը հայ մշակույթի ասպարեզում ոչ միայն հսկայական է, այլև անգնահատելի: Նրա անվան հետ են կապված ազգային երաժշտության պրոֆեսիոնալ նոր դպրոցի ծագումն ու բուռն զարգացումը: Չուխաջյանը Արևելքի երաժիշտներից առաջինն էր, որ ստացավ եվրոպական մասնագիտական կրթություն: Առաջինը նա սկսեց փնտրել Արևմուտքի և Արևելքի երաժշտական մշակույթների մերձեցման ուղիները, առաջինը նա արևելյան երաժշտության սեփականությունը դարձրեց օպերային, սիմֆոնիկ և կամերային երաժշտության բարդ ժանրերը: Ինչպես գրել է իտալացի քննադատ Ռիկարդո Տորենը, Չուխաջյանը «...հիմնեց երաժշտական նոր դպրոց՝ արևելյան ազգային մեղեդիները միահյուսելով եվրոպական տեխնիկայի հետ»: Այս իմաստով Տիգրան Չուխաջյանի գործունեությունը մեծ, առաջադիմական նշանակություն ունեցավ նաև Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների երաժշտական արվեստի զարգացման համար, որտեղ 19-րդ դարի երկրորդ կեսին Չուխաջյանի ստեղծագործությունները լայնորեն տարածվեցին:

Մինչդեռ Չուխաջյանի կյանքը ողբերգական եղավ: Հանդիսանալով անցյալ դարի հայ ամենախոշոր, ամենանշանակալի կոմպոզիտորը, նա շատ շուտ ճանաչում գտավ, ժամանակակիցներից վաստակեց «հայկական Վերդի» անունը: Սակայն փառքի ճաճանչները չափազանց կարճ լուսավորեցին նրա կյանքի փշոտ ուղին: Շատ շուտով նա, ինչպես և սուլթանական Թուրքիայի պայմաններում ապրող հայ մշակույթի բազմաթիվ այլ գործիչներ, հետապնդումների ու հալածանքների ենթարկվեց:

Չուր էր նա պայքարում հանուն իր արվեստի: Նրա երգերն արգելվում էին: Նրա լավագույն օպերաների բեմական մարմնավորման ճանապարհին ծառանում էին անհաղթահարելի խոչընդոտներ: Աղքատությունն ու մոռացումն էին նրա կյանքի վերջին տարիների ուղեկիցները:

Կոմպոզիտորի մահից հետո գրեթե մոռացվեց նաև նրա երաժշտությունը: Եվ միայն նրա անվան՝ Տիգրան Չուխաջյանի հռչակավոր անվան շուրջը առասպելներ էին հորինվում, գեղեցիկ առասպելներ, երբեմն ֆանտաստիկ, երբեմն էլ՝ ճշմարտությանը մոտ:

Այնուամենայնիվ պատմական արդարությունը, թեպետև ուշացումով, հաղթանակեց: Չուխաջյանի արվեստը երկար տարիների մոռացումից հետո նոր կյանք առավ իր իսկական հայրենիքում՝ Հայաստանում: Նրա օպերաները հնչեցին Երևանում՝ Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ու Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնների բեմերից, նրա շատ ստեղծագործություններ մտան հայ առաջատար արտիստների երգացանկը: Խնամքով հավաքվում են կոմպոզիտորի աշխարհով մեկ ցրված ձեռագրերը: Չուխաջյանի երազանքն իրականացավ. հարազատ ժողովուրդը սիրեց նրա երաժշտությունը, և այժմ արդեն ոչինչ չի կարող կասեցնել նրա ստեղծագործությունների հաղթական երթը:

1

Տիգրան Չուխաջյանը ծնվել է 1837 թվականին Կ.Պոլսում, սուլթան Աբդուլ Մեջիդի արքունի ժամագործ Գևորգ Չուխաջյանի ընտանիքում: Ապագա կոմպոզիտորի երաժշտական ընդունակություններն ի հայտ եկան վաղ մանկությունից: Հայրը, լինելով երաժշտության մեծ սիրահար, ամեն կերպ խրախուսում էր որդու գեղարվեստական ձգտումները և հոգ տանում նրան համապատասխան կրթություն տալու մասին: Չուխաջյանը դաշնամուր նվագել էր սովորում իտալացի Մանձոնիի մոտ՝ դա այն ժամանակ հազվագյուտ երևույթ էր: Նրան բախտ վիճակվեց նաև դպրոցում երաժշտություն ուսանել Գաբրիել Երանյանի մոտ: Այդ երաժիշտը, որ ցավոք վախճանվեց երիտասարդ հասակում, արևմտահայության մշակութային կյանքում պայծառ հետք թողեց և աչքի ընկավ հատկապես իր հայրենասիրական երգերով (դրանցից մի քանիսը՝ «Կիլիկիան», «Հայաստանը» այսօր էլ մեծ ժողովրդականություն են վայելում):

Պատանի հասակում Չուխաջյանը սիրում էր հաճախել թատերական ներկայացումներ: Շուտով այդ սերը թատրոնի նկատմամբ դարձավ իսկական կիրք, որն էլ որոշեց նրա ապագա կյանքի ուղին:

Չուխաջյանի պատանեկան տարիների մասին մեզ հասած սակավ տեղեկություններից (նրա կենսագրության մեջ ամեն ինչ տակավին պարզված և հաստատված չէ)¹ հայտնի է,

¹ Տ.Չուխաջյանի կյանքին և ստեղծագործական ուղուն կարելի է ծանոթանալ Գ.Տիգրանովի «Армянский музыкальный театр», т.1

որ արդեն 1859 թվականին նա նշանակվում է Կ.Պոլսի հայկական առաջին թատերաբեմերից մեկի՝ Խասգյուղի թատրոնի երաժշտական ղեկավար:

Չուխաջյանի ստեղծագործական գործունեության առաջին շրջանը համընկավ հայ ժողովրդի պատմության նշանավոր ժամանակաշրջաններից մեկի հետ: Հայաստանը, կարծես թոթափելով իր դարավոր ընդարմացումը, նոր կյանքի զարթոնք էր ապրում: 1828 թվականին նրա արևելյան մասը միացվեց Ռուսաստանին և այստեղ ստեղծվեցին ազգային վերելքի ու վերածննդի ռեալ պայմաններ: Սակայն տակավին ստրկացված վիճակում էին արևմտյան նահանգները, որտեղ բնակվում էր հայության մեծ մասը և որտեղ գնալով քեժանում էր ազգային-ազատագրական պայքարի կրակը: Բնական է, որ այդ պայքարի հոգևոր կենտրոնը դարձավ Կ.Պոլիսը:

Հին ժամանակներից Կ.Պոլսում շատ հայեր էին ապրում: Նրանց թիվը մշտապես ավելանում էր ի հաշիվ գաղթականների, որոնք փախչում էին նահանգներից: Այնտեղ կամայականությունն ու բռնությունն առանձնապես անհանդուրժելի և հրեշավոր ձևեր էին ընդունում: Իրենց մշտական պայքարում Կ.Պոլսի հայերը ազգային մշակույթի օջախներ ստեղծելու իրավունք էին նվաճում: Դրա շնորհիվ էին ստեղծվում դպրոցները, տպարաններն ու պարբերական մամուլը: Ազգային ինքնագիտակցության զարթոնքի պրոցեսը, որն սկսվել էր 19-րդ դարի սկզբին, առավել ինտենսիվ և բուռն բնույթ ստացավ դարակեսին: Դա կապված էր երբեմնի հզոր թուրքական կայսրության նկատելի թուլացման հետ, որի հետևանքով նա այլևս ի վիճակի չէր անխափան տնօրինելու իր կողմից հարստահարված ժողովուրդների ճակատագիրը:

1804 թվականին ապստամբեց Մերքիան, 1824-ին անկախություն ձեռք բերեց Հունաստանը, պայքարի էին ելնում Բուլղարիայի, Մոլդավիայի, Ռումինիայի, Հայաստանի ժողովուրդները: Անընդհատ աճող ազգային ազատագրական պայքարի ճնշման ներքո սուլթան Աբդուլ Մեջիդը 1839 թվականին ստիպված էր հռչակել «Թանգիմաթ»-ը (այսպես էին կոչվում այն ռեֆորմները, որոնք նախատեսում էին ֆեոդալական հնացած կարգերի որոշ թուլացում և, որ գլխավորն է, օրենքի առաջ հա-

(Ереван, 1956), Գ.Ստեփանյանի «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության», հատոր 1 (Երևան, 1962), Մ.Մուրադյանի «Հայ երաժշտությունը 19-րդ դարում և 20-րդ դարասկզբում» (Երևան, 1970) աշխատություններում:

վասար էին դարձնում բուրքական կայսրությունում ապրող բոլոր ժողովուրդներին): Թեպետ Թանգիմաթը ձևական բնույթ էր կրում և երկար տարիներ առհասարակ կյանքի չէր կոչվում, արթնացրեց հայության հայրենասիրական հույսերը: 1862 թվականին բռնկվեց գեթոնցիների հերոսական ապստամբությունը. առաջատար հայ գործիչներն այն ընկալեցին որպես Հայաստանի ազատագրության և միավորման համար ժողովրդական լայն շարժման սկիզբ:

Այդ տարիների շիկացած քաղաքական մթնոլորտում մեծացավ ազատագրական գաղափարների տարածման գործում անմիջական մասնակցություն ունեցող մարտական հրապարակախոսության, գրականության և արվեստի դերը: Ժողովրդի դեմոկրատական խավերի շահերը պաշտպանում էր «Մեղու» հանրահայտ լրագիրը, որը գլխավորում էր առաջադեմ գործիչ Հ.Սվաճյանը (նրա մահից հետո խմբագրի պաշտոնը ստանձնեց խոշորագույն թատերագիր և հրապարակախոս Հ.Պարոնյանը): Ջերմ հայրենասիրությամբ էին տոգորված Մ.Պեշիկ-թաշլյանի, Ս.Հեքիմյանի, Պ.Դուրյանի ողբերգություններն ու դրամաները: Նկարագրելով հեռավոր անցյալը, նրանք, այնուհանդերձ, բարձրացնում էին առօրյա, ժամանակակից սուր պրոբլեմներ, արթնացնելով ազգային հպարտության, ազատասիրության զգացումը:

Այդ ժամանակաշրջանի խոշորագույն իրադարձությունը հանդիսացավ հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի ստեղծումը Արևմտյան Հայաստանում: Այս գործում առանձնահատուկ դեր խաղաց «Արևելյան թատրոնը», որի հանդիսավոր բացումը տեղի ունեցավ Կ.Պոլսում, 1861 թվականի դեկտեմբերի 14-ին: «Արևելյան թատրոնը» անմիջապես դարձավ հայրենասիրական տրամադրություններով տոգորված երիտասարդության նվիրական իդոլների ու ձգտումների արտահայտիչը: Ներկայացումներն ընդունվում էին հիացմունքով և անցնում չտեսնված աշխուժության ու ոգևորության մթնոլորտում: Այդպես էին ընդունվում ներկայացումները նաև Չմյուռնիայում: Մի ժամանակակցի վկայությամբ, այդ ներկայացումներից մեկի ժամանակ «Բանի մը անգամ պսակներ նետվեցան ու անգամ մ'ալ հայկական դրոշակ»:

Պատանի Չուխաջյանը լիովին համակված էր հայրենասիրական ոգեշունչ տրամադրությամբ: Նրա առաջին ստեղծագործությունները ազգային, հայրենասիրական երգեր էին: Հասարակական կյանքում նրա առաջին քայլերը՝ իր ուղղությամբ գոտ լուսավորական «Զնար հայկական» հանդեսի կազմա-

կերպման գործին նրա մասնակցությունն էր: Վերջապես, առաջին լուրջ երազանքը կապված էր դարաշրջանի հասարակական ձգտումներին համապատասխանող հայրենի երաժշտական արվեստի վերածննդի հետ:

Բայց դրա համար անհրաժեշտ էին կոմպոզիտորական տեխնիկական փորք-ինչ ավելի խոր գիտելիքներ, քան նա կարողացել էր ստանալ Կ.Պոլսում: 1862 թվականին իր երաժշտական կրթությունն ավարտելու նպատակով Չուխաջյանը մեկնում է Իտալիա: Նա ընտրում է Միլանը, որը հայտնի էր ոչ միայն իր երաժշտական ավանդույթներով, հռչակավոր Լա Սկալա օպերայով, այլև հանդիսանում էր իտալական լուսավորության և հեղափոխական շարժման կենտրոնը:

Որոշ կենսագիրներ պնդում են, որ Չուխաջյանին հաջողվել է աշակերտել Վերդիին: Դժվար է երաշխավորել, թե այդ տեղեկությունները ստույգ են. ըստ երևույթին դա այն բազմաթիվ առասպելներից մեկն է, որոնք կապվում են կոմպոզիտորի անվան հետ: Այնուամենայնիվ, ով էլ եղած լինի Չուխաջյանի ուսուցիչը, մի բան կասկածից վեր է. Իտալիայում նա ստացել է երաժշտական լուրջ կրթություն, դարձել իսկական մասնագետ կոմպոզիտոր: Միանգամայն ակներև է և այն, որ նրա կոմպոզիտորական անհատականության ձևավորման վրա իսկայական ներգործություն է ունեցել այն ժամանակ փառքի գագաթնակետում գտնվող Վերդիի հզոր արվեստը: «Իտալական հեղափոխության մատարոյի» ազատատենչ ոգին, նրա օպերային կերպարների ռեալիստական հագեցածությունը և ողջ ստեղծագործության խոր դեմոկրատիզմը, որ պարզ ու մատչելի է ամենահասարակ ունկնդրին, Չուխաջյանի համար ծառայեցին որպես ոգեշնչման օրինակ, օգնեցին գտնել իր ինքնուրույն ուղին արվեստում:

1864 թվականին, Կ.Պոլիս վերադառնալուն պես, Չուխաջյանը հարում է հանուն առաջադեմ ազգային արվեստի մղվող պայքարին: Նա ակտիվ մասնակցություն է ունենում «Զնար հայկական» երաժշտական միության աշխատանքներին, ղեկավարում է այդ միության սիմֆոնիկ նվագախումբը, հանդես է գալիս դասախոսություններով ու զեկուցումներով: Բայց և այնպես, նրա ստեղծագործական հիմնական գործունեությունը կապվում է թատրոնի հետ:

Չուխաջյանը երաժշտություն է գրում Թ.Թերզյանի «Սանդուխտ», Պ.Դուրյանի «Վարդ և Շուշան», Տ.Գալեմճյանի «Արա Գեղեցիկ կամ Սեր և Հայրենիք», Ս.Թղլյանի «Մեծն Տրդատ և Գրիգոր Լուսավորիչ» ներկայացումների համար:

Առանձնապես նշանակալի էր Ռ.Ստեփանյանի «Վարդան Մամիկոնյան՝ փրկիչ հայրենյաց» դրամայի համար նրա գրած երաժշտությունը: Դրաման առաջին անգամ ներկայացվեց 1867 թվականի փետրվարի 28-ին:

Հայ թատրոնի պատմության մեջ դա մի արտասովոր, բացառիկ ներկայացում էր: Այն բեմադրվել էր Միքայել Նալբանդյանի մահվան տարելիցի առթիվ և նվիրված էր մեծ հեղափոխական դեմոկրատի հիշատակին: Պիեսի կրակոտ բովանդակությունը, մարտական ոգով գրված Չուխաջյանի երգերը հանդիսասրահում առաջ բերեցին մեծ ոգևորություն: Այդ ոգևորությունն իր գագաթնակետին հասավ երեկոյի վերջում, երբ հնչեց Նալբանդյանի ազատությունը գովերգող բանաստեղծությունը: Երեկոն վերածվեց իսկական քաղաքական ցույցի և շուտով կրկնվեց: Ներկայացման հասարակական լայն արձագանքը վախեցրեց թուրքական կառավարությանը, որը շուտափույթ կերպով փակեց «Արևելյան թատրոնը»:

Այսպիսի մթնոլորտում էր ծնվում հայկական առաջին օպերան:

2

«Արշակ Երկրորդը» պատմա-ռոմանտիկական օպերա է: Լիբրետոն գրել է ժամանակի հայտնի հայ բանաստեղծ ու թատերագիր Թովմաս Թերգյանը: Թերգյանը կրթությունն ստացել էր Իտալիայում, աչքի էր ընկնում բարձր կուլտուրայով, ազատ տիրապետում էր եվրոպական մի քանի լեզուների: Նրա գործերից զգացվում է, որ քաջատեղյակ է Կորնելի, Շեքսպիրի, Հյուգոյի, 19-րդ դարի սկզբի ֆրանսիական բանաստեղծների արվեստին:

Թերգյանը, որպես կանոն, բացահայտորեն չէր դիմում հայրենասիրական բեմատիկային, որը, բնականաբար, գերիշխող ազդեցություն ուներ այն տարիներին: Այնուամենայնիվ, նրա գործերը ջերմ արձագանք էին գտնում ժամանակակիցների շրջանում, իսկ «Սանդուխտ» ողբերգությունը երկար տարիներ չէր իջնում հայ թատրոնների բեմերից: Ո՞րն է այդ հակասության պատճառը: Այն պետք է փնտրել ժամանակի պատմական իրականության կոնկրետ պայմաններում:

Գրաբննչական դաժան հետապնդումների պատճառով շատ հայ գրողներ ստիպված էին իրենց գեղարվեստական գաղափարներն արտահայտելու համար զարտուղի ճանապարհների դիմել: Նրանց թվում էր նաև Թովմաս Թերգյանը: Օրի-

նակ, «Սանդուխտ» ողբերգության մեջ նա անդրադառնում է հինավուրց անցյալին և կրոնա-բարոյական քեմատիկային (հեթանոսության պայքարը քրիստոնեության դեմ): Սակայն դա լոկ մի թափանցիկ շղարշ է, որի տակ թաքնված է միանգամայն ժամանակակից բովանդակություն: Ժամանակակիցն այստեղ արտահայտված է նախ և առաջ դրամայի գլխավոր գործող անձի՝ օրիորդ Սանդուխտի հերոսական կերպարով: Նրա բարոյական վեհ իդեալները, պայքարում անզիջում լինելը և ինքնագոհության պատրաստականությունը՝ ահա թե ինչն էր բոցավառում բազմաթիվ հանդիսատեսների սրտերը, չնայած պիեսի՝ այսօրվա հասկացողությամբ, բավական համեստ գեղարվեստական արժանիքներին:

Գրաքննչական սահմանափակումներին ենթարկվելու անհրաժեշտությունն իր կնիքն է դրել նաև «Արշակ Երկրորդ» օպերայի լիբրետոյի վրա: Այդ սահմանափակումները շրջանցելու ոչ մի հնարավորություն չկար: «Արևելյան թատրոնը» փակվելուց հետո հետապնդումները հայ մշակույթի գործիչների նկատմամբ ուժեղացան: Բացի այդ, թուրքական իրականության պայմաններում տեղացի հեղինակի կողմից գրված առաջին ինքնուրույն օպերային ստեղծագործության երևան գալու փաստը պետք է որ իր վրա սևեռեր կառավարող շրջանների ուշադրությունը:

Չուխաջյանը և Թերզյանը աշխատում էին իրենց ստեղծագործությունը հնարավորին չափ գերծ պահել ապագա ամեն տեսակ հակառակորդների հարվածներից: «Արշակ Երկրորդ» օպերան պետք է բեմադրվեր իտալերեն (ճիշտ է, քիչ անց, գրեթե միաժամանակ, լիբրետոն տպագրվեց երկու լեզվով՝ իտալերեն և հայերեն): Այդպիսի «ստվորական», «ավանդական» տեսքով այն կարող էր ավելի ընդունելի թվալ:

«Արշակ Երկրորդ» օպերան իր երաժշտական լեզվով, դրամատուրգիական սկզբունքներով մոտ է 19-րդ դարի առաջին կեսի իտալական օպերային արվեստին (հատկապես Վերդիի ստեղծագործությանը): «Արշակ Երկրորդի» մեկոսում առկա է նաև կապը Պոլսի քաղաքային երաժշտական մշակույթի կենցաղային ժանրերի, հատկապես հայկական ազգային հայրենասիրական երգերի հետ: Ունենալով ստեղծագործական վառ անհատականություն, Չուխաջյանը կարողացավ ստեղծել իր սեփական ինքնատիպ և յուրօրինակ երաժշտական ոճը:

Օպերայի գործողությունը կատարվում է Հայաստանում, IV դարում: Ժողովուրդը ցնծությամբ դիմավորում է Արշակ Երկրորդի գլխավորությամբ պարսից Շապուհ թագավորին հաղ-

թած հայոց զորքերին: Շեփորները (banda-ն՝ բեմում) ազդարարում են թագավորի ժամանումը: Համընդհանուր ցնծություն է: Հնչում է հաղթական հանդիսավոր քայլերգը նվագախմբի և արական երգչախմբի կատարմամբ.

The musical score is written for a vocal ensemble and piano. It features two vocal parts: Tenor (Tenori) and Bass (Bassi). The piano accompaniment is written for both right and left hands. The music is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics are in Armenian and describe the king's arrival.

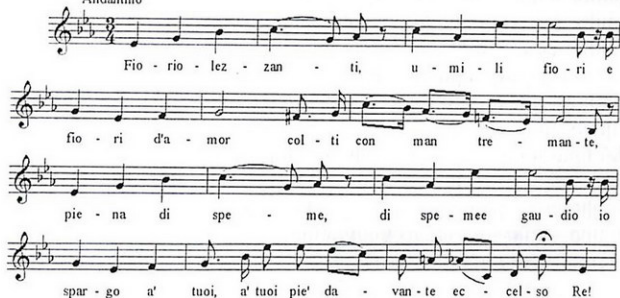
Tenori
Bassi Di quel - l'ac - ciar, di quel - l'ac ciar al ful - mi ne
 tre - ma nit - ni - co au - da ce

Ընդհանուր ոգևորությունն աճում է: Արական խմբերգը փոխարինվում է ավելի լուսավոր և քնարական հնչողություն ունեցող կանանց խմբերգով: Շուտով դրանք միաձուլվում են միասնական հզոր պոռթկումի մեջ:

Թագավորը ողջունում և իր շնորհակալությունն է հայտնում ժողովրդին: Նա դիմում է Ամենաբարձրյալին և խնդրում խաղաղություն հաստատել հայոց հողի վրա:

Նրա խոսքը հնչում է ազնիվ և վստահ: Սակայն հոգին համակված է տազնապով և անհանգստությամբ: Դիմավորողների մեջ նա նկատում է դեպի իրեն եկող գեղեցկուհի Փառանձեմ իշխանուհուն: Սկսվում է օպերայի՝ դրամատիզմի տեսակետից ամենաարտահայտիչ պահերից մեկը՝ մեծ տեսարանը, Փառանձեմի և Արշակի զուգերգ-երկխոսությունը: Փառանձեմը շնորհավորում է թագավորին և խնդրում է վերադարձնել իր վտարանդի ամուսնուն՝ Գնեկին.

Andantino



Փառանձեմի ծավալուն արիան օպերայում լավագույններից է: Ազատ ծավալվող լայնաշունչ մեղեդին դյուրում է իր չքնաղ գեղեցկությամբ: Փառանձեմն այստեղ ներկայանում է իբրև հմայիչ կնոջ տիպար և, միևնույն ժամանակ, հպարտ անճնավորություն, որը նույնիսկ թագավորին դիմելիս չի կորցնում սեփական արժանապատվության զգացումը:

Թագավորը զայրացած է: Նա վաղուց էր հավանել ու սիրահարվել Փառանձեմին: Սակայն նրա զարմիկը՝ իշխան Գնելն է ամուսնացել իշխանուհու հետ, որն այդ օրվանից դարձել է թագավորի անհաշտելի թշնամին և ստիպված է քսորում ապրել:

Արշակի և Փառանձեմի՝ դրամատիկորեն արտահայտիչ ասերգային ռեպլիկները հաջորդում են մեկը մյուսին: Սակայն թագավորն անդրդվելի է՝ նա չի ների Գնելին: Մոայլ ուժով հազեցած մերժումը հնչում է վճռականորեն.



Փառանձեմի և Արշակի ծավալուն զուգերգի հուզված, կրքոտ երաժշտությունն արտահայտում է մի կողմից՝ Արշակի

բուռն սերը, որն առաջարկում է Փառանձեմին փառք, թագ և գահ, և մյուս կողմից՝ թագավորի որոշմանը չենթարկվող Փառանձեմի հոգեկան խուճապն ու հուզմունքը:

Իր չափազանց սրտառույչ և երաժշտական առումով գեղեցիկ արիտզոյում Փառանձեմն աղերսում է թագավորին զբասիրտ լինել: Կլառնետի և ֆագոտի տխուր ելևէջներն ընդգծում են նրա հոգին համակած դառն թախիծը: Արիտզոն վերաճում է զուգերգի: Արշակի ձայնաբաժնում կրկնվում է Փառանձեմի արիտզոյի սրտառույչ մեղեդին, մա նույնպես աղերսում է զբասիրտ լինել իր սիրո նկատմամբ, որն աշխարհում ամենից թանկն է իր համար:

Maestoso sostenuto

Se del

Nu - me'im - ma - gin se - i del! pro-

Թագավորը հրամայում է Փառանձեմին հետևել իրեն...

Գիշեր է: Քայլերի ձայներ են լսվում. լարայինների փոքրինչ խլացված թռիչքածն շարժումն արտահայտիչ կերպով պատկերում է գիշերվա խորհրդավոր լռությունը: Դա Գնեկն է, որը թաքուն վերադարձել է հայրենիք, հույս ունենալով հանդիպել իր սիրեցյալին և վրեժխնդիր լինել թագավորի հասցրած վիրավորանքի համար: Նրան է միանում իր ընկերը՝ հայկական բանակի սպարապետ Վաղինակը: Նրանց կրքոտ երկխոսությունը՝ անմեղ զոհերի արյունով հեղեղված, ոճրագործ թագավորի իշխանության տակ հեծող հայրենիքի ճակատագրի մասին, լի է զայրույթով: Թագավորը չինայեց նույնիսկ իր հորը՝ կույր, անօգնական ծերունի Տիրանին, հրամայելով թաքուն սպանել նրան:

Andantino

Գնել

Վաղինակ

U - gual de - sio rias-cen-dei no stri pet - tu.

U .

gual de - sio rias-cen-dei no stri pet - tu.

Գնել

Վաղինակ

ven - det - ta mi gri - da, m'in - ci - ta fe -

nel cor l'ac - ciar vi - bran - do-mi me tru - ci - dar pen -

ri - re... Ven - det - ta l'o - no - re

sa - i; nel cor l'ac - ciar vi - bran - do mi

Գնելի և Վաղինակի գուգերը տիպիկ «վրեժի գուգեր» է: Այն սկսվում է էլեգիկ, տխուր երանգով, սպանված ծերունի Տիրանի² մասին հիշողությամբ:

Մեղեդու վշտալի-էլեգիկ բնույթն ընդգծված է նրան նվագակցող մենակատար գործիքների օստինատային «ռեպլիկներով» (իրար հաջորդելով՝ կոնտրապունկտը վարում են կլառնետը և թավջութակները): Զուգերգի երաժշտությունը հետզհետե փոխվում է, ուժ ու էներգիա է հավաքում: Ինչպես և գործողության սկզբում, հնչում է քայլերգը, որն ընթանում է *լյաբեմոլ* մածորում, $3/4$ չափով: Այս երկու քայլերգերը թեև ինտոնացիոն տեսակետից նման են իրար, սակայն բնույթով տարբեր են:

² Զուգերգում Գնելը (և՛ իտալական, և՛ հայկական տարբերակներում) Տիրանին հայր է անվանում: Ուստի և անհասկանալի է մնում՝ արդյոք նա Տիրանի որդին է (հետևաբար, Արշակ թագավորի եղբայրը), թե թագավորի եղբորորդին, ինչպես վկայում են պատմական աղբյուրները:

Գնելի և Վաղինակի քայլերգ-գուգերգը առաջին գործողության ավարտին ավելի սրընթաց է, հաստատուն: Գնելին և Վաղինակին միանում են ապստամբած նախարարները: Հիմնական բեման կրկնվում է երեք անգամ, և ամեն անգամ նրա հնչողությունն ուժեղանում է՝ քայլերգն ընկալվում է իբրև վրեժի և պայքարի կոչ, ունդեմ ղեսպոտիզմի և բռնության.



Այսպես, Արշակի, Փառանձեմի, Օլիմպիայի և Գնելի անձնական դրամայի թեմայի հետ միաժամանակ օպերա է մուտք գործում նոր և կարևոր թեմա՝ ղեսպոտիզմի և բռնապետության³ դեմ պայքարի թեման, որը լայնորեն ներկայացված է

³ Ժամանակին Գ.Տիգրանովը գրել է այդ մասին. «Կոմպոզիտորը թատրոնն օգտագործելով իբրև հասարակական ամբիոն՝ պատմական սյուժեի նյութի միջոցով ձգտում է լայն լսարանի ուշադրությունը հրավիրել արդիականության կենսահույզ խնդիրների, հայրենիքի ճակատագրի, հայրենասիրական, ազգային-ազատագրական, բռնապետության դեմ պայքարի մոտիվների վրա» (Армянский музыкальный театр, т.1, С.147-148): Կ.Խուդաբաշյանը բռնապետության դեմ պայքարի թեման համարում է գլխավորը օպերայում և այդպես էլ սահմանում է օպերայի ժանրը (Տ.Չուխաջյանի «Արշակ երկրորդ» օպերայի ժանրային բնորոշումը. Հայոց պատմությունը հայկական օպերայում, «Ավանգարդ» (լրագիր), Երևան, 1999, հունիսի 24-28): Մեր կարծիքով, ավելի ճիշտ կլինի «բռնապետության դեմ պայքարը» համարել թեմաներից մեկը, բայց ոչ ժանրը: Այդ թեման Իտալիայում առանձնապես զարգացավ սկսած իտալական ազգային ողբերգության ստեղծող Վիտորիո Ալֆիերիից (1749-1803): Նրա ողբերգություններում այդ թեման անբակտելիորեն կապված է դրանց հայրենասիրական ուղղվածության հետ (Բ.Տոմաշևսկի): Այլ կերպ էլ էլ կարող լինել. չէ որ Իտալիայում ազգային-ազատագրական պայքարի նպատակը ոչ թե ավստրիական կայսեր տապալումն էր, այլ ազատության և անկախության ձեռքբերումը: Նույնը կատարվում է Տ.Չուխաջյանի օպերայում: Բռնապետության դեմ պայքարի թեման այստեղ միակցվում է հայրենասիրության, ազատության և արդարության համար պայքարի թեմաների հետ: Այն ժամանակվա կոնկրետ պատմական պայմաններում մեկը ենթադրում էր նաև մյուսի առկայությունը:

հետազայում: Նրա կրողներն են Գները, Վաղինակը և դավադիր ավատատերերը:

Երկրորդ գործողության սկիզբը տեղի է ունենում պալատական սրահներից մեկում: Ուշ գիշեր է:

Լարայինների սողացող ունիսոնային ֆրագները ցածր հնչամասում, որոնք ընդհատվում են ամբողջ նվագախմբի օկտավային սուր «քացականչություններով», հնչում են իբրև ինչ-որ անխուսափելի, ճակատագրական բանի մռայլ նախագագում:

Օլիմպիան մենակ է: Նրան անհանգստացնում են հեռվից լսվող անհասկանալի աղմուկները՝ ռոմաքայլերի ձայնը, զենքի շաշյունը, հառաչանքները: Ներս է գալիս Վաղինակը: Թագուհին զարմացած է. նա արդեն ոչ մեկին չի վստահում: «Ո՞վ է քեզ ուղարկել», – հարցնում է նա: «Հայրենիքը և... սերը», – պատասխանում է Վաղինակը: Նա հուզված հայտնում է, որ թագուհուն և նրա երեխային մահացու վտանգ է սպառնում: Փառանձեմը և թագավորը ոչ մի բանի առաջ կանգ չեն առնի, որպեսզի Օլիմպիային հեռացնեն իրենց ճանապարհից:

Սկսվում է Վաղինակի մեծ արիան, տոգորված սիրո ջերմ զգացումով: Օլիմպիայի կերպարը նա վաղուց է կրում իր սրտում, այն օրվանից, երբ տեսավ դեռատի գեղեցկուհուն Բոսֆորի հեռավոր ափերին: Նրա սերն անշահախնդիր է և պատրաստ է ինքնազոհության՝ հանուն սիրեցյալի և նրա մանկիկի կյանքի փրկության:

Andantino

Fan - ciul - la'an - cor di can - di - de

ro - se le guan - ce spar - - - se, la tu - a so -

a - ve'im - ma - gi - ne sul Bo - sfo - ro m'ap - - -

par - se. Ma ti cin - ge - van por - po - re.

Oh! ver - gi - ne gu - li - - - va:



Արիան հնչում է պարզ, բնական և անկեղծ: Նրան առանձնահատուկ նրբություն են հաղորդում տոնայնական մաժորա-մինորային «փայլք»-անցումները (*դո մինոր, դո մաժոր*), կարծես ընդգծելով Վաղինակի զգացմունքների թրթռում, հուզումնալից զեղումը: Վաղինակն առաջարկում է Օլիմպիային միասին փախչել բարեկամները նրանց կօգնեն: Ներս են գալիս զինված դավադիր նախարարները: Նրանք պատրաստ են ապստամբել թագավորի դեմ: Նրանց խմբերգ-քայլերգը լեցուն է առնական, բայց փոքր-ինչ կոպտավուն ուժով:

Հանկարծ հայտնվում է Արշակ թագավորը: Դավադիրները մերկացրած սրերով հարձակվում են նրա վրա: Նրանց կանգնեցնում է Օլիմպիան: Ներս է մտնում Ներսես կաթողիկոսը, որը հորդորում է թագավորին զսպել իր գոռոզությունը, հիշեցնում կյանքի ունայնության մասին: Կաթողիկոսի խոսքը հնչում է զուսպ և փոքր-ինչ հանդիսավոր: Արիայի միջին մասում այն դառնում է ավելի հուզված և խիստ: Թագավորը զայրացած ընդհատում է նրան: Դռները բացվում են, քիկնապահներն ու Փառանձեմը ներս են բերում մահացու վիրավորված Գնեկին: Տիրում է ընդհանուր իրարանցում:



Այդ տեսարանում կենտրոնական տեղ է զբաղեցնում Գնելի՝ «ցասման և վրեժի» մեծ արիան:

Նա մեղադրում է թագավորին նրա կատարած ոճրագործությունների մեջ, նզովում է նրան և հիշեցնում գալիք հատուցման մասին: «Կտրտված», ընդհատվող ֆրագմենտը, նյարդային կետագծային ռիթմը արտահայտում են նրա՝ դառնությամբ և ցասումով լի խոսքի կրքոտ, գրգռված երանգը: Սա օպերայի երաժշտության ամենաարտահայտիչ, «խռովահույզ» երգերից մեկն է:

Արիայի միջին մասում, երբ Գնելն ասում է թագավորին մոտալուտ պատժի մասին, նրա ձայնաբաժնում և նվագախմբային նվագակցության մեջ երևան են գալիս բնորոշ խրոմատիզմներ, որոնք կանխանշում են դրանց լայն կիրառումը գերեզմանոցի տեսարանի՝ չարագույժ երանգ ունեցող երաժշտության մեջ: Նույն այդ արտահայտիչ խրոմատիզմներն ի հայտ են գալիս Գնելի նզովքից հետո ուժեղ հոգեկան ալեկոծման մեջ գտնվող Արշակի ձայնաբաժնում:

Հնչում է սգո քայլերգ հիշեցնող վշտալի խորալը: Նվագախմբային նվագակցության մեջ մասնակցում են միայն փողային գործիքները՝ նմանակելով երգեհոնի հնչողությունը: Ներսես կաթողիկոսը և նախարարները խնդրում են Աստծուն՝ ընդունել դժբախտ պատանու հոգին: Տեսարանի հուզական արտահայտչականությունն ընդգծված է նրա կառուցվածքով (ռոնդո երկու էպիզոդով): Ռեֆրենի դերում վշտալի խորալն է, որն առաջին անգամ ընդհատվում է Ներսես կաթողիկոսի աղոթքով, այնուհետև՝ Փառանձեմի և Գնելի սրտառուչ հրաժեշտի տեսարանով: Վշտալի խմբերգի եռակի կրկնությունը՝ ամեն անգամ նվագախմբային նոր շարադրանքով և ուժգնության նոր մակարդակով, գործողությանը հաղորդում է լարված դրամատիկ բնույթ:

Դրամատիկ լարվածությունը շիկացման առավելագույն աստիճանի է հասնում վերջավորող տեսարանում՝ վիթխարի անսամբլ-սեքստետում, որին մասնակցում են բոլոր հիմնական հերոսները, երգչախումբը և նվագախումբը: Անսամբլը սկսվում է Օլիմպիայի և Փառանձեմի զուգերգով: Օլիմպիայի ձայնաբաժնի մեղեդին դառնում է ամբողջ անսամբլի գլխավոր շարժիչ ուժը:

Ջարմանալի է, որ վշտի, թախծի զգացմունքն այստեղ արտահայտված է մաժորային բնույթի երաժշտությամբ: Դա Չուխաջյանի մեղեդային ոճի ամենաբնութագրական գծերից մեկն է: Իրոք, այստեղ «վիշտ է առանց հուսաբեկության» (Վ.Բրյուսով).

Օլմալիս

Qual ter - ror m'in - va - de'il se - no... del - la

Deh! non la - sciar - mi, ta - pi - ra,

mor - te gia' il pal - lo - re

deh! non la - sciar - mi an - co - ra,

Կարելի է նույնիսկ խոսել Չուխաջյանի մեղեդիների «լուսավոր թախժոտության» մասին, որը դրանց հաղորդում է անկրկնելի յուրօրինակություն և հմայք:

Նույն «լուսավոր թախծի» (*սի-մաժոր*) երանգն ունի անսամբլին միացող Գ-նելի ձայնաբաժինը: Այնուհետև միանում են մյուս բոլոր մասնակիցները:

Չուխաջյանի ուժն անսամբլներում առանձին ձայնաբաժինների անհատականացման մեջ չէ (ինչպես, ասենք, Վերդիի «Ռիգոլետտո» օպերայի հռչակավոր կվարտետում): Հերոսների ձայնաբաժիններն այստեղ սովորաբար կրկնում կամ լրացնում են միմյանց հարմոնիկ տեսակետից (երբեմն չնչին մեղեդական փոփոխություններով): Չուխաջյանի անսամբլները կառուցված են հակադիր հատվածներ ներառելու (թե՛ բնույթի և թե՛ տոնալ-հարմոնիկ պլանի իմաստով), երաժշտական հյուսվածքի լիցքաթափման և «թանձրացման», ընդհանուր դինամիկ աճի միջոցով, որն անսամբլի վերջում հանգեցնում է հիմնական երաժշտական կերպարի կուլմինացիոն ցուցադրմանը...

O. Cru-doa mor, ri-mor-so'a-cer - bo si com-bat-to-no inque-stal-ma:

Alto. Deh! non lasciami, ta-pi-na, non la-sciar-mi, ta-pi-na, oh ca-ro:

T. tu-o cor, ces-sa, oh di-let-ta, ces-sa ipian-to'a-ma-ro,

Alto. Cru-doa mor, ri-mor-so'a-cer - bo si com-bat-to-no inque-stal-ma:

B. mancarmisen - to... oh, rio

P. Qual te-ro-re m'in-va-de'il se-no... del-la mor-te gia'il pal-lo-re

P. Qual ter-ror m'in-va-de'il se-no... del-l'amor-te gia'il pal-lor

Երկրորդ և երրորդ գործողությունների միջև ընկած է երկու տարի:

Երրորդ գործողությունն սկսվում է Արշակի մեծ արհալով: Այն երկմասանի է: Արշակը զոջում է իր արածի համար: Նրան առանձնապես ճնշում է Օլիմպիայի տխուր ճակատագրի մասին միտքը, որի հետ նա շատ դաժան վարվեց՝ բանտարկելով նրան աշտարակում: Արիայի երաժշտությունը զգայուն կերպով հաղորդում է հերոսին համակած զոջման և ամիսոսանքի զգացմունքները, հաղորդում է զուսպ ձևով, առանց ավելորդ պաթետիկայի: Մեղեդին գեղեցիկ է, ճկուն և արտահայտիչ: Արիայի երկրորդ մասը նվիրված է Օլիմպիայի հետ կապված հիշողություններին:

Թեթև, նրբագեղ մեղեդին, նվագակցության լուսավոր երանգը, թավջութակների կոնտրապունկտի ջերմ, «թավշյա»

հնչողությունը հերոսի հիշողության մեջ կարծես վերակենդանացնում են Օլիմպիայի դյուքի կերպարը...

Խուլ հնչող օկտավային «քայլերը» (Ֆագոտները, լարայինները ցածր հնչամասում) բնութագրական կետագծային ռիթմով ընդգծված, ջութակների «սոսափող», «խշշացող» ելեջները՝ փայտյա փողայինների նվագակցությամբ ստեղծում են դավադրության հետ կապված տեսարանի համար տիպական խորհրդավոր, լարված մթնոլորտ: Այստեղ թագավորի դեմ դավադրություն կազմակերպելու համար կրկին հավաքվել են Վադինակը և նախարարները: Նրանց մեջ վրդովմունքի պայթյուն է առաջացրել մի նոր ծանր հանցագործություն՝ Օլիմպիայի մանկիկի սպանությունը՝ կատարված Փառանձեմի ձեռքով:

Իր դրամատուրգիական ֆունկցիայի տեսակետից դավադիրների տեսարանը երկրորդ գործողության նմանատիպ տեսարանի կրկնությունն է և, ըստ էության, ոչ մի նոր բան չի ավելացնում՝ և՛ երաժշտական տեսակետից արտահայտիչ չէ, և՛ չափից ավելի ձգձգված է: Այս տեսարանում բեկում է առաջանում, երբ դավադիրների ականջին է հասնում երգող Օլիմպիայի ձայնը: Իր սպանված երեխայի համար Օլիմպիայի աղոթք-ողորձ օպերայի ամենահուզիչ պահերից մեկն է.

Օլիմպիա

Andante sostenuto

Ce - le - ste Re - gi - na sguar - do in -

eli - na sul - le - gra, e - gra - ta - pi - na

Օլիմպիայի արիան կարծես բաժանվում է երեք արիողային հատվածի: Դրանցից առաջինում (*Ֆա-միևոր*) տխուր մեղեդին հնչում է հուզիչ և սրտաշարժ: Կլառնետի վշտալի, սրտառույ օստինատային ֆրագներն ընդգծում են իրավիճակի ողբերգականությունը: Եվ որպես հակադրություն լավում է ֆլեյտայի քափանցիկ, նուրբ ելևէջը:

Մուտք է գործում կարեկից սպասուհիների խմբերգը: Երկրորդ արիողային հատվածում (*յա-միևոր*) տրտմության զգացումն ուժեղանում է, լցվում ներքին դրամատիզմով: Երրորդում (*Ֆա-մաժոր*) վրա է հասնում «էլեգիկ լուսավորումը», ինչն այնքան բնորոշ է Չուխաջյանի երաժշտության նմանատիպ հատվածներից շատերին:

Երրորդ գործողության ավարտը պարունակում է «սարսափելին» արտահայտելու բոլոր այն տարրերը, որոնք բնութագրական են այն ժամանակվա օպերային պրակտիկայի համար (հատկապես իտալական): Գիշեր: Փոթորիկ: Ամպրոպ: Լքված հին գերեզմանոց: Կիսաքանդ ամրոցի ավերակներ: Բացված գերեզմաններ: Թագավորի և Փառանձեմի զոհերի հառնած ստվերներ:

Այդ շարագուշակ կերպարների երաժշտական մարմնավորումը նույնպես գտնվում է ավանդական արտահայտչամիջոցների հունի մեջ: Տեսարանի երաժշտության հիմնական «շինանյութն» է փոքրացրած սեպտակորդը. դա և՛ լարայինների խրոմատիկ սեկվենցիաներն են փոքրացրած սեպտակորդի հնչյունների վրա, և՛ խրոմատիկ վարընթաց և վերընթաց «որոտանման» զամմաները ամբողջ նվագախմբի կատարմամբ, և՛ նվագախմբի հնչողությունը կարծես «ճեղքող» պիկոլո ֆլեյտայի սուր ելևէջների «բռնկումները», և՛ ուրվականների խմբերգում մռայլ հնչող փոքրացրած սեպտակորդները:

Այս տեսարանի երաժշտության դիվային մթնոլորտում առանձնանում է Արշակի և Փառանձեմի զուգերգը: Այն ընթանում է օկտավային շարադրանքով և ունի կրքոտ-գրգռված, վճռական և կամային բնույթ, որը, անշուշտ, ավելի համապատասխանում է Փառանձեմի հոգեկան վիճակին. նա երդվում է Գնելին միշտ նրա հետ լինել և տարված է պատրաստվող նոր վրեժխնդրության մտքերով: Եվ բոլորովին չի համապատասխանում սարսափով համակված Արշակի զգացումներին: Վերջինս այստեղ ամբողջապես գտնվում է իր «ճակատագրական» սիրուհու ազդեցության տակ:

Վերջին, չորրորդ գործողության մեջ սուր հակադիր տեսարանները և պատկերները հաջորդում են մեկը մյուսին: Գոր-

ծողությունն սկսվում է անուրջների գիրկն ընկած Օլիմպիայի աչքին երևացող կապույտ Բոսֆորի անվրդով պատկերով: Ֆլեյտաների անփոփոխ կրկնվող հովվերգական բնույթի ֆրագները (այնուհետև նրանց միանում է ջութակների նուրբ հնչողությունը վերին հնչամասում) կարծես պատկերում են ծովի անսահման և անխռով հարթության տեսարանը: Մուտք գործող ալտերը կատարում են Վաղինակի արիայի սքանչելի մեղեդին (տե՛ս վերը բերված օրինակը), և Օլիմպիայի անուրջներում անամպ, երջանիկ պատանեկության տեսիլները կարծես կենդանի իրականություն են դառնում: Անուրջներն ընդհատվում են թագավորի թիկնապահ Վարդանի այցելությամբ: Նա հաղորդում է թագավորի խնդրանքը՝ ներել իրեն: Օլիմպիան համաձայնություն է տալիս: Ներս է գալիս թագավորը և իր ջերմ երախտագիտությունը հայտնում Օլիմպիային: Արշակի ձայնաբաժնում երևան է գալիս ազատ ծավալվող, լայնաշունչ մեղեդին: Երաժշտությունն արտահայտում է և՛ վերածնված սիրո ջերմությունը, և՛ անցածի համար ափսոսանքի զգացումը: Օլիմպիան կիսում է թագավորի զգացմունքները: Նրանց գուգերգը վերաճում է կվարտետի (նրանց են միանում Վարդանը, Օլիմպիայի մտերմուհի Պոլիքսենան և երգչախումբը): Հիմնական մեղեդին կվարտետի, երգչախմբի և նվագախմբի կատարմամբ կրկնվելով՝ նոր երանգներ է ձեռք բերում, ընդհանուր հնչողությունը դառնում է ավելի լիարյուն, հզոր, լուսավոր բերկրանքի զգացման արտահայտությունը հնչում է ավելի վառ ու որոշակի: Եզրափակող պատկերը խնջույքն է պալատում՝ թագավորի և թագուհու հաշտության առթիվ: Սկսվում են պարերը՝ ուրախ և կրակոտ, թեթև և նրբագեղ: Երբ ուրախությունը հասնում է բարձրակետին, ծայր է առնում ոգևորիչ «Մեղանի երգը»: Տարբեր վերափոխումներով այն հնչում է նորից ու նորից, դառնալով բեմում կատարվող գործողության հիմնական երաժշտական ֆոնը:

Tenori



Բոլորը կարծես ուրախ են և գոհ: Այդպես է հնչում Օլիմպիայի, Փառանձեմի, Վաղինակի և Արշակի կվարտետը: Ճիշտ է, Վաղինակը նախագգուշացնում է թագուհուն չհավատալ Փառանձեմի խոնարհ տեսքին: Սակայն Օլիմպիան հնազանդ է իր ճակատագրին. լինելիքից խուսափելն անհնար է: Կվարտետի ավարտը պահպանում է իր լուսավոր և ուրախ երանգը: Փառանձեմը ներում է հայցում Օլիմպիայից, զինով գավաթ է մատուցում նրան և խնդրում ըմպել ի նշան հաշտության: Օլիմպիան ընդունում է գավաթը և խմում զինին:

«Դավաճանություն», «զինին թունավորված է» ճիչերով շտապ դահլիճ են մտնում Ներսես կաթողիկոսը և նախարարները: Ներսեսը մեղադրում է թագավորին և Փառանձեմին կատարված ոճրագործության մեջ: Արշակը քարացած է: Փառանձեմի մեծ արիան արտահայտում է անսքող, դիվային ուրախություն և ներքին ցնծություն. վերջապես նա կարողացավ լիովին հատուցել Գնելի մահվան համար:

Նախարարները պատիժ են պահանջում: Մարտական քայլերգի ոգով նրանց ոչ մեծ խմբերգը կարծես ազդարարում է գալիք ազատությունը, որը վերջապես կհաստատվի հայոց հողում:

Օպերայի վերջին էջերը գրեթե ամբողջովին նվիրված են Օլիմպիային: Նրա տխուր արիան (con dolore) լի է քնքշությամբ և քնարականությամբ: Կաթողիկոսի և ներկաների վշտալի խորալ-աղոթքից հետո հնչում է Օլիմպիայի և Վաղինակի հրաժեշտի գուգերգը: Այն ունի «էլեգիկ լուսավորվածության» (*սոլ մաժոր*) երանգ, որով երաժշտության մեջ ներմուծում է հաշտության, հանդարտվածության, յուրատեսակ կատարսիսի տարրեր...

Օլիմպիա

Վաղինակ

Tu nell' au - re - a del - la vi - tail pri - mo so - a - ve

Oh! per-che' schiu - di d'un - a man - mo - ren - te il ciekh'e'in

fo - sti se - gno del mi - o cor. Ma pu - ro'e' co - meil ciel, il ciel l'a -

van io cer - ca - i fi - nor e tut-to'in nan - zi a me di -

Պատահական չէ, որ ես փորձեցի քիչ թե շատ մանրամասն և հետևողականորեն պատմել «Արշակ Երկրորդ» օպերայի երաժշտության և դրամատուրգիայի մասին: Վեճերն այդ օպերայի շուրջ վերջին տարիների ընթացքում բավական սուր բնույթ են ստացել՝ հաճախ նույնիսկ «քաղաքական երանգով»:

Վեճերն այն մասին են, թե ինչպես բեմադրել օպերան՝ հեղինակային տարբերակով, թե՞ 1945 թվականի «բոլշևիկյան» խմբագրմամբ:

Անտարակույս, նախապատվությունը, որպես կանոն, պետք է տրվի հեղինակային խմբագրմանը: Սակայն, ինչպես հայտնի է, չկան կանոններ առանց բացառության: Հավանաբար շատերին է հայտնի այն բանավեճը, որ նույն առիթով ծավալվեց 1920-ական թվականների վերջերից և շարունակվեց երկար տարիներ Մուսորգսկու «Բորիս Գոդունով» օպերայի շուրջ. ինչպե՞ս բեմադրել օպերան՝ հեղինակի, թե Ն.Ռիմսկի-Կորսակովի խմբագրությամբ: Կարծես շահեց «հեղինակային առաջնության» հայեցակետը, և նույնիսկ փորձեր արվեցին օպերան բեմադրել՝ ճշգրիտ համապատասխանեցնելով հեղինակային սկզբնաղբյուրին: Այդ բեմադրությունները մոռացված են: Այժմ, ինչպես և տարիներ առաջ, «Բորիս Գոդունով» օպերան ամբողջ աշխարհում ներկայացվում է Ռիմսկի-Կորսակովի խմբագրությամբ և գործիքավորմամբ, որը, ինչպես երևում է, ավելի է համապատասխանում օպերային արվեստի յուրահատկությանը: Տուժե՞ց դրանից Մուսորգսկին: Դժվար թե: Սակայն միլիոնավոր ունկնդիրներ հնարավորություն ստացան հաղորդակցվել նրա հանճարեղ երաժշտությանը:

Ժամանակին Գ.Տիգրանովը նշում էր. «Թերզյանը լիբրետոն գրել է նույն այն տիպական հնարներով, որոնց հիման վրա ստեղծվում էին XIX դարի սկզբի և կեսերի իտալական պատմա-ռոմանտիկական օպերաների մեծ մասի լիբրետոները. ...Այն կառուցված է չափազանց խճճված բովանդակության, երբեմն քիչ հիմնավորված սյուժետային հիմքի վրա, որը լի է արտաքին էֆեկտների կուտակումներով, անվերջանալի դավադրություններով, սպանություններով, թունավորումներով, դժոխսային ֆանտաստիկայի տարրերով»⁴:

Լիբրետոյի քննադատությունը պետք է իրավացի ճանաչել: Սակայն, արդյո՞ք Չուխաշյանի երաժշտությունը հաղթահարում է այդ թերությունները: Այդպես չի լինում: Օպերան դրամատիկական ստեղծագործություն է: Եվ լիբրետոն օպե-

⁴ Г.Тигранов. Армянский музыкальный театр, т.1, С. 148-149:

րային ստեղծագործության գաղափարը, սյուժետային հյուսվածքը, հերոսների բնավորությունները որոշող դրամատիկական հիմքն է: Լիբրետոյի թերություններն անխուսափելիորեն ազդում են նաև օպերայի երաժշտության վրա:

Ամենից առաջ դրանք արտահայտվեցին Արշակի կերպարի մեջ: Ո՞վ է նա՝ ազգային հերոս (օպերայի սկիզբը), չարագործ ու ոճրագործ (առաջին գործողության երկրորդ պատկեր, երկրորդ գործողություն), ապաշխարող մեղսագործ (երրորդ գործողություն), միամիտ մա՞րդ (չորրորդ գործողություն): Չէ՞ որ նա գիտեր Փառանձեմի մտադրությունները Օլիմպիային սպանելու մասին (իշխանուհին այդ մասին ասաց նրան գերեզմանոցի տեսարանում) և չէր կարող չկռահել, որ հենց Փառանձեմն է սպանել նրանց երեխային, և, այնուամենայնիվ, նա մասնակցում է խնջույքին, գավաթ է մատուցում Օլիմպիային, ինքը՝ Արշակն էլ մաղթում է. «Թող այս ուրախության գավաթը փարատի սրտի դառնությունները»: Ապշեցուցիչ միամտություն:

Դրամատուրգիայում հին ճշմարտություններից մեկն ասում է. հերոսը, առավել ևս գլխավոր հերոսը, պետք է լինի *որոշակի անձ*, հաստատուն և ճանաչելի բնավորությամբ: Կերպարը կարող է ներկայացվել զարգացմամբ մեջ, որոշ փոփոխությամբ, բայց *անպայման իր բնավորության, իր էության տրամաբանության սահմաններում*:

Նման որոշակիություն Արշակի կերպարում մենք չենք տեսնում: Այն չկա նաև նրա երաժշտական բնութագրում, որը (չնչին բացառությամբ) ստեղծված է ընդհանուր քնարական ոգով, ճիշտ է, մեղեդիական տեսակետից գրավիչ և ընտիր երաժշտական նյութի հիման վրա:

Օպերայում պատշաճ զարգացում չի գտել նաև հանուն ազատության և բռնապետության դեմ պայքարի կարևոր թեման: Առաջին երկու գործողության մեջ հետաքրքիր և երաժշտական առումով արտահայտիչ ներկայանալով, այն հետագայում անհրաժեշտ զարգացում չի ստանում:

«Արշակ Երկրորդ» օպերայի բոլոր այդ թերություններն ու բացերը, իմ կարծիքով, բացատրելի են: Հեղինակային խմբագրության կողմնակիցները, քննադատելով օպերայի 1945 թվականի խմբագրությունը, համարելով, որ այն թելադրված էր ժամանակին իշխող կոմունիստական գաղափարախոսությամբ, մոռանում են, որ գաղափարախոսական ճնշումը Օսմանյան Թուրքիայում խորհրդայինից հարյուրապատիկ ուժեղ էր և սիսավոր: Այնպես որ Թուրքիայում հայ արվեստի գոր-

ծիչները ստիպված էին լինում տարբեր տեսակի հնարքների դիմել, որպեսզի կարողանային ինչ-որ կերպ գոյատևել և աշխատել: Կարծել, որ Թերզյանը և Չուխաջյանը օպերան ստեղծելիս չեն դեկավարվել նման «ներքին գրաքննությամբ», առնվազն միամտություն կլիներ: Եվ այն, ինչ նրանք արեցին այդ պայմաններում, ոչ միայն խիզախություն էր, այլ նաև հանդգնություն: Օպերայի տեսարաններից, դրամատիկ իրավիճակներից և կերպարներից շատերն այստեղ լի էին բացահայտ և թաքուն ակնարկներով, անմիջական զուգորդություններ էին առաջացնում իրականության հետ:

Ահա, օրինակ, օպերայի սկիզբը՝ մարտադաշտից հայոց զորքերի հաղթական վերադարձի տեսարանը: Դժվար չէ պատկերացնել, թե հայրենասիրական զգացմունքների ինչպիսի հորդում պետք է առաջացրած լիներ ժամանակակիցների մոտ Հայաստանի անցյալի փառքի ու վեհության կենդանի հիշեցումը: Խոր իմաստ էր ներդրված Գնելի կրքոտ խոսքում, որն, ըստ ամենայնի, վրեժի և պայքարի կոչ էր ընդդեմ դեսպոտիզմի ու բռնության: Օպերայի առաջին և վերջին գործողություններում Հայաստանի ազատության անսրող կոչ էր հնչում:

Հայաստանի պատիվը զմեզ

համախմբե, ո՛վ քաջեր,

Ծածանին հայերս ոսկեշող դրոշք.

Չորս դին դռնչե մարտագող շշինդը

Ավետաբեր ազատութեան:

Որպեսզի կարելի լիներ պահպանել նման տեսարաններ, անհրաժեշտ էին նաև զոհաբերություններ: Այստեղից էլ բռնության և դեսպոտիզմի դեմ պայքարի թեմայի անվճռականությունը, անկատարությունը, որը հաճախ ընդունում է անձնական վրեժի բնույթ, այստեղից էլ Արշակի կերպարի անորոշությունը: Հայոց թագավորը չարագործ ու ոճրագործ՝ թերևս դա օպերան բեմում տեսնելու հնարավորության համար վճարված «վարձն» էր⁵:

⁵ Ինչպես կարելի է դատել օպերայի հրատարակված կլավիրից և պարտիտուրից (Տ.Չուխաճեան, «Արշակ Բ» երգի և դաշնակի համար: Գահիրե, 2000 և Տ.Չուխաճեան, «Արշակ Բ», Նուագագրութիւն: Գահիրե, 2000) և 1871 թ. հրատարակված Թերզյանի լիբրետոյից, դրանց միջև կան լուրջ տարրերգրվածներ: Այսպես, օպերայում բացակայում են Գնելի, Փառանձեմի և Վարդանի (առաջին գործողություն), Փառանձեմի և Ներսես կաթողիկոսի (երկրորդ գործողություն), Փառանձեմի և Արշակի (երրորդ գործողության սկիզբ) տեսա-

Ինչպես էլ լինի, ժամանակակից հանդիսատես-ունկնդրի համար այդ թերասացությունները, անհասկանալի և չհիմնավորված իրավիճակները, էլ չենք խոսում գերեզմանոցի տեսարանի նման պատկերների միամտության մասին, դժվար թե կարողանային մեծ ոգևորության առիթ դառնալ:

Դա մի կողմից: Մյուս կողմում սքանչելի երաժշտություն էր, մեղեդային հսկայական հարստությունը, օպերային բոլոր ձևերին՝ արիոգոյից մինչև հսկայածավալ անսամբլներ, կոմպոզիտորի հիանալի տիրապետումը, զուտ օպերային կանոնների համաձայն՝ «խոշոր վրձնահարվածներով» հեղինակի մտածելու կարողությունը:

Վերջապես, պետք է նշել Չուխաջյանի օպերայի բնորոշ առանձնահատկությունը՝ մեծածավալ գույերգերի, ավելի ճիշտ, երկխոսության տեսարանների առատությունը: «Մեամարտ-գույերգերը» կամ «համերաշխության-գույերգերը», որտեղ ընդհանուր դինամիկայի աստիճանական ուժեղացումը գույակցվում է էնոցիոնալ տարբեր վիճակների ճկուն փոփոխությունների հետ, օպերայի երաժշտական դրամատուրգիային բացառիկ դինամիկա են հաղորդում, մեծապես բարձրացնում են բեմում կատարվող գործողությունների էնոցիոնալ հագեցածությունը: Հատկանշական է, որ 19-րդ դարի արևմտաեվրոպական օպերաներում այդքան մեծ թվով երկխոսության տեսարաններ չէին օգտագործվում և միայն Վերդիի «Աիդայից» հետո (որն, ինչպես հայտնի է, գրվել է 1871 թվականին, Չուխաջյանի օպերայից հետո) դրանք լայն տարածում գտան:

Հաշվի առնելով վերը նշված բոլոր գործոնները, Երևանի Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնը որոշեց բեմադրել «Արշակ Երկրորդ» օպերան նոր, փոփոխված

րանները և այլն: Պարտիտուրում հանդիպում են չտեքստավորված վոկալ ծայնաբաժիններ: Այս ամենը հավաստում է, որ Թերգյանի լիբրետոյում ամեն ինչ չէ, որ դուր էր գալիս Չուխաջյանին, և նա շարունակում էր աշխատել լիբրետոյի վրա: Օպերայի վերջում Արշակի սպանության պնդումը Չուխաջյանի օպերայի մասին գրող հեղինակներից շատերի ակնհայտ մոլորությունն է: Օպերայում այդպիսի բան չկա. Արշակը և Փռռանձենը պարզապես հեռանում են դահլիճից: Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել՝ Թուրքիայում (ինչպես և ուրիշ շատ երկրներում) թագակիր անձի սպանության ցուցադրումը բեմում խստիվ արգելված էր (տես՝ Տ. Չուխաճեան, «Արշակ Բ» երգի և դաշնակի համար, էջ 409-428):

խմբագրությանը: Իմ կարծիքով, դա ճիշտ որոշում էր: Ներկայացման ստեղծման վրա աշխատում էին ամենաբարձր պրոֆեսիոնալ մակարդակի վարպետները: Լիբրետոն գրեց Ա.Գուլակյանը, օպերայի երաժշտական խմբագրումն իրականացրեցին Ա.Շահվերդյանն ու Լ.Խոջա-Էյնաթյանը:

1945 թվականի նոյեմբերի 29-ին Երևանում կայացավ «Արշակ Երկրորդ» օպերայի հանդիսավոր պրեմիերան: Բեմադրության մեջ զբաղված էին ստեղծագործական սրանչելի ուժեր՝ դիրիժոր Միքայել Թավրիզյանը, ռեժիսոր Արմեն Գուլակյանը, երգչուհիներ Հայկանուշ Դանիելյանը, Տաթևիկ Սազանդարյանը, երգիչներ Շարա Տալյանը, Պավել Լիսիցյանը: Ներկայացումը գեղարվեստորեն վառ և ամբողջական ստացվեց և անմիջապես ջերմ ընդունելություն գտավ: Այն արժանացավ ժամանակի ամենաբարձր պարգևին՝ առաջին կարգի Ստալինյան մրցանակին և այդ ժամանակից սկսած երկար տարիների ընթացքում զարդարում էր մեր օպերային թատրոնի բեմը⁶:

3

1868 թվականին Կ.Պոլսում կատարվում է «Արշակ Երկրորդ» օպերայի նախերգանքը, առաջ բերելով հայ հասարակայնության աշխույժ հետաքրքրությունը⁷: Ենթադրվում էր, որ օպերան բեմից կհնչի հաջորդ թատերաշրջանում: Սակայն դա տեղի չունեցավ: Հայկական անդրանիկ օպերան և Չուխաջյանի լավագույն ստեղծագործությունը կոմպոզիտորի կյանքի օրոք այդպես էլ բեմական մարմնավորում չստացավ:

«Արշակ Երկրորդ»-ի բեմադրության հետ կապված դառը փորձը Չուխաջյանին ստիպեց դիմել երաժշտական թատրոնի մյուս ժանրերին: 1872 թվականին Վարդուկյանի թատրոնում, որն ուներ բեմադրական լայն հնարավորություններ և լավ թա-

⁶ Ավելի մանրամասն «Արշակ Երկրորդ» օպերայի այդ և հետագա բեմադրությունների մասին տե՛ս մեր «Տիգրան Չուխաջյանը և նրա «Արշակ Երկրորդ» օպերան» գրքում (Երևան, 1971):

⁷ Նախերգանքի ճակատագրի և նրա երաժշտական թեմաների սեմանտիկայի մասին տե՛ս Ա.Ասատրյան, Անվերջանալի ողիսական. Տ.Չուխաջյանի «Արշակ Բ» օպերայի նախերգանքը, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջանի նյութերի ժողովածու, Երևան, 2005, էջ 6-13:

տերախումբ, ներկայացվեց Չուխաջյանի «Արիֆ» կոմիկական օպերան:

Երևանի Ե.Չաբենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող ձեռագրի վրա կարելի է կարդալ հետևյալ մակագրությունը. «Այս օբերան գրուած է Գոգոլի «Ռեվիզորի» վրա և վերածած է թրքական կեանքի Յովհաննէս Աճեմեան և անունը դրած է «Արիֆ»»: Հավաստի բնավորությունները, սուր սյուժեն, որի զվարճալի բովանդակության տակ թաքնված են դիպուկ արձակված սատիրական նետեր, կենսախիճող անմիջական երաժշտությունը՝ այս բոլորը շատ դուր եկավ հանդիսատեսին: «Արիֆի» հաջողությունն աղմկալի էր ու տևական:

Այդ հաջողությամբ ոգևորված, Չուխաջյանը կոմիկական նոր օպերաներ ու օպերետներ է գրում, որոնց թվում են՝ «Զյուսե Քեհյան» և «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղան»: Դրանք «Արիֆի» հետ միասին դարձան Չուխաջյանի կազմակերպած «Օսմանյան օպերային խմբի» խաղացանկի հիմքը: Խմբի առաջին ներկայացումը կայացավ 1874 թվականին:

Չուխաջյանի նոր գործերից առավել ժողովրդականություն վայելեց «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա» կոմիկական օպերան (առաջին ներկայացումը տեղի է ունեցել Կ.Պոլսում, 1875 թվականին): Նրա հաջողությունն աննախադեպ երևույթ էր ողջ Մերձավոր Արևելքում: Առաջին իսկ ներկայացումից հետո «Լեբլեբիջի» մեղեդիները երգվում էին Պոլսո փողոցներում: Օպերան բեմադրվել է շատ քաղաքներում (այն կատարվել է հայերեն, թուրքերեն, հունարեն, գերմաներեն, ռուսերեն և այլ լեզուներով), ամենուրեք արժանանալով ջերմ ընդունելության:

«Լեբլեբիջի» երաժշտության հմայքը տարիների հետ չի խամրել: Ունկնդրելով այն, ակամայից նկատում ես, թե որքան թեթև ու անբռնազրու են ընթանում արագ զարգացող գործողությունները, ինչպիսի եռանդուն աշխուժությամբ են հագեցած նրա ճկուն ռիթմերը և որքան նրբակերտ են նրա մելոդիկ նախշերը: Չարմանալի է նաև այդ երաժշտության կոլորիտը՝ գունագեղ ու յուրօրինակ, որ կարծես իր մեջ է ներառել արևելյան մեծ քաղաքի երաժշտական կենցաղի կենդանի բազմազանությունը և միևնույն ժամանակ պահպանել հայկական երաժշտական ինտոնացիայի անկրկնելի գեղեցկությունը:

1876 թվականին Չուխաջյանի օպերային խումբը ցրվեց: Հաջորդ տարին հայտնի դերասան և թատերական գործիչ Ս.Պենկյանը կրկին կազմակերպում է երաժշտական-թատերախումբ, որպես երաժշտական ղեկավար հրավիրելով Չու-

խաջյանին: Պենկլյանի խմբի խաղացանկում բացի Չուխա-
ջյանի կոմիկական օպերաներից և օպերետներից կային նաև
Օֆենբախի, Լեկոկի ու եվրոպական այլ կոմպոզիտորների
գործեր: Խմբի առաջին հյուրախաղերը տեղի ունեցան Ադրի-
անուպոլսում: Այդ քաղաքի ընտրությունը պատահական չէր:
Այդ ժամանակ այնտեղ էր գտնվում ռուսական զորքը:

Հայերը մեծ հուզմունքով էին հետևում ռուս-թուրքական
պատերազմի ընթացքին: Ռուսական զորքերի մոտենալը Օս-
մանյան կայսրության մայրաքաղաքին նրանց մեջ առաջ էր
բերել իսկական խանդավառություն և ցնծություն: Բոլորը հա-
մոզված էին, որ վերջապես հասել է ազատության բաղձալի
ժամը: Այդպիսի ընդհանուր ոգևորության պայմաններում էին
անցնում Պենկլյանի խմբի հյուրախաղերը Ադրիանուպոլսում:
Առանձնապես ջերմ ընդունելություն գտան Չուխաջյանի օպե-
րաները, իսկ ինքը՝ կոմպոզիտորն արժանացավ ռուսական
շքանշանի:

Խմբի վերադարձը Կ.Պոլիս տխուր եղավ: Հայտնի դար-
ձան Բեռլինում կայացած միջազգային կոնգրեսի որոշումները,
որոնք ընդունվեցին 1878 թվականի հուլիսի 13-ին: Անգլիայի,
Գերմանիայի և Ավստրո-Հունգարիայի կառավարություններն
ուժեղ ճնշում գործադրեցին ռուսների վրա: Արևմտաեվրոպա-
կան երկրների խորամանկ դիվանագիտական խաղի հետևան-
քով ռուսական զենքի ուժով ձեռք բերած շատ հաղթանակներ
անտեսվեցին, վերջնականապես թաղվեց նաև «հայկական
հարցը»: Ռուսական դիվանագիտությունը խոշոր պարտություն
կրեց: Թագավորին ուղղված իր զեկուցագրում արտաքին գոր-
ծոց մինիստր Ալեքսանդր Գորչակովը գրում էր, որ դա իր ծա-
ռայության ընթացքում «ամենամեծ սև բիծն է»: Հատկանշա-
կան է, որ Ալեքսանդր II-ն այդ խոսքերի դիմաց ավելացրել է.
«Նաև իմ»:

Հայերի ազատության վարդագույն հույսերը հոգս ցնդե-
ցին: Արյունաբքու սուլթան Աբդուլ Համիդի ձեռքերն այժմ
ազատ էին կապանքներից: Երկար տարիներ տիրեց ամենասև
ռեակցիան: Հետապնդում և ձերբակալում էին հայ մշակույթի
գործիչներին (նրանց թվում էր նաև հայտնի երաժիշտ Ե.Տնտե-
սյանը, որը շուտով մահացավ բանտում), փակվում էին լրա-
գրերն ու մշակութային օջախները:

Անտանեյի պայմանները հայ մշակույթի շատ գործիչ-
ների ստիպեցին թողնել Կ.Պոլիսը: Մի մասը մեկնեց Կովկաս,
իսկ մյուսը՝ եվրոպական տարբեր երկրներ: Պենկլյանի խումբը
նույնպես անելիք չուներ Կ.Պոլսում: Տարիներ շարունակ

խումբը շրջագայում էր Թուրքիայի գավառական քաղաքներում, այնուհետև Բալկաններում և Եգիպտոսում: Հետաքրքիր խաղացանկը, խմբի փայլուն կազմը, որը զարդարում էին մի շարք հիանալի դերասաններ, այդ թվում հանրահայտ Սիրանույշը և Մարտիրոս Մնակյանը, ապահովեցին հյուրախաղերի մշտական հաջողությունը: Երկրորդ անգամ Եգիպտոս եկած ժամանակ (1887 թվական), խմբի հյուրախաղերը կայացան Կահիրեի շքեղագարդ օպերային թատրոնում, որը, ինչպես հայտնի է, հատուկ կառուցվել էր Վերդիի «Աիդա» օպերայի առաջին ներկայացման համար: Տեղական մամուլն այստեղ, ինչպես և նախորդ հյուրախաղերի ժամանակ, հիացմունքով էր արտահայտվում հայկական խմբի ներկայացումների մասին, հատկապես ընդգծելով Չուխաջյանի կոմիկական օպերաները և օպերետները: Կոմպոզիտորի փառքը հաստատվեց ու տարածվեց հայրենի երկրի սահմաններից դուրս:

Սինդեռ Չուխաջյանի կյանքը լի էր անհաջողություններով ու զրկանքներով: Նա մնաց Կ.Պոլսում այն հույսով, որ կզան լավ ժամանակներ, բայց այդ ժամանակներն այդպես էլ չեկան: Կոմպոզիտորի նյութական վիճակը խիստ վատացավ: Գոյության միակ աղբյուրը երաժշտության դասերն էին: Բայց դրանք էլ տարեց տարի պակասում էին:

Այդ ծանր պայմաններում Չուխաջյանը շարունակում էր ստեղծել օպերային նոր գործեր: Նա մեծ հույսեր էր կապում «Ջեմիրե» օպերայի հետ, որի բեմադրությունը նախատեսվում էր իրականացնել Փարիզում: Սակայն նյութական ծանր վիճակը խանգարեց կոմպոզիտորի այդ մտադրությանը: Տվյալներ են պահպանվել, որ «Ջեմիրե» օպերան առաջին անգամ ներկայացվել է Կ.Պոլսում, 1893 թվականին, ֆրանսիական խմբի ուժերով: 1898 թվականին «Ջեմիրեն» մտավ իտալական օպերայի խմբի խաղացանկը:

Իր բնույթով «Ջեմիրե» օպերան տարբերվում է թե՛ «Արշակ Երկրորդ» և թե՛ Չուխաջյանի կոմիկական օպերաներից: «Ջեմիրեն» քնարական-ֆանտաստիկ օպերային ստեղծագործություն է (ինքը կոմպոզիտորն այն անվանել է օպերա-կախարդապատկեր): Նրա սյուժեի հիմքում ընկած է արաբական մի հեքիաթ: Առանձնապես տպավորիչ են օպերայի քնարական էջերը, որոնք կապված են գլխավոր հերոսների՝ Ջեմիրեի և նրա սիրեցյալ Էլսանթուրի հետ: Երաժշտության ուժեղ կողմը նրա ցայտուն արտահայտված արևելյան բնույթն է:

Թեպետ Չուխաջյանի ստեղծագործական նախասիրությունների կենտրոնում միշտ եղել է երաժշտական թատրոնը,

նա մեծ ուշադրություն է դարձրել նաև մյուս ժանրերի զարգացմանը: Նրա անվան հետ է կապված սիմֆոնիկ նվագախմբի և առաջին հայկական սիմֆոնիկ գործերի ստեղծումը: Որպես դիրիժոր նա լայնորեն պրոպագանդում էր ոչ միայն հայկական, այլև եվրոպական երաժշտությունը: Ժողովրդայնություն էին վայելում Չուխաջյանի կամերային ստեղծագործությունները: Նրա դաշնամուրային ստեղծագործությունները պարային բնույթի մանրանվագներ են, որտեղ լայնորեն օգտագործված են մեղեդիներ իր իսկ օպերաներից: Նրանց երաժշտական լեզուն յուրօրինակ է, ունի տարբեր ժողովուրդների՝ հայերի, արաբների, թուրքերի, իտալացիների և հույների պարերի ու երգերի ինտոնացիաների քմահաճ միահյուսվածություն:

Չուխաջյանը որպես նրբին քնարական գողտրիկ մանրապատկերների վարպետ է հանդես գալիս իր բանաստեղծական ռոմանսներում, որոնք ջերմորեն սիրված էին հայ մտավորականության դեմոկրատական շրջաններում:

Կյանքի վերջին տարիները Չուխաջյանն անցկացրեց Ձմյուռնիայում: Վախճանվեց նա 1898 թվականին լիակատար աղքատության մեջ: Պարտքերի դիմաց տարան նրա բոլոր ձեռագրերը և նույնիսկ անձնական իրերը:

«Ձեմիրեն» օպերայի և Չուխաջյանի վերջին գործերի ստեղծումը մարդկային ազատատենչ ոգու իսկական հաղթանակն էր դաժան իրականության նկատմամբ, հաղթանակ, որի օրինակները սփռված են մարդկության ողջ պատմության մեջ: Ո՛չ կյանքի անտանելի պայմանները, ո՛չ նյութական գրկանքները չկարողացան կոտրել նրա կամքը: Պատմում են, որ նա մեռնում էր իր սիրելի կոմպոզիտոր Վերդիի «Օթելլոյի» պարտիտուրը ձեռքին: Եվ ո՞վ գիտե, ինչ նոր ստեղծագործական մտահղացումներ էին ծնվում այդ պահին, ջերմացնելով մեծ արվեստագետի ու մեծ հայրենասերի կյանքի վերջին ժամերը...

(Г.Геодакян, Пути формирования армянской музыкальной классики, с. 38-65. Հայերեն փարզմ.՝ Ա. Փաիկանյանի)

Կոմիտասն արտասովոր երևույթ է: Նա խոշոր գիտնական էր և միևնույն ժամանակ նրբագգաց, անգուգական արվեստագետ-ստեղծագործող: Այն խնդիրը, որ նա դրել էր իր առաջ, առաջին հայացքից, իր բնությով ավելի շատ հիշեցնում էր հետազոտողի խնդիր, քան արվեստագետի: Անխոնջ հնագետի կամ, քերևս, վերականգնող-արվեստագետի նման նա մանրակրկիտ կերպով «մաքրում» էր դարերով կուտակված օտար շերտավորումները, որպեսզի կարողանա երևան հանել ազգային երաժշտության նախաստեղծ էությունը:

Կոմիտասին իրավամբ պատկանում է հայ ժողովրդական երաժշտության մեծածավալ և արժեքավորագույն բնագավառի՝ գեղջկական ֆոլկլորի հայտնագործությունը: Նրանից առաջ ծանոթությունն այդ ոլորտին հիմնված էր պատահական և բնավ ոչ ամենաբնորոշ նմուշների վրա: Կոմիտասի բազմաթիվ գրառումներում գեղջկական երգը ներկայացավ իր հնարավոր լիակատար տեսքով և պահպանվեց մոռացումից ու անվերադարձ ոչնչացումից:

Այս փաստն ինքնին արդեն բավական էր, որպեսզի Կոմիտասին ամենապատվավոր տեղն ապահովեր ազգային մշակույթի խոշորագույն գործիչների շարքում: Սակայն Կոմիտասը շատ ավելին արեց: Ազգագրությամբ և տեսական հարցերով զբաղվելը նեղ ակադեմիական բնույթ չէր կրում: Դրանք հետաքրքրում էին նրան առաջին հերթին իբրև արվեստագետի, որը ձգտում էր վերականգնել անցած դարերի ազգային արվեստի՝ հայ երաժշտության մեջ մոռացված ավանդույթները: Վերականգնել այն մակարդակով, որը կհամապատասխաներ մասնագիտացված երաժշտական մշակույթի մասին ժամանակակից պատկերացումներին:

Կոմիտասին հաջողվեց փայլուն կերպով լուծել այդ դժվարին խնդիրը: Նա ստեղծեց մի ինքնատիպ երաժշտական ոճ, որն անմիջականորեն կապված էր գեղջկական երգի և հայ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտության հետ: Կոմիտասի ոճը, նրա մոտեցումը ժողովրդական և հոգևոր երաժշտությանը զգալիորեն տարբերվում էին եվրոպական դասա-

կան երաժշտության մեջ ձևավորված սկզբունքներից և մոտ էին արդիականության առավել առաջավոր կոմպոզիտորների որոնումներին:

Կոմիտասի ստեղծագործությունն ասես բացահայտեց ազգային երաժշտության անցյալ դարերի անծայրածիր հեռուն, տարավ դեպի նրա ծագման բուն ակունքները: Միաժամանակ այն ուղղված էր ապագային, անքակտելիորեն կապված էր համաշխարհային երաժշտական արվեստի զարգացման նոր դարաշրջանի հետ: Եվ հենց դրանով է բացատրվում Կոմիտասի արվեստի ազդեցության համատարած բնույթը հայ երաժշտության հետագա զարգացման վրա:

Կոմիտասը /Սողոմոն Սողոմոնյան/ ծնվել է 1869 թ. սեպտեմբերի 26-ին Անատոլիայի /Թուրքիա/ կենտրոնում գտնվող Կուտինա /Զյոթահիա/ քաղաքում: «Սողոմոնյանները ու քյոթահիացի հայ հին ընտանիքները, - գրում է Կոմիտասը ինքնակենսագրության մեջ, - գաղթել են 17-րդ դարու վերջում Գողթն գավառի Յղնա գյուղից»¹:

Դեռ վաղ հասակում նա զրկվել է ծնողներից և ճաշակել որբության դառնությունը: Նրա համար շատ հաճախ ապրուստի միջոց է ծառայել ձայնը՝ զրնգում ու վճիտ: «Թափառական փոքրիկ երգիչ»՝ այս անունն ամուր հաստատվեց նրա վրա Կուտինայում: Իր սքանչելի ձայնին էլ նա պարտական էր այն կարևոր իրադարձության համար, որ շուտով կտրուկ փոխեց նրա կյանքի ընթացքը:

1881թ. վիճակի առաջնորդ Գևորգ վարդապետ Դերձակյանը եպիսկոպոսական կարգ ստանալու համար պետք է մեկներ Էջմիածին: Կաթողիկոսի Կոնդակի համաձայն, նա պետք է իր հետ բերեր մի «ձայնեղ» որբ տղա՝ հոգևոր ճեմարանում ուսում ստանալու համար: Ընտրությունը կանգ առավ Սողոմոնի վրա:

Հոկտեմբերի 1-ին Սողոմոնը Գևորգ վրդ. Դերձակյանի հետ ներկայացավ Գևորգ Դ Կաթողիկոսին: «Բազմած էր Հայոց Հայրապետը, - հիշում էր Կոմիտասը հետագայում, - պատկանելի մի ծերունի: Սկսավ ինձ հարցուփորձ անել: Ես

¹ Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի դիվան:

ապուշ էի կտրել մնացել, չէի հասկանում, թե ինչ էր ասում, որովհետև խոսում էր հայերեն, իսկ ես, որպես և մեր քաղաքացիք, տաճկախոս էի, թեև հայերեն գրել կարողալ գիտեի, բայց բոլոր առարկաները անցել էի տաճիկ լեզվով, ուստի և չէի հասկանում կարդացածս ու հայերենը: Վեհը տեսավ, որ ես հայերեն չեմ իմանում, ասաց տաճկերեն լեզվով.

- Դու զուր ես եկել այստեղ, որովհետև մեր ճեմարանում ամեն բան հայերեն եմ անցնում:

Ես էլ առանց քաշվելու, մանկական միամտությամբ, համարձակություն եկավ վրաս և ասացի, թե «Ես եկել եմ հայերեն սովորելու»:

- Էհ, լավ, ծայր ունե՞ս և երգել գիտե՞ս:

- Այո, ունեմ ու գիտեմ:

- Ի՞նչ երգեր գիտես:

- Ինչ ասես գիտեմ, հայերեն, տաճկերեն, եկեղեցական, աշխարհական:

- Շատ լավ, «Լույս զվարթը» գիտե՞ս:

- Գիտեմ:

«Լույս զվարթը» երգելիս նկատեցի, թե ինչպես նորա աչքից արցունքները գլորվում էին ու թավալվելով երկար ճերմակ մորուսի վրայով գլորվում էին վերարկուի ծալքերի մեջ:

- Ասոր ճեմարան տարե՛ք, - հրամայեց Վեհը Մանկունի Վահրամ եպիսկոպոսին՝ իր դիվանապետին²:

Լեզվի հետ կապված դժվարությունները շուտով հաղթահարվեցին: Հաջողությամբ էին ընթանում նաև մյուս առարկաների, այդ թվում և նոր հայկական մոտագրության տիրապետման պարապմունքները: Երաժշտության իր առաջին ուսուցչի՝ Ղևոնդ վրդ. Հովակիմյանի դասարանում նա սկսում է ծանոթանալ հայկական եկեղեցական երգարվեստին, իսկ ավելի ուշ՝ Սահակ վրդ. Ամատունու ղեկավարությամբ, խորանում է շարականագիտության մեջ:

Ճեմարանում Կոմիտասը մոտիկից առնչվեց հայ եկեղեցական երաժշտության աշխարհին: Նրան գերեց դարերի խորքից եկող եղանակների զուսպ ու հանդիսավոր գեղեցկությունը՝

² Գրական նշխարք Կոմիտաս վարդապետի բեղուն գրչեն, աշխ. Ա. վրդ. Օղյուզեանի, Մոնթրեալ, 1994, էջ 8:

մերթ հուզականությամբ լեցուն, մերթ, ասես, մշուշված վերերկրային խորհրդավոր լույսով: Նա ոչ միայն ինքն էր հրաշալի երգում եկեղեցական երգասացությունները, այլև մանրակրկիտ գրանցում էր դրանք, համեմատում, ուսումնասիրում: Կոմիտասի առաջին թվագրված ձեռագրերից են՝ «Հրեշտակապետաց կանոնի օրհնությունը (Էջմիածին, 1887 թ.) և Պատարագի երգերի ու տաղերի երկու ժողովածուները՝ կազմված Կոտիմայում (1892 թ.) և Էջմիածնում (1893 թ.): Այդ տարիների իր ուսումնասիրության արդյունքները նա ընդհանրացրեց «Հայոց եկեղեցական եղանակները» մեծ հոդվածում՝ հրատարակված Էջմիածնի «Արարատ» ամսագրում:

1893-ին նա ավարտում է ճեմարանը՝ որպես ավարտական աշխատանք ներկայացնելով «Շնորհալին՝ նորա դարը եւ նորա ժամանակ յուզուած կրօնական խնդիրները» ուսումնասիրությունը: Նույն տարվա հոկտեմբերից Կաթողիկոս Խրիմյան Հայրիկի հրամանով նա փոխարինում է Զ.Կարա-Մուրզային՝ ստանձնելով ճեմարանի երաժշտության դասատուի և Մայր տաճարում՝ խմբավարի պաշտոնները: 1894 թ. սեպտեմբերի 11-ին արեղա ձեռնադրվելիս Սողոմոնը ստանում է 7-րդ դարի նշանավոր քանաստեղծ, երաժիշտ Կոմիտաս կաթողիկոսի անունը: 1895 թ. փետրվարի 26-ին նրան շնորհվում է վարդապետական աստիճան:

Դեռ պատանեկան տարիներից Սողոմոնին գրավում էր նաև ժողովրդական երաժշտությունը: Ջանալով աննկատ մնալ, նա ժամերով կարող էր ունկնդրել ժողովրդական երգերն ու պարերը: Դրանց մեղեդիները մխրճվում էին հիշողության մեջ և որպես անտես ուղեկիցներ՝ դեռ երկար ժամանակ նրա հետ էին: 15-16 տարեկանից նա սկսեց գրի առնել ժողովրդական մեղեդիները: Երաժշտական բացառիկ լսողությունը թույլ էր տալիս նրան այդ անել ճշգրտությամբ ու կատարելապես: Գրառելիս նա օգտվում էր հայկական ձայնանիշներից, որոնք հնարավորություն էին տալիս այդ պահին տեղում, համարյա սղագրական արագությամբ գրառել ամենամուրբ ու քարդ ժողովրդական եղանակների առանձնահատկությունները: 1895 թ. նրա հրապարակած Ակնա ժողովրդական երգերի ոչ մեծ ժողովածուն առանձնանում է գրառման անքերի կատարմամբ և գիտական ակնառու արժեք է ներկայացնում:

Կոմիտասը եվրոպական երաժշտությանը առաջին անգամ մոտիկից շփվեց, հավանաբար, Էջմիածնի ճեմարանում, Բ.Կարա-Մուրզայի դասերին: Եվրոպական բազմաձայնությամբ ծանոթանալը շնորհալի պատանուն ցույց տվեց այն վիթխարի հնարավորությունները, որ բացվում էին ազգային երաժշտական մշակույթի առջև: Աստիճանաբար հասունացավ և երաժշտական կրթությունը շարունակելու միտքը: Հայ կոմպոզիտորներից՝ եվրոպական ըմբռնմամբ լուրջ կրթություն ստացած Մակար Եկմալյանի հետ պարապմունքները Թիֆլիսում Կոմիտասի համար դարձան եվրոպական երաժշտական տեխնիկային տիրապետելու մի յուրատեսակ նախերգանք: Հաջորդ քայլերն արդեն կապվում են Բեռլինի հետ, ուր մեկնեց ուսանելու՝ Կաթողիկոսի բարեխոսությամբ թոշակ ստանալով ազգային մեծ բարերար Ալեքսանդր Մանթաշյանից:

Բեռլինում նա ընդունվում է կոնսերվատորիա, որտեղ ուսանում է երաժշտական-տեսական առարկաներ, կոմպոզիցիա, սովորում դաշնամուր նվագել: Միաժամանակ Կայսերական համալսարանում հաճախում է փիլիսոփայության, երաժշտական գեղագիտության, ընդհանուր ու երաժշտական պատմության դասընթացներին:

Երեք տարին Բեռլինում անցավ աննկատ: Այդ ընթացքում նա ոչ միայն շատ բան իմացավ, այլև իր վրա հրավիրեց գերմանացի լուրջ երաժիշտների ուշադրությունը: Եվ նա հավասարի իրավունքով մուտք գործեց նրանց ընտանիքը: Իսկ նրա նվիրական սերը հարազատ արվեստի նկատմամբ, դատողությունների անկախությունը և Արևելքի երաժշտության լայնածավալ իմացությունը խոր հարգանք էին հարուցում:

1899 թ. Կոմիտասը նոր ստեղծված Միջազգային երաժշտական ընկերության հրավերով Բեռլինում դասախոսություն կարդաց՝ նվիրված հայ եկեղեցական ու աշխարհիկ երաժշտությանը: Դասախոսությունն այնքան մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց, որ նա ստիպված եղավ կրկնել:

Նույն տարվա սեպտեմբերին Կոմիտասը վերադարձավ Էջմիածին և ստանձնեց ճեմարանի երաժշտության ուսուցչի ու երգչախմբի ղեկավարի պարտականությունները:

Կարճ ժամանակում նա արմատապես փոխեց երաժշտության ուսուցման դրվածքը ճեմարանում: Հայկական նոտա-

գրությանն առընթեր ներդրվեց և եվրոպականը, ձեռք բերվեցին եվրոպական նվագաբաններ, ստեղծվեց ոչ մեծ նվագախումբ: Բարձր վարպետության հասավ երգչախմբի կատարողական մակարդակը:

Կոմիտասի ժամանումը նշանակալի աշխուժություն հաղորդեց Էջմիածնի կյանքի ընթացքին: Եվ խնդիրը միայն այն չէր, որ Հայաստանի մի անկյունում սկսում էր հորդել երաժշտական բարձր արվեստի աղբյուր: Բացառիկ առիւնքնող էր և Կոմիտասի անձը՝ անհանգիստ, եռանդուն, նա վարակում էր ամենքին իր դյուրահաղորդությամբ, վիթխարի ներքին հմայքով:

Կոմիտաս բանագետի, գիտնականի, ստեղծագործողի գործունեությունն այդ շրջանում շատ արդյունավետ էր և արգասավոր: Ժամանակակիցների վկայությամբ Կոմիտասի հավաքած ժողովրդական երգերի թիվը հասնում էր երեք-չորս հազարի:

1904 թ. նա հիմնականում ավարտին է հասցնում գեղջկական երգարվեստի առավել հատկանշական մնուշների յուրատեսակ համահավաք ժողովածու կազմելու աշխատանքը: Ժողովրդական երգերի ժողովածուն, որն այժմ հայտնի է «Ազգագրական ժողովածու» վերնագրով, դարձավ հայկական ժողովրդական /գեղջկական/ երաժշտության իսկական հանրագիտարան և մինչև այժմ մնում է չգերազանցված՝ մնուշների հարստության ու գեղարվեստական արժեքի իմաստով:

Կոմիտասի ուսումնասիրություններով՝ նվիրված հայկական հոգևոր և ժողովրդական երաժշտությանը, փաստորեն հիմք դրվեց ազգային երաժշտական միջնադարագիտությանն ու ազգագրությանը: Նրա աշխատությունները՝ գրված ամենայն գիտական ջանադրությամբ և միաժամանակ պարզ, հաճախ բանաստեղծական լեզվով, բացահայտում են ժողովրդական և հոգևոր երգարվեստի կենցաղավարումն ու տարածումը, ժանրերի բազմազանությունը, բանաստեղծական և երաժշտական լեզվի առանձնահատկությունները: Նրանց մեջ սփռված քանկարժեք շատ մանրամասներ ապշեցնում են դիպուկ դիտարկումներով՝ այնքան կենդանի ու պատկերավոր, որ դրանց ետևում տեսնում ես միայն մեծ արվեստագետին հատուկ խորաթափանց հայացք ու հանճարեղ կանխագագացում:

Բեռլինից Կոմիտասի վերադառնալու պահից փաստորեն սկսվում է նրա ստեղծագործական գործունեության ինքնուրույն և առավել արգասավոր ժամանակաշրջանը: Այն երկար չտևեց՝ ընդամենը 15-16 տարի: Սակայն այդքան ժամանակն էլ բավական եղավ, որպեսզի հիմնիվեր ցնցեր հայ երաժշտության մասին կայունացած բոլոր պատկերացումները:

Կոմիտաս երաժշտի համար ժողովրդի կերպարը, նրա ոգին մարմնավորում էին ժողովրդի երգերը: Ժողովրդական կյանքի վերստեղծման ձգտումը նրա համար անանջատելի էր ժողովրդական և հոգևոր երգարվեստի բուն նմուշների որոնումներից: Նա մշտապես պայքարում էր այն մարդկանց դեմ, ովքեր փորձում էին ներկայացնել ազգային երգարվեստը «խբրև մեղկ, տխուր, մելամաղձոտ երաժշտությւն մը»: Նրա խոր համոզմամբ՝ «հայ երաժշտությունը ոչ միայն մեղկ ու տխուր չէ, այլ համակ ուժ է եւ կենդանութիւն, ու իր մէջ կը սնուցանէ փիլիսոփայութիւնն իսկ, ոգին իսկ իր ցեղին, որովհետև երաժշտութիւնը ամենէն մաքուր հայելին է ցեղին, ամենէն հարազատն ու կենդանին անոր բոլոր արտայայտութեանց մէջ՝ կենդանի, որքան կենդանի է այդ ցեղը, ուժեղ, որքան ուժեղ է իրեն ծնունդ տուող ժողովուրդը»³:

Կենսականություն և ուժ՝ ահա Կոմիտասի ազգային արվեստի ըմբռնման բանալիները:

Կոմիտասի գեղագիտական սկզբունքներն առանձնահատուկ ցայտունությամբ են ի հայտ գալիս նրա աշխատանքային երգերի շարքերում: Կոմիտասի կարծիքով աշխատանքը որոշակի կենսական հանգամանքներում գեղջուկի համար դառնում է հոգևոր և ստեղծագործական ուժերի առավել ամբողջական և բարձրագույն արտահայտություն: Հենց աշխատանքի, բնության դեմ պայքարի և նրա հետ միաձուլվելու ընթացքում է տեղի ունենում գեղջուկ-շինականի կախարդական վերափոխումը ոգեշունչ բանաստեղծի ու երաժշտի: Եվ այդ ժամանակ նա հանդես է գալիս իբրև կախարդ վարպետ, որ «կարդում է հարազատօրէն բնութիւնը, ստեղծում բազմաբեղուն մտքեր, նոցա փչում է իր հզօր ու պարզ շունչը, դրոշմում է իր բնատրութեան էականով՝ ներքին եւ արտաքին լիւ

³ Նույն տեղում, էջ 69:

կեանքով եւ կնքում է բառերով ու եղանակով իր հարազատ գաւակը՝ *գութաներգը*»⁴:

Կոմիտասի աշխատանքային երգերը տարբեր են իրենց բնույթով և բովանդակությամբ: Դրանցից առավել հայտնիները՝ «Գութաներգը», «Կալի երգը», «Երկրագործի երգը» գերում են բարձրակերտ կառուցվածքով, կերպարների վսեմ շնչով:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ քնարերգությունը բոլորովին առանձնահատուկ աշխարհ է: Ժողովրդական քնարական սիրային երգերը Կոմիտասն ընկալում է իբրև ժողովրդի հոգու մարդկային, մարդասիրական էության ամենամոլորական արտահայտություն: Դրանք հրապուրում են իրենց բարոյական մաքրությամբ, հոգեկան գեղունների նրբությամբ ու հարազատությամբ: Հիշենք պայծառ, կրակոտ «Իմ չինարի յարը», թեթև, ասես եթերից հյուսված «Շողեր ջանը», տխուր, վշտալի «Մարերի վրով գնաց», «Գարուն ա», պանդուխտի երգերից՝ «Ծիծեռնակը», հանրահայտ «Կռունկը», «Անտունին», որի մասին կոմպոզիտոր Կոդ Դեբյուսին ասել է. «Եթե Կոմիտասը ստեղծեր միայն «Անտունին», ապա դա էլ բավական կլիներ, որպեսզի նրան համարեն խոշոր արվեստագետ»⁵:

1905 թվականին ճեմարանի 60 հոգանոց երգչախումբը Կոմիտասի ղեկավարությամբ համերգներ տվեց Թիֆլիսում: Համերգներն անցան շոնդալից հաջողությամբ: Դրանք հայ ունկնդիրների հոգում արթնացրին լարեր, որոնց գոյությունը շատերը նույնիսկ չէին ենթադրում: Կոմիտասի մշակմամբ հնչող գեղջկական երգը՝ մինչ այդ գրեթե անծանոթ կամ ռամկականությամբ խրտնեցնող, հանկարծ հառնեց իբրև ժողովրդական կյանքի ու մարդկային հոգու խորքերին հասնող արվեստ: Երգչախմբի կատարողական բարձր մակարդակը և Կոմիտաս-երգչի (ժողովրդական և հոգևոր երգերի նրա կատարումը միշտ դառնում էր համերգների բարձրակետը) խորահույզ վարպետությունը լոկ ուժգնացնում էին ընդհանուր գեղարվեստական տպավորությունը:

⁴ Կոմիտաս, Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գիտի ոճով, «Գրական նշխարք...», էջ 207:

⁵ Տե՛ս Ս.Գ.ասպարյան, Կոմիտաս, Ե., 1947, էջ 42:

Թիֆլիսում ունեցած հաջողությունը քաջալերեց Կոմիտասին: Ժողովրդական ու եկեղեցական երաժշտության գանձերի տարածումը, ինչպես երբեք մինչ այդ, ներկայանում էր իբրև ժողովրդի հոգևոր զարթոնքին նպաստող, հանուն ազատության և լավագույն ապագայի նրա մղած պայքարում կամքն ամրապնդող առաջնահերթ խնդիր: Նա ծրագրում էր նաև, որ աշխարհը ևս ավելին իմանա իր հարազատ ժողովրդի գեղարվեստական ստեղծագործության մասին:

Շուտով Կոմիտասը հրավեր է ստանում արտասահմանի հայերից՝ համերգներով հանդես գալու Փարիզում: Համերգները Փարիզում (1906 թ.) աշխույժ հետաքրքրություն առաջ բերին ֆրանսիական հասարակության մեջ: «Իր երկու կոնցերտներով, - գրում էր «Օրոք» թերթը, - Կոմիտաս վարդապետը մեզ ներկայացրեց մեղեդիների մի շահեկան շարք, ուր ըմբռնչվեցինք բնավայրի համը ու զմայլվեցինք ներդաշնակության վրա, որ մույն ինքն Կոմիտաս վարդապետի բարձր հմտության ու հանճարին գործն է»⁶:

Փարիզին հետևեցին հայ երաժշտության մասին համերգներն ու դասախոսությունները Շվեյցարիայում և Իտալիայում:

1910 թվականին Կոմիտասը տեղափոխվեց Կոստանդնուպոլիս: Այստեղ զգալիորեն լայնացան նրան մշտապես զբաղող արտիստական գործունեության շրջանակները: Նա կազմակերպեց մեծ երգչախումբ, որին տվեց «Գուսան» անվանումը: Կոմիտասի երգչախումբը դարձավ Պոլսի տեսարժան երևույթներից մեկը: Նրա համերգները հավաքում էին բազմաթիվ ունկնդիրներ: Դրանցից մի քանիսի ժամանակ լրիվ կազմով ներկա էր դիվանագիտական կորպուսը: Երգչախմբի մասին հիացմունքով էին արտահայտվում հայկական և թուրքական թերթերը:

Կոմիտասը հաճախ համերգներով ու դասախոսություններով ուղևորվում էր նաև Պոլսից դուրս: Մեծ արձագանք ունեցան նրա ելույթները Իզմիրում, Ալեքսանդրիայում և Կահիրեում: Եգիպտական թերթերն անկեղծ հիացմունքով էին գնահատում Կոմիտասի արվեստը: Նրանք արժևորում էին նրա

⁶ Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, ժողովածու, Ե., 1960, էջ 16:

գործունեությունն իբրև Արևելքի հարստագույն երաժշտական մշակույթի հզոր վերածննդի սկիզբ:

1912 թվականին Կոմիտասը Լայպցիգում հրատարակեց երկու ոչ մեծ ժողովածու: Դրանց մեջ տեղ էին գտել ժողովրդական երգերի՝ հիմնականում 1907 թվականից հետո կատարած մշակումները: Ինչպես ժողովածուներում ընդգրկված, այնպես էլ այդ ժամանակ նոր ստեղծված, բայց Կոմիտասի կենդանության օրոք չհրապարակված երկերը նրա արվեստի նորարարական ձգտումների առավել լիարժեք մարմնավորումն են:

Վեհ բանաստեղծության և բուն ժողովրդական արվեստի հյուսիս գույների համադրության մեջ բացահայտվում է Կոմիտասի այդ տարիների ոճի բնութագրական գիծը: Խմբերգային մշակումներում ապշեցնում է վարպետության աճը՝ նա սովորել էր երգչախմբից իրապես կախարդական հնչողություն կորզել: Նոր գծեր են նկատվում նաև այդ շրջանի՝ ձայնի և դաշնամուրի համար գրված երգերում: «Քելեր, ցուլեր», «Քելեքելե», «Կուժն առա», «Ալազյազ», «Կանչե, կռունկ», «Ես սարեն կուգայի» երգերը Կոմիտասի այդ շրջանի վոկալ քնարերգության փառահեղ նմուշներն են:

Կոմիտասն առանձնահատուկ ուշադրություն էր դարձնում հոգևոր գործերի ստեղծման վրա: Անհրաժեշտ է նշել, որ հոգևոր ստեղծագործությունները միշտ զգալի տեղ են գրավել նրա համերգային ծրագրերում: Սովորաբար նրա համերգների առաջին բաժինը տրամադրվում էր հոգևոր երաժշտությանը, իսկ երկրորդը՝ ժողովրդական երգերի սեփական մշակումներին:

Այդ բնագավառում Կոմիտասի առավել խոշոր և նշանակալի ստեղծագործությունն, անկասկած, «Պատարագն» է, գրված արական երգչախմբի համար (1914 թ.): «Պատարագը» ոչ միայն կոմպոզիտորի ստեղծագործական ուղու զագաթնակետն է, այլ նաև՝ հայ հոգևոր երաժշտության զարգացման բոլորովին նոր փուլ: «Պատարագի» երաժշտությունը գերում է անկրկնելի գեղեցկությամբ, վեհությամբ, ազգային ոճի բյուրեղային մաքրությամբ: Հենց սկզբում հնչող «Խորհուրդ խորին» զգեստավորման շարականի խորհրդավոր և թովիչ երաժշտությունը կարծես կանխորոշում է «Պատարագի» հիմնական

իմաստն ու տրամադրությունը՝ ոգու թռիչքը դեպի անհուն հեռուները, առ Աստված:

1914 թվականի հունիսին Փարիզում կայացավ Միջազգային երաժշտական ընկերության հերթական համաժողովը: Այնտեղ Կոմիտասը երկու զեկուցում կարդաց և հանդես եկավ իր գործերի կատարմամբ:

Փարիզում Կոմիտասը վայելեց վերջին և թերևս իր կյանքի ամենափայլուն հաղթահանդեսը: Ինչպես հայ, այնպես էլ արտասահմանյան հեղինակավոր երաժիշտների վկայությամբ, Կոմիտասի ելույթները համաժողովի մասնակիցների վրա թողել էին անմոռանալի տպավորություն: «1914 թ. Փարիզի երաժշտական միջազգային համագումարում, ուր հավաքվել էին տիեզերքի գլխավոր երաժշտագետները, - գրել է հետագայում Սորբոնի համալսարանի պրոֆեսոր Ֆրեդերիկ Մակլենը, - Կոմիտասը տվեց հայ ժողովրդական և հոգևոր երգերի մի համերգ՝ հիացմունք պատճառելով ներկա երաժշտական հեղինակություններին:

Ժողովրդական երաժշտության[...] մասին նրա դասախոսությունները, պետք է ասել, համագումարի նիստերից ամենաթանկագինը եղան: Երբ Կոմիտասը նստեց դաշնամուրի մոտ՝ մեղմորեն երգելու հայկական երգ, ունկնդիր հասարակայնությունը քարացած մնացել էր լուռ, և այնտեղ տիրեց այն վեհապանծ հմայքը, այն գերագույն պարզությունը, որ բխում է հայկական երաժշտությունից»⁷:

Մեկ տարի հետո Կոմիտասի գործունեությունն ընդհատվեց ամենաանսպասելի և ողբերգական կերպով: Կոստանդնուպոլսում 1915 թվականի ապրիլի 24-ի լույս 25-ի գիշերը նա հայ մշակույթի մյուս ականավոր գործիչների հետ ձերբակալվեց և այնուհետև աքսորվեց երկրի խորքը: Կոմիտասը հրաշքով խուսափեց մահից: Բարեկամները, երկրպագուները կարողացան աքսորից փրկել անվանի երաժիշտին: Սակայն արդեն ուշ էր: Բեկված բանականությունն ընդմիջտ լքեց նրան: 1915 թվականի դեպքերը, Կոմիտասի ձերբակալումը, ապա հիվանդությունը կործանարար հետևանքներ ունեցան մեծ

⁷ Նույն տեղում, էջ 30:

երաժշտի դիվանի ճակատագրի համար: Նրա ձեռագրերը ցրիվ եկան աշխարհով մեկ, իսկ շատերը անհետ կորան...⁸

Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված կոնդակում Ամենայն հայոց Կաթողիկոս Վազգեն Առաջինը գրել է. «Կոմիտաս վարդապետ բարեկորդիչն է հայ եկեղեցական եւ ժողովրդական երաժշտութեան եւ գիտարարը, որուն գործը կարելի է արժեւորել միայն մեսրոպեան չափանիշով... Ինչպես սուրբ Մեսրոպ քառսէն դուրս բերաւ եւ բիրեղեց ձայները հայ բարբառին, եւ իր ազգին ու աշխարհին պարգեւեց կոթողը հայերէն լեզուին, այնպէս ալ Կոմիտաս վարդապետ՝ պեղեց, մաքրեց ու լոյս աշխարհի բերաւ կոյս աղբիւրը հայ երգին: Եւ բազում տարիներ, անդուլ, անյոգնաբեկ, միշտ նոր ավանդ ու ստեղծարար տենդով, այդ աղբիւրէն հայ երգին լոյսը բաշխեց իր ժողովուրդին:

Հայ ժողովուրդը, կոմիտասեան երգին մէջ գտաւ, ճանչցաւ իր հոգին, իր ոգեկան ինքնութիւնը: Կոմիտաս վարդապետ սկիզբ մըն է, որ վախճան չունի: Ան պիտի ապրի հայ ժողովուրդով, հայ ժողովուրդը պիտի ապրի իրմով, ինչպէս երէկ, ինչպէս այսօր, այնպէս ալ յաւիտեան»:

(Նշանավոր ճեմարանականներ, Պրակ Ա, Մայր Աթոռ Ս.Էջմիածին, 2005, էջ 315-324)

⁸ Այժմ Կոմիտասի դիվանի զգալի մասը կենտրոնացած է Երևանում, Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարանում: 1960 թվականից Հայաստանի Գիտությունների ազգային ակադեմիայի Արվեստի ինստիտուտը ձեռնարկել է Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի հրատարակումը: Այժմ արդեն հրատարակված է 14 հատոր:

Թվում է, թե «Անուշ» օպերայում ամեն, ամեն ինչ, մինչև վերջին մանրամասնը վաղուց ի վեր ծանոթ է ամենքիս: Եվ էլի, ամեն անգամ, երբ ունկնդրում ես օպերան՝ նորից ու նորից զգում ես նրա անգուգական թովչանքը: Ընկալումն այնպես թարմ է ու անմիջական, ասես լսում ես առաջին անգամ: Երաժշտությունը հմայում է, հուզում, խոհեր հարուցում: Եվ հետո էլ դեռ երկար ժամանակ մտքումդ հնչում են օպերայի գերող մեղեդիները, ականա ստիպում խորհել առաջին հայացքից պարզ ու համեստ այդ օպերայի ներքին արտասովոր ուժի գաղտնիքի մասին, օպերա, որ ունի անանց թարմություն, հավերժական կյանք...

Երբ 1912 թվականի օգոստոսի 4-ին Ալեքսանդրապոլում առաջին անգամ հնչեց «Անուշը», երևի դժվար էր կռահել, որ հենց այդ օրը ծնունդ առավ մեր ժողովրդական-ազգային դասական օպերան: Որ այդ օպերան նոր էջ է բացում հայ արվեստի պատմության մեջ՝ «Անուշի» առաջին ունկնդիրները լավ գիտեին, թեև այն ժամանակ կարծում էին, թե դա առհասարակ հայկական առաջին օպերան է: Նշանավոր ներկայացման պրեմիերայի ազդագրում նշվում էր, թե մեր առաջին օպերայի թեմադրությունն է: Հիմա արդեն հայտնի է, որ մենք Տիգրան Չուխաշյան ենք ունեցել և նա, հայ կոմպոզիտորներից առաջինը, դիմել է օպերային ժանրին, «Արշակ Երկրորդն» է գրել ու «Լեբլեբիջին»: «Անուշի» առաջին թեմադրության ժամանակակիցները հեռավոր ծանոթություն ունեին այդ նշանավոր կոմպոզիտորի ստեղծագործության մասին: Նրա օպերաները չկային, նրանց մասին լուր մշուշապատ ու իրարամերժ կարծիքներ էին հայտնվում: Ուստի և զարմանալի չէ, որ այդ օպերաների գոյության մասին շատերը չգիտեին, իսկ գիտեցողներն էլ պատկերացում չունեին ոչ դրանց գեղարվեստական արժեքի, ոչ նշանակության մասին հայ երաժշտության պատմության մեջ:

Բայց եթե «Անուշը» հայկական օպերայի առաջնեկը չէր առհասարակ, ապա իրոք այն առաջին օպերան էր, ուր կենսական կատարյալ հավաստիությամբ ու ճշմարտացի հանդես էին գալիս ժողովրդական բնավորությունները, առաջին օպերան, որ իր մեջ էր առել ժողովրդական երաժշտության բուրմունքը: Հենց դա էլ «Անուշը» դարձնում է մեր առաջին ժողովրդական ազգային օպերան: Եվ այս իրողությունն անսխալ կռահեցին նրա ստեղծման ժամանակակիցները:

Եվ, այնուամենայնիվ, կրկնում ենք, այն ժամանակ դժվար էր երթադրել դասական օպերայի ծնունդը: Չէ՞ որ դասական օպերայի երևան գալը կապվում էր միանգամայն ուրիշ պայմանների հետ: Մտաբերենք Գերմանիան: Այստեղ դասական ժողովրդական-ազգային օպերայի ստեղծողը նշանավոր երաժիշտ Կառլ Մարիա Վեբերն էր: Երբ տարածում գտավ այն լուրը, թե Վեբերը, փայլուն դաշնակահար ու դիրիժոր, ժողովրդականացած բազում գործերի հեղինակ, ձեռնամուխ է եղել ազգային օպերայի ստեղծմանը, ողջ Գերմանիան իրար անցավ: «Ազատ նետածիզի» բեմադրությունը պատրաստվում էր արտակարգ խնամքով, բեմադրությանը մասնակից էին դարձել առաջնակարգ ուժեր: Պրեմիերան անցավ հանդիսավորությամբ և դարձավ նշանակալից երևույթ, որ ողջ երկիրն ընդունեց ոգևորությամբ: Մոտավորապես նույն պատկերն էր տիրում Ռուսաստանում 1836 թվին՝ Գլինկայի «Իվան Սուսանինի» բեմադրության առթիվ, Չեխովովսկիայում՝ 1866 թվին, երբ երևան եկավ Սմետանայի ժողովրդական-հայրենասիրական «Բրանդենբուրգցիները Չեխիայում» օպերան:

Բոլորովին այլ ճակատագիր ունեցավ օպերային արվեստը Հայաստանում: Մինչև հեղափոխությունը այստեղ չկային ոչ օպերային քատրոն, ոչ էլ նույնիսկ ժամանակավոր խմբեր: «Անուշի» բեմադրությունը պատրաստվեց սիրողական ուժերով, առավելապես սովորողների շնորհիվ: Նվագախումբը բաղկացած էր 12 մարդուց, մեծ չէր և երգչախումբը, բեմադրության միջոցները՝ ավելի քան սուղ: Օպերան կատարվեց ոգեշունչ խանդավառությամբ, բայց կատարողները տակավին անփորձ էին: «Եվ իսկապես, դասական հայկական օպերան ծրվեց ցնցոտիներում», – գրել է երաժշտագետ Շահվերդյանը և սրա մեջ կա դառն ճշմարտություն, որ վկայում է նախքան հեղափոխությունը հայկական արվեստի ունեցած դժվարին կացության մասին:

Արմեն Տիգրանյանն իր օպերան ստեղծեց՝ աչքի առաջ ունենալով կատարողների շատ սահմանափակ հնարավորությունները: Այդ պատճառով էլ «Անուշի» առաջին խմբագրման մեջ լիովին չէին օգտագործվել ժամանակակից օպերայի արտահայտչամիջոցները. գրեթե չէր զարգացված նվագախմբային պարտիան, հասարակ, տեղ-տեղ էլ միօրինակ էր հարմոնիկ լեզուն, աղբատիկ էր ֆակտուրան: Երաժշտության չափազանց խիստ «դատավորներից» ոմանք տեսնելով, որ «Անուշի» երաժշտությանը սովորական օպերային բնորոշ դեռ շատ բան է պակասում, շտապեցին հանդես բերել աղայական,

արհամարհական վերաբերմունք, օպերան գնահատելով իբրև հետաքրքրական, բայց դեռևս շատ անկատար մի գործ (դասական արժեքի մասին խոսք անգամ չէր կարող լինել):

Որքա՛ն դաժանաբար նրանք սխալվեցին: Եվ սխալվեցին այնպես, ինչպես միշտ սխալվում են, երբ արվեստի այս կամ այն ինքնատիպ երևույթի գնահատությանը մոտենում են սովորական, նախապես պատրաստի չափանիշներով, երբ նրա արտաքին, երբեմն պատահական հագուստի տակ չեն տեսնում ստեղծագործության ներքին էությունը, ոգին:

«Անուշի» փառքը ստեղծել են ոչ երաժշտության քննադատները, ոչ մամուլը, ոչ էլ մույնիսկ այսպես կոչված, երաժշտական հասարակությունը: «Անուշի» փառքը ժողովուրդն է ստեղծել: Նա է, որ «Անուշը» իսկույն ևեթ ընդունեց իբրև սեփականը, իրենը, հարազատը: «Անուշի» աննախադեպ հաջողությունը երևաց առաջին իսկ ներկայացումից: Այդ օրվանից նրա փառքը ծավալվեց ու բազմապատկվեց անընդմեջ: Բազմահազար ունկնդիրներ «Անուշի» մեղեդիները տարան Հայաստանի բոլոր անկյունները, ասենք ոչ միայն բնաշխարհի, այլև բոլոր այն վայրերի, ուր հայերեն խոսքն էր հնչում, տրոփում հայ մարդու սիրտը:

Իր անօրինակ, կրքոտ վերաբերմունքով, որ գրեթե նմանը չունի օպերային արվեստի պատմության մեջ, ժողովուրդն այդ օպերան հիրավի դասական դարձրեց: Նրան հետևելով մույնն արեց նաև քննադատությունը:

Սովետական կարգերի օրոք, երբ Երևանում բացվեց մըշտական օպերային թատրոն, «Անուշը» պրոֆեսիոնալ թատերաբեմ բարձրացավ նոր խմբագրությամբ ու գործիքավորմամբ: Այնուհետև Հայկական արվեստի առաջին տասնօրյակի կապակցությամբ (1939) այն վերստին մշակվեց: Այս վերջին, նշանակալից կերպով հարստացված խմբագրությամբ էլ, ավելի վառվռուն գույներով շողշողաց այն ամեն արժեքավորը, որ կար «Անուշի» մեջ: Տասնօրյակին «Անուշն» անցավ հաղթական երթով, իսկ նրա ստեղծողն արժանացավ բարձրագույն պատվի՝ Լենինի շքանշանի:

Ի՞նչն է անօրինակ հմայք տալիս այդ օպերային:

Այս հարցին և՛ հեշտ է, և՛ ինչ-որ չափով դժվար է պատասխանել: Հեշտ է, որովհետև «Անուշի» արժանիքները՝ ժողովրդայնություն, մեղեդիների հարստություն, անկեղծություն, բազմիցս նշվել են: Դժվար է, որովհետև առանց այս դրույթները բացահայտելու անհնար է այդ երկի հարազատ ուժը հասկանալ: Քի՞չ գործեր կան, որ և մեղողիկ են, և անկեղծ, և

հարազատ ժողովրդական երաժշտությանը, և այնուամենայնիվ «Անուշն» առայժմ միակն է իր տեսակի մեջ:

... Ահա ծայր է առնում առաջին արարը՝ նվագախմբում հնչում է սրնգի ձայնը՝ թովիչ ու կանչող, հայկական մեղեդուն հատուկ այնպիսի ելևէջներով, որ իսկույն հարուցում է պարզորոշ պատկերներ: Վարագույրը դեռ չի բացվել, բայց երևակայությունը թռչում է դեպի հեռու-հեռավոր լեռները, հայոց բարձրագահ լեռները: Իրիկնային վերջալույսի մեղմանուշ ժամն է: Հովիվը հոտը քշում է դեպի «արխաջը»: Ասես փչում է զովաշունչ զեփյուրը՝ թովիչ ու ցանկալի: Գույները դառնում են ավելի նրբին, փափուկ, շոյող: Մայր մտնող արևն իր հետ տանում է հանապազօրյա հոգսերի բեռը: Իջնում է իրիկնային աղջամուղջը՝ սարվոր ջահելների սիրելի ժամանակը, գրույցների, գուցե և սիրահար սրտերի հանդիպման հույսերի ժամանակը...

Սրտամոտ պատկեր, հարազատ պատկեր: Պատկեր, որ արտահայտիչ է իր համընդհանրության, տիպականության և այն բանի շնորհիվ, որ մինչ այդ օպերայի մոտիվները ապրվել են, զգացվել բազմիցս և այժմ հուզական անսխալ ասոցիացիաներ են առաջ բերում: Եվ այդ ամենին կոմպոզիտորը հասնում է արտահայտչական վերին աստիճանի պարզ միջոցներով՝ դիմելով այնքան բանաստեղծական և հայ ունկնդրին այնպես վաղաժամոք սրնգի օգնությանը:

Այստեղ սա լույ մի փոքր մանրամասն է, բայց այդ սկզբունքն է իշխում ամբողջ օպերայում: «Անուշի» հուզիչ արտահայտչությունը հենց ընդհանուրի կողմից ճանաչվածի, զգացվածի պոետականացումն է: Եվ դա երևան է գալիս ոչ միայն կենդանի շնչով ու վարպետորեն գրված կենցաղային տեսարաններում, բնապատկերներում, այլև, – սա ամենից գլխավորն է, – երաժշտության բուն էության, օպերայի երաժշտական կերպարների մեջ:

«Անուշում» Տիգրանյանը վստահորեն հենվել է իր ժամանակաշրջանում հնչող կենդանի երաժշտական ինտոնացիաների վրա: Այդ ինտոնացիաները, որոնք արտահայտում են ամենատարբեր ու ամենքին հասկանալի զգացմունքներ – սիրո կանչ, անջատման թախիծ, հանդիպման հրճվանք, կարոտ և այլն, – ինտոնացիաներ, որ մեզ ծանոթ են ժողովրդական շատ ու շատ երգերից, դառնում են յուրահատուկ երաժշտական «խոսքեր», որոնց իմաստը սրտի թրթիռով են ընդունում նույնիսկ ամենաանփորձ ունկնդիրները: Կոմպոզիտորն իր օպերայում լայնորեն օգտագործում է այդ «խոսքերը»: Նա հատկապես չի ընտրել դրանք, քանի որ այդ «խոսքերը» եղել են նրա

սրտում, հոգու խորքում, եղել են նրա հարազատ մայրենի լեզուն: Այդ «խոսքերից» նա հյուսել է կախարդական մեղեդիներ, իր *սեփական* մեղեդիները՝ սրտամոտ ու մատչելի ամենքին, բայց և հեղինակի վառ անհատականության կնիքը կրող, մեղեդիներ, որ հար ու հարազատ են անմահ Թումանյանի չնաշխարհիկ պոեմին:

Ըստ երևույթին, օպերային կամեցածդ ստեղծագործության հաջողության, կենսունակության գաղտնիքն այն է, թե երաժիշտն ինչպիսի հմտությամբ կկարողանա իր մեջ առնել մասսայական երաժշտական կենցաղի կենդանի «խոսքը» (առանց այդ որակի օպերան պարզապես չի հասնի հոծ զանգվածներին), ինչպիսի վարպետությամբ կկարողանա վերստեղծել այդ «խոսքը» մարդկային իրական կերպարներ ստեղծելու, իսկ սրանց միջոցով՝ իր ժամանակի հուզաշխարհը վերարտադրելու համար: Առանց այսպիսի մեծ ընդհանրացումների հազիվ թե հնարավոր է օպերայի նման մեծակտավ ստեղծագործության կյանքը: «Անուշում» Արմեն Տիգրանյանին լիուլի հաջողվեց տիրել օպերային արվեստի գաղտնիքին:

... Ինչպես պատմել է կոմպոզիտորը, Թումանյանի պոեմին առաջին իսկ ծանոթությունից հետո նա այրվել է այդ սյուժեի վրա օպերա գրելու մտքով, տեղնուտեղը էքսպրոմտով հորինել է առաջին մեղեդին՝ «Համբարձում յայլան», որ դարձավ ստեղծագործական կարևորագույն լայտմոտիվներից մեկը: Այդ տեսարանով բացվում է գարնան տոնը՝ Համբարձման առավոտը:

Համբարձում եկավ, ծաղկունքը ալվան
Զուգել են հանդեր նախշուն գորգերով,
Փունջ-փունջ աղջիկներ սարերը ելան՝
Վիճակ հանելու աշխույժ երգերով:

Համբարձում, յայլա,
Յայլա ջան, յայլա,
Սև սարեր, յայլա,
Յայլա ջան, յայլա...

Ապագա օպերայի ստեղծման ընթացքի մեջ առաջին երաժշտական մտքի ծնունդը խորապես նշանակալի է լինում: Օպերային արվեստի պատմությունը ցույց է տալիս, որ երաժիշտներին ամենից առաջ գրավում են ապագա երկի ամենաբնութագրական, հանգուցային երևույթները: Այդպես է եղել, օրինակ, Չայկովսկու հետ «Պիկովայա դաման» ստեղծելիս: Սկզբում, երբ նրան առաջարկել են օպերա գրել Պուշկինի վիպակի հիման վրա, կոմպոզիտորը մերժելով մերժել է այդ

գաղափարը: Մի տարի անց, վերստին կարդալով «Պիկովայա դաման», նա հափշտակվել է կոմսուհու ննջարանի տեսարանով: «Ննջարանի տեսարանը» հոյակապ էր, իսկ հետո՝ գնաց ու գնաց», – պատմել է նա հետագայում քննադատ Կաշկինին: Նույն այդ ժամանակ ծնունդ առան օպերայի առաջին երաժշտական կերպարների՝ Կոմսուհու և Գերմանի, քեմաները, այսինքն՝ հիմնական հակոտնյա ուժերի քեմաները, որոնք բախվում են դրամատիկական հիմնական կոնֆլիկտում: Այդ նույնը եղավ և Գլինկայի հետ. երաժշտի ուշադրությունը, ամենից առաջ, բեռնվել էր անտառի տեսարանին՝ Սուսանինի սխրանքի տեսարանին, որ հիմնականն է օպերայում:

Մեր համոզմունքով, պատահական չէ և այն, որ Արմեն Տիգրանյանը ամենից առաջ դիմել է Համբարձման տոնի տեսարանին: Գարնան պատկերները, բնության գարնանային զարթոնքի տեսարանները օպերայում մեծ տեղ են զբաղում: Հրճվանքով ու խնդությամբ ժողովուրդը փառաբանում է գարնան գալուստը, Համբարձման տոնը, գարնան թովչանքով է հագեցած աղբյուրի մոտ հավաքված աղջիկների երգի թեթև ու սահուն, ճախրող և զրնգուն ու հոգեպարար սփռվող մեղեդին, ամբողջ առաջին պատկերի երաժշտությունը՝ սրնգի հովվերգական հնչյուններով և սիրահար Մարոյի երգ-կանչով:

«Համբարձում յայլա» խոստումնալից երգը ժողովրդական տոնախմբության պատկերի վերջում արդեն երանգավորվում է թախծալի գույներով, իսկ Անուշի և Մարոյի զուգերգում, Մարոյի և Մոսու ճակատագրական ընդհարումից հետո, նույն այդ թեման ասես քարանում է անել վշտի արտահայտության մեջ (հինգերորդ պատկեր): Նմանապես և «Ամպի տակից ջուր է գալիս» աղջիկների երգը ֆինալում՝ Անուշի ցնորվելու՝ տեսարանում, հնչում է իբրև մի հեռավոր, չիրականացված հուշ: Չգացնումքները, դեռ չփթթած, թոշնում են դաժան ու դառնաշունչ իրականության մեջ: «Գարուն ա, ձյուն ա արել», – ժողովրդական երգի այս խորախորհուրդ միտքը կարմիր թելի նման անցնում է «Անուշ» ժողովրդական օպերայի ամբողջ երաժշտության միջով, նրան տալով վշտալի-հովվերգական բնույթ:

Միմյանց ինքնառոտաց ուժով սիրող Անուշի և Մարոյի երջանկությունն այնպես էլ ոչ մի անգամ լիաբուռն թափով չի արտահայտվում օպերայում: Մինչև իսկ չորրորդ արարի զուգերգում նրանց ամենաարտավոր պոռթկման վրա («Գարուն կգա, հավքեր կգան, ծիլ ու ծաղիկ կբացվի») զգացվում են խտացող ուղբերգական դեպքերի մռայլ ստվերները: Բայց դրա

փոխարեն ինչպիսի ուժով է երաժշտությունը հաղորդում նրանց ձգտումները, երջանկության կարտաը: Այդ կարտաի մեջ արդեն երևան է գալիս զգացմունքի զարթոնքը, այստեղ արդեն հնչում է կյանքի, գարնան վերածննդի ձայնը: Թող որ դա լինի վաղ գարուն և ձյունը պատի նորաբողբոջ ծիլերը, բայց դա արդեն գարուն է...

Օպերայի այս լուսավոր, մարդասիրական շունչը, որ այնքան համահնչուն էր ժամանակի հայ արվեստի դեմոկրատական առաջավոր իդեալներին, արտահայտվել է բուն երաժշտության մեջ, նրա նոր որակի, նոր ինտոնացիայի մեջ: Լսեցեք, թե ինչպես անմիջաբար, սրտանց են արտահայտում օպերայի հերոսներն իրենց զգացմունքները, ապրումները, ինչքան այրող կիրք և հոգու ջերմություն կա նրանց արիաներում, երգերում, ասերգերում:

Իրենց բնույթով խորապես ազգային, ինքնատիպ արտահայտությունների քնարական վարակիչ շունչը, անսքող սրտաբացությունը՝ ահա ինչն էր հայ երաժշտության մեջ շատ կողմերով նոր և ինչը միանգամից նվաճեց ունկնդիրներին:

Ինտոնացիայի սրտալի շունչը, ջերմությունը, հոգու հետ խոսելու հատկությունը իբրև մտերմություն, խորապես անհատականի արտահայտություն, —սա ոչ թե պարզապես «Անուշի» արժանիքներից մեկն է, այլ ինտոնացիոն ոճի կարևորագույն որակը, հերոսների հոգու մեջ արթնացող կյանքի, անհատականության արթնացող զգացման, լույսի ու բախտավորության բուռն ձգտման արտահայտությունը...

Հայկական օպերայում ժողովրդայնության, ռեալիզմի և դեմոկրատիզմի սկզբունքների հաստատման ու զարգացման մեջ Տիգրանյանի «Անուշը» վիթխարի դեր է խաղացել: Նույն այդ սկզբունքները, որոնց կոմպոզիտորը հավատարիմ մնաց իր ստեղծագործական կյանքի ողջ ընթացքում, ընկած են նրա մյուս՝ «Անուշից» հետո հաջորդ նշանակալից ստեղծագործության՝ «Դավիթ Բեկ» օպերայի հիմքում:

Այս երկի վրա Տիգրանյանն աշխատել է կյանքի վերջին տարիներին և հիմնականում ավարտել 1949 թվականին, մահվանից քիչ առաջ: «Դավիթ Բեկը» Երևանի օպերային թատրոնում առաջին անգամ ցուցադրվել է 1950 թվականին և մինչև օրս թատրոնի խաղացանկի ամենասիրված օպերաներից մեկն է: Այս երկի բարձր արժանիքները լայն ճանաչում գտան Հայկական արվեստի մոսկովյան երկրորդ՝ 1956 թվականի տասնօրյակին:

«Դավիթ Բեկ» պատմա-հերոսական օպերայում բացվում են հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական պայքարի անմոռանալի էջերը: Բոլորն ու ոգեշունչ երաժշտությունը հաղորդում է ժողովրդի ու նրա քաջարի զավակ Դավիթ Բեկի, զորավարի անվեհեր զինակից Ստեփան Շահումյանի, գեղջուկ զինվոր Սանթուրի հերոսական պայքարի շունչը, լիրիկական դրվագները, որ օպերայում մեծ տեղ ունեն, ավելի են ցայտունացնում հարազատ ժողովրդին և հայրենի երկրին նվիրված հերոսների ներքին գեղեցկությունը, ազնիվ ու վսեմ նկարագիրը:

«Դավիթ Բեկի» հայրենասիրական քեման սերտորեն հյուսվում է հայ, ռուս և վրաց ժողովուրդների բարեկամության քեմային: Սի առանձին ջերմությամբ պատկերանում է վրաց գեղեցկուհի Թամարի՝ Դավիթ Բեկի հարսնացուի կերպարը: Եվ առհասարակ, Վրաստանին նվիրված պատկերը, երաժշտական մարմնացմամբ, օպերայի ամենագեղեցիկ ու հրապուրիչ հատվածներից է:

Վառ ու երգեցիկ մեղեդին, ինչպես «Անուշում», այստեղ ևս հերոսների երաժշտական բնութագրության հիմնական միջոցն է: Դավիթ Բեկի, Սանթուրի, Շուշանի, Թամարի արիաները, արիոգոներն ու երգերը, հագեցած ժողովրդական երգանության ոգով, մշտապես օժտված կերպարն անհատականացնելու ուժով, կարող են ճանաչվել իբրև Տիգրանյանի մեղոդիզմի հոյակապ նմուշներ, որոնք ըստ արժանվույն վաստակել են ունկնդիրների սերը:

Արմեն Տիգրանյանը ճշմարիտ ժողովրդական կոմպոզիտոր է, ժողովրդական կյանքի երգիչ, ժողովրդի հոգու երգիչը: Նրա օպերաների գեղեցիկ մեղեդիները իրենց երկրորդ կյանքը գտան ժողովրդի կյանքում, դարձան ժողովրդական երգեր: Դրանք սիրված արվեստագետի կենդանի ու հավերժ կանգուն հուշարձանն են:

(«Սովետական արվեստ», 1960, թիվ 2, էջ 36-40)

Ռոմանոս Մելիքյանն արտասովոր դեմք է ականավոր գործիչներով և փայլուն տաղանդներով հարուստ հայ երաժշտության մեջ: Երբ փորձում ես ընդգծել կոմպոզիտորի համար ամենաբնորոշն ու գլխավորը, նախ և առաջ ուզում ես խոսել նրա բացարձակ, մոլեռանդության հասնող երաժշտական ազնվության մասին: Նա չի գրել ոչ մի նոտա, որը զգացած ու ապրած չլինի սրտով: Ու չի արել և ոչ մի քայլ, որը հակասեր նրա գեղարվեստական հավատամքին: Այն ամենում, ինչ վերաբերել է արվեստի և գաղափարական համոզմունքների հարցերին, նա եղել է անհաշտ ու անզիջում:

Ռոմանոս Մելիքյանը համեմատաբար ոչ երկարատև, սակայն բուռն ու կրքոտ կյանք է ապրել՝ լի պարտություններով և հաղթանակներով, անհաջողություններով և նվաճումներով: Նա հավատում էր հայ երաժշտության հրաշալի ապագային և ամբողջ ուժով ձգտում էր մոտեցնել այն: Հարազատ ժողովրդի արվեստին ծառայելը նրա համար սոսկ սիրած զբաղմունք չէր կամ նույնիսկ կյանքի գործ: Վսեմ պարտականություն էր դա, սուրբ առաքելություն, որից դուրս և առանց որի կյանքն իմաստազրկվում էր: Ազնիվ ասպետի նման նա միշտ պայքարի մեջ էր հանուն այն գործի, որ ճշմարիտ ու արդար էր համարում: Նա մարտնչում էր սահմանափակության և տգիտության (իր խոսքով ասած՝ «տիրացուականության») դեմ, համաշխարհային երաժշտական մշակույթի հարստություններին հաղորդակցվելու ջատագով էր և միաժամանակ չէր ընդունում ազգային հողից ու հիմքից զուրկ, կենարար ավանդույթներից հեռու արվեստը: Այս պայքարում նա երբեմն ծայրահեղությունների մեջ էր ընկնում, սխալվում: Բայց հավատում էր սրբորեն, որ նոր արվեստը չի կարող ծնվել անտարբերության և ինքնահանգստության մթնոլորտում: Երաժշտական նոր օջախներ ստեղծելու իր անդուլ, անձնուրաց գործունեությամբ, ստեղծագործական իր անխոնջ որոնումներով նա ուղիներ հարթեց դեպի հայ երաժշտության ապագան:

Ռոմանոս Մելիքյանն իր գործունեության մեջ երբեք չի դեկլավարվել վերացական գաղափարներով, մեկընդմիջտ հաստատված դոգմաներով: Նրա համար գլխավոր ուղեցույց են եղել կյանքը, կեցության կենսական պահանջները: Հենց կյանքը, ավելի ճիշտ՝ նրա ժամանակաընթացքի յուրաքանչյուր կոնկրետ միջոցն է հուշել, թե այդ պահին ինչն է գլխավորը, հրատապն ու այժմեականը, թե որոնք են այն ռեալ դժվարու-

քյունները, որոնք հաղթահարելով կարելի է հաջողությամբ զարգացնել ազգային երաժշտական արվեստը: Ահա թե ինչու այդպես հարաշարժ է Ռոմանոս Մելիքյանի՝ թե՛ գործչի և թե՛ արվեստագետի, կյանքի ընթացքը: Ոչ մի օր՝ հանգիստ, ոչ մի տարի՝ առանց նորանոր խնդիրներ լուծելու: Նա ամբողջ սրտով, ամբողջ էությամբ էր զգում կյանքի զարկերակի տրոփյունը, որ ձուլվում էր իր սրտի ռիթմին՝ միակուտ ամբողջությամբ կազմելով: Հարատև առաջընթաց՝ դեպի նոր բարձունքներ – ահա Ռոմանոս Մելիքյանի և մի բնորոշ հատկանիշը: «Մի րոպե ենթադրենք, թե մենք բարձրանում ենք դեպի բարձրաբերձ սարի գագաթը, – գրում է նա իր նամակներից մեկում: Մեր բարձրանալու թափը չպետք է կոտրի այն ծանրությունը, որ կախված պետք է լինի մեր ուսերից... բոլորը դեն պետք է նետվի, որ չխանգարի մեր վերելքին...

Իմ անհանգիստ բնավորությունը հենց սրանում է արտահայտվում, որ ես անկարող եմ բավարարվել էն բանով, որ արդեն արել եմ, և եթե դեռ սպառված չեմ ավելին անելու համար, ես անհանգիստ եմ. իսկ եթե սպառված եմ, ինձ համար կյանքը կորցնում է իր արժեքը»:

Հիմա, մտովի հայացք գցելով նրա կյանքի ուղուն, ապշում ես, թե ինչքան շատ բան է կարողացել անել այդ ոչ երկարատև ժամանակամիջոցում:

Տասնյոթ տարեկանում արդեն նա կազմակերպում է իր անդրանիկ ինքնուրույն երգչախումբը և համերգ տալիս հայրենի Ղզլարում, որը և համարում է իր երաժշտական գործունեության սկիզբը (1900): Այդ ժամանակվանից ուր էլ նետում է նրան ճակատագիրը, նա ամենից առաջ մտահոգվում է երաժշտական լիարյուն կյանք կազմակերպելու հարցերով: Սովորելու մեկնելով Մոսկվա, նա անմիջապես դառնում է Լազարյան ճեմարանի երգչախմբի ղեկավարը և խմբի հետ հանդես գալիս լավագույն համերգասրահներում, այդ թվում՝ Ազնվականաց ակումբի դահլիճում (այժմ՝ Միությունների տան Սյունազարդ դահլիճ): Եվ նրա յուրաքանչյուր համերգ վերածվում է հայ երաժշտության յուրատեսակ տոնի...

Ռոմանոս Մելիքյանն առանձնապես բուռն գործունեություն է ծավալում Թիֆլիսում, ուր տեղափոխվում է 1908-ին: Նա հետևում է այն համոզմանը, որ պատմական տվյալ պայմաններում հիմնական ուշադրությունը պետք է նվիրել երաժշտական դաստիարակությանը, երաժշտական այնպիսի լսարանի ստեղծմանը, որը կարողանա ըմբռնել ու զմահատել արվեստի զարգացման ժամանակակից մակարդակի վրա

գտնվող երաժշտական նոր երկերը: Այստեղ նա կազմակերպում է «Երաժշտական լիգան» – հայ երաժիշտների ստեղծագործական առաջին միավորումներից մեկը:

«Երաժշտական լիգան» պայքարում էր հանուն երաժշտական կրթության կարգավորման հայկական դպրոցներում, հանդես գալիս ընդդեմ գեղարվեստորեն սակավարժեք, պարզունակ գրականության, համերգներում հետևողականորեն պրոպագանդում հայ ժողովրդական երգը, ռուսական և արևմտաեվրոպական երաժշտության լավագույն նմուշները: Մելիքյանի գործունեությունը հասարակական լայն արձագանք է ստանում: «Երաժշտական լիգայի» հիմքի վրա 1912-ին ստեղծվում է «Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերությունը»:

Սակայն այդ ժամանակ Ռոմանոս Մելիքյանն արդեն Պետերբուրգում էր, ուր գնացել էր իր երաժշտական կրթությունն ավարտելու: Բայց տոսկ կոնսերվատորիայի ուսանող լիները, հանգիստ կերպով անհրաժեշտ գիտելիքներ կուտակելը հեռու էր նրա բնավորությունից և էությունից. այստեղ էլ շարունակվեց նրա եռանդուն ու բազմակողմանի գործունեությունը: Երգչախումբ է ղեկավարում, հրատարակում (Ազատ Մանուկյանի հետ) «Այբբենարանը» – երաժշտական գրագիտության տարրական ձեռնարկը հայկական դպրոցների համար, որ առաջինն էր իր տեսակի մեջ, կազմված եվրոպական նոտային համակարգի հիմքի վրա, միաժամանակ լայն կապ հաստատում հայ մշակույթի գործիչների հետ:

Բայց և այնպես, Ռոմանոս Մելիքյանի կազմակերպական գործը տաղանդը կարողացավ լիովին ծավալվել, երբ դրա համար բարենպաստ պայմաններ ստեղծվեցին: 1921 թվականին Ե.Չարենցից հրավեր ստանալով՝ նա անմիջապես գալիս է Երևան և անասելի դժվարին պայմաններում ձեռնամուխ լինում երաժշտական ստուդիա ստեղծելու գործին. այս ստուդիայի հիմքի վրա 1923-ին բացվեց հայկական առաջին կոնսերվատորիան:

«Մեր կոնսերվատորիան մեծ հավակնություններ չունի և չի էլ ունենալու, բայց նրա մեջ պետք է սաղմնավորվեն նորագույն էմոցիաների ըմբռնումները և պատկերացումները: Այսօր իմ ուսանողները՝ մեր շկոլայի նախակարապետները, 20-25 հոգի, ցրվել են Չանգեզուրից մինչև Լոռու սարահարթը, պատվաստելու այդ էմոցիաները մեր ժողովրդին, կուսական մասսային: Եվ ապագայում կվիճենք, քե որն է հայ երաժիշտը և որը՝ հայ երաժշտությունը, այժմ գործ»:

Կոմսերվատորիայի հիմնադրմանը հետևեց 1925-ին Լեռնային ‘Լարաբաղում’ Ստեփանակերտում, երաժշտական ուսումնարանի ստեղծումը, ապա ծավալով ու քափով բացառիկ մի աշխատանք՝ հանրապետությունում գեղարվեստական ինքնագործունեությունը կազմակերպելու, խմբերգային կուլտուրան մասսայականորեն զարգացնելու ուղղությամբ: Նա միաժամանակ գործուն մասնակցություն է ունենում երաժշտական հրատարակչություն ստեղծելու գործին, դառնում է օպերային թատրոնի առաջին գեղարվեստական ղեկավարը, գիտաբաններ է կազմակերպում ժողովրդական երգեր հավաքելու համար, գլխավորում է հայ երաժշտությունն ուսումնասիրող գիտական օջախը (որը հետագայում, նրա մահից հետո, սկսեց կոչվել Ռոմանոս Մելիքյանի անվան երաժշտական գիտահետազոտական կաբինետ և, ըստ էության, հիմք դարձավ հանրապետությունում երաժշտագիտական, ապա և արվեստաբանական հետազոտությունների գիտական կենտրոնի ստեղծման համար):

Եվ այդպես՝ մինչև կյանքի վերջին օրերը...

Անկասկած, հասարակական անընդմեջ լարված աշխատանքն ինչ-որ տեղ խանգարում էր Մելիքյան կոմպոզիտորին՝ խլելով այն քանկ ժամերը, որ նա կարող էր հատկացնել ստեղծագործելուն: Ակներև է դա, թեև ակներև է նաև ուրիշ բան. այդ աշխատանքը միաժամանակ մղում էր տալիս արվեստագետի ստեղծագործական որոնումներին, կյանքի կենդանի շունչ հաղորդում նրա երկերին: Առանց այդ աշխատանքի Ռոմանոս Մելիքյանի ստեղծագործությունը գուցե և շահեր քանակային առումով, ընդլայներ իր ժանրային շրջանակները, բայց կկորցներ (ես համոզված եմ այդ բանում) իր գլխավոր արժանիքներից մեկը՝ կենսականությունը:

Նրա առաջին ինքնուրույն երգերն ու ռոմանսները՝ հանրահայտ «Փոքրիկ տղան մի վարդ տեսավ», «Դեղնած դաշտերին իջել է աշուն» սքանչելի գործերը, «Ուտենի» զուգերգը, ըստ էության, ծնվեցին «Երաժշտական լիգայի» մթնոլորտում. դրանք անմիջականորեն նախատեսված էին դպրոցականների համար, աշակերտները սիրով էին կատարում, և նրանք էլ հենց նպաստեցին այդ երգերի ու ռոմանսների տարածմանը հայ հասարակության ամենատարբեր շրջաններում: Ի՞նչն էր մղում տալիս Ռոմանոս Մելիքյանի ստեղծագործությանը: Ամենից առաջ՝ ազգային երաժշտական գրականություն ստեղծելու ձգտումը, գրականություն, որ մատչելի լիներ ունկնդիրների ամենալայն շրջաններին և միաժամանակ լիներ գեղագիտորեն

հրապուրիչ, գեղարվեստորեն հղկված, ազնվացած (ինչպես գրել է կոմպոզիտորն իր նամակներից մեկում՝ «Հայ երաժշտի մտահոգությունը եղել է և կմնա հայ երաժշտության, հայ ժողովրդի հոգու ազնվացումը, կուլտուրականացումը»): Լայն շնչով օծոված գեղեցիկ մեղեդի, պարզ (բայց ոչ պարզունակ) նրբերանգներով հարուստ, հոգեբանորեն արտահայտիչ նվագակցություն – ահա կոմպոզիտորի վաղ շրջանի այդ երկերի ոճական գլխավոր առանձնահատկությունները: Դրանք երկու հիմնական սնող աղբյուր ունեին՝ եվրոպական դասական երաժշտությունն ու ժամանակակից հայ պոեզիան: Այդ երկու հիմքերի նախնական սինթեզն արվել էր արդեն հայ քաղաքային երգում: Բայց Ռոմանոս Մելիքյանը բոլորովին նոր որակ, գեղարվեստական ճշմարիտ արժեք տվեց այդ սինթեզին:

Այն ժամանակվա հայ պոեզիան (հիշենք քեկուզ Հովհ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի, Վ.Տերյանի անունները) զարգացման բարձր մակարդակի էր հասել, և Մելիքյանն առաջինն էր, ում հաջողվեց այդ պոեզիայի նվաճումները լայնորեն օգտագործել ազգային երաժշտական արվեստում: Այստեղ հատուկ նշանակություն ունեւ վարպետորեն մշակված և կատարելության հասցված բանաստեղծական խոսքի բուն կուլտուրան: Ռոմանոս Մելիքյանը ձգտում էր նույն բանին, ձգտում էր երաժշտության մեջ հասնել արտահայտման նմանօրինակ պարզության ու անմիջականության, կոմպոզիցիայի հղկվածության ու նրբագեղության, ոճի ազնվության ու ներդաշնակության: Իր երգերում ու ռոմանսներում նա «լսում էր» հայ չափածո խոսքի ներքին երաժշտությունը, յուրահատուկ ինտոնացիան, «տեսնում» դրա ինքնատիպ գեղեցկությունը, անկրկնելի գույները: Հավանաբար հենց այդ հանգամանքն էլ վճռական դեր խաղաց հայ երաժշտության մեջ նոր ժանրի՝ ռոմանսի, երևան գալու գործում, որի սկզբնավորողը մեզանում իրավամբ համարվում է Ռոմանոս Մելիքյանը:

Կոմպոզիտորի վաղ շրջանի երգերն ու ռոմանսները, այդ թվում՝ «Աշնան տողեր» շարքը (հիմնականում՝ Վ.Տերյանի խոսքերով), խիստ անմիջական են և հուզական: Լայն է զգացմունքների ընդգրկումն այստեղ՝ նուրբ ու սրտառույ ընտանականությունից մինչև դրամատիկ-կրքոտ «պայթյուններ»: Հիմնական կերպարներն են՝ աշնանային բնապատկերների թախծոտ գեղեցկությունը, խաբված սիրո, չիրականացված հույսերի մորմորք, լավ կյանքի երազանքն ու կարոտը:

Տարիների հետ Ռոմանոս Մելիքյանի քնարը դառնում է ավելի ու ավելի խստաշունչ և իմաստուն: Դրա ծանրակշիռ

պատճառները կային: Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներն էին դրանք, հայ ժողովրդի մեծագույն ողբերգության ժամանակները:

1916-ին, Արևմտյան Հայաստանի տառապյալ հայությանն օգնություն ցույց տվող պատգամավորության հետ, Ռոմանոս Մելիքյանը եղավ Վանում և նրա մերձակա շրջաններում: Այն ամենը, ինչին ականատես եղավ այնտեղ, անասելի ցնցեց նրան՝ խոր ապրումների տեղիք տալով:

Նա տեսավ կոտորածի ահավոր պատկերներ, ամայացած գյուղեր, որք ու անտուն երեխաներ, բայց տեսավ նաև, թե ինչպես է հետզհետե կյանքը վերադառնում այդ կողմերը, թե ինչպես է սկսում վեր բարձրանալ օջախների ծուխը, ինչպես են մարդիկ անցնում իրենց առօրյա զբաղմունքներին:

Կոմպոզիտորը հաճախ էր լինում վանեցիների տներում, երկար գյուցում նրանց հետ, լսում նրանց պատմությունները և երբեմն, հարմար առիթի դեպքում, գրի առնում նրանց երգերը: Եվ այստեղ ամենից ավելի նրան ապշեցնողը հարազատ ժողովրդի ոգու վեհությունն էր, ժողովուրդ, որ անմարդկային սարսափներից և դաժան փորձություններից հետո անգամ պահպանել էր ապագայի, լուսավոր կյանքի ջերմ հավատը:

Վանի ուղևորության բազմազան տպավորությունները ստիպեցին, որ կոմպոզիտորը նոր հայացքով նայի կյանքին, ժողովրդի կյանքում արվեստի դերին, արվեստագետի ճշմարիտ կոչմանը: Հենց այդ ժամանակ էլ նրա մեջ սկսեցին հասունանալ այն գաղափարները, որ հետագայում ծխարձակեցին «Զմրուխտի» և «Զառ-վառ» հռչակավոր շարքերի երգերում ու ռոմանսներում:

Այս շարքերի ստեղծումը կտրուկ շրջադարձ նշանավորեց Ռոմանոս Մելիքյանի ստեղծագործության մեջ: Նրա երաժշտությունը ոչ միայն ավելի նրբին ու բազմերանգ դարձավ, այլև նոր որակ ձեռք բերեց, որն արտահայտվում է քնքուշ քնարականության և ճշմարիտ փիլիսոփայության խոր ընդհանրացումների զուգորդմամբ: Այս անսովոր զուգորդումն է հենց «Զմրուխտի» շարքի յուրօրինակության հիմքը, որի շնորհիվ այն առանձին տեղ է գրավում հայ (թերևս ոչ միայն հայ) վոկալ գրականության մեջ: Եվ պատահական չէ, որ Մարիետա Շահինյանն իր «Ուղևորություն Սովետական Հայաստանում» գրքում, հիշելով Ռոմանոս Մելիքյանին, նրան համարում է քնարերգու և փիլիսոփա:

«Զմրուխտի» և «Զառ-վառ» շարքերում միանգամայն կերպարիտիվել է նաև Մելիքյանի երաժշտության բնույթը: Եթե

վաղ շրջանում նա առավելապես հենվում էր քաղաքային երգի ավանդույթների վրա, ապա այս նոր շարքերն ասես իրենց մեջ են կուտակել, կենտրոնացրել հայ երաժշտության անցյալի ողջ հարստությունը՝ գեղջկական ֆոլկլոր, տաղեր, աշուղական երգեր... Նրա մեղեդիները դարձան «ազգային-ժողովրդական», որ երբեմն մոլորության մեջ էին գցում մարդկանց՝ կոմպոզիտորն ի՞նքն է հորինել դրանք, թե՞ փոխառել է ժողովրդից, թեև քաջ հայտնի է, որ այդ մեղեդիները կոմպոզիտորական ստեղծագործության արդյունք են, և Ռոմանոս Մելիքյանի անհատականությունը խիստ վառ է արտահայտված դրանց մեջ:

Այս շարքերում առանձնապես զարմանալի են կոմպոզիտորի ձեռքբերումները հարմոնիայի և հնչյունային կոլորիտի ասպարեզում: Ռոմանոս Մելիքյանն այստեղ հայտնագործել է համահնչյունների և գույների մի ամբողջ աշխարհ, որ անասելիորեն հարստացրին հայ երաժշտության հնչյունային ընդհանուր երանգապնակը: Այս հայտնագործությունները կարևոր նշանակություն ունեցան ազգային երաժշտության հետագա զարգացման համար, որոշ չափով օգնեցին նաև Արամ Խաչատրյանին՝ իր նորարարական արվեստի ուղին հարթելիս:

Ռոմանոս Մելիքյանի ձեռքբերումները, իհարկե, պատահական «մտապայծառացման» արգասիք չէին: Վիթխարի քրտնաջան աշխատանքի օրինաչափ արդյունք էր դա: Նրա երգերից յուրաքանչյուրը 5, 6, 8, 10, 12 տարբերակ ունի: Նա հղկել է ամեն մի մանրամասնը, շարունակ փորձել, ստուգել՝ իր հղացումների առավել ստույգ մարմնավորման հասնելու համար:

«Զմրուխտի» և «Զառ-վառ» շարքերն իրենց վերջնական տեսքը ստացան սովետական տարիներին: Բայց այդ ընթացքում Ռոմանոս Մելիքյանն ակտիվորեն մասնակցում էր նաև նոր ժանրի՝ հայ սովետական մասսայական երգի ստեղծմանը:

Լինելով սովետական նոր իրականության հետ անխզելիորեն կապված զգայուն արվեստագետ, նա ճիշտ հասկացավ այդ ժանրի հասարակական ու գեղարվեստական մեծ նշանակությունը, ժանր, որ հեղափոխական ժամանակների ծնունդ էր: Նա Հայաստանում եղավ երաժշտական առաջին գործիչներից մեկը, որոնք դիմեցին մասսայական երգի լայն պրոպագանդանը և այդ ժանրով ազգային ինքնություն գործեր ստեղծեցին: Նրա երգերն արագ տարածվեցին ժողովրդի մեջ և ժամանակին մեծ մասսայականություն էին վայելում:

Ռոմանոս Մելիքյանի սովետական երգերը, ըստ իս, նրա ստեղծագործության մեջ գեղարվեստական լիարժեք մարմնավորում չստացան: Մեզ համար դրանք ավելի շուտ պատմական բնույթ և արժեք ունեն: Բայց կարևորն այն է, որ այստեղ, այս ասպարեզում էլ Ռոմանոս Մելիքյանը հանդես եկավ իբրև հայտնագործող, իբրև նոր ավանդույթների սկզբնավորող, ավանդույթներ, որ հետագայում հաջող զարգացում ստացան:

Ռոմանոս Մելիքյանի արվեստը վառ է և ինքնատիպ: Եվ, այնուհանդերձ, ակսոսանքով պետք է խոստովանել, որ այդ արվեստը մինչև օրս բացահայտված չէ շատ կողմերով: Ես արդեն առիթ ունեցել եմ գրելու Ռոմանոս Մելիքյանի ստեղծագործության հանդեպ մեր կատարողների անհասկանալի անտարբերության մասին: Այդ ժամանակվանից դրությունը չի փոխվել: Երգիչներից ոչ մեկը չի փորձել ամբողջովին կատարել «Զմրուխտի» շարքը: Գրեթե չեն հնչում «Զառ-վառ», «Աշնան տողեր» շարքերի երգերը: Ռոմանոս Մելիքյանին նվիրված միայն մի համերգ եմ հիշում, որ պատրաստել էր անվանի երգչուհի Տաթևիկ Սազանդարյանը՝ դաշնակահարուհի Նինա Սադյանի համագործակցությամբ: Համերգն անջնջելի տպավորություն բողեց. հիրավի բարձր արվեստ էր դա: Սակայն այդ ժամանակվանից տարիներ են անցել...

Ճիշտ է, Ռոմանոս Մելիքյանի երկերի կատարումն այնքան էլ դյուրին չէ, և ոչ բոլոր երգիչներն են ի վիճակի պատշաճ մակարդակով անել դա: Նրա ռոմանսների կատարման ստույգ «բանալին» գտնելու համար անհրաժեշտ է բարձր կուլտուրա և բացառիկ երաժշտականություն: Բայց որքան դժվար է խնդիրը, այնքան, ըստ իս, ավելի հետաքրքիր կարող է լինել դրա լուծումը կատարողի համար:

Երբեմն մենք զարմանալիորեն անտարբեր ենք մեր ազգային արվեստի հարստությունների հանդեպ: Դժվար է պատկերացնել գերմանացի մի երգչի, որի երգացանկում չլինեն Շուբերտի, Շումանի, Վոլֆի, Մալերի վոկալ շարքերը, կամ ռուս երգչի, որը չկատարի Զայկովսկու կամ Ռախմանինովի ռոմանսները: Ուրեմն ինչու՞ մեր երգիչներից ոչ մեկի մտքով չի անցնում իր հերթական համերգն ամբողջովին նվիրել Կոմիտասին, Ռոմանոս Մելիքյանին, Ալեքսանդր Սպենդիարյանին, Հարս Ստեփանյանին... Սա չի՞ խոսում արդյոք այն մասին, որ մեր վոկալ արվեստը զարգացման ցածր մակարդակի վրա է և նույնիսկ կորցնում է շատ բան այն ամենից, ինչ արդեն ձեռք էին բերել մեր վարպետներն անցյալում:

Մենք քիչ ենք հիշում նաև Մելիքյանի հասարակական գործունեության մասին: Չարմանալի է, բայց իրողություն, որ Երևանի կոնսերվատորիայի պատին նույնիսկ հուշատախտակ չկա, ուր արձանագրված լինի նրա դերն իբրև կոնսերվատորիայի հիմնադրի և առաջին ռեկտորի:

Պետք է հուսալ, որ Ռոմանոս Մելիքյանի ժամանակը դեռ առջևում է, և մեծ արվեստագետի, գործչի, հայրենասերի ստեղծագործական ժառանգությունը կստանա իր արժանի գնահատականը:

(«Սովետական արվեստ», 1983, թիվ 9, էջ 21-26, 1964, թիվ 1, էջ 24-27)

Ալեքսանդր Սպենդիարյանը հայ երաժշտության ամենանվիրական անուններից է:

Կոմպոզիտորի արվեստը լայն ճանաչում էր վայելել արդեն իսկ նրա կենդանության օրոք: Ա.Գլազունովը Սպենդիարյանին անվանում էր «մեր ժամանակի ամենաականավոր կոմպոզիտորներից մեկը»: Նա գրում էր, որ Սպենդիարյանով «հիանում էին թե՛ Ռիմսկի-Կորսակովը, թե՛ Լյադովը»: Նրա երկերը հնչում էին եվրոպական մայրաքաղաքների ամենահռչակավոր համերգասրահներում: Նա երիցս արժանացել է Ռուսաստանի բարձրագույն երաժշտական պարգևին՝ Գլինկայի անվան մրցանակի: Դա եզակի դեպք էր այն ժամանակվա ռուս իրականության համար:

Սպենդիարյանի ժառանգությունը ամփոփում է տարբեր ժանրեր՝ օպերային, սիմֆոնիկ, վոկալ, կամերա-գործիքային, խմբերգային: Յուրաքանչյուր ժանրում նա թողել է վառ, նշանակալից ստեղծագործություններ, որոնցից շատերը դարձել են հայ ազգային երաժշտարվեստի զարգացման հիմքը: Հատկապես մեծ է նրա վաստակը օպերայի և սիմֆոնիկ երաժշտության ասպարեզներում: Նրա նվաճումները այս ժանրերում մի ամբողջ դարաշրջան են կազմում հայ երաժշտության պատմության մեջ:

* * *

Ալեքսանդր Սպենդիարյանը ծնվել է 1871 թ. նոյեմբերի 1-ին: Կյանքի ուղին ընթացել է արտաքուստ բարեհաջող, հարթ, առանց խիստ ցնցումների: Ծնվել է լավ ապահովված ընտանիքում: Մանկուց նրա մեջ խրախուսել են հակումը դեպի արվեստը: Հատկանշական է, որ նրա մանկական գեղարվեստական փորձերը գրավել են տան մտերիմ բարեկամ, նշանավոր նկարիչ Հովհ. Այվազովսկու ուշադրությունը: Նա հրապուրվել է գրականությամբ, գրել ոտանավորներ, ջերմորեն սիրել երաժշտությունը:

Ծնողները, որ ձգտում էին տղային տալ հնարավորին չափ լավ կրթություն, ուղարկում են նրան Մոսկվայի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետ, որը նա ավարտում է 1896 թ.: Սպենդիարյանի ավագ եղբոր՝ Բազմախոստում ինժեներ-երկրաբանի ողբերգական մահից հետո, ընտանիքի հոգատարությունը, բնականաբար, կենտրոնանում է կրտսեր Սպեն-

դիարյանի՝ Ալեքսանդրի վրա: Ստեղծվում են բոլոր պայմանները երաժշտական լուրջ կրթություն ստանալու համար: Չորս տարի (1896-1900թթ.) Ալեքսանդրը ուսանում է Ն.Ա.Ռիմսկի-Կորսակովի՝ այն ժամանակվա ռուս խոշորագույն կոմպոզիտորի և կոմպոզիցիայի (կամ, ինչպես ասում էին, «ազատ ստեղծագործության») գծով ամենահեղինակավոր մանկավարժի մոտ:

Ուսումն ավարտելուց հետո Սպենդիարյանը հաստատվում է Հրիմում և գլխավին տրվում ստեղծագործությանը: Երբեմն միայն իր երգերի կատարման կամ հրատարակման առիթով նա մեկնում է Պետերբուրգ, Մոսկվա կամ արտասահման:

Հրիմում ապրած տարիներին նա ծանոթանում և կապ է հաստատում ռուսական մշակույթի խոշորագույն ներկայացուցիչների՝ Չեխովի, Գորկու, Ռեպինի, Շալյապինի, Ռախմանինովի հետ: Երկար տարիներ նրա մտերիմ բարեկամներն են եղել Ռիմսկի-Կորսակովը, Գլազունովը, Լյադովը, Արենսկին, Գրեչանինովը, Չերեպինը, Ֆ.Բլյունենֆելդը և ուրիշ ռուս երաժիշտներ:

Ռուս մշակույթի հետ Սպենդիարյանի ունեցած կապերը դուրս են եկել կոմպոզիտորի անձնական կենսագրության շրջանակներից և դարձել ռուս և հայ ժողովուրդների պատմական բարեկամության ամենագեղեցիկ մարմնացումներից մեկը:

Ռիմսկի-Կորսակովի մոտ ուսանելու ընթացքում Սպենդիարյանը ոչ միայն ծանրակշիռ պրոֆեսիոնալ դպրոց է անցնում, այլև շատ բան է յուրացնում իր հռչակավոր ուսուցչի գեղագիտական պլատֆորմից՝ հասարակության կյանքում արվեստի բարձր գեղագիտական դերի ընդունում, ռեալիստական ճշմարտացիության, երաժշտական կերպարների կոնկրետության ձգտում, սեր ժողովրդական երաժշտության նկատմամբ, հակում դեպի ժողովրդա-կենցաղային սյուժեները, ժանրային պատկերները, դեպի գործիքային երաժշտության ծրագրայնություն, սինթետիկ ժանրերի լայն կիրառում և այլն:

Նշելով այս անժխտելի փաստը, պետք է նկատի ունենալ հետևյալ կարևոր հանգամանքները: Վերոհիշյալ սկզբունքները հատուկ էին «Հզոր խմբակի» ուղղության գեղագիտությանը, որը ծնվել էր 1860-ական թթ. հասարակական վերելքի շրջանում: XIX դարի վերջերին և XX դարի սկզբներին այս սկզբունքները դրվեցին կոմպոզիտորների մոտ սերնդի ստեղծագործության հիմքում, կոմպոզիտորներ, որոնք իրենց համարում էին «խմբակի» ավանդույթների շարունակողները: Սրանց մեջ ամենատեղի դեմքերն էին Գլազունովը, Լյադովը, Լյապունովը:

վր: Սակայն այս կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ «խմբակայինների» գեղագիտական սկզբունքները էական փոփոխություններ կրեցին: Կորավ մարտական, հարձակողական ոգին, որ շունչ էր տալիս «Հզոր խմբակի» գեղագիտական պլատֆորմին, իջնում էր գաղափարական կոնցեպցիաների մակարդակը, կոնցեպցիաներ, որոնք երբեմն ընդունում էին, պրոֆ.Ասաֆի խոսքերով ասած՝ «խաբուսիկ ծանրակշիռ» բընույթ: Տեղի էր ունենում ստեղծագործական դպրոցների *ակադեմիականացում*: Այս միտումները բնորոշ էին Սպենդիարյանի մերձավորագույն երաժշտական շրջապատին, ռուսական երաժշտական արվեստի այն հոսանքին, որի հունով ընթանում էր և նրա ստեղծագործությունը: Եվ դրանք, անտարակույս, իրենց արտահայտությունն են գտել Սպենդիարյանի ստեղծագործության վաղ շրջանի գեղագիտական հայացքներում:

Բացի վերոհիշյալից, Սպենդիարյանի գեղագիտական հայացքների մեջ, որոնք ձևավորվել են «խմբակի» գեղագիտության հիման վրա, նկատվում են և սեփական յուրահատուկ գծերը՝ պայմանավորված կոմպոզիտորի անձով, նրա կյանքի հանգամանքներով և ինչ-որ չափով XX դարի սկզբներին ծնված նոր արվեստի հովերով: Իսկ վերջին հաշվով, եթե ավելի լայն վերցնելու լինենք՝ բուն իրականության զարգացման բնորոշ միտումների թելադրանքով: Սակայն վերջիններս լոկ ենթադրվում են, երևան գալով շատ միջնորդված ձևով:

Ստեղծագործության վաղ շրջանում Սպենդիարյանն անդրադառնում է առավելապես այնպիսի կերպարների, որոնք մարմնավորում են մարդու ներաշխարհը, բնությունը, կենցաղային-ժանրային պատկերները: Հաճախ այդ կերպարները ներհյուսվում են, կազմում մի անքակտելի ամբողջություն, ուր իշխում է քնարական, բանաստեղծականացած աշխարհընկալումը (ռոմանսների մեծ մասը, «Դրիմի էսքիզների» գույզ շարքը, «Երեք արմավենու» սկիզբը և այլն):

Ոչ թե էպոսը, ոչ թե պատմությունը կամ ժողովրդական առասպելաբանությունը, այլ հենց քնարականությունն է առաջատար տեղ գրավում Սպենդիարյանի վաղ ստեղծագործության մեջ (և այստեղ ի հայտ է գալիս կոմպոզիտորի գեղագիտական հայացքների տարբերությունը «խմբակի» գեղագիտությունից): Սպենդիարյանի երաժշտության մարմնավորած քնարական վիճակների մեջ գերիշխում են մեղմ երազկոտ թախիծն ու հրճվալից զմայլանքի պոռթկումը: Այս վիճակները՝ երազկոտությունը, հայեցողականությունը և, մյուս կողմից, կրքոտ ոգեշնչվածությունն ու խանդավառությունը, տարբեր

երանգներ ընդունած, միևնույն ստեղծագործության մեջ հաճախ փոխարինում են մեկը մյուսին: Կոմտրաստ կերպարների այսօրինակ հերթագայումը, համադրումն ու հակադրումը Սպենդիարյանի շատ երկերի երաժշտական զարգացման տիպական գիծն է («Պարեղանակը», «Էլեգիական երգը», «Լայթարման»՝ «Դրիմի էսքիզների» առաջին շարքից, «Այ վարդը», «Սպասում», «Օգիմանդիա» ռոմանսները և այլն):

Սպենդիարյանի լիրիկան կաշառում է իր անմիջականությամբ, արտահայտման անկեղծությամբ: Չգացվում է պատանեկան թարմություն և նույնիսկ աշխարհընկալման ինչ-որ միամտություն: Այդ լիրիկան արտահայտվում է ներդաշնակորեն կոռ, պլաստիկ, բարեհնչուն երաժշտությամբ:

Սպենդիարյանական լիրիկայի մեջ շատ ուժեղ է ռոմանտիկ հոսանքը: Երբեմն նա չափազանց գրավիչ է, հատկապես այն մասերում, ուր քնարական զգացմունքը հանդես է գալիս բնության բանաստեղծական պատկերների ֆոնի վրա: Այսպիսի օրինակներ շատ կան վոկալ լիրիկայում, ուր բնանկարը հրամցվում է տիպիկ ռոմանտիկական լույսի տակ՝ գիշեր, լուսին, մռայլ ավերակներ («Այդպիսի գիշեր», «Ավերակներ Սուդակում»), կանչող ու դյուքող գետալիքների ճողփյուն («Ձկնորսն ու փերին»), անապատի տեսարաններ («Բեդա-քարոզիչը»), անհասանելի, բարձր, գեղեցիկ լեռներ, ուր դեռ ոտք չի դրել մարդը («Էդելվայս» մելոդեկլամացիա):

Բնության ներկայությունն զգացվում է նաև գործիքային երկերում, հատուկ գույն ու երանգ հաղորդելով քնարական և ժանրային պատկերներին: Օգտագործելով ռոմանտիկական դալրոցի (Բեռլիոզ, Լիստ) և հատկապես «Ֆամբակի» նվաճումները կերպարային և գունագեղ հնչյունագրության բնագավառում, Սպենդիարյանը «Դրիմի էսքիզներում» առանձին թեթև, լակոնիկ նրբագծերով ստեղծում է մեղմ իրիկնային մթնշաղի («Պարեղանակի» սկիզբը), ալիքների հանդարտ խաղի («Էլեգիական երգ»), անսահման հեռաստանի, բնությանը համակած անդորրի պատկերներ (ջութակների «զրնգուն» ձայնառությունը բարձր հնչամասում, որի ֆոնի վրա հնչում է ֆագոտի մեկամաղձոտ եղանակը «Լայթարմայում»): Էլ չենք ասում «Երեք արմավենու» գունագեղ պատկերավորության մասին:

Չգտումը դեպի բանաստեղծականը, իդեալականը, ռոմանտիկորեն վսեմը ստեղծագործության վաղ շրջանում կոմպոզիտորին երբեմն հասցնում էր այն սահմանին, որն անցնելով նա ստեղծում էր կենսական ուժից, հողից գուրկ կերպարներ: Այստեղ ծնվում էին այն գործերը, որտեղ գեղեցկությունը

արտաքին էր, իսկ ռոմանտիկան՝ զուտ վերացական («Հաֆի-
զից», «Ուրախացիր, օ՛ սիրտ-թռչնակ» և այլն):

Մարդու, բնության, կենցաղի գեղեցկության բանաստեղ-
ծական գովերգումը, աշխարհի ռոմանտիկորեն վերամբարձ
ընկալումը անխուսափելի հակասության մեջ էին ռեալ իրակա-
նության անբարեկարգության հետ, մի վիճակ, որ XX դարի
սկզբից դրսևորվում էր ավելի ու ավելի սուր և բացահայտ:
Որքան էլ հովվերգական լիներ դրիմյան մենության անդորրը,
այստեղ էլ հաճախակի ու համառորեն հասնում էին վերահաս
վիթխարի սոցիալական փոթորիկների նախաամպրոպային
որոտները: «Երեք արմավենիով» Սպենդիարյանի ստեղծա-
գործության մեջ մուտք է գործում ողբերգական թեման: Չարն
ու բռնությունը կործանում են գեղեցիկը կյանքում. սա է այդ
ստեղծագործության գաղափարը, որն արտահայտվել է գե-
ղարվեստական մեծ ուժով: Թեկուզև ընդհանուր ձևով պետք է
նշել այս գաղափարի մարմնավորման որոշ առանձնահատկու-
թյուններ: Գեղեցիկը կյանքում, ըստ էության, անպաշտպան է,
նրան հեշտ է վնասել: Արմավենիների ճակատագրի և կործան-
ման մոտիվը, որ հայտնվում է դեռևս երկի էքսպոզիցիայում,
նշում է գեղեցիկի դատապարտվածությունը դաժան իրակա-
նության հետ բախվելիս: Սակայն անիմաստ է և ինքը՝ չարը:
Մարդիկ չարիք են գործում ակամա, կոպիտ ու վաղանցիկ պա-
հանջմունքների, կրքերի թելադրանքով: Արմավենիները կտրե-
լով և լոկ մեկ գիշեր տաքանալով, մարդիկ վնաս պատճառեցին
ամենից առաջ հենց իրենց: Օազիսը դարձավ անապատ, այն-
տեղ, ուր ծաղկում էր կյանքը, հաստատվեց մահը: Չարն այս-
տեղ չի ներկայանում որպես այլանդակի, վանողի գեղարվես-
տական կատեգորիա (հիշենք քարավանի երաժշտական բնու-
թագրությունը): Չարը ոչ թե անեղ, անկասելի ուժ է, այլ, ավելի
շուտ, ընդհակառակը՝ կյանքի օրենքներին, նրա վսեմ իմաս-
տին խորթ, հակաբնական մի բան: Դրա համար էլ նա անցո-
ղիկ է: Ողբերգական զգացումը ծնվում է արմավենիների ակա-
մա և անիմաստ կործանման գիտակցությունից: Եվ այն, որ
այդպես հեշտ, անհոգ ու անմիտ կերպով (հենց այդ գծերն է
բացահայտում քարավանի երաժշտական բնութագիրը) կարող
է կոխտովել կյանքում ամենալուսավորն ու մաքուրը, ծնում է
ներքին բողոքի զգացում:

Գեղեցիկի, լուսավորի և դաժան իրականության ողբեր-
գական բախման թեման, անշուշտ, նորություն չէր ռուս երա-
ժշտական մշակույթի համար: Սպենդիարյանը, հավանորեն,
ընկալել է դա Չայկովսկուց, թեպետ, ինչպես տեսնում ենք, բե-

րել է նաև ինչ-որ նոր, սեփական բան: Նա չարի կերպարը գրկել է ահեղ, անհաղթ ուժի լուսապսակից, ուժ, որն ասես դաժան իրականության օրենքների էության մարմնացում էր: Սակայն Սպենդիարյանի կոնցեպցիայի մեջ թաքնված էր և մի էական հակասություն. եթե չարը անիմաստ է և, հետևաբար, հակաբնական, ապա էլ ինչո՞ւ է գեղեցիկը, լուսավորը կործանման դատապարտված (դատապարտվածության մոտիվը, ինչպես նշվեց, կարևոր տեղ է գրավում «Երեք արմավենու» երաժշտական դրամատուրգիայում):

Հետագայում այս թեման մեկ անգամ չէ, որ հանդես է գալիս Սպենդիարյանի ստեղծագործության մեջ: Մտորումները կյանքի մասին, իրականության փիլիսոփայական իմաստավորումը աստիճանաբար կենտրոնական տեղ են գրավում կոմպոզիտորի ստեղծագործական հետաքրքրությունների մեջ: Կարևոր է ընդգծել, որ փիլիսոփայական պրոբլեմատիկան սկսում է անմիջականորեն ձուլվել ստեղծագործության գեղարվեստական հենքին: Փիլիսոփայական լիրիկան դառնում է Սպենդիարյանի վոկալ և վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործության հիմնական ժանրը:

Կոմպոզիտորը իր «Օգիմանդիա» ծավալուն ռոմանսում կրկին անդրադառնում է չարի, բռնության կերպարներին: Անապատում ընկած է մի ժամանակ հզորագույն տիրակալի քանդակի մի բեկոր, որի վրա պահպանվել է մակագրությունը: Ահեղ և հանդիսավոր հնչում է Օգիմանդիայի թեման. «Ես Օգիմանդիան եմ, արքան արքաների, հիշեք հավետ դուք իմ անմահ ու մեծ գործերը, տերեր ամեն դարի, հողերի ու ջրերի»: Սակայն անսահման գոռոգության ու սնափառության այս ապոթեոզը ընդամենը անապատում կորած խղճուկ մի հետք է: Ժամանակը, դարերը իրենց խիստ դատավճիռն են կարդացել նվաճողին, որի ճանապարհը դեպի իշխանություն ծածկված է եղել դիակներով: Սա լուկ անցողիկ կյանքի քարոզ չէ, սա չարի իսկական պսակազերծումն է, ոչ միայն նրա անհեթեթության, այլև անգործության հաստատումը:

Ծանոթ կերպարները հանդիպում են նաև բասի և նվագախմբի համար գրված «Բեդա-քարոզիչը» բալլադում, որը կոմպոզիտորը շատ էր սիրում: Բալլադում, ինչպես և «Երեք արմավենիում», ներկայանում են անպաշտպան գեղեցիկի (անօգնական կույր ծերուկ, որ օժտված է խոսքի հրաշալի ձիրքով), ականա չարի (ուղեկից տղայի դաժան կատակը. նա ստիպում է ծերուկին քարոզել ամայի, անմարդ վայրում) կերպարները: Բեդայի կրակոտ խոսքը մնում է անպատասխան: Ծերունին

զարմացած է ու տխուր: Եվ ահա ինքը բնությունն է ասես պաշտպան կանգնում ոտնահարված արդարությանը՝ չորս կողմից թնդում է պատասխանի ահեղագոչ արձագանքը: Իր բնույթով կրքոտ, պաթետիկ նվագախմբային եզրափակումը՝ բալլադի բարձրակետն է ու նախորդող ողջ երաժշտա-կերպարային զարգացման յուրատիպ հանրագումարը, հնչում է որպես միշտ հաղթանակող արդարության փառաբանում:

Բուռն հավատը գեղեցիկ, երջանիկ ապագայի նկատմամբ կազմում է «Մենք կհանգստանանք» (ըստ Ա.Չեխովի) մեղրեկլամացիայի բովանդակությունը:

Անաստան համոզվածությունը, որ լուսավորը կհաղթանակի, կենսահաստատ աշխարհընկալումը՝ կոմպոզիտորի աշխարհայացքի, գեղագիտական սկզբունքների կարևորագույն գիծն է, որը հատուկ ուժով դրսևորվում է Սպենդիարյանի ստեղծագործության մեջ 1900-ական թթ. սկզբներին: Այս ժամանակ, ինչպես տեսնում ենք, արդեն հաղթահարվում է «Երեք արմավենու» կոնցեպցիայի հակասությունը՝ կապված գեղեցիկի, լուսավորի դատապարտվածության գաղափարի հետ: Վերջին հաշվով հենց այս գիծն է, որ օգնել է իր սոցիալական դրությամբ ու աշխարհընկալմամբ հեղափոխությունից ու նրա իդեալներից բավական հեռու կանգնած կոմպոզիտորին վճռական պահին կանգնելու ժողովրդի կողմը, օրգանապես նվիրվելու սովետական երաժշտական մշակույթի շինարարության գործին:

Փիլիսոփայական լիրիկային դիմելը, անշուշտ, կոմպոզիտորի ստեղծագործությունը բարձրացրեց մի նոր աստիճանի, դարձրեց այն ավելի խոր, ընդգրկուն, թեպետ, միաժամանակ, իր հետ բերեց դատողականության, վերացականության նշանների տարրեր: Բանը լոկ այն չէր, որ փիլիսոփայական, բարոյա-էթիկական պրոբլեմատիկայի գեղարվեստական մարմնավորման մեջ էական տեղ էին գրավել սիմվոլիկան, այլաբանությունը, որոնք XX դարի սկզբներին լայն տարածում էին ստացել համաշխարհային, այդ թվում նաև ռուսական արվեստում: Միմվոլիկ-այլաբանական կերպարները օգնում էին կոմպոզիտորին հասնելու նշանակալիության, գեղարվեստական բովանդակության առավել ընդհանրականության, ինչին նա բացահայտորեն ձգտում էր այն տարիներին: Սակայն այստեղ կոմպոզիտորին դարանում էր իդեալական-վերացական ոլորտներ գնալու վտանգը, և այն աստիճան իդեալական ու վերացական, որ նրանց կապը կյանքի, իրականության հետ դառնում էր զուտ երևութական: Այս վտանգից չկարողացավ խուսափել Սկրյաբինը, որի ուշ շրջանի երկերը կրում էին միստիկա-

իդեալիստական կոնցեպցիաների երանգ: Չկարողացավ խուսափել և Տանեկը (հիշեցնենք նրա վիթխարի կանտատը՝ «Ընթերցելով Սաղմոսագիրքը», որն այնպես էլ չիտեսց ունկնդրի հետ՝ իր ավելորդ արստրակտ-վերացական երաժշտակերպարային ոճաբանության պատճառով): Գլազունովը ավելի ու ավելի էր հակվում դեպի ակադեմիզմը, որի չորացնող ներագդեցությունը կյանքի լավագույն տարիներին գրեթե ամբողջովին խափանեց նրա ստեղծագործական բեղմնավորությունը:

Նման վտանգ էր սպառնում նաև Սպենդիարյանի ստեղծագործությանը, և դա լրիվ կարող էր հանգեցնել լուրջ ստեղծագործական ճգնաժամի: Ինքն էլ, հավանաբար, գիտակցում էր այդ, շարունակելով այն ռեալ կենսական ակունքի համառ որոնումները, որը նոր ուժ կներարկեր իր արվեստին, ավելի կոնկրետ ու անմիջականորեն կապելով իրեն բուն իրականության հետ:

Սպենդիարյանը գտավ այդ ակունքը: Դա նրա հարազատ ժողովրդի կյանքն էր, Հայաստանի ճակատագիրը: Հայրենիքի քեման ամբողջ ուժով հնչեց նրա «Այնտեղ, այնտեղ, դեպ վեհ այն դաշտը», «Առ Հայաստան» վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում, թեև նրանցում էլ է նշմարվում վերացական հանդիսավորության երանգը, իսկ բոցավառ հայրենասիրությունը տակավին չի ստացել իր կատարյալ գեղարվեստական մարմնավորումը, որովհետև ձևի ազգային որոշակիությունն այստեղ շատ մոտավոր է: Այս հակասությունը անհրաժեշտ էր հաղթահարել: Նա պատանեկան խանդավառությամբ խորասուզվում է հայկական ժողովրդական երաժշտության՝ շատ կողմերով իր համար նոր աշխարհը: Այդ աշխարհի լիիրավ տերը լինելու ձգտումը դառնում է նրա հետագա ողջ ստեղծագործության ուղեցույց աստղը:

Սպենդիարյանի ստեղծագործության շրջադարձը, հասկանալի է, տեղի ունեցավ ոչ հանկարծ և ոչ միանգամից: Այդ շրջադարձը աստիճանաբար հասունանում էր նրա կյանքի նախորդ շրջանում: Դեռ պատանեկան տարիներից, ինչպես Սպենդիարյանին նվիրված աշխատություններում բավական հանգամանալից ցույց են տվել Գ.Տիգրանովը և Ա.Բարսամյանը, նա կենդանի հետաքրքրություն է հանդես բերում Հայաստանի, հայ ժողովրդի պատմության ու մշակույթի նկատմամբ, հետաքրքրություն, որն աճում է տարիների ընթացքում: Ընդլայնվում են նրա մտերմական և ստեղծագործական կապերը հայկական մշակույթի գործիչների հետ: Իր պատանեկան «Այվարդ» ռոմանսից հետո, որը լայն համբավ է ձեռք բերում,

Սպենդիարյանը, թեպետ ոչ պարբերաբար, սկսում է դիմել հայկական թեմաների, ներշնչանք որոնում հայ բանաստեղծների մոտ:

Բայց և այնպես, *ազգային* արվեստագետի իր ստեղծագործական առաքելությունը Սպենդիարյանը պարզորոշ սկսում է գիտակցել 1910-ական թթ. կեսերին: Կարծում ենք այստեղ վճռական դեր են խաղացել 1915թ. Արևմտյան Հայաստանում տեղի ունեցած ողբերգական իրադարձությունները: Հենց այս ժամանակ էր, որ Սպենդիարյանը ողջ սրտով զգաց իր պարտքը: Պատահական չէ, որ արդեն 1916 թ. նա երկու անգամ գալիս է Թիֆլիս՝ արևելահայերի այն ժամանակվա խոշորագույն մշակութային կենտրոնը, և ամենասերտ մտերմական ու ստեղծագործական կապեր հաստատում հայ գրողների, նկարիչների, երաժիշտների հետ: Հատուկ նշանակություն ունեցավ նրա բարեկամությունը Հ.Թումանյանի հետ: Պատահական չէ նաև այն, որ եթե մախորդ տարիներին օպերային լիբրետոյի համար նյութ էր որոնում «արևելյան» թեմաների մեջ, ապա հետագայում նրա հետաքրքրությունները ուղղված են միայն ու միայն դեպի հայ գրականությունը: Սկզբում Սպենդիարյանը որոշում է օպերա գրել Հ.Թումանյանի «Փարվանա» լեգենդի հիման վրա, իսկ հետո վերջնականապես կանգ է առնում «Թմկաբերդի առումը» պոեմի վրա: «Ալմաստը» որպես հայկական ազգային օպերա գրելու վճիռն էլ, ահա, դառնում է այդ տարիների նրա նվիրական ստեղծագործական մղումների տրամաբանական եզրափակումը:

Բայց հայտնի չէ, թե ինչ ընթացք կունենար կոմպոզիտորի հետագա ճակատագիրը և կկարողանա՞ր արդյոք նա իրականացնել իր մտահղացումները, եթե չիրականանար Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը և սովետական կարգերը չհաղթանակեին Հայաստանում: Այս իրադարձությունները ռեալ հող ստեղծեցին Սպենդիարյանի ստեղծագործական նպատակների իրականացման համար: Հենց Սովետական Հայաստանում էր, որ վերջապես կարող էր իրականանալ նրա երազանքը՝ «...Հաստատվել Հայաստանի ապագա գլխավոր մշակութային կենտրոնում» և սեփական ստեղծագործությունը «տանել հարազատ Հայաստանին ճշմարտապես ծառայելու ուղիով»:

Արձագանքելով Սովետական Հայաստանի կառավարության հրավերին, Սպենդիարյանը 1924թ. տեղափոխվում է Հայաստան, հիմնական բնակություն հաստատում այստեղ և ամփոջապես նվիրվում հանրապետության երաժշտական կյանքին: Նա դառնում է ժողովրդական կրթության կոմիսարիատի

երաժշտական բաժնի խորհրդի անդամ, ակտիվորեն մասնակցում գիտության և արվեստի ինստիտուտի, երաժշտական հրատարակչության, նոր կազմակերպված կոնսերվատորիայի աշխատանքներին: Նա մեծ դեր է խաղացել հանրապետության առաջին սիմֆոնիկ նվագախմբի կազմակերպման գործում: 1924թ. դեկտեմբերի 10-ին նրա ղեկավարությամբ կայանում է սիմֆոնիկ նվագախմբի առաջին համերգը: Հետագա տարիներին ևս նա բազմիցս հանդես է գալիս այս նվագախմբի հետ: Ո՛չ ժամանակի դժվարությունները, ո՛չ անձնական անբարեկեցությունը, ո՛չ վատառողջությունը չէին կարող խանգարել նրա անդուլ, եռանդուն գործունեությանը: Դա իսկական սխրանք էր ի փառս հայրենի արվեստի, ի փառս ազատագրված Սովետական Հայաստանի:

Սպենդիարյանի գալուստը Հայաստան ավելի ամբողջացրեց նրա կապերը ազգային մշակույթի հետ: Նա հնարավորություն ստացավ մանրակրկիտ ուսումնասիրելու Կոմիտասի արվեստը, որը նրա վրա վիթխարի տպավորություն գործեց: Նա հետաքրքրությամբ ծանոթանում էր ժողովրդական երաժշտարվեստին: Ինչպես պատմում են ականատեսները, նրան հաճախ կարելի էր տեսնել փողոցներում ժողովրդական երաժշտին ուշադիր լսելիս և նշումներ կատարելիս:

«Սպենդիարյանի գեղեցիկ առաջարկով, – գրում էր իր հիշողություններում Ավ.Իսահակյանը, – ծրագրվեց մի գործ, որ ավադ, չկենսագործվեց ճակատագրական դժբախտության պատճառով, և մնաց միայն հուշ, մի ցավագին հուշ:

«Հայաստան» անունով մի տեթրալոգիա՝ այդ էր նրա հղացումը, մեր կոնցեպցիան, ուր պիտի ներկայանար Հայաստանի և հայ ժողովրդի պատմությունը սկզբից մինչև այսօր»¹:

Յավոք, կոմպոզիտորի երազանքներին վիճակված չէր իրականանալ: 1928թ. մայիսի սկզբին նա անսպասելի հիվանդացավ թոքերի բորբոքումով և մի քանի օր հետո՝ մայիսի 8-ին, մահացավ:

Կոմպոզիտորի վերջին ստեղծագործական տասնամյակը աչքի է ընկնում մեծ վերելքով: Նրա բազմաթիվ ստեղծագործությունների մեջ առանձնանում են երկու գլուխգործոց՝ «Ալմաստ» օպերան և «Երևանյան էտյուդները»՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար:

¹ Ավ.Իսահակյան, Հարազատ, սրտագին ծայներ: – «Ժամանակակիցները Ավ.Սպենդիարյանի մասին», Երևան, 1960, էջ 87:

«Ալմաստ» օպերան նախ և առաջ ապշեցնում է բարձր գեղարվեստական մակարդակով: Այս օպերան կարելի է դնել համաշխարհային օպերային գրականության ցանկացած դասական երկի կողքին, և նա համարձակ կդիմանա համեմատությանը: Հարուստ և գեղեցիկ նվագախումբ, պոլիֆոնիկ վարպետություն, լայտնոտիվային զարգացման վիրտուոզ տեխնիկա, երաժշտական լեզվի ինքնատիպություն և արտահայտչություն. այս ամենը «Ալմաստին» հատուկ տեղ է ապահովում XX դարի լավագույն օպերային ստեղծագործությունների կողքին և բացառիկ դեր հատկացնում նրան հայ ազգային օպերային արվեստում: Պետք է խոստովանել, որ «Ալմաստի» կերպարների խորն ու ինքնատիպ աշխարհը դեռևս լրիվ չի հասկացված ու բացահայտված: Այս մասին է խոսում քեկուզ օպերայի բեմական մարմնավորման պատմությունը. «Ալմաստի» տարբեր բեմադրությունները այս կամ այն չափով ունեցել են էական թերություններ:

Պետք է խոստովանել, որ կոմպոզիտորի մտահղացման էությունը «Ալմաստ» օպերայում բնավ էլ հայերի ու պարսիկների պայքարը ցուցադրելը չէ: Այս մույնպես կարևոր թեմայի կողքին հստակորեն երևում է օպերայի մեկ ուրիշ, առավել ընդհանրական, համամարդկային-փիլիսոփայական խորհուրդը: Ստեղծագործության հիմնական բովանդակությունը բացահայտվում է գլխավոր գործող անձանց՝ Նադիր շահի, Ալմաստի, Թաթուլի բնավորությունների բախման միջոցով, հերոսներ, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր սեփական, մեկը մյուսից զանազանվող բարոյական ու փիլիսոփայական սկզբունքները: Տեղին է հիշել Շեքսպիրի ճանաչված հետազոտող Ա.Անիկստի խոսքերը. «Ողբերգության իմաստը չի հանրագումարվում որևէ մեկ եզրափակիչ հետևությամբ կամ բարոյական խրատաբանությամբ: Նրա էությունն այն է, որ հանդիսատեսի առջև ծավալվում է կյանքը՝ շարժման ու պայքարի վիճակում, այլազան ձգտումների բախման և, գլխավորը, այն ներգործության մեջ, որ մարդկային հոգու վրա ունենում է աղետը: Պայքարի և տառապանքների ներկայացում, որը հանդիսատեսին հանգեցնում է կյանքի բարդությունների ու հակասությունների ըմբռնման – ահա թե ինչ բան է շեքսպիրյան ողբերգությունը»²: Շեքսպիրյան պոետիկայի այս սկզբունքները բնորոշ են նաև «Ալմաստ» օպերայի դրամատուրգիային:

² А.Аникст. Творчество Шекспира. М., 1963, С. 441.

Ավելի մանրամասն հիշեցնենք օպերայի ֆինալի մի շարք դրվագներ. դրանք կօգնեն մեզ ավելի պարզ պատկերացնելու օպերայի բարոյա-փիլիսոփայական պրոբլեմատիկայի ուղղվածությունը և հեղինակի գեղարվեստական կոնցեպցիայի ծավալները:

...Արդեն կատարվել է սև դավաճանությունը, ընկել է Թմուկը, զոհվել են Թաթուլն ու բերդի քաջարի պաշտպանները: «Դավաճանություն» հանճարեղ սիմֆոնիկ պատկերի եզրափակիչ մասը, որով ավարտվում է երրորդ գործողությունը, ներկայացնում է Նադիրի մուտքը նվաճված ամրոց: Համաշխարհային օպերային գրականության մեջ հազվադեպ են այն երաժշտական երկերը, ուր թշնամական ներխուժման սուկումը և ամբողջ մի ժողովրդի ողբերգությունը արտահայտված լինեն գեղարվեստական ներգործության այսպիսի ուժով:

Քիչ առաջ հնչած ռազմի երաժշտությունից հետո տիրում է չարագուշակ լուրություն: Եվ այստեղ լարայինների թրթռուն տրեմոլոյի ֆոնի վրա ամենացածր հնչամասում՝ տրոմբոնների կատարմամբ, լսվում է Նադիրի «իշխանության» լայտնոտիվը: Այն կրկնվում է բազմիցս, սեկվենցիոն վերելքով: Դա սարսափելի, ճանապարհին ամեն ինչ քշող-տանող թշնամու անողորք քայլքն է³: Եվ ամեն անգամ, իբրև այս մոտիվի հակադրություն, հնչում է ալտերի վշտալի «պատասխանը», ուր լսվում է հառաչ ու հեծկտանք: Հակադիր կերպարների՝ չար, անողորք ուժի մեքենայական շարժման և անսահման տառապանքի ողբերգական միահյուսումը անջնջելի տպավորություն է թողնում:

Հետզհետե հնչողությունը ուժգնանում է, «իշխանության» լայտնոտիվի կրկնությունները մոտենում են, դիզվում իրար վրա: Կարծես աչքերի առջև լայտնոտիվը ուռչում է, գրավելով ողջ հնչյունային տարածությունը: Լարայինների տրեմոլոյի զրնգուն «ցայտքերը» է՛լ ավելի են ընդգծում «իշխանության» «հանդիսավոր» թեմայի մռայլ, զարհուրելի բնույթը: Թեման ծանրաշունչ պղնձյա գործիքների կատարմամբ այստեղ հնչում է ամբողջությամբ: Լրիվ հնչում է մահ Նադիրի «վեհու-

³ Նշենք, որ Շոստակովիչը ևս իր Յոթերորդ սիմֆոնիայի նշանավոր «Ներխուժման դրվագում» փաստորեն կիրառել է նույն սկզբունքը (մի թեմայի բազմակի կրկնությունը, նրա հնչյունային «ուռճացումը»): Այս փաստն ինքնին խոսում է գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների ընտրության մեջ Սպենդիարյանի հիմնալի ռեալիստական դիպուկության մասին:

քյան» թեման: Չարի սահմընկեցուցիչ հաղթանակը կաշկանդում է հոգիդ ու ճնշում ծանր գերեզմանաքարի պես...

Օպերայի բովանդակության բացահայտման համար կարևոր նշանակություն ունի Նադիրի մենախոսությունը, որով սկսվում է վերջին գործողությունը: Մենախոսությունը հղացված է որպես փիլիսոփայական մտորում կյանքի իմաստի, մարդկային հեղինեղուկ ճակատագրի վերաբերյալ: Թվում է, Նադիր շահը հասել է, վերջապես, բաղձալի նպատակին՝ անառիկ բերդն ընկել է, թշնամին՝ ջախջախվել: Բայց հաղթանակը նրան չի ուրախացնում: Դեռ երեկ նրա երևակայությունը գծում էր նոր նվաճումների (առաջին արարվածի մենախոսությունը), մարտական փառքի ցնծագին հանդեսի (քայլերգ) շողշողուն պատկերներ, նա հրճվում էր իր հարստությամբ ու իշխանությամբ (արիոգո): Հիմա էլ, ասես հետևելով Նադիրի մտքերի ընթացքին, այդ երաժշտական կերպարները կրկին անցնում են նվազախմբում, անցնում են՝ արագ հաջորդելով մեկը մյուսին, ինչպես անմարմին ստվերներ, ինչպես աչքի առջև հալչող պատրանք:

Այս աշխարհում ինչ-որ բան կարգին չէ, - մտածում է Նադիրը, - եթե ամեն ինչ խախտու է, փոփոխական, խաբուսիկ, նույնիսկ սիրած կնոջ ձեռքն ամեն վայրկյան կարող է թույնի գավաթ հրամցնել քեզ: Ալմաստի իրական դավաճանության մեջ, ասես նոր միայն աչքերը բացելով, նա տեսնում է ամեն ինչի հեղինեղությունը աշխարհում: Աշխարհն այն չէ, ինչպիսին թվում է, ինչպես ներկայանում է: Կոտրերը, որոնց նա երկրպագում էր, հանկարծ կորցնում են իրենց ձգողական ուժը, իշխանությունը, հզորությունը. հիմա նրանք պարտված փռվել են իր ոտքերի տակ:

Նադիրի խոհերը, ըստ էության, ոչ թե հաղթանակ տանողի, այլ պարտվածի խոհեր են, և մենախոսության հետագա ընթացքը ավելի վառ կերպով է ընդգծում այդ: Բայց ո՞վ է հաղթողը, և գոյություն ունի⁶, արդյոք, այդ հաղթողը: Նադիր շահը ականա մտովի դիմում է Թաթուլին: Նա արժանին է հատուցում նրան որպես խիզախ հակառակորդի: Մակայն Թաթուլին հաղթող ճանաչելը վեր է իր ուժերից: Չէ՞ որ Թաթուլը զոհվել է, և ահա նրա քափուր գահին բազմել է ինքը՝ ահեղ Նադիր շահը: Որպես սփոփանք մնում է մտածել, որ այս աշխարհում առհասարակ չկան հաղթողներ, կյանքը անողոր է բոլորի նկատմամբ առանց բացառության:

«Կընկենն թագերը, փուլ կգան գահերը,
Եվ ոչ մի ազգ չունի հաստատ սահման,
Կանցնի մի ազգ, և անապատ աշխարհը
Կգա մի նոր, ուրիշ մի քարավան:
Անհետ անցավ Չինգիզ խանի պերճ գահը,
Մեր վերջն էլ սև գուցե հեռու չէ շատ...
Մեր կյանքը ողջ անծայր մի անապատ է,
Ուր մեր օրերն ունեն հաշիվ հաստատ»:

Մենախոսության այս կենտրոնական հատվածի երաժշտությունը բացահայտում է բառերով չարտահայտածը: Նաղիքի երաժշտական խոսքի մեջ, վերջապես, պոռթկում է այն, ինչից նա մինչ այդ իսպառ զուրկ էր՝ կենդանի մարդկային զգացմունքի ջերմությունը: Այդ զգացմունքը, որ լոկ մեկ ակնթարթ առկայծում է աղոթքի սիմֆոնիկ դրվագում (առաջին արարվածի վերջում)՝ որպես ինչ-որ անուղղելի բանի անորոշ կանխագագում, այստեղ կոնկրետանում է և խորանում (այս գույգ դրվագները ինտոնացիոն տեսակետից ևս կապված են միմյանց): Երաժշտության մեջ լսվում են չքաքցված դառնություն, ցավ, քախիծ: Նման սուր հուզական գունավորմամբ, կյանքի ունայնության մասին ընդհանուր խոսքերը ստանում են խոր անձնական բնույթ, արտահայտելով Նաղիքի հոգեկան ավերածությունը, նրա պատրանքների կործանումը: Նվագախումբը պատկերում է անապատով քայլող քարավանի կերպարը՝ ժամանակի խորհրդանշական կերպարը: Բասի համաչափ քայլերը ասես մարմնավորում են ժամանակի վաղանցիկ հոսքը, ժամանակի, որն իր անողոր իր արդար դատավճիռն է կայացնում մարդկանց և իրադարձությունների վերաբերյալ, ջնջելով անցյալ մեծության լուսապսակը, մեղմելով անտանելի տառապանքների ցավը, ծնելով նոր կյանք ու նոր հույսեր:

Այս դրվագը վճռական նշանակություն ունի ողջ օպերայի հիմնական գաղափարն ըմբռնելու համար⁴: Չարիուրելի ողբերգության ամենասուր պահին իրադարձություններն ասես կորցնում են իրենց կոնկրետ բնույթը: Ապագայի լույսով լուսավորված՝ նրանք ընկալվում են որպես ժամանակավոր, անցո-

⁴ Չարմանակի է այն պարադոքսային փաստը, որ ինչպես 1939թ., այնպես էլ ամենավերջին՝ 1969թ. բեմական տարբերակներում օպերայի այս դրվագը ենթարկվել է կոճատման: Դա մեկ անգամ ևս խոսում է այն մասին, թե ըստ էության ինչքան վատ է հասկացվել օպերան:

դիկ բաներ: Այսպիսով էլ հենց ծնվում է հավատը աշխարհի կարգի վերին, արդարացի իմաստի նկատմամբ, աշխարհ, ուր վերջ ի վերջո հաղթանակելու են բանականությունն ու մարդկայնությունը:

Հարկ կա՞ հատուկ ընդգծելու, քե՛ս այս գաղափարը որքան կարևոր ու քանկ էր Սպենդիարյանի համար: Օպերայի ստեղծման պահին նորից մման զարհուրելի ողբերգության ասպարեզ էր դարձել նրա հայրենիքը՝ Հայաստանը: Իր օպերայում Սպենդիարյանը ամբողջ սրությամբ պատկերեց այդ ողբերգությունը, ցուցադրեց մի աշխարհ, ուր չարությունը, բռնությունը, խարդավանքը բացեիքաց հաղթանակ են տանում: Սակայն որպես հիանալի հումանիստ-արվեստագետ, նա հավատում էր իր հայրենիքի լավ ապագային: Այդ հավատը սնունդ էր առնում պատմության արդար դատաստանի գաղափարից: Փաստորեն այս գաղափարն է բացահայտում հենց մենախոսության երաժշտությունը:

Խոր իմաստ է պարունակում Ալմաստի կերպարը: Միամտություն է նրան պարզապես չարագործ ու ոճրագործ համարելը: Կերպարը շատ ավելի բարդ է ու հակասական, ինչպես և բնավ միանշանակ չէ հենց կոմպոզիտորի վերաբերմունքը իր օպերայի գլխավոր հերոսուհու նկատմամբ:

Ալմաստի կերպարը ներկայացված է մեծ շարժման, զարգացման մեջ: Նա դեռևս չի հայտնվել բեմի վրա, բայց արդեն Շեյխի պատմության մեջ զմայլելի տեսիլքի պես հայտնվում է հայ գեղեցկուհու կերպարանքը.

«Ծով են աչքերը Ջավախքի դրստեր,
Ու կորչում է մարդ նրա հայացքում,
Ճակատը ճերմակ է ձյունից էլ դեռ,
Որ բարձր Աբուլի գագաթն է ծածկում»:

Բայց այդ չքնաղ արտաքինի տակ քաքնված է մի խռովահույզ ու ցասկոտ հոգի: Շուրջը մղեգնող անիմաստ, դաժան ու նենգ պատերազմը, փոխելով կյանքի սովորական ընթացքը, արթնացրել է մինչ այդ ննջող մութ բնագոյներ ու հակումներ: Ալմաստի հոգում բուն դրած իշխանության ու հարստության կիրքը սկսում է բորբոքվել ահավոր ուժով և մղում է նրան բռնելու հրեշավոր ոճրի ուղին: Ալմաստը իր չարաղետ ճակատագրին ընդառաջ է նետվում ոչ առանց տատանումների ու ներքին պայքարի: Սակայն Թաթուլի նկատմամբ ունեցած նրա լուսավոր զգացմունքը, որպես հակադրություն, ավելի շեշտված

է ընդգծում նրա սրընթաց գահավիժման մռայլ ու չարագույժ բնույթը:

Այդ կործանիչ կրքի ծագումն ու զարգացումը Ալմաստի մեջ Սպենդիարյանը բացահայտում է որպէս խորատես արվեստագետ-հոգեբան: Մարդու մեջ ճշմարիտ մարդկայինի տրոհման այդ պատկերը թողնում է ամենադառն ու մռայլ տպավորություն, ամբողջ օպերան ևս գունավորելով դառն ու մռայլ երանգներով:

Բայց մի՞թէ այդքան անհրաժեշտ էր օպերայի մեջ շեշտել Ալմաստի ընթացքը դեպի ոճրագործություն: Հանուն ինչի՞ է դա արվել:

Ժամանակին, Շեքսպիրի նույնպէս շատ մռայլ «Արքա Լիր» ողբերգության առիթով, նմանօրինակ հարցերին դիպուկ պատասխանել է Ա.Բլոկը. «Հանուն այն բանի, որպէսզի բացվեն մեր աչքերը տեսնելու համար կյանքի անդունդները, որոնք շրջանցելը միշտ չէ, որ կախված է մեր կամքից... Ինչո՞վ է նա (ողբերգությունը - Գ.Գ.) մեզ մաքրում: Նա մեզ մաքրում է հենց այդ դառնությամբ: Դառնությունը ազնվացնում է, դառնությունը մեր մեջ զարթնեցնում է կյանքի նոր իմացություն»⁵:

Սպենդիարյանը, սակայն, այստեղ չի ընդհատում Ալմաստի կերպարի զարգացումը: Արարքի զարհուրելիությունը բացվում է նրա համար իր ողջ անսքող, սոսկալի իրողությամբ, կատարվածի դառնությունը ծնում է նրա մեջ «կյանքի նոր իմացություն»: Նա ոչ միայն գղջում է, այլև ուժ գտնում իր մեջ՝ ըմբռնելու մարդու մեջ եղած մարդկայինի իսկական գինը: Ալմաստը վերագտնում է իր ներքին արժանապատվությունը, ազգային հպարտությունը.

«Ծառա ես չեմ լինի, ես թագուհի եմ,
Ճորտ չեմ, ինչպէս քո խեղճ կանայք բազում,
Ես չեմ լինի քո հարճը, ոչ, ես հայ եմ:
Կամ խորն ենք մենք սիրում, կամ խորն ատում...
Երբ ձեր՝ պարսից զորքի դեմ քաջ Վարդանը
Շարժեց հայոց բանակը դյուցազուն,
Ռազմի դաշտում կինն այր մարդու նման էր
Կռվում, մեռնում, փառքի դափնին կիսում»:

«Ես գիտեմ, աշխարհիս երեսին ինձ ներում չկա, օ՛, իմ բախտի հափշտակող» խոսքերով Ալմաստը նետվում է Նադի-

⁵ А. Блок. Собрание сочинений, т. 6, М. — Л., 1962, С. 409, 402.

րի վրա, խողխողելու նպատակով: Նրան զինաթափում են և տանում մահապատժի:

Այսպես ավարտվում է «Ալմաստ» օպերան: Չայրույթով դատապարտելով գլխավոր հերոսուհու դավաճանական արարքը, Սպենդիարյանը միաժամանակ ցույց է տալիս նրա բարոյական վերածնունդը: Որպես հումանիստ-կոմպոզիտոր նա հավատում է, որ չարն ու ոճիրը հակասում են, հակացուցված են մարդու ճշմարիտ բնությանը՝ քեպետն կարող են հաղթանակել այս աշխարհում:

«Բայց քանի որ այս կյանքում կան այդքան սոսկալի վիհեր, քանի որ հնարավոր են դեպքեր, երբ արատը հաղթող չէ ու չի տոնում իր հաղթությունը և առաքինին ևս չի հաղթանակել, որովհետև տեղ է հասել չափից դուրս ուշացած, – ուրեմն պետք է որոնել ուրիշ կյանք, առավել կատարյալը»⁶: Բլոկի առաջադրած այս իմաստուն հարցի մեջ էլ հենց, մեր կարծիքով, պետք է որոնել «Ալմաստ» օպերայի թաքնված իմաստը, էությունը: Թմկաբերդի անկման սգալի պատմությունն անելով, նա հանդիսատեսին ստիպում է տառապալից կերպով մտորել կյանքի իմաստի, պատմության, մարդու բնության ամենախորը նկատարարների մասին: Եվ սրա մեջ է նրա ճշմարիտ, անանցողիկ գեղարվեստական արժեքը:

Չմայլելի ներշնչանքով են գրված նաև «Երևանյան էտյուդները»: Այս ստեղծագործությունը ունկնդրի առջև ծավալում է մի շարք բանաստեղծական ժանրային պատկերներ: Արագ իրար են հաջորդում այլաբնույթ կերպարներ՝ մերթվշտագին ներամփոփված, մերթ՝ քնարական-հոգեմոտ, մերթ, վերջապես, սրընթաց, պարային: Ձևի տեսակետից ստեղծագործությունն աչքի է ընկնում դասական վայելչակազմությամբ ու հստակությամբ:

«Երևանյան էտյուդների» հիմքում դրված են ժողովրդական երգեր ու պարեղանակներ (որոնցից մեկը Սայաթ-Նովայի նշանավոր «Դուռն էն գլխեն» երգն է): Դրանց սիմֆոնիկ մշակումը իրականացվել է միանգամայն զուսպ նվագախմբային միջոցներով, բայց, չնայած դրան, հնարավորության ու զուսպ գեղության պակաս չի զգացվում: Մշակումը ամենից առաջ ընդգծում է բուն ժողովրդական եղանակների գեղեցկությունը, խորապես բացահայտում է նրանց ներքին էությունը: Սիմֆոնիկ նվագախմբի արտահայտչամիջոցների և ժողովրդական մեղեդիների բնության միջև այս երկում ստեղծված օրգանա-

⁶ Նույն տեղում, էջ 409:

կան համապատասխանությունը վճռական նշանակություն ունեցավ հայկական սիմֆոնիզմի ինքնատիպ ազգային ոճը հաստատելու համար:

Վիթխարի է Սպենդիարյանի՝ «Ժողովրդական մեծ կոմպոզիտորի» (Գլազունով) հզոր արվեստի հմայքը: Եվ գնալով այն դառնում է ավելի մեծ ու զորեղ:

(ՀՍՍՀ ԳԱ «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1971, թիվ 1, էջ 3-16)

Հավանաբար, ներքին խոր օրինաչափություն է պարունակում այն փաստը, որ ցեղասպանության սարսափները վերապրած և գրեթե անհետացման սահմանագծին գտնվող, տանջանքով, բայց և հզոր ստեղծարար խոյանքով իր նոր հայրենիքը կառուցող ժողովուրդը պետք է առաջադրեր և խկապես առաջադրեց այնպիսի մեծության արվեստագետ, ինչպիսին էր Արամ Խաչատրյանը: Ազգի ինքնահաստատման ձգտումը, ժողովրդական ոգու կենսակայունությունը, հավատը դեպի ժողովրդի ուժը և նրա ապագան, գոյության բերկրանքի զգացումը դարձան կոմպոզիտորի ստեղծագործության պաթոսը, պայմանավորելով և՛ նրա արտահայտման վառ ազգային ձևերը, և՛ նրա գրավիչ, լարված, սրընթաց դինամիկան:

Դա ժամանակի թելադրանքն էր: Ոչ թե սոսկ ուրախության արտահայտություն, առավել ևս շինծու, պատվիրված լավատեսություն, ինչպես այժմ ոմանք փորձում են ներկայացնել: Խաչատրյանի երաժշտության մեջ հաստատվում էր ազգի զենեոսիկ հիմքում գտնվող կյանքի տենչը, կենսահամառությունը, որոնք չկտրվեցին պատմության ողբերգական իրադարձությունների հետևանքով: Ինչպես խորաթափանց կերպով գրում է Ասաֆը՝ «Պատմականորեն բազմափորձ ժողովրդի կողմից ելեջների միջոցով իբրև իրականության արտացոլում ստեղծված ռիթմերի և մեղեդիների այդ հարստագույն աղբյուրի մեջ պարունակվում էր ոչ միայն կենսախնդրություն, այլև կենսահամառություն՝ ծնված դարերով պայծառացած գիտակցությունից»: Եվ եզրափակում է՝ Խաչատրյանի ստեղծագործությունը «իր հետ լույսի վառ ճառագայթների խրճեր ներմուծեց մեր սիմֆոնիզմի մեջ»¹:

Երաժշտական արվեստը երաժշտություն հորինող մարդկանց սոսկ գումար չէ և ոչ էլ տարբեր ժանրերի ստեղծագործությունների մեխանիկական միակցություն, այլ բարդ սոցիալ-մշակութային համակարգ, միավորված իրեն ծնող ազգով և իրեն ընկալող ունկնդիրներով:

«Ժողովուրդ – կոմպոզիտոր – ունկնդիր»՝ այս եռամիության մեջ է երաժշտական արվեստի զարգացման ընթացքի կենդանի ամբողջականությունը: Եվ միայն պահպանելով այդ ամբողջականությունը՝ այս կամ այն կոմպոզիտորի ստեղծա-

¹ Բ.Ասաֆ, Արամ Խաչատրյան: - «Արամ Խաչատրյան» ժողովածու (կազմող՝ Գ.Գյոդակյան), Երևան, 1972, էջ 32:

գործությունը դառնում է տվյալ ժողովրդի մշակույթի անքակ-
տելի բաղադրիչ մասը, այլ ոչ թե մնում է սոսկ մի փաստ նրա
անձնական կենսագրության մեջ:

Խաչատրյանի երաժշտությունը ոչ միայն արտացոլեց
իր հարազատ հայ ժողովրդի պատմության բեկումնային պա-
հը: Խաչատրյանի ստեղծագործությունը լիարժեք չափով ժա-
ռանգեց նաև հարազատ ժողովրդի հարստագույն մշակույթը,
այդ թվում՝ երաժշտական: Մանկուց նրա համար հարազատ
դարձան հայկական ժողովրդական երգերը: Նա չըջանցեց
նաև հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության նվաճումները: Այդ
բնագավառում նա ուներ փառավոր նախորդներ՝ առաջին
հերթին Կոմիտաս, Սպենդիարյան, Ռոմանոս Մելիքյան:

Իր նախորդների հետ Խաչատրյանի երաժշտության
կապի ժառանգականությունն ակնառու է: Դա կարելի է բացա-
հայտել կոնկրետ օրինակներով: Այդ կապից դուրս դժվար կլի-
ներ, նույնիսկ անհնարին, բացատրել Խաչատրյանի տաղան-
դի այն սրընթաց, հիրավի ռեակտիվ վերասլացքը, որն այդքան
ապշեցրեց և որոշ չափով անհասկանալի թվաց նրա ժամա-
նակակիցներից շատերին, որոնք Խաչատրյան-կոմպոզիտորի
ծննդյան առաջին վկաները եղան:

Սակայն անհրաժեշտ է պարզաբանել և մի այլ երևույթ:
Եթե Խաչատրյանին շատ բան էր կապում նախորդների հետ,
ապա շատ բան էլ տարբերում էր նրանցից: Եվ այդ տարբերու-
թյունը արմատական էր և խորքային: Նույնիսկ ոչ այնքան
պատրաստված ունկնդիրը միանգամայն պարզ է զգում այդ
արմատական տարբերությունը, ընկնելով Խաչատրյանի երա-
ժշտության մոլեգին դինամիզմի, անսովոր հուզական լարվա-
ծության ազդեցության տակ, երաժշտություն, որը համակ
սլացք է, համակ՝ շարժում:

Խաչատրյանի ստեղծագործությունը ներառել է հայ
երաժշտության մեջ ավանդաբար կիրառվող տարբեր, սովո-
րական դարձած մեղեդային դարձվածքներ, ռիթմական բանա-
ձևեր, գույներ: Մեծ մասամբ դրա շնորհիվ էլ երևութական է
դառնում նրա ստեղծագործության ճշմարիտ ազգային բնութա-
գիրը, կապը ազգային երաժշտական լեզվամտածողության
հետ: Նոր և անսովոր էր այն կենսական էներգիան, որով
ճառագայթում էին Խաչատրյանի ստեղծագործությունների
երաժշտական հյուսվածքում այդ ծանոթ և ավանդական
տարրերը: Կոմպոզիտորը կարծես ազատագրում է նրանց
ներքին ուժերը, հաղորդում նրանց բացառիկ գործունեություն:
Լարված զարգացման հզոր հորձանքում նրանք ասես նոր

կյանք են ստանում, փայլատակում նոր գույներով: Եվ ինչպես էլ որ հնչեն նրանք՝ հերոսաբար և կոչականորեն կամ բախվելով սուր դրամատիկ հակամարտության մեջ, բարձրացնելով ճնշող ցավի և տխուր հիշողությունների ալիք կամ ստանալով անսասան արիության, տոկոմության ուժ, արտահայտելով տոնական ցնծության բերկրանք կամ տարրալուծվելով պարի սրընթաց, կրակոտ տարերքի մեջ, այդ ամենի վրա կարծես թևածում է հերոսական ռոմանտիկայի, կյանքի բացահայտ ընդունման, այդ կյանքի նկատմամբ հավատի, սիրահարվածության ոգին: Խաչատրյանի երաժշտության քնքուշ և երագլոտ քնարական կերպարների շողողուն բանաստեղծականության մեջ նույնպես ապրում է նույն լուսավոր ոգևորությունը, նույն կրքոտ, անսանձ խոյանքը: Եվ այդ ամենի մեջ, իհարկե, կար ինչ-որ բան Վերածնությունից:

Խաչատրյանի երաժշտական արտասովորությունն ակնառու էր: Դա հայտնագործություն էր, նոր խոսք համաշխարհային երաժշտական արվեստում, որ անմիջապես նկատվեց ժամանակակիցների կողմից: «Խաչատրյանի մեջ, – գրել է Ասաֆը, – երաժշտական ասքը Արևելքի մասին ճոխ վերածնունդ է ապրում և նույնիսկ՝ նոր կյանք, և, դրանից առավել, բերկրալի կենսաըմբռնման լույսով ողողված՝ երաժշտության նոր երկիր-տարածքների բացահայտում ստանում»²:

Վ.Ջ.Կոմենը՝ խորհրդային դարաշրջանի ամենանրբամիտ և խելացի երաժշտագետներից մեկը, նշում էր. «Խաչատրյանի երաժշտության նորարարական բնույթը ոչ մի կասկած չէր հարուցում: Նրա ինտոնացիոն աշխարհն ապշեցնում էր իր ինքնօրինակությամբ: Հարմոնիկ լեզուն դուրս էր գալիս մեզ հայտնի հնչյունային զուգակցությունների սահմաններից»³:

Ընդգծելով Խաչատրյանի արվեստի՝ ունկնդիրների վրա զանգվածային ներգործության ուժը, Կոմենը շարունակում է. «Բազմադարյան վաղեմություն ունեցող ֆոլկլորում Խաչատրյանը կարողացավ լսել մեր ժամանակի մարդկանց հուզական աշխարհին համապատասխանող մեղեդային դարձվածքներ»⁴:

² Նույն տեղում, էջ 32

³ Վ.Կոմեն. Արդիականությունն իբրև պատմություն: - «Արամ Խաչատրյան» ժող., էջ 61:

⁴ Նույն տեղում, էջ 62:

Կփորձեմ ավելի մանրամասն բացահայտել Կոնենի այդ, ինչ-որ չափով ուրվագծային կերպով արտահայտած մտքերը:

Նախ և առաջ Խաչատրյանի ստեղծագործությունների ինտոնացիոն աշխարհի մասին: «Նրա մեղեդային ոճի ակունքները, – գրում է Կոնենը, – տանում են առավելապես դեպի հայկական աշուղների վոկալ արվեստը»⁵: Նույնը նշում է նաև Ասաֆևը:

Դա, անշուշտ, ստույգ չէ, ավելի ճիշտ, բոլորովին ստույգ չէ: Հավանաբար ժամանակն է ճշտել այդ դրույթը, որը դարձել է հոդվածից հոդված, գրքից գիրք անցնող ընդհանուր կարծիք, դրույթ, որը ներկայացնում է աշուղական արվեստը որպես Խաչատրյանի երաժշտական ոճի գլխավոր ակունք, իսկ իրեն՝ հեղինակին, իբրև մեր ժամանակի կոմպոզիտոր-աշուղ: Դա խոր մոլորություն է:

Խաչատրյանի երաժշտության մասշտաբայնությունը և բազմակողմանիությունը հենց նրանում է, որ նա ներառել է իր մեջ, կուտակել հայ երաժշտական մշակույթի դարերի խորքը տանող ամբողջ հարստագույն փորձը: Ընդհանրապես, դժվար է առանձնացնել ժողովրդական երաժշտության այս կամ այն բնագավառը, որին նա նախապատվություն է տվել: Նա հաճույքով է օգտվել և՛ հայ ժողովրդական գեղջկական երգից, և՛ քաղաքային ֆոլկլորից, և՛ նվագարանային ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտությունից: Իմ կարծիքով, նա չի շրջանցել նաև հայ միջնադարյան հոգևոր մոնոդիան: Արդյո՞ք Ջութակի կոնցերտի երկրորդ մասի ազատ թևածող, անվերջ հոսուն մեղեդայնության մեջ դուք չեք զգում վսեմ, թախծոտ-զմայլական բնույթը հայկական միջնադարյան տաղերի, որոնք նույնպես ունեն անսահման հոսուն, զարդարանքներով և զուսպեղ լադային շեղումներով հարուստ մեղեդի: Կամ երբեմն չի՞ լավում արդյոք Խաչատրյանի երաժշտության մեջ մեր Պատարագի առնական, ուրախ, ցնծալի պահերի արձագանքը:

Բնականաբար, խոսքն այստեղ բացահայտ համանմանության, առավել ևս փոխառության մասին չէ: Բանն այն է, որ Խաչատրյանի համար այս կամ այն երգի, երաժշտական հատվածի ինտոնացիոն պատկերը, այս կամ այն ազգային ավանդական ժանրի տիպական գծերը լոկ խթան են, շարժառիթ (գիտակցված կամ ինտուիտիվ կերպով զգացած) իր սեփական մեղեդի-թեման, սեփական երաժշտական կերպարը

⁵ Նույն տեղում:

ստեղծելու համար: Խաչատրյանի թեմա-մեղեդիները միշտ կրում են կոմպոզիտորի ստեղծագործական հզոր անհատականության կնիքը, վայրկենապես ճանաչվում են և ուրիշ ոչ մի բանի հետ չեն շփոթվում:

Խաչատրյանը լիարժեք չափով տիրապետում էր նույնիսկ հասարակ, ծանոթ, սովորական մեղեդին ամենաբարձր գեղարվեստական որակի ազգային երաժշտություն դարձնելու գաղտնիքին:

Քրեստոմատիական օրինակ է Դաշնամուրի կոնցերտի երկրորդ մասի հիմնական թեման: Նրա հիմքում, ինչպես հայտնի է, ընկած է ժամանակին Թիֆլիսում տարածված փողոցային երգի մեղեդին: Գրեթե անճանաչելիորեն վերափոխված, սակայն որոշ առումով իր ինքնությունը պահպանած այդ մեղեդին Կոնցերտում հնչում է իբրև հայտնություն, իբրև հոգու թաքուն և վսեմ խոստովանանք:

Իսկապես, Արամ Խաչատրյանը մեր երաժշտական աշխարհը մտավ իբրև լիիշխան տեր, որը վստահորեն տնօրինում էր բազում դարերի ընթացքում մշակույթի կուտակած ողջ հարստությունը: Չարմանալի խորաթափանցությամբ դա նկատել է դեռ Ասաֆևը. «Խաչատրյանական ինտոնացիաների ակունքը, – գրել է նա, – բազմադեմ կերպարային երգայնությունն է և Արևելքի ժողովուրդների պարային ռիթմերը... (որոնք իրենց սկզբնավորությամբ տանում են մեզ դեպի Իրան և նաև մյուս կողմ՝ դեպի Միջերկրականի հոմերական լայնաճրյող երաժշտական մշակույթ: Ակունքն այդ հավերժ պատանի է, և նրա հետ շփման միջոցով առաջացող կապերը՝ հեռուն գնացող կապեր են)»⁶:

Ահա դարերի ինչպիսի խորքերն էին տանում խաչատրյանական երաժշտության մեղեդային ոճի ակունքները և ահա ինչ ցուցադրեց նա աշխարհին:

Ինտոնացիայի նորացումը, որն իր հետ բերեց Խաչատրյանի երաժշտությունը, դարձավ կոմպոզիտորի անգնահատելի ներդրումը XX դարի համաշխարհային երաժշտական արվեստի մեջ:

Ոչ պակաս նշանակալի և ինքնատիպ էր Խաչատրյանի ներդրումը հարմոնիայի ասպարեզում: Ակնհայտ է, որ Խաչատրյանի երաժշտության նորարարությունը պայմանավորված էր ոչ միայն առանձնահատուկ, ազգային վառ գունավորում ունեցող թեմատիզմի բնույթով, այլ նաև ոչ պակաս, եթե ոչ

⁶ Բ.Ասաֆև, Աշխատություններ, էջ 32:

առավել չափով, այդ թեմատիզմը «հրամցնելու» յուրօրինակ, ինքնատիպ եղանակով: Ըստ էության, հենց Խաչատրյանին հաջողվեց առաջին անգամ սիմֆոնիկ երաժշտության բնագավառում գտնել ամբողջ երաժշտական հյուսվածքի կազմակերպման նոր և գեղարվեստորեն համոզիչ սկզբունքներ, որոնք օրգանապես ծագում են ժողովրդական կատարողականության և ժամանակակից երաժշտական արվեստի պրակտիկայից: Հատկանշական է, որ այդ սկզբունքները շատ կողմերով սահմանակից էին այն ամենին, ինչն արդեն հաստատվել էր (կամ հաստատվում էր) XX դարի մի շարք առաջատար կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ: Այդ հանգամանքը նպաստեց Խաչատրյանի ստեղծագործությունների ընդգրկմանը ժամանակակից երաժշտական արվեստի համաշխարհային պրակտիկայի մեջ, նրա արագ և համատարած ճանաչմանը: Միևնույն ժամանակ, այդ սկզբունքների մարմնավորման կոնկրետ ձևերը կրում էին հեղինակի ստեղծագործական անհատականության կնիքը: Դրանցում, անկասկած, արտացոլվեց նաև այն պատմական առաքելության բնույթը, որը նրան վիճակված էր իրականացնել:

Եթե այդ միտքը արտահայտենք երաժշտության տեսության լեզվով, ապա խոսքը կլինի հայ (և ավելի լայն առումով՝ արևելյան) երաժշտության լադային համակարգի յուրահատկության և խրոմատիկ (կամ ինչպես այլ կերպ անվանում են՝ պանդիատոնիկ) տոնայնության շաղկապման, օրգանական սինթեզի մասին: Այստեղ ես կարող եմ միայն ընդհանուր գծերով պատկերել այդ պրոբլեմը: Հետաքրքրվողներին կարող եմ առաջարկել 1979 թվականին «Մուզիկալնի սովրեմեննիկ»⁷ ժողովածուում հրատարակված իմ հոդվածը:

Վաղուց հայտնի են նվագարանային ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ, հայկական միջնադարյան մոնոդիայում վառ կերպով դրսևորված լադային կառուցվածքների նրբիմությունը, բարդությունը, զարգացածությունը: Կուզենայի առանձնացնել յուրահատկություններից մեկը՝ այդ լադերի բազմաօղակային կառուցվածքը: Այստեղ հիմնաձայնային (տոնիկական) օղակին սովորաբար (վերևից և ներքևից) միա-

⁷ Г.Геодакян, Традиционное и новаторское в музыке А.Хачатуряна. В кн.: "Музыкальный современник", вып. 3, М., 1979, С.83-110. Տե՛ս նաև հեղինակի "Пути формирования армянской музыкальной классики" գիրքը, Երևան, 2006, էջ. 220-242:

նում են այլ օղակներ, որոնք, որպես կանոն, ունեն իրենց ժամանակավոր հիմնադայները:

Խաչատրյանն այդ յուրահատկությունը օգտագործել է յուրովի և ստեղծագործաբար: Լադի մեղեդային կառուցվածքը նա փոխակերպում է երաժշտական ուղղահայացի, առաջացնելով հնչյունային հյուսվածքի յուրօրինակ «շերտավորում»: Կարևոր է ընդգծել, որ հյուսվածքի «շերտավորման» սկզբունքը, պոլիտոնալության սկզբունքը գլխավոր են դառնում կոմպոզիտորի երաժշտական ոճաբանության մեջ: Պոլիտոնալության սկզբունքը Խաչատրյանի խոր ստեղծագործական կիրառմամբ ոչ միայն չի համահարթեցնում հայ երաժշտության լադային կառուցվածքների բնութագրական գծերը (բազմաօղակայնությունը, օկտավայնության բացակայությունը, ձայնաստիճանների տարբերակայնությունը, օկտավի սահմաններից դուրս ընդլայնված լադային հնչյունաշարը և այլն), այլ, ընդհակառակը, կարծես «երևակում է» և նույնիսկ հարստացնում և բազմապատիկ ուժեղացնում նրանց հնչողության յուրահատկությունը: Ստեղծվում է ինչ-որ արտասովոր բազմակողմ, «բազմահնչյուն», վառ և դինամիկ լադի առաջացման տպավորություն:

Հայկական (և ավելի լայն՝ արևելյան) երաժշտության լադային համակարգերի և ժամանակակից խրոմատիկ տոնայնության շաղկապումը դարձավ Խաչատրյանի երաժշտական ոճի անկյունաքարային հիմքը: Խրոմատիկ լադը բացահայտվում է մերթ հետզհետե, երաժշտական զարգացման ընթացքում իբրև տարբեր ժողովրդա-լադային գոյացումների ընդհանրացում (ինչպես Առաջին սիմֆոնիայի նախերգանքում), մերթ, ինչպես Դաշնամուրային կոնցերտում, ներկայանում է գլխավոր պարտիայի թեմայի ցուցադրման հենց սկզբից:

Դա արտահայտվում է և՛ 12 ձայնաստիճաններից յուրաքանչյուրի վրա համահնչյունների ազատ կիրառման մեջ, և՛ թեմայի առաջին իսկ անցկացման ժամանակ բոլոր 12 խրոմատիկ հնչյունների օգտագործման մեջ, և՛ խրոմատիկ պոլիտոնալությանը դիմելու մեջ: Սակայն հենց այստեղ էլ ուշադրություն է գրավում ևս մեկ առանձնահատկություն, որը հատուկ է, հավանաբար, միայն Խաչատրյանին, նրա անհատական երաժշտական ոճին:

Խաչատրյանի երաժշտության մեջ լադի ողջ խրոմատիկ սպեկտրը ծավալվում է կենտրոնական հիմնադայնի պահված հնչյունի վրա: Մշակման համաձայնեցումը կենտրոնական հիմնահնչյունի հետ առանձնապես ցայտուն է

ընդգծում յուրաքանչյուր ձայնաստիճանի, խրոմատիկ լադի յուրաքանչյուր համահնչյունի անհատական բնորոշությունը: Հնչելով հիմնաձայնի հետ միաժամանակ, նրանք, բոլորովին տարբեր ձևով, մերթ լրացնում են, մերթ հակադրվում և բախվում նրա հետ, մերթ մեղմ փայլվում, մերթ բոցավառվող լույսի ցուլք արձակում: Իսկ ընդհանուր առմամբ ստեղծվում է անկրկնելի գունագեղության, հյութեղության, գույների հարստության այն տպավորությունը, որն այնքան բնորոշ է Խաչատրյանի հնչյունային հյուսվածքին:

Արևելյան լադային կառուցվածքների միավորումը խրոմատիկ տոնայնության հետ Խաչատրյանի ստեղծագործության մեջ ստանում է բազմապիսի և զարմանալիորեն վառ մարմնավորում: Եվ միշտ այդ միավորումը ներկայանում է իբրև օրգանական սինթեզ, անբակտելի միասնություն, որտեղ մեղեդու արևելյան կառուցվածքը բացահայտում է խրոմատիկ տոնայնությունը, իսկ մյուս կողմից ինքն է բացահայտվում նրա միջոցով: Այդ սինթեզի հայտնագործությունը դարձավ դարի արվեստագիտական մտքի ամենահիմնալի փայլատակումներից մեկը: Այն հավասար չափով հարստացրեց ինչպես Արևելքի, այնպես էլ Արևմուտքի երաժշտությունը:

Խաչատրյանի, ինչպես և կոմպոզիտորներից յուրաքանչյուրի, արվեստին կարելի է վերաբերվել տարբեր կերպ: Սակայն մի բան անվիճելի է՝ ժամանակակից համաշխարհային սինֆոնիկ երաժշտության մեջ «Արևելքի աշխարհը» ներկայացնող անունների մեջ չի եղել և առայժմ չկա Խաչատրյանին հավասար կոմպոզիտոր:

(«Արամ Խաչատրյանը և XX դարի երաժշտությունը» միջազգային երրորդ գիտաժողովի նյութեր, Երևան, 2003, էջ 3-9, հայերեն թարգմ.՝ Ա. Փահլևանյանի)

Ասել, որ Առնո Բաբաջանյանը բացառիկ վառ անհատականություն էր, նշանակում է համարյա ոչինչ չասել: Նրա մեջ ամեն ինչ անկրկնելի էր՝ արտաքին տեսքը, դեմքը, վարվելաձևը, «պայթուցիկ» բնավորությունը, դաշնամուր նվագելու կերպը և, իհարկե, նրա ողջ ստեղծագործությունը: Նա շատ էր սիրում կյանքն իր բոլոր դրսևորումներով և շատ ծանր էր բաժանվում կյանքից: Սիրում էր ընկերներին՝ նրանք միշտ շատ էին, սիրում էր ընկերների հետ աղմկալի հանդիպումները սեղանի շուրջ և առավել աղմկալի, կրքոտ հանդիպումները մարդու տախտակի առջև, որոնք ուղեկցվում էին ամենևին էլ ականց չշոյող կոմենտարներով: Անկեղծորեն ուրախանում էր հաջողություններով և նույնքան անկեղծորեն ապրումներ ունենում անհաջողություններից: Ինչպես ասում են՝ մարդկային ոչինչ խորթ չէր նրան: Եվ, հավանաբար, դրանով էլ դեպի իրեն էր ձգում մարդկանց, և դրանով էր դրսևորվում նրա անձի հմայքի առանձնահատուկ «մագնիսականությունը»:

Նրա ժողովրդականությունը վիթխարի էր, և ոչ միայն երաժշտասերների, այլ նաև ամենահասարակ մարդկանց շրջանում: Որտեղ էլ նա երևար, նրան անմիջապես շրջապատում էին մարդիկ, ամենքը ձգտում էին լսել նրա խոսքը, հարց տալ կամ պարզապես հայտնել իրենց ուրախությունն ու հիացմունքը: Ես ինքս եմ վկա եղել նման հանդիպումների՝ երբեմն Հայաստանի ամենահեռավոր անկյուններում: Նա իրոք իսկական աստղ էր հայ երաժշտության երկնականաբարում:

Բնությունից օժտված էր ֆենոմենալ երաժշտական տաղանդով: Երաժշտությունը նրա համար ոչ թե սոսկ արվեստ էր, ստեղծագործություն, այլ իր էությունն էր, բնությունը, հոգին:

Խոսել երաժշտության լեզվով նրա համար նույնքան հեշտ էր և բնական, որքան սովորական մարդկանց համար՝ արտահայտվել բառերով: Եվ սա սոսկ կերպարային համեմատություն չէ: Այսպես, ընկերների հետ հանդիպելիս, երբ բոլորը ուրախ ժամանակ էին անցկացնում սեղանի շուրջ, նա հանկարծ նստում էր դաշնամուրի մոտ և սկսում նվագել: Կարող էր նվագել ողջ երեկոն: Նա այդպես էր հաղորդակցվում ընկերներին, այսպես էր «գրուցում» նրանց հետ: Դրանք անմոռանալի երեկոներ էին: Հենց դրա մասին է գրում մեծն Վիլյամ Մարոյանը Առնոյին նվիրած իր լուսանկարի վրա. «Ես երկար կհիշեմ երաժշտության, ծիծաղի, պարի, երգի ոգեշնչող զգացմունքների հրաշալի գիշերը մեծանուն Առնո Բաբաջանյանի

մոսկովյան տանը»(1960թ.):

Առնոն խոստովանում էր. «Երաժշտությունն իմ կյանքն է»: Եվ դա ճշմարտություն էր. նա վերուստ ծնված էր, որպեսզի դառնար երաժիշտ:

Նրա երաժշտական ընդունակությունները դրսևորվեցին վաղ մանկության տարիներին: Ընդամենը հինգ տարեկան էր, երբ հոր նվիրած հին ֆիսհարմոնով կարողանում էր վարժ նվագել իր լսած մեղեդիները: Շուտով սկսվեցին դաշնամուրի կանոնավոր պարապմունքները: Եվ արդեն մի քանի տարի անց նա ելույթ ունեցավ սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ՝ կատարելով Բեթհովենի Առաջին կոնցերտը: Այն ժամանակ դա իրադարձություն եղավ ոչ միայն պատանի Առնոյի, այլ նաև հանրապետության երաժշտական կյանքում՝ չէ որ մեզանում առաջին անգամ սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ հնչեց դաշնամուրը: Այդ հիշարժան համերգի դիրիժորն էր Գևորգ Բուդաղյանը:

Շուտով հնչեցին նաև Առնոյի սեփական ստեղծագործությունները: Մեծ հաջողություն բաժին ընկավ նրան, նաև Ալեքսանդր Հարությունյանին, երբ նրանք 1938 թվականին կատարեցին իրենց ստեղծագործությունները Մոսկվայում: Արամ Խաչատրյանն այդ համերգին նվիրված իր հոդվածում բարձր գնահատեց պատանի հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունը, նշելով նաև Բաբաջանյան-դաշնակահարի տաղանդը:

Ուսումը շարունակելու նպատակով Առնոն որոշեց մնալ Մոսկվայում: Մոսկվայի կոնսերվատորիայում նա բախտ ունեցավ ուսանել հռչակավոր մանկավարժ Կ.Իգումնովի դասարանում: Իգումնովի ազդեցությունը Բաբաջանյանի ձևավորման վրա՝ ոչ միայն իբրև դաշնակահար, այլ նաև իբրև կոմպոզիտոր հսկայական էր: Ազնիվ ոճ, անսխալ ճաշակ, հուզականություն, արտահայտչականություն՝ առանց սեփեթանքի և չափազանցության, երաժշտական ձևի նուրբ զգացողություն, երաժշտական դրամատուրգիայի գաղտնիքների ազատ տիրապետում՝ Բաբաջանյանի արվեստին բնորոշ այս բոլոր գծերը ձևավորվեցին մեծ չափով շնորհիվ Իգումնովի:

Առնո Բաբաջանյանը հանճարեղ դաշնակահար էր: Հայտնի երաժիշտներից շատերը՝ նշեմ գոնե Է.Գիլելսին և Ս.Ռիխտերին, համոզված էին, որ եթե Առնոն իրեն ամբողջապես նվիրեր դաշնամուրին, ապա կարող էր դասվել 20-րդ դարի ամենահռչակավոր կատարողների շարքին: Սակայն վերջիվերջո հաղթեց ստեղծագործությունը: Հատկապես իբրև կոմպոզիտոր Բաբաջանյանը կարողացավ լիակատար դրսևորել իր անհատականությունը և անգնահատելի ավանդ բերեց

հայ երաժշտական մշակույթին, նվաճեց միլիոնավոր ունկընդիրների սրտերը:

Կոմպոզիտորի առաջին խոշոր ստեղծագործությունը դարձավ Դաշնամուրային կոնցերտը՝ գրված Վարդես Տալանի ստեղծագործական դասարանում: Այդ հիանալի մանկավարժի մոտ են սովորել նաև Առնոյի ընկերները՝ Ա.Հարությունյանը, Է.Միրզոյանը, Դ.Սարյանը, Ա.Խոդոյանը: Դաշնամուրային կոնցերտը հանրապետական մրցույթում մրցանակի արժանացավ, հաջողությամբ կատարվեց Երևանում և Մոսկվայում:

Եթե խոսելու լինենք Բաբաջանյանի կոմպոզիտորական ստեղծագործության հիմնական ակունքների մասին, ապա պետք է հիշատակենք երեքը. դա հայ ժողովրդական երաժշտությունն է, Ռախմանինովի դաշնամուրային արվեստը և Խաչատրյանի սիմֆոնիզմը:

Կոնցերտի երաժշտությունը գերում է գույների ճոխությամբ, դաշնամուրային ֆակտուրայի հարստությամբ և բազմազանությամբ: Սակայն հեղինակի սեփական ոճն այստեղ ավելի շուտ կոռահվում էր, քան իրականացվում գործնականում:

Բաբաջանյանի և նրա ընկերների կյանքի կարևոր փուլը դարձան 1946 -1948 թվականներին Մոսկվայում՝ Հայաստանի Մշակույթի տան Երաժշտական ստուդիայում, ուսանած տարիները պրոֆեսորներ Լիտինսկու, Պեյկոյի, Յուկերմանի ղեկավարությամբ: Հարկ է ընդգծել, որ այստեղ խոսքը ոչ թե սոսկ կոմպոզիտորական տեխնիկայի կատարելագործման, ընդհանուր աշխարհայացքի ընդլայնման մասին էր. գլխավորն այն էր, որ այստեղ նոր երաժշտական մտածողության հիմքերն էին դրվում, որոնք համահունչ էին 20-րդ դարի երաժշտությանը, կոմպոզիտորական տեխնիկայի նոր, ժամանակակից սկզբունքներին: Իսկ այդ գրելաձևը, բնականաբար, տարբերվում էր դասական երաժշտական արվեստի ավանդական նորմերից:

Այդ տարիների արդյունքը եղավ «Պոլիֆոնիկ սոնատը» դաշնամուրի համար: Ձևերի լակոնիզմը, թեմաների հագեցվածությունը, մեղեդային հյուսվածքի բեկված գծագիրը և, ամենակարևորը՝ երաժշտական նյութի շարադրման և զարգացման պոլիֆոնիկ սկզբունքը վկայում էին ժամանակակից երաժշտության զարգացման բնորոշ միտումները դյուրագգաց կերպով ըմբռնած կոմպոզիտորի երաժշտական ոճի կտրուկ փոփոխման մասին: Սակայն ինչ-ինչ պատճառներով նորարարական միտումները մոտակա տարիներին իրենց զարգացումը չստա-

ցան: Ամբողջ ուժով դրանք դրսևորվեցին հետագայում: Նոր ստեղծագործությունները, քերևս, շարունակում էին յուրովի անդրադարձված դասական ավանդույթները: Դրանք էին՝ Ջութակի կոնցերտը (1948), «Հերոսական բալլադը» (1949), Դաշնամուրային տրիոն (1951):

«Հերոսական բալլադը», գրված դաշնամուրի համար նվագախմբի նվագակցությամբ, նոր էջ բացեց հայ գործիքային կոնցերտի պատմության մեջ: Այդ ծավալուն, մեծակերտ և վառ, կրքոտ բնույթի երաժշտություն ունեցող ստեղծագործությունը արժանացավ ունկնդիրների ջերմ ընդունելությանը քե՛մեզանում և քե՛ երկրի սահմաններից դուրս:

«Հերոսական բալլադը» ստեղծվել է Հայրենական մեծ պատերազմի իրադարձությունների ազդեցության ներքո: Հատկանշական է այդ ստեղծագործության «տոնը»՝ վերամբարձ, ռոմանտիկ, կրքոտ: Գրված է սիմֆոնիկ վարիացիաների ձևով: Բնույթով հերոսական-պաթետիկ նվագախմբային նախանվագին հաջորդում է հիմնական քեմայի շարադրանքը: Սկզբում քեման հնչում է միայն մենանվագող դաշնամուրի կատարմամբ: Եվ դա միանգամից հաղորդում է նրան մեղմ, մտերմիկ բնույթ: Հետագայում քեման ամեն անգամ հանդես է գալիս՝ հարստացած նոր երանգներով ու գույներով, ազատ ու անկաշկանդ շարժման մեջ այն ստանում է իսկական վիպական շունչ և վեհություն:

Այդ հիանալի քեմա-մեղեդու ներքին խորությունը և բովանդակալիությունը հնարավորություն է տալիս կոմպոզիտորին նրա զարգացման վրա կառուցել մի ամբողջ երաժշտական «պատմություն»՝ հրապուրող և գրավիչ: Հինգ վարիացիաներից յուրաքանչյուրը, անխզելիորեն կապված լինելով հիմնական քեմայի հետ, իրենից ներկայացնում է ցայտուն, նրբակերտ նոր կերպար, նոր բնավորություն: Այստեղ եռանդուն, հաստատական բնավորության ուժին և արիությանը հակադրվում է նուրբ, փխրուն քնարական զգացման գեղեցկությունը, տոնական զվարճության, վալսի սրընթաց, մրրկային շարժման պատկերը փոխարինվում է սգո քայլերգով՝ վշտալի հիշողությամբ պատերազմում զոհված հերոսների մասին, որոնց կյանքը՝ սխրանք էր, իսկ մահը՝ անմահություն:

Եվ վերջապես այդ ամենը ընդհանրացնող վերջնավարտում վեհաշուք հիմնական քեման հնչում է լուսավոր և հանդիսավոր, հնչում իբրև ցնծության, երջանկության կենսահաստատ երգ:

«Հերոսական բալլադը» մեծ և փայլուն տաղանդի ար-

գասիք է: Դասական արվեստի ավանդույթների ստեղծագործաբար կենսագործումը, երաժշտական լեզվի ժողովրդայնությունը և ազգային վառ նկարագիրը, երաժշտական կերպարների իսկական սիմֆոնիկ զարգացումը՝ ահա թե ինչը պայմանավորեց այդ ստեղծագործության աննախադեպ հաջողությունը, ստեղծագործություն, որն արժանացել է Պետական մրցանակի:

«Հերոսական բալլադը» կոմպոզիտորի սիրված գործերից էր: Հեղինակային կատարմամբ նա հնչել է տարբեր համերգասրահներում, տարբեր երկրներում: Եվ ամենուրեք՝ շոնդալից հաջողություն: «Բալլադը» կատարում էին նաև ուրիշ շատ անվանի դաշնակահարներ, սակայն Առնոյի կատարումը այնպես էլ մնաց անգերազանցելի: Նրա նվագը զարմանալիորեն արտահայտիչ էր ու հուզիչ՝ դաշնամուրը իր ձեռքերի տակ խոսում էր, երգում, փոթորկվում, ապշեցնում զույների հարստությամբ, և միաժամանակ այստեղ իշխում էր առնական ուժն ու վեհությունը:

«Ստեղծագործությունը, - նշում էր Առնոն, - պիտի միշտ հուզի ունկնդրին. այս խոսքերը ոչ թե իմ «Բալլադի» առիթով եմ ասում, այլ ընդհանրապես արվեստի որևէ ստեղծագործություն գնահատելիս: Հիշենք Չապլինի ֆիլմերը կամ Կոմիտասի երաժշտությունը: Չէ՞ որ դրանք արվեստի իսկական ստեղծագործություններ են և ոչ թե ժամանակի մոդայիկ պտուղներ: Երաժշտության ճշմարտացիության առաջին ու անհրաժեշտ պայմանը և չափանիշը հուզականությունն է: Այն պետք է հուզի քեզ, ցնցի, մտնի սիրտդ և ոչ թե զարմացնի»:

Այդպես էր նաև Բաբաջանյանի հաջորդ նշանակալի ստեղծագործությունը՝ Դաշնամուրային տրիոն: Տրիոն գրվել է 1953 թվականին, նույն տարում գործը հնչեց Երևանում և Մոսկվայում:

Հիշողության մեջ են մնացել այս ստեղծագործության առաջին կատարումները, որ մշտապես հսկայական հաջողություն էին ունենում: Անշուշտ, դրան նպաստում էր և այն հանգամանքը, որ կատարողները հիանալի, նշանավոր երաժիշտներ էին՝ Դ.Օյստրախը, Ս.Կնուշևիցկին և ինքը՝ հեղինակը: Տրիոյի երաժշտությանը նրանց տված գեղարվեստական բարձր, հեղինակային հղացմանը հավատարիմ մեկնաբանությունը ունկնդիրներին գեղագիտական մեծ հաճույքի սքանչելի պահեր նվիրեց:

Բաբաջանյանի երաժշտությունը ունկնդիրներին նվաճեց իր խորությամբ, ռոմանտիկական հուզումով: Այստեղ ոչ

ցուցադրական «պրոֆեսիոնալիզմ» կար (թեև զուտ տեխնիկական տեսակետից տրիտոն բարձր մակարդակ ունի), ոչ էլ երաժշտական լեզվի ինչ-որ հատուկ «նորություն» ներկայացնելու ձգտում: Երաժշտության ուժը անկեղծության, հուզական անմիջականության մեջ է, որը հնարավոր է դարձնում իսկույն ճանապարհի հարթել դեպի ունկնդրի սիրտը:

Տրիոյի երաժշտությունը գրված է ըստ դասական լավագույն ավանդույթների, նրանում հատկապես զգացվում է Չայկովսկու և Ռախմանինովի ազդեցությունը: Բաբաջանյանը այս կոմպոզիտորներից վերցրել է հակումը դեպի երգայնությունը, հուզական սրտաբաց արտահայտությունները, դեպի երաժշտական կերպարների դինամիկ, սուր կոնֆլիկտային զարգացումը:

Հարկ է, սակայն, մի վերապահում անել՝ այդ ազդեցությունները Բաբաջանյանի ստեղծագործությունը չեն կաշկանդել, չեն ենթարկել իրենց: Դրանք սոսկ կանխորոշել են հիմնական ճանապարհը, որով ընթացել է այդ տաղանդավոր կոմպոզիտորի ինքնուրույն զարգացումը: Հեղինակի անհատականությունը և ինքնատիպությունը տրիոյում բացահայտված են բավականաչափ ցայտուն ու հստակ:

Տրիոյի երաժշտության բնույթը դրամատիկ է: Պետք է ասել, որ երաժշտության նման բնույթը հայտնի չափով պայմանավորված էր կոմպոզիտորի հոգեկան վիճակով: Հենց այդ ժամանակ երևան եկան նրա՝ անբուժելի համարվող հիվանդության առաջին նշանները: Ճիշտ է, հետո հայտնի դարձավ, որ Արևմուտքում գտել են այդ հիվանդության դեմ պայքարելու միջոցը՝ դեղորայք են հայտնաբերել, որոնք եթե վերջնականապես չեն բուժում, ապա զոհն օգնում են երկարացնել (երբեմն զգալի չափով) հիվանդի կյանքը: Ֆրանսիայում ապրող բարեկամները, Հայաստանի կառավարությունը, Ամենայն հայոց կաթողիկոս Վազգեն Ա-ն կարողացան կազմակերպել Առնոյի սիստեմատիկ բուժումը, որը շարունակվեց մինչև նրա կյանքի վերջին օրերը (ի վերջո հենց այդ հիվանդությունն էլ դարձավ նրա մահվան պատճառը): Սակայն այն ժամանակ, առաջին պահին հիվանդության լուրը ցնցեց կոմպոզիտորին, ծանր ապրումների պատճառ դարձավ:

Տրիոն ազդարարված ծրագիր չունի: Սակայն տվյալ ստեղծագործության բնույթը ու երաժշտական շարադրանքը բույլ են տալիս ենթադրել ծրագրային հղացման առկայությունը: Տրիոյի ծրագրայնության մասին նախ և առաջ ստիպում է մտածել ստեղծագործության բոլոր մասերի միջով

անցնող լայտնոտիվի առկայությունը: Լայտնոտիվի կերպարային բովանդակությունը հասկանալի է յուրաքանչյուր զգայուն ունկնդրին՝ դա ողբերգական «ճակատագրի թեման» է, որ իր բնույթով մոտ է Չայկովսկու սիմֆոնիաների մմանօրինակ թեմաներին: Լայտնոտիվը տրիտյում վիթխարի դեր է խաղում և փաստորեն որոշում է ողջ ստեղծագործության զարգացման ընթացքը: Լայտնոտիվի անցկացումները համընկնում են երաժշտության շարադրանքի ամենահանգուցային պահերին, և դա երաժշտությանը հաղորդում է առավել լարված ու դրամատիկ բնույթ:

Լայտնոտիվը առաջին անգամ հնչում է հենց սկզբում՝ առաջին մասի ներածականում, հնչում է խիստ, կենտրոնացած, անխուսափելի:

Այստեղ երաժշտությունը պատկերում է ոչ թե մարդու նկատմամբ թշնամական ուժի արտաքին կերպարը, այլ ավելի շուտ միտք է դրա մասին, այդ ուժի հոգեբանական ընկալումը: Նման հղացումը իսկույն հիմնական կոնֆլիկտը փոխադրում է լիրիկական հերոսի ներքին ապրումների ոլորտը, և տրիտյի ողջ երաժշտությունն ընկալվում է որպես քնարական խռովահույզ մի պատում՝ մարդկային ուժեղ անհատականության կյանքի ճանապարհին ծառացած ողբերգական խոչընդոտների դեմ պայքարի մասին: Որպես այդ ողբերգական խոչընդոտների երաժշտական ընդհանրացված կերպար հանդես է գալիս վերոհիշյալ լայտնոտիվը: Ներածությունից բացի, այն հնչում է առաջին բաժնում և վերջնավարտում: Երաժշտական զարգացման բարձրակետային պահերին յուրաքանչյուր անգամ նրա անցկացումը ընկալվում է որպես ողբերգական կերպարի անկասելի վերադարձ և որի հաղթահարմանն են ուղղված հերոսի բոլոր ուժերն ու մտածմունքները:

Լայտնոտիվի ողբերգական կերպարին հակադրված են երաժշտական մյուս կերպարները: Դրանք երկու խմբի կարելի է բաժանել:

Սի խմբի մեջ մտնում են հերոսի ներաշխարհի բացահայտման հետ անմիջականորեն առնչվող երաժշտական կերպարները՝ մերթ անհանգիստ ու խռովահույզ, մերթ ողորված պայծառ քնարական զգացումով, մերթ էլ վեհ, կրքոտ, լայնաշունչ: Բոլորն էլ ունեն հոգեկան մեծ ջերմություն, խորապես հուզիչ են:

Մյուս խումբը արտաքին, «օբյեկտիվ» աշխարհի կերպարներն են: Դրանց հետ տրիտյի երաժշտության մեջ, ասես, ներխուժում է սրընթաց ու եռուն կյանքի հոսանքը /ֆինալի

երաժշտությունը, որի հիմքում ընկած է ժողովրդական պարի տարերքը/:

Մի կողմից ողբերգական լայտնոտիվի, և մյուս կողմից մարդու կյանքի և ներաշխարհի տարբեր ու գեղեցիկ դրսևորումները բացահայտող երաժշտական մնացած կերպարների հակադրումը հիմնական կոնֆլիկտին հաղորդում է դրամատիկորեն լարված բնույթ: Ամենևին չնսեմացնելով բացասական կերպարի ուժը, պայքարի դժվարությունները, ժամանակավոր պարտությունների դառնությունները, որոնք երբեմն ողբերգական բնույթ են կրում, ստեղծագործությունն ամբողջապես վերցրած հնչում է լավատեսական, հաստատում հաղթահարող մարդկային հոգու ուժն ու հզորությունը:

Տրիոն հաջողությամբ կատարվել է մեզ մոտ և արտասահմանում, այն բազմիցս արժանացել է մամուլի դրվատանքին: Սհա ֆրանսիական մամուլի տված գնահատականներից մեկը. «Տրիոյի հաջողության գաղտնիքը... արդիականության մեծ գաղափարներ արտահայտող երաժշտության պարզության, անկեղծության ու մարդկայնության մեջ է»:

50-ական թվականներին, Ստալինի մահվանից հետո, փոփոխությունների բարեբեր քամին ալեկոծեց ողջ երկիրը: Հասարակական գիտակցության նորոգումը, սերտ շփումների հնարավորությունը արևմտյան երաժշտության ժամանակակից հոսանքների հետ որոշիչ դեր խաղացին սովետական, այդ թվում նաև հայ երաժշտության զարգացման մեջ: Ինտենսիվ էվոլյուցիա ապրեց նաև Բաբաջանյանի ոճը:

1959թ. ստեղծվեց Սոնատը ջութակի և դաշնամուրի համար՝ կոմպոզիտորի լավագույն ստեղծագործություններից մեկը: Վառ հուզական հակադրություններ, դրամատիկ լարվածություն՝ սրանք են Սոնատի բնորոշ գծերը: Չարմանալի է երաժշտական կերպարների արտահայտչականությունը, կերպարներ, որոնք մերթ փոթորկալից են և խռովահույզ, մերթ՝ համակված մեղմ և նրբագույն քնարականությամբ:

Սոնատի երաժշտությունը, որ հիացմունքով ընդունվեց ունկնդիրների կողմից, Մոսկվայում՝ Կոմպոզիտորների միության Պլենումի ժամանակ, ենթարկվեց սուր քննադատության: Բայց ժամանակն արդեն այլ էր, փոխվել էր և ինքը՝ Առնոն: Այդ քննադատությունը ոչ թե վշտացրեց նրան, այլ, կարծես, հակառակը՝ հաստատեց ընտրված ուղու ճշտությունը: Դրա ապացույցը եղավ նրա հաջորդ խոշոր ստեղծագործությունը՝ Կոնցերտը թավջութակի և նվագախմբի համար: Այստեղ երաժշտության ընդհանուր կոլորիտը դառնում է էլ ավելի դրամա-

տիկորեն հազեցած, երաժշտական լեզուն բարդանում է, ներմուծվում են ատոմալության, պոլիտոնալ և պոլիլադային գրելաձևերը, «կոշտ» օստիմատային ռիթմերի գերակայությունը: Կոմեդերտը նվիրված էր Մատիսլավ Ռոստրոպովիչին, և ինքն էլ եղավ այդ ստեղծագործության առաջին և փայլուն կատարողը:

Նոր էջ բացեց հայ և, ընդհանրապես, սովետական երաժշտության մեջ «Վեց պատկեր» շարքը դաշնամուրի համար: Այդ ստեղծագործության մեջ Բաբաջանյանը սովետական երաժիշտներից առաջիններից մեկը կիրառեց տասներկուտոնային տեխնիկան: Այդ ժամանակակից տեխնիկան կամ ինչպես դա այլ կերպ անվանում են՝ դոդեկաֆոնիան, 1960-ական թվականների սովետական երաժշտության մեջ լայն տարածում գտավ և նույնիսկ մոդայիկ դարձավ, առանձնապես երիտասարդ կոմպոզիտորների շրջանում: Ստեղծվեցին բազմաթիվ գործեր, բայց ո՞վ է հիմա դրանք հիշում: Մեծամասնությունն այդպես էլ անհետ կորավ: Իսկ Բաբաջանյանի «Վեց պատկերը» շարունակում է ապրել, հուզելով ունկնդիրներին երաժշտական կերպարների յուրահատուկ հմայքի շնորհիվ: Բաբաջանյանը բացառիկ վարպետությամբ այստեղ կարողացավ անել կարծես անհնարինը՝ զուգորդել դոդեկաֆոնիայի սկզբունքները ժողովրդական ռիթմերի և մեղեդային դարձվածքների օգտագործման հետ: Հենց այդ՝ զարմանալիորեն օրգանական զուգորդման մեջ է «Վեց պատկերի» գեղարվեստական ինքնատիպությունը: Այդ ստեղծագործությանը նվիրվել են հատուկ ուսումնասիրություններ, Բաբաջանյանի փորձը դարձել էր մանրագին հետազոտության առարկա:

Իր խոշոր ստեղծագործությունները Առնո Բաբաջանյանը դժվար է գրել: Ինչպես ինքն է նշել. «Ես դանդաղ եմ ստեղծագործում: Գուցե այն պատճառով, որ մանրակրկիտ և պահանջկոտ եմ իմ նկատմամբ: Այն, ինչ ինձ դուր է գալիս, դանդաղ եմ գրում», ապա շարունակում է. «Այժմ խոշոր ձևերին հազվադեպ եմ դիմում: Դրանք այն ժամանակ են երևան գալիս, երբ մեծ թվով տպավորություններ են հավաքվում, երբ ուժեղ հուզական լիցք է կուտակվում, երբ ասելիք ունես»:

Խոշոր ստեղծագործությունների միջև ընկած ժամանակահատվածները լրացվում էին երգերի ստեղծմամբ: Երգաստեղծությունը նրա երաժշտության երկրորդ, ոչ պակաս կարևոր տարերքն էր: «Ինձ թվում է, - ասում էր կոմպոզիտորը, - թե միշտ եմ երգեր գրել. դրանց շնորհիվ ես ավելի շատ եմ կարողանում իմ մտքերն ու զգացմունքները հաղորդել ուն-

Կնոթին: Սիմֆոնիան ուրիշ բան է: Այն փորձի կուտակման արդյունք է... Յուրաքանչյուր երգ զարմանալի մի բան է: Այն ասես հայտնվում է ինքն իրեն, անսպասելի. երբեմն կյանքի տպավորությունների ազդեցության շնորհիվ, երբեմն էլ որոշակի տրամադրությունից ելնելով, դրանք ստեղծագործական հոդ են նախապատրաստում, ուր ծլարձակելու է երաժշտական գաղափարը... Իմ բոլոր երգերը մվիրված են հայրենիքին, կյանքին, կնոջ, երեխայի սիրուն»:

ծության իմաստով բացառիկ ստեղծագործություն է: Հիշում են Կվարտետի առաջին կատարումը և այն ցնցող տպավորությունը, որ բոլորի վրա թողեց կվարտետի երաժշտությունը:

Կվարտետի երաժշտության մեջ հետագա ստեղծագործական զարգացում ստացավ ազգային մելոսի միաձուլումը նորագույն կոմպոզիցիոն հնարների հետ: Այստեղ ազատորեն կիրառվում են ակնատորիկայի, սոնորիստիկայի, միկրոինտերվալիկայի հնարները:

Դաշնամուրային կոնցերտից մինչև Երրորդ կվարտետ Առնո Բաբաջանյանն անցել է հսկայական, լարված որոնումներով լի ստեղծագործական ուղի: Եվ որքան էլ նորոգվեր կոմպոզիտորի երաժշտական ներկայակնը, փոխվեր ռճական ուղղվածությունը, ստեղծագործություններից յուրաքանչյուրի մեջ նշմարվում էր հեղինակի հզոր անհատականությունը:

Արտահայտչամիջոցների փոփոխումը, իհարկե, ինքնանպատակ չէր: Այն հետևանք էր կոմպոզիտորի ձգտման՝ ավելի սուր և վառ գույներով արտահայտել ստացած նոր տպավորությունները, կյանքի նկատմամբ տարիների հետ փոխվող վերաբերմունքը, նրա ինչպես լուսավոր, այնպես էլ ստվերոտ կողմերի ավելի խոր ըմբռնումը:

Երաժշտական անծայրածիր տիեզերքում նա փնտրում, գտնում և նվաճում էր նորանոր աշխարհներ: Եվ այդ կայուն, անընդհատ շարժման և նորոգման մեջ էր, ըստ երևույթին, նրա ստեղծագործության գլխավոր իմաստը:

(Նվիրվում է Առնո Բաբաջանյանին, Երևան, 2008, էջ 6-28, հայերեն թարգմ.՝ Ա. Փահլևանյանի)

Էգեր յեր
երանդբանան
կանգի

ԲԵՂԱՆԱՎՈՐ ՃԱՆԱՊԱՐՀ
(Հայկական առաջին օպերայի ստեղծման 100-ամյակի
առթիվ)

100 տարի առաջ՝ 1868-ին, ծնվեց հայկական առաջին օպերան՝ «Արշակ Երկրորդը»: Իր գեղարվեստական մակարդակով Տիգրան Չուխաջյանի օպերան կարող էր համարձակորեն մրցակցել ժամանակի հանրահայտ օպերային ստեղծագործությունների հետ: Հետամնաց սուլթանական Թուրքիայի պայմաններում այդպիսի մակարդակի օպերայի հայտնվելը այժմ զարմանալի է թվում: Զարմանալի, բայց ոչ պատահական:

Հայկական օպերային արվեստի ծննդյան ժամանակը ազգային-ազատագրական շարժման վերելքի, հայկական մշակույթի յուրօրինակ վերածնության ժամանակաշրջանն էր:

Հայ ժողովրդին հուզող ազատասիրական և հայրենասիրական գաղափարները վառեցին նաև հայերի համար նոր, օպերային արվեստի ջահը: Այդ ժամանակվանից օպերան՝ երաժշտական ստեղծագործության ամենաբարձր և հարուստ ձևերից մեկը, դարձավ ազգային մշակույթի անկապտելի մասը:

Սակայն հայկական օպերայի ուղին ամենևին էլ հարթ չէր: Եթե Չուխաջյանի կոմիկական օպերաներն աղմկալի հաջողություն ունեցան և կոմպոզիտորի անունը հռչակեցին ամբողջ Մերձավոր Արևելքում, ապա նրա լավագույն ստեղծագործությունը՝ «Արշակ Երկրորդ» օպերան, չբեմադրվեց հեղինակի կենդանության օրոք: «Շուշան» վերնագրով օպերան ստեղծելու միտքը երկար ժամանակ փայփայում էր Կարա-Մուրզան, սակայն կյանքի ծանր պայմանները նրան թույլ չտվեցին իրագործելու իր այդ նվիրական ստեղծագործական մտահղացումը: Չիրականացավ նաև հանճարեղ Կոմիտասի «Անուշ» օպերան գրելու երազանքը:

Հայ ժողովուրդը աշխարհին տվել է բազմաթիվ ականավոր օպերային արտիստներ: Բայց նրանք ստիպված են եղել հանդես գալ օտար բեմերում, որովհետև հեղափոխությունից առաջ Հայաստանում ազգային օպերային թատրոն չկար: Ոչ թե իրենց հայրենիքում, այլ Միլանի, Հռոմի, Փարիզի, Պետերբուրգի, Մոսկվայի թատրոններում էին իրենց փայլուն տաղանդը ցուցադրում Նադեժդա Պապայանը, Դորդանյան քույրերը, Արմենակ Շահմուրադյանը, Բեգլար Ամիրջանյանը և

շատ ու շատ ուրիշներ: Միակ մխիթարանքն այն էր, որ նրանք իրենց արվեստով ըստ արժանվույն էին ներկայացնում հայ ժողովրդին, իրենց ազգային մշակույթը:

Այդ տեսակետից ուշագրավ է Արմեն Տիգրանյանի «Անուշ» դասական օպերայի ճակատագիրը: Օպերան առաջին անգամ ցուցադրվեց 1912 թվականին Ալեքսանդրապոլում (Լենինական, այժմ՝ Գյումրի): Ներկայացումը պատրաստել էին սիրող-արտիստները, առավելապես դպրոցների սովորողները: Նվագախումբը կազմված էր ընդամենը 12 երաժշտից, փոքր էր նաև երգչախումբը, ներկայացման համար միջոցները խիստ սահմանափակ էին: «Իսկապես դասական հայկական օպերան ծնվեց ցնցոտիների մեջ», – գրել է երաժշտագետ Շահվերդյանը, և դրանում էր նախահեղափոխական ժամանակաշրջանի հայկական արվեստի դառն ճշմարտությունը:

Այնուհանդերձ, «Անուշի» վիթխարի հաջողությունը նշանակալի էր արդեն առաջին իսկ ներկայացումից: Ունկընդիրները նրա հմայիչ մեղեդիները տարան Հայաստանի բոլոր անկյուղները, և ոչ միայն Հայաստանի բոլոր կողմերը, այլև ամենուրեք, որտեղ հնչում էր հայոց լեզուն և տրոփում հայ սիրտը: Մինչև հիմա էլ «Անուշը» հայկական ամենասիրված օպերան է:

1933 թվականի հունվարի 20-ին Երևանում տեղի ունեցավ Հայաստանի պատմության մեջ առաջին մշտական օպերային թատրոնի հանդիսավոր բացումը: Ու այդ օրը ցուցադրվեց Ալեքսանդր Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերան: Հետագայում օպերային թատրոնը կոչվեց հայ հռչակավոր կոմպոզիտորի անունով, և նրա «Ալմաստ» օպերայով էր, ըստ ավանդույթի, բացվում յուրաքանչյուր թատերաշրջան:

«Ալմաստ» օպերան գրված է համաշխարհային երաժշտության լավագույն նվաճումների մակարդակով: Իր նշանակությամբ այդ ստեղծագործությունը դուրս է եկել մեր հանրապետության սահմաններից և հաջողությամբ բեմադրվել է նաև Մոսկվայում, Օդեսայում, Թբիլիսիում, Տաշքենդում:

Երևանում օպերային թատրոնի ստեղծումը հզոր խթան եղավ այդ բնագավառում ազգային արվեստի հետագա զարգացման համար: Թատրոնի բեմում ծաղկեցին այնպիսի արտիստների տաղանդները, ինչպիսիք էին Հայկանուշ Դանիելյանը, Շարա Տալյանը, Լևոն Իսեցկի-Հովհաննիսյանը, Տաթևիկ Սազանդարյանը, Պավել Լիսիցյանը: Այստեղ աչքի ընկան տաղանդավոր դիրիժորներ Գևորգ Բուդաղյանը,

Սուրեն Չարեքյանը և հատկապես Միքայել Թավրիզյանը, որը մի շարք սքանչելի օպերային ներկայացումներ է իրագործել:

Թատրոնի բացումը նպաստեց նաև ազգային նոր օպերաների ստեղծմանը: Այս ասպարեզում բեղմնավոր գործունեություն ծավալեց Հարո Ստեփանյանը: Նրա հինգ օպերաներից բեմադրվեցին երեքը՝ «Քաջ Նազարը», «Հերոսուհին» և «Լուսաբացին»: Վերջինս (1938) ժամանակակից բեմայով գրված հայկական առաջին օպերան էր: Հարո Ստեփանյանի այդ ստեղծագործության մեջ վերակենդանանում է հայ ժողովրդի հերոսական պայքարը հանուն սովետական իշխանության հաստատման: Օպերայի երաժշտությունը ցայտունորեն է արտացոլում հեղափոխական դարաշրջանի հուզիչ մթնոլորտը, որը լի էր պայքարով ու դրամատիզմով:

30-ական թվականներին հայկական երաժշտական թատրոնի կյանքում նշանակալի իրադարձություն եղավ միանգամայն նոր բնագավառի՝ ազգային բալետային արվեստի ծնունդը: Հայկական առաջին բալետը՝ Արամ Խաչատրյանի «Երջանկությունը», բեմ հանվեց 1939 թվականին: Վերջինիս հիման վրա Խաչատրյանը շուտով ստեղծեց «Գայանե» բալետը, որը շրջեց աշխարհի բազմաթիվ բեմերում: «Գայանեի» երաժշտությունը ամենալայն ժողովրդականությունը ձեռք բերեց:

1940–50-ական թվականներին մեր արդիականությանը նվիրված ներկայացումների ստեղծման ճանապարհին մի շարք նվաճումներ ունենալուց և ձախողումներ կրելուց հետո, թատրոնն ակնառու հաջողություն ձեռք բերեց՝ բեմադրելով Գրիգոր Եղիազարյանի «Սևան» բալետը և Անդրեյ Բաբակի «Արծվաբերդ» օպերան: Այդ ներկայացումները նվիրված են գյուղի կոլտնտեսական-աշխատավորներին. «Սևանի» մասսայական տեսարաններում իրենց ամբողջ հմայքով վերակենդանանում են Հայաստանի սքանչելի ազգային պարերը. կանանց պարերը նրբագեղ են ու հեզանագ, իսկ տղամարդկանցը՝ սրընթաց ու կրակոտ: «Արծվաբերդ» օպերայի երաժշտությունը խորաթափանց է և քնարական, գրված է զգացմունքային ջերմությամբ:

Թատրոնի խաղացանկում հաստատուն տեղ գրավեցին պատմական բեմաներով ներկայացումները: 1945 թվականին բեմ հանվեց «Արշակ Երկրորդ» ազգային առաջին օպերան (նոր խմբագրությամբ): Ներկայացումն անցնում էր տոնական մթնոլորտում, և աչքի ընկնող իրադարձություն եղավ մեր երաժշտական թատրոնի կյանքում: Երկար տարիներ բեմից չի

իջնում Ա.Տիգրանյանի «Դավիթ Բեկ» օպերան: Հեղինակին հաջողվել է այդ ստեղծագործության մեջ վերարտադրել հայ ժողովրդի հերոսական անցյալի հուզիչ էջերը: «Դավիթ Բեկը», ինչպես և «Անուշը», գրավում է իր արտահայտչականությամբ, երաժշտական լեզվի ժողովրդայնությամբ:

Թատրոնի ստեղծագործական խոշոր հաջողությունը եղավ Արամ Խաչատրյանի «Սպարտակ» բալետի բեմադրումը 1961 թվականին: Այդ բալետում՝ կոմպոզիտորի առավել հասուն ստեղծագործություններից մեկում, որն իրավամբ արժանացել է Լենինյան մրցանակի, լիովին բացահայտվել են Խաչատրյանի մեծ տաղանդի լավագույն կողմերը՝ մեղեդիաստեղծի ակնառու ձիրքը, սիմֆոնիստ-դրամատուրգի փայլուն վարպետությունը: Բալետի երաժշտությունը հիացնում է արտահայտվող զգացմունքների հավաստիությամբ ու գեղեցկությամբ, շռայլ գունագեղությամբ:

Վերջին տարիները նշանավորվեցին ազգային երաժշտական թատրոնի հախտոն թռիչքով: Կարելի է ասել, որ դեռևս երբեք երևան չէին եկել այդքան շատ նոր հայկական օպերաներ ու բալետներ: Բավական տպավորիչ է նոր ստեղծագործությունների սոսկ թվարկումը՝ Ա.Տերտերյանի «Կրակե օղակը», Գ.Արմենյանի «Խորտակումը», Ա.Հարությունյանի «Սայաթ-Նովան», Ա.Այվազյանի «Պարոն Մինթոնը Փարիզում», Է.Հարությունյանի «Հեքիաթ մեծերի համար», Գ.Հախինյանի «Մարդը լեգենդից», ինչպես նաև Է.Հովհաննիսյանի «Երկնագույն նուկտյունը», «Հավերժական կուռք», «Անտունի» բալետները, Է.Արիստակեսյանի «Պրոմեթևսը» (ի միջի այլոց, Արիստակեսյանի բալետը բեմադրվել է նաև Լեհաստանում, Խարկովում, Ֆրունզեում), Գ.Հախինյանի «Երեք բալետային նովելները», Կ.Օրբելյանի «Անմահությունը», Գ.Եղիազարյանի «Անուրջների լիճը»:

Ուշագրավ է, սակայն, ոչ միայն այն, որ բազմաթիվ նոր օպերաներ ու բալետներ են երևան եկել: Էլ ավելի ուրախալի է գիտակցելը, որ դրանք աչքի են ընկնում բավական բարձր մակարդակով և ոճական տեսակետից իրոք բազմազան են:

Այդ ներկայացումներից առավել մեծ հաջողություն բաժին ընկավ «Սայաթ-Նովա» օպերային և «Անտունի» բալետին:

«Սայաթ-Նովա» օպերան Ալեքսանդր Հարությունյանի երկարամյա լարված աշխատանքի արգասիքն է: Օպերայի երաժշտությունը գրավում է ոգեշունչ քնարականությամբ ու

բանաստեղծականությամբ: Այստեղ լայնորեն ներկայացված են Սայաթ-Նովայի հեղինակած երգերը, որոնց մշակումը կատարված է ոճի նուրբ զգացումով և նախանձելի վարպետությամբ:

Էդգար Հովհաննիսյանի «Անտունի» բալետը բեմադրվեց 1969 թվականի նոյեմբերին, երբ մեր ժողովուրդը հանդիսավորապես նշում էր Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակը: Բալետում օգտագործված են որոշ դրվագներ հայ մեծ կոմպոզիտորի կյանքից: Դրանց հիման վրա հեղինակին հաջողվել է ստեղծել էպիկական մի կտավ, որի կենտրոնում հանճարեղ Կոմիտասի ընդհանրացված կերպարն է, նրա ճակատագիրը, որն անխզելի էր հայ ժողովրդի ճակատագրից: Բալետի խոր և արտահայտիչ երաժշտությունը իսկապես հուզում է և հմայում:

Բնական է, որ թատրոնում ազգային ստեղծագործությունների հետ մեկտեղ լայնորեն ներկայացվում էին ռուսական և արևմտաեվրոպական օպերային ու բալետային դասական գործերը, բեմադրվում սովետական և ժամանակակից արտասահմանյան կոմպոզիտորների երկեր: Այդ ներկայացումներից մի քանիսը մեծ արձագանք առաջացրին մեր հանրապետությունում:

Ս. Պրոկոֆևի «Մոխրոտը» և «Ռոմեո և Ջուլիետ» բալետների բեմադրություններին հատուկ էին հմայիչ բանաստեղծականությունը, խոր հարազատությունը կոմպոզիտորի երաժշտությանը: Սովետական Միությունում, մասնավորապես, Երևանում են առաջին անգամ բեմ հանվել Ի. Ստրավինսկու «Էդիպ արքան», Ջ. Մենոտտիի «Հյուպատոսը» օպերաները, Լ. Բերնստայնի «Վեստսայդյան պատմություն» մյուզիքլը: Բարդ ու պատասխանատու խնդիրները, որ առաջադրում էր հիշյալ ներկայացումների բեմադրությունը, թատրոնը հաջողությամբ լուծեց:

Այժմ Երևանի Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական թատրոնն ունի ստեղծագործական նշանակալի հնարավորություններ: Թատրոնի գլխավոր դիրիժորն է Օհան Դուրյանը, որի անունը լայնորեն հայտնի է նաև մեր հանրապետության սահմաններից դուրս: Փայլուն վարպետությամբ հմայում է երգչուհի Գոհար Գասպարյանը, որը քնարակյոլորատուրային դերերգերի առաջատար կատարողն է օպերային խաղացանկում: Իրենց ստեղծագործական ճանապարհին մեծ հաջողությունների են հասել նաև արտիստներ Նար Հովհաննիսյանը և Միհրան Երկաթը:

Արտիստական երիտասարդության շրջանից դուրս են եկել տաղանդավոր շատ մեներգիչներ, որոնք առաջատար դիրք են գրավում թատրոնում՝ Ա.Կարապետյան, Վ.Միրաքյան, Գ.Գալաչյան, Ե.Վարդանյան, Ա.Հարությունյան, Ե.Միքայելյան, Օ.Գաբայան, Ս.Դանիելյան և ուրիշներ։ Բացառիկ ուժեղ տպավորություն են թողնում բալետի արտիստ Վ.Գալստյանի ելույթները։

Հայկական օպերային արվեստը միշտ էլ զարգացել է որպես ժողովրդական արվեստ։ Այդ ավանդույթներին հավատարիմ մնալը ազգային օպերայի ու բալետի հետագա մեծ հաջողությունների գրավականն է։

(«Սովետական Հայաստան», 1971, թիվ 8, էջ 10-13)

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՕՊԵՐԱՅԻ ԵՎ ԲԱԼԵՏԻ ԹԱՏԻՐՈՆԻ ԲԵՄՈՒՄ

1930-ական թվականներին, երբ Երևանում բացվեց օպերայի և բալետի ազգային թատրոնը, համաշխարհային օպերային արվեստը ծանր ժամանակներ էր ապրում: Թվում էր, թե օպերայի «տսկե դարը» ընդմիշտ մնացել է ետևում: Աշխարհի խոշորագույն թատրոնները՝ Նյու-Յորքի Մետրոպոլիտեն օպերան և Միլանի Լա Սկալան դարձել էին յուրօրինակ երաժշտական թանգարաններ, վաղեմի փառքը պահպանողներ: Նրանց խաղացանկը գրեթե ամբողջովին կազմված էր դասական անուններից: Արդիական ստեղծագործությունները այստեղ հազվադեպ էին բեմադրվում և համարյա թե չէին մնում բեմում: Մոսկվայի փառաբանված Մեծ թատրոնը ևս լուրջ դժվարություններ էր կրում խաղացանկը ժամանակակից ստեղծագործություններով թարմացնելու գործում:

Երևանի Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնն իր գործունեության սկզբում այդպիսի դժվարությունների չհանդիպեց: Եվ դա հասկանալի է: Համաշխարհային օպերա-բալետային արվեստի ճգնաժամային տարիները հայ երաժշտական թատրոնի համար դարձան իսկական վերածննդի և առաջին բուռն ծաղկման ժամանակներ: Այն, ինչ աննկատելիորեն կուտակվում էր երկար տարիների ընթացքում՝ սկսած 1868 թվականին հայկական առաջին օպերայի՝ «Արշակ Երկրորդի» ստեղծումից, Երևանում օպերային թատրոնի բացման հետ մեկտեղ մեծ արվեստի ասպարեզ դուրս եկավ, ձեռք բերեց իր տեսանելի և կոնկրետ գծերը: Մեր կոմպոզիտորների օպերային պարտիտուրների համը նշանները վերջապես «խոսեցին», խոսեցին մայրենի լեզվով, իսկական բեմահարթակից, օպերային իսկական երգչախմբի և նվագախմբի, հիասքանչ վարպետ-մեներգիչների կատարմամբ: Ազգային երաժշտական թատրոնը, վերջապես, ունեցավ իր մշտական օջախը:

Ժամանակակիցները լավ են հիշում Երևանի օպերային թատրոնի կյանքի այդ երկու անմոռանալի տարիները: Մեկը մյուսի ետևից երևան եկան ազգային օպերաներն ու բալետները՝ «Ալմաստ», «Անուշ», «Քաջ Նազար», «Լուսաբացին», «Երջանկություն», «Ամահիտ», «Նամուս», «Արշակ Երկրորդ», «Գայանե», «Կարիմե», «Դավիթ Բեկ»: Այս ներկայացումներից շատերը դառնում էին արվեստի իսկական տոն,

ստանում էին լայն հասարակական արձագանք: Մեծ և տա-
ղանդավոր կոլեկտիվի ջանքերով, որը երկար տարիներ ղեկա-
վարում էր սկանավոր երաժիշտ և դիրիժոր Մ. Թավրիզյանը,
ազգային երաժշտական թատրոնի ամուր հիմքը դրվեց:

Այնուամենայնիվ, օպերային թատրոնի զարգացումը
միշտ չէ, որ ընթանում էր ուղիղ ու հարթ: Նա ուներ և իր դժվա-
րությունները: Եվ այս բանն առանձնապես պարզորոշ երևաց
1950-ական թվականներին, երբ անցավ թատրոնի ձևավորման
առաջին փուլը (այն կարելի է կոչել «գրոհի և փոթորկի» ոռ-
մանտիկական փուլ) և սկսվեց նրա զարգացման նոր ժամանա-
կը:

Դժվարություններն սկսվեցին նրանից, որ թատրոնի բե-
մում ավելի հազվադեպ սկսեցին երևալ ազգային նոր երկեր:
Իսկ եղածներն էլ, որպես կանոն, էական մի նոր բան չէին ավե-
լացնում արդեն կազմավորված ավանդույթներին ու պատկե-
րացումներին:

Ինչո՞ւ այդպես կտրուկ դանդաղեց թատրոնի ստեղծա-
գործական աճը: Պատճառները, հավանաբար, շատ էին, և մեր
խնդիրը չէ բոլորի մասին խոսելը, բայց և այնպես, դրանցից մի
քանիսի վրա պետք է կանգ առնել:

Պատճառներից մեկը, անկասկած, կապված էր սովետա-
կան օպերային արվեստի ընդհանուր վիճակի հետ: Իսկ այդ
վիճակը 1950-ական թվականների սկզբին վարդագույն հույսեր
չէր ներշնչում: Անվիճելի գեղարվեստական արժանիքներ ունե-
ցող սովետական օպերաների թիվը մատների վրա կարելի էր
հաշվել (և սա՝ չնայած ուրիշ երաժշտական ժանրերում՝ սիմ-
ֆոնիկ, կամերային, վոկալ և այլն, եղած մեծ և ակնհայտ
հաջողություններին): Սրան պետք է ավելացնել և այն, որ մեր
քննադատությունը երկար տարիներ պարզապես վանում էր
սովետական օպերայի նկատմամբ եղած ճաշակը: Հիշենք թե
ինչպիսի նախանձելի համառությամբ, սկսած 40-ական թվա-
կանների կեսերից, Շոստակովիչի «Կատերինա Իզմայլովա»
օպերայից, քննադատական հարվածներ էին թափվում նոր
ծնվող սովետական օպերաների վրա՝ Մ.Պրոկոֆևի «Մեմյոն
Կոտկո» և «Պատերազմ և խաղաղություն», Վ. Մուրադելու
«Մեծ բարեկամություն», Կ.Դանկելիչի «Բոգդան Խմելնիցկի» և
այլն: Ինչ խոսք, այս օպերաները շատ տարբեր էին իրենց
գեղարվեստական արժանիքներով և նրանցից մի քանիսը իրոք
արժանի էին քննադատության: Բանն այդ չէ: Խոսքն այն
մասին է, որ անհիմն, դոգմատիկ քննադատությունը ապա-
կողմնորոշում էր սովետական կոմպոզիտորներին, ունկնդիրնե-

րին ներշնչում որոշակի կանխակալ վերաբերմունք սովետական օպերայի հանդեպ: Այս փաստերը բոլորին բավականաչափ հայտնի են և մանրամասն բացատրության կարիք չեն գոում:

Ազգային օպերային արվեստի զարգացման վերաբերյալ սխալ հայացքները և մի շարք օպերային ստեղծագործությունների անիրավացի քննադատությունը տեղ գտավ և մեզ մոտ՝ Հայաստանում: Այսպես, բոլորովին անհիմն, ֆորմալիզմի մեջ մեղադրվեցին Լ.Խոջա-էյնաթյանի «Նամուս» և Հ.Ստեփանյանի «Քաջ Նազար» օպերաները: Պատմական քեմատիկային դիմելը բավական էր, որպեսզի մերժվեր Հ.Ստեփանյանի «Նունե» հետաքրքիր օպերան (որը, ի դեպ, դեռևս սպասում է իր բեմական մարմնավորմանը): Միանգամայն կամայականորեն մի քանի անգամ վերափոխվեց Հ.Ստեփանյանի «Հերոսուհին» օպերան: Այս ամենը չէր խթանում հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործական հետաքրքրությունը օպերային արվեստի բնագավառի հանդեպ: Բացի դրանից, հետպատերազմյան շրջանում խախտվեցին արտասահմանյան ժամանակակից օպերային արվեստի հետ եղած բնական ստեղծագործական կապերը:

Այդ ընթացքում սովետական քատրոնների բեմերում գրեթե չի բեմադրվել և ոչ մի ժամանակակից արևմտյան օպերա: Առանց տարբերակման ժամանակակից արևմտյան օպերային արվեստը համարվում էր ֆորմալիստական ու ռեակցիոն: Այսպես, Գորոդինսկու «Հոգեկան աղքատության երաժշտություն» գրքի էջերում կարելի է հանդիպել այն ժամանակներից շատ բնորոշ այսպիսի արտահայտություններ՝ «...վայրենի ալոգիզմը, միտումնավոր աններդաշնակությունը բնորոշ են Ռիխարդ Շտրաուսի ամբողջ ստեղծագործությանը...», և ապա՝ «Շտրաուսը դառնում է ծայրահեղ մոդեռնիստական արվեստի հոգևոր հայրը, արվեստ, որ ներառում է և անգլիացի Բենջամին Բրիտտենին ու ամերիկացի Ջանկադո Մենոտտիին»: Զննադատը չէր խնայել անգամ Գերշվինի «Պորգին և Բեսը» հիառալի օպերան, գտնելով, որ այն «ամբողջովին ռեակցիոն, ամբողջովին հակադեմոկրատական ստեղծագործություն է»¹: Ակնհայտ է, որ մեկնաբանություններն այստեղ ավելորդ են:

Օպերային քատրոնի, ինչպես և մեկ այլ քատերական կոլեկտիվի խաղացանկում ժամանակակից ստեղծագործու-

¹ В. Городинский. Музыка духовной нищеты, М. — Л., 1950, с. 63, 103.

թյունների առկայությունը բնորոշում է նրա ստեղծագործական դեմքը, կապերը կյանքի հետ, ժամանակի կենսական պահանջների հետ: Բացի այդ, — և սա չափազանց կարևոր է, — ժամանակակից ստեղծագործությունների առկայությունը անհրաժեշտ ստեղծագործական «բանալի» է դասական խաղացանկի բեմադրությունների համար: Առանց ժամանակակից ներկայացումների նորացնող և թարմացնող ազդեցության աշխատանքը դասական խաղացանկի վրա, որպես կանոն, գնում է սովորական սխեմաների, շտամպների, հնամուլության հունով: Սա թատերական արվեստը՝ կենդանի, հավերժ փոփոխվող, հույժ արդիական արվեստը դիմորոշող օրենքներից մեկն է²: Ժամանակակից (ոչ միայն ազգային) լիարժեք խաղացանկի բացակայությունը, որ ակնհայտորեն դրսևորվեց հետպատերազմյան տարիներին, վերջին հաշվով անդրադարձավ Մայենդլարյանի անվան օպերային թատրոնի ողջ գործունեության վրա, 50-ական թվականներին հանգեցնելով որոշակի ստեղծագործական լճացման: Չի կարելի ասել, թե այդ ժամանակ թատրոնում ընդհանրապես բացակայում էին նոր ու լավ ներկայացումները: Կարելի է, օրինակ, հիշել «Դավիթ Բեկի» փայլուն բեմադրությունը, «Արծվաբերդ» օպերայի, «Սևան» բալետի անվիճելի հաջողությունը և այլն: Խոսքն այստեղ թատրոնի աշխատանքի հիմնական ուղղության մասին է, որը 50-ական թվականների սկզբին մեր թատերական հասարակայնությանը սկսեց լրջորեն անհանգստացնել: Այս անհանգստությունը թափանցեց և մամուլի էջերը³, աշխույժ բանավեճ առաջացնելով ազգային օպերային և բալետային

² Հասկանալի է, այստեղ կա և հակառակ կախվածությունը: Թատրոնի նորմալ կյանքն անհնարին է նաև առանց կլասիկայի նկատմամբ ունեցած մշտական ուշադրության: Դասական ստեղծագործություններն են հենց, որ հնարավորություն են տալիս թափանցելու կյանքի «խորքը», հասնելու մեծ և մասշտաբային գեղարվեստական ընդհանրացումների, վառ ձևով պատկերելու ազգային բնավորության յուրօրինակությունը: Այսպիսով, արդիականությունը և կլասիկայի փոխգործողությունը թատրոնի խաղացանկային քաղաքականության անհրաժեշտ գիծն է, բայց առաջատար, որոշիչ դերը, այնուամենայնիվ, պատկանում է արդիականությանը:

³ Տես Վ.Մելիքսեթյանի՝ «Օպերային մի հնաոճ բեմադրության մասին» («Տրավիատա») և Մ.Հարությունյանի «Այս ասպարեզում շատ ենք թերացել» (մեր օպերային թատրոնի բալետային խմբի մասին) հոդվածները, «Սովետական արվեստ», 1959, N 1:

արվեստի հետագա զարգացման հարցերի շուրջ: Ուշագրավ էր և կոմպոզիտոր Արամ Խաչատրյանի հեղինակավոր կարծիքը, որը նշեց. «Օպերային թատրոնը Հայաստանում – դա կուլտուրական շատ մեծ մի երևույթ է, շատ մեծ գործ: Բայց (թող ներվի ինձ խստությունս) ինձ թվում է, որ Երևանի օպերային թատրոնը վերջին տարիներս գավառական թատրոն էր: Նա ընթանում էր շատ մաշված ճանապարհով, ընդօրինակում էր (երբեմն շատ վատ) բեմադրությունների գոյություն ունեցող նմուշները⁴»:

50-ական թվականների երկրորդ կեսերին ողջ սովետական թատերական արվեստին յուրահատուկ բուռն նորացման ֆոնի վրա, Սպենդիարյանի անվան թատրոնի այս շրջանի շատ բեմադրություններ, իրոք, թվում էին, ինչ-որ վաղուց հնացած, իրենց դարն ապրած: Հնացած էին և՛ ռեժիսորական լուծումները, և՛ խաղաոճը, և՛ առանձնապես, գեղարվեստական ձևավորումը: Մթնոլորտը, ինչպես ասում են, արդեն հագեցած էր արմատական փոփոխությունների գաղափարով: Այս փոփոխություններին սպասում էին, նրանք պետք է որ գային: Եվ նրանք, իրոք, շուտով եկան: Առաջին ներկայացումը, որը դարձավ էտապային և մեր երաժշտական թատրոնի զարգացման մեջ փաստորեն նոր փուլ բացեց, «Սպարտակ» բալետն էր՝ Եվգենի Չանգայի բեմադրությամբ: Բալետի պրեմիերան կայացավ 1961 թվականի ապրիլին:

Մեր թատրոնի բեմում Խաչատրյանի մոնումենտալ բալետի բեմադրության գաղափարն իսկ համարձակ էր և վտանգավոր: Շատերին այն անգամ թվում էր ոչ ռեալ, որովհետև մինչ այդ մեր բալետային խումբը չէր համարձակվում այդպիսի բազմապլան բարդ ստեղծագործություն բեմադրել: Սակայն համարձակ քայլը փայլուն հաջողություն ունեցավ: Այն մի անգամ ևս հաստատեց, որ արվեստում կարելի է առաջ ընթանալ և հաջողությունների հասնել առջևում մեծ նպատակներ դնելով միայն: Խնդրի դժվարությունը երբեմն պատճառ է դառնում թատերական կոլեկտիվի այնպիսի ստեղծագործական հնարավորությունների բացահայտման, որոնց գոյության մասին հաճախ ինքն էլ չէր ենթադրում: Այդպես պատահեց և այս անգամ մեր բալետային խմբի հետ: Բեմադրող Եվգենի Չանգայի ղեկավարությամբ ստեղծվեց մի ներկայացում, որը երևույթ դարձավ ոչ միայն մեր հանրապետության կյանքում, այլև համամիութենական արձագանք ստացավ, Սովետական

⁴ «Սովետական արվեստ», 1964, N12, էջ 11:

Միության բալետային արվեստի զարգացման ճանապարհին դարձավ նշմարելի երևույթ:

Ավելորդ է մանրամասնորեն կանգ առնել Խաչատրյանի բալետի բնութագրման վրա: Հանրահայտ է բարձր պարզև՝ Լենինյան մրցանակի արժանացած այս հիասքանչ ստեղծագործության երաժշտության արտահայտիչ ուժը:

Ռոմանտիկ ոգևորությամբ և կրքոտությամբ հանդերձ՝ այն ապշեցնում է արտահայտված զգացմունքների գեղեցկությամբ, բազմատեսակ երանգների շոյլ հրաշագեղությամբ: Նշենք մակ, որ Խաչատրյանի ստեղծագործության մեջ Սպարտակի թեման մտել է օրգանական և բնական կերպով: Կոմպոզիտորը Սպարտակի մեջ տեսել է ոչ միայն անտիկ աշխարհի լեգենդար հերոսին, ժողովրդի երջանկության համար առաջին մարտնչողներից մեկին:

Նրա համար Սպարտակը դարձավ ճնշված ժողովուրդների՝ ազգային անկախության համար մղվող ազատագրական պայքարի խորհրդանիշը:

«Սպարտակ» բալետի բեմադրողին շատ վտանգներ և «գայթակղություններ» են սպասում: «Սպարտակը» հեշտ է դարձնել արտաքնապես շատ էֆեկտավոր, փքուն, սոսկ «բեմադրական» մի ներկայացում, որը կապշեցնի հանդիսականին և բոլորովին չի հուզի նրա սիրտը: Այդպիսին էր «Սպարտակը» Լ.Յակոբսոնի բեմադրությամբ Լենինգրադում և, առանձնապես, Մոսկվայի Մեծ թատրոնում (բեմադրող՝ Ի.Մոխեսև): Չանգան այլ ուղիով գնաց, ավելի դժվար, բայց և ավելի ստույգ: Նա պահպանեց բալետի մոնումենտալ մասշտաբները, գունեղ ձևով ցույց տվեց և՛ հաղթականորեն ցնծացող, ամբարտավան Հռոմը, և՛ Կրասոսի սարքած խրախճանքի մերկ զգացականությունը: Սակայն ներկայացման հիմնական տեսարանները սրանք չեն, և սրանց վրա չէ, որ ամենից առաջ հանդիսականները ուշադրություն են դարձնում: Սրանք անհրաժեշտ հակադրություններ էին գլխավորը՝ ստրկության ու ճնշման դեմ Սպարտակի և նրա զինակիցների հերոսական պայքարը գեղարվեստորեն վառ և համոզիչ բացահայտելու համար: Հենց ստրուկների ապստամբության թեման, որ իրավացիորեն առաջատար էր դարձել ներկայացման մեջ, որոշիչ գործոն հանդիսացավ «Սպարտակի» երևանյան բեմադրության ինքնատիպությունը և նշանակալիությունը հաստատելու համար: Միանգամայն իրավացի է քննադատ Ե.Լուցկայան, գրելով, որ «Չնայած Լեոնիդ Յակոբսոնը առաջին բեմադրողն էր, սակայն Եվգենի Չանգան հանդես եկավ որպես կոմպոզիտորի

մտահղացման ամենաօրիգինալ մեկնաբանը: Ի դեմս Չանգայի, Խաչատրյանը գտել է համախոհի: Տարբերությունն այս ներկայացման և նրա մայրաքաղաքային «անվանակիցների» միջև զգալիորեն ավելի խորն է, քան առանձին պարերի բեմադրության տարբերությունը»⁵:

Ժողովրդական ապստամբության քեմայի գեղարվեստական լուծման համոզությունը շատ բանով պայմանավորված է կենտրոնական կերպարի՝ Սպարտակի հիանալիորեն գտնված միջանցիկ լուծումով: Չանգան իր բեմադրության մեջ ամբողջովին հերքում է բալետային շատ ներկայացումներում արմատավորված «հերոսական» բնավորության շտամպը, երբ արտիստը ոչ թե պարում, այլ սովորաբար «կեցվածք» է ընդունում, և նրա գեղարվեստա-արտահայտչական բոլոր միջոցները սահմանափակվում են մի քանի վեհապանծ-կոչական ժեստերով և ցուցադրական տխուր մնջախաղով:

Սպենդիարյանի անվան թատրոնում Սպարտակի կերպարը բացահայտվում է պարի մեջ և բացահայտվում է իր մարդկային հատկությունների ողջ բազմազանությամբ: Սպարտակը իսկական հերոս է ոչ միայն նրանով, որ ուժեղ է, համարձակ, հզոր, այլև այն պատճառով, որ նա *մարդ* է այդ բառի ամենաբարձր իմաստով, ազնվաբար, ջինջ և վսեմ հոգու տեր մարդ: Հենց այդպիսի բնավորություններ էին ստեղծում Սպարտակի դերակատարներ Վ. Խանամիրյանը և երիտասարդ արտիստ Վ. Գալստյանը, որը Սպարտակի դերի փայլուն կատարմամբ միանգամից անցավ բալետային խմբի առաջատար մենապարողների շարքը:

Ներկայացման լավագույն տեսարանների թվին կարելի է դասել Սպարտակի դրամատիկական պարը զորանցում և ռեժիսորական առումով շատ վառ ու պատկերավոր լուծված՝ Սպարտակի վերջին մարտի դրվագը... Համաչափ, ծանր քայլերով շարժվում են հռոմեական լեգեոներները: Նրանք աստիճանաբար նեղում են Սպարտակի կողմնակիցներին, անկասելի ճշգրտությամբ սեղմում նրանց շրջապատման երկաթյա օղակում: Ուժերը չափազանց անհավասար են՝ ապստամբների ճակատագիրը կանխորոշված է: Սպարտակցիների վերջին շարքերն անհետանում են գիշերային խավարում: Հենց այս ժամանակ լույսի շողը խավարից խլում է Սպարտակի իսկա ֆիգուրան. նա կատաղի և անգիջում ճակատամարտի կենտրոնում է: Այս տեսարանը լուծված է պայմանականորեն:

⁵ "Советская музыка", 1962, N 6, с. 86.

Սպարտակը միայնակ պայքարում է անտեսանելի թշնամիների դեմ: Բայց հենց այս պայմանականության շնորհիվ պատկերն ստանում է ընդհանրացված իմաստ, կարծես թե շոշափելի ցցունությանը բացահայտում է և՛ վճռական ճակատամարտի դրամատիկական շիկացածությունը, և՛ իր՝ Սպարտակի հերոսական պոռթկումը:

Հետաքրքիր է նշել մի ուրիշ տեսարան ևս, որը թվում է հակառակ բեմական ավանդույթներին, նույնպես լուծված է պայմանականորեն: Խոսքը Սպարտակի և Ֆրիգիայի առաջին աղաջոյի մասին է: Լիրիկական զուգապարը բալետում սովորաբար պահանջում է առանձնակի, մտերմիկ մթնոլորտ, հերոսների մեկուսացում: Բայց բեմադրողը հերոսներին այստեղ չի առանձնացրել, ընդհակառակը, նա ստիպել է նրանց արտահայտելու իրենց նվիրական զգացմունքները պահնորդների տարադեմ ամբոխի շրջապատում: Եվ այս անսովոր պարագան միանգամից պարզում է Սպարտակի և Ֆրիգիայի դրության ողջ սարսափելիությունը, բացահայտում նրանց սիրո ողբերգական բնույթը:

Բալետում շատ են ռեժիսորական այսպիսի հետաքրքիր գյուտերը, արտահայտիչ ու թարմ ներկայացված պարերը: Այս շարքում են գաղեսական կույսերի շատ օրիգինալ լուծված պարը, եթովպացի տղաների ավյունոտ պարը, գլադիատորների մենամարտի դրամատիկական տեսարանը (IV պատկեր):

Ներկայացման մեջ գեղարվեստական մեծ համոզությանը է գծված Էգինայի կերպարը: «Սպարտակի» նախորդ բեմադրությունների մեջ Մեծ թատրոնում և Լենինգրադի Կիրովի անվան օպերային թատրոնում, Էգինայի դերում հանդես էին գալիս փառաբանված պարուհիներ Մ.Պլիսեցկայան և Ա.Շելեստը: Նրանց կատարումը՝ տեխնիկապես անթերի և գեղարվեստականորեն կատարյալ, առաջացրեց հիացումի փոթորիկ, բայց, չնայած այդպիսի «հարևանությանը», Ե.Չանգայի կողմից մտահղացված և Ս.Մինասյանի կերպավորած Էգինան փայլեց նոր զույներով և ուշադրություն գրավեց: «Երևանյան ներկայացման մեջ, – նշում է քննադատ Ե.Լուցկայան, – այս պարտիան (գերազանց կատարված) առաջին հերթին հետաքրքիր է նրանով, որ մանրամասնորեն, բազմապլան, երաժշտության մեջ անսխալ ներթափանցմամբ է մշակված բեմադրողի կողմից: Նրան գրավում է Էգինայի բնավորության հակասականությունը՝ պրոֆեսիոնալ կուրտիզանուհու փորձվածությունը և սիրո մեջ անպատասխան մնացած կնոջ հոգու խոցվածությունը, լրտեսուհու նենգամիտ ճարպկությունը

և անչափահասի անմիջականությունը, չար վրիժառությունը և մահվան հնազանդ ընդունումը: Ներկայացման մեջ Էդինան ապրում է մարդկային խորը դրամա և աղաղակող հակասություններից հյուսված նրա բնավորության մեջ կա անհամատեղության արտասովոր հարմոնիա»⁶:

Ներկայացման մեջ ընդհանրապես լավ տպավորություն էր թողնում և նկարիչ Ա.Միրզոյանի աշխատանքը: Ուրախացնում էին գեղարվեստական ձևավորման լակոնիզմը և ընդհանրացվածությունը, հաջող գտնված գունային պայծառ հակադրությունները, լուսային էֆեկտների լայն օգտագործումը: Սակայն կային նաև ցավալի վրիպումներ: Դա առանձնապես նկատելի էր առաջին պատկերի ձևավորման մեջ, որտեղ քաղցր-մեղք «գեղեցկության» և չարդարացված խայտաբղետության ձգտումը ակներևաբար մեղանչում էր լավ ճաշակի հանդեպ:

«Սպարտակի» բեմադրության անվիճելի հաջողությունը պատահական չէր: Այդ բանը հաստատեցին թատրոնի բալետային հետազա ներկայացումները: Հետաքրքիր է և նշանակալի, որ նոր բեմադրված բալետների ճնշող մեծամասնության հեղինակները ժամանակակիցներ էին: Նրանց մեջ կային տարբեր ազգությունների, տարբեր կոմպոզիտորական դպրոցների, տարբեր ոճերի կոմպոզիտորներ՝ Ռավել, Գերշվին, Պրոկոֆև, Սպենդիարյան, Բաբաջանյան և այլն: Հենց ժամանակակից արվեստին դիմելը եղավ թատրոնի բալետային խմբի ողջ գործունեության որակական կտրուկ նորացման պատճառներից մեկը, ստեղծեց որոնումների ու փորձերի լարված մթնոլորտ:

«Սպարտակից» անմիջապես հետո Սպենդիարյանի անվան թատրոնը ցուցադրեց «Երեք բալետ-նովելը»: Սա ևս բեմադրեց Եվգենի Չանգան, որն այդ ժամանակ արդեն թատրոնի գլխավոր բալետմայստերն էր: Այդ ներկայացման երկու նովելները ստեղծվեցին ժամանակակից հեղինակների՝ Ռավելի «Բոլերո» և Գերշվինի «Ռապսոդիա բլյուզի ոճով» ստեղծագործությունների երաժշտության հիման վրա: Առանձնապես տպավորիչ էր Ռավելի «Բոլերոյի» բեմադրությունը: Բալետային այս մինիատյուրան զարմանալիորեն ճկուն և արտահայտիչ խորեոգրաֆիկ լուծում էր ստացել: Ռավելի

⁶ Ժամանակակից արվեստ տերմինը ընդգրկում է և բավականաչափ որոշակի չէ: Այս ակնարկում ժամանակակից արվեստ ասելով հասկացվում է XX դարի արվեստը:

երաժշտությանը համապատասխան գտնվել էր ամբողջ բալետային գործողության միասնական ռիթմ: Դրա հիման վրա աստիճանաբար և հետևողականորեն, համարյա ճակատագրական կանխորոշվածությամբ աճում էին բեմի վրա ծավալվող ողբերգական անցքերի լարվածությունն ու դրամատիզմը: Գլխավոր հերոսների կերպարները այստեղ ներկայացված էին ընդհանրացված, բայց բնավ էլ ոչ վերացական ձևով: Կոպիտ ուժին, անասնական կրքին այստեղ հակադրված էր պայծառ և անխաբողխ սիրո զգացումը, որ ջերմացած էր փոխադարձության ջինջ լույսով: Եվ սիրո հաղթանակն ընկալվում էր իբրև կյանքի օրենքների բնական արգասիք, կյանք, որտեղ մարդկայնությունը միշտ հաղթանակ է տանում կոպիտ ուժի հանդեպ, իսկ բարին հաղթում է չարին:

Ներկայացման քեմայի այդպիսի ընդհանրացված, բայց ներքնապես շատ կենդանի ու կրքոտ լուծմանը քիչ չէր նպաստել նկարիչ Սինաս Ավետիսյանի հիանալի աշխատանքը: Ձևավորման մեջ գրեթե չկային մանրամասներ, միայն թվում էր, թե լուսային բծերի խաղ կա, բայց խորիմաստ և էմոցիոնալ արտահայտչականություն ունեցող խաղ, գալարվող աստիճանների սև ժապավեն, անընդգրկելի, անծիր կապուտակ երկինք և այդ երկնքում դանդաղորեն իր հավերժական ուղին բռնած հսկայական արև՝ կյանքի օրենքների անքակտելի և անխախտելի ուժի խորհրդանիշը:

Սոցիալական մեծ հնչեղության քեմային էր նվիրված Գերշվինի երաժշտության վրա ստեղծված բալետային մինիատյուրան: Նովելում պատմվում էր Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում նեգրերի իրավագուրկ վիճակի մասին, այնտեղ հասունացող «զայրույթի ողկույզների» և բողոքի մասին: Մակայն, չնայած խորեոգրաֆիայի թարմությանը, նեգրական պարային բանահյուսության տարրերի օգտագործմանը, բալետային նովելի հիմնական քեմայի լուծումը ստացվեց իլյուստրատիվ ցուցադրական, զուրկ գեղարվեստական նշանակալի ընդհանրացումներից:

Ուրախալի երևույթ էր Պրոկոֆևի «Մոխրոտը» բալետի բեմադրությունը: Եվ առաջին հերթին այն պատճառով, որ վերջապես մեր թատրոնը դիմեց արդիականության այս ականավոր կոմպոզիտորի ստեղծագործությանը, սովետական երաժշտության ճանաչված դասականին: Բայց ոչ միայն դրա համար: Բալետային այս ներկայացումը (բալետմայստեր Ե.Չանգա, դիրիժոր՝ Հ.Ոսկանյան, նկարիչ՝ Սինաս Ավետիսյան) ինքնըստինքյան ստացվեց բացառիկ հետաքրքիր, վառ,

ինքնատիպ: Ես չեմ մեղանշի ճշմարտության դեմ, պնդելով, որ սա Պրոկոֆևի սովետական բեմում երբևէ բեմադրված ամենալավ «Մոխրոտներից» մեկն է:

«Մոխրոտը» բալետում հանդիսականը միանգամից ներգրավվում է բարձր արվեստի ջինջ մթնոլորտը. բալետմայստերի աշխատանքի ոճական ամբողջականությունն այստեղ անքերի է, խորեոգրաֆիան ամբողջովին միաձուլվում է Պրոկոֆևի երաժշտության հիասքանչ աշխարհին, որի մեջ բանաստեղծական պայծառ քնարականությունը յուրօրինակ կերպով ընդգրծված է նուրբ, փոքր-ինչ հեզմական ժպիտով: Այս ներկայացման, ինչպես և ամեն մի, մանավանդ, հեքիաթային սյուժեով բալետային ներկայացման մեջ, պայմանական շատ բան կա, բայց բոլորովին չկա վերացականություն: Ընդհակառակը, այստեղ ամեն մի գործող անձ բնավորություն է՝ ցույց տրված իր ողջ անհատական անկրկնելիությամբ:

Ներկայացման մեջ հիասքանչ է Արքայազն Վ.Գալստյանը՝ դյուրաբորբոք, մեղմ, խիզախ, հմայիչ, պատանեկության և բանաստեղծականության մարմնացումը բեմում:

Մոխրոտի քնքուշ և քնարական կերպարը հավաստի վերամարմնավորեցին Լ.Մեմանովան և Ջ.Զալանթայանը: Մեկնաբանման ինքնատիպությամբ, թարմությամբ առանձնանում է Ս.Մինասյանի ստեղծած խորթ մոր կերպարը: Այս ներկայացման մեջ անգամ այնպիսի փոքր դերերը, ինչպես պարի ղեկավարը (Վ.Բորիսով) կամ ծաղրածուն (Ն.Մեհրաբյան), հյուբեղ ու արտհայտիչ էին մտահղացման և կատարման առումով և ուշադրություն էին գրավում:

Բալետային այս երեք ներկայացումներում դրսևորվեցին բալետմայստեր Չանգայի պայծառ տաղանդի լավագույն կողմերը: Նրա այս աշխատանքներում առանձնապես գրավում էր խորեոգրաֆիկ լուծումների բացառիկ երաժշտականությունը, երաժշտությունը բալետային պատկերների «թարգմանելու» հիասքանչ կարողությունը: Դա, անգամ, թվում էր, ոչ թե կարողություն է, այլ ներքին ինչ-որ անսխալ զգացում. նույնքան բնական և անբռնազրոս նա խոսում էր պարային շարժումների լեզվով, որքան բնական մենք խոսում ենք հարազատ լեզվով: Սա հենց այն է, ինչն առանձնացնում է արվեստագետի բնածին տաղանդը: Սրա հետ մեկտեղ, նրա ներկայացումների ռեժիսորական մտահղացումը միշտ խնամքով մշակված էր, բալետների խորեոգրաֆիկ նկարագիրը թարմ էր և հետաքրքիր:

Չընկնելով միջոցների ձևական նորության ետևից, այս բալետներում նա երևում էր և՛ նոր, և՛ ժամանակակից:

Չանգայի արվեստը գրավում է մի հատկությամբ ևս: Ե՛վ «Սպարտակը», և՛ «Երեք բալետ-նովելը», և՛ «Մոխրոտը» իրենց խորեոգրաֆիկ լուծմամբ խիստ զանազանվում են իրարից: Այս բալետներից յուրաքանչյուրում Չանգան փնտրում է և հաստատում ինչ-որ բան:

Զննախույզ միտքը, ստեղծագործական անընդմեջ որոնումները արվեստագետի արժեքավոր հատկություններ են, և Չանգան, անտարակույս, օժտված էր դրանցով: Բայց չի կարելի ասել, թե նոր լուծումների այս համառ որոնումները միայն նրա ստեղծագործական անհատականության առանձնահատկությունից էին գալիս: Ինչ-որ չափով այստեղ արտացոլվել էր «Ժամանակի ոգին»:

Հիշենք, որ սովետական բալետում 1950-ական թվականների երկրորդ կեսից սկսվեց որակական նորացման բուռն պրոցես: Այն ծնվեց իբրև յուրատեսակ ռեակցիա ընդդեմ սողացող նատուրալիզմի, որը շատ բալետների խորեոգրաֆիայում ստացել էր լայն տարածում: Նոր միտումները առավել վառ ձևով դրսևորվեցին Յու.Գրիգորովիչի, Ի.Բելսկու, Ֆ.Լոպուխովի և մի քանի ուրիշ բալետմայստերների բեմադրություններում: Նոր ներկայացումներն օժտված էին ակնհայտ գեղարվեստական արժանիքներով, բայց նրանք ուշադրություն գրավեցին ոչ միայն այդ պատճառով: Դրանք պոլեմիկ սրություն ունեցող ներկայացումներ էին, որոնց սկզբունքային նորությունը ամեն կերպ ընդգծվում էր: Նորի որոնման ընթացքում մերժվում էր ոչ միայն այն, ինչը իրոք ապրել էր իր դարը, այլև շատ բան նրանից, ինչը դեռևս հետագայում կարող էր ստանալ արդյունավետ զարգացում:

Եվգենի Չանգան իր բեմադրություններում, անտարակույս, հենվում էր սովետական առաջատար բալետմայստերների նոր նվաճումների վրա: Բայց նա այդ անում էր միշտ յուրօրինակ, ստեղծագործորեն, ելնելով իր կոնկրետ գեղարվեստական մտահղացումից: Ավանդական խորեոգրաֆիկ լուծումները նորացնելու ձգտումը նրա աշխատանքներում կանխակալ բնույթ չէր կրում և գեղարվեստորեն արդարացված էր: Նրա հետագա աշխատանքում «խորեոգրաֆիկ երեք պոեմներում» (բեմադրված 1964 թվականին), այս ձգտումն արտահայտված էր ավելի մեծ որոշակությամբ: Տեղ-տեղ անգամ թվում էր, թե բալետային միջոցների ձևական նորությունը փոխարինում է կերպարների հոգեբանական արտահայտչականությանը: Հավանաբար հենց այդ պատճառով էլ բեմադրության գնահատման հարցում չնկատվեց այն միահամուռություն-

նը, որ եղել էր բալետմայստերի նախորդ աշխատանքները գնահատելիս:

Բալետային «պոեմների» հիմքում ընկած է հայկական կոմպոզիտորական դպրոցի տարբեր ստեղծագործական սերունդների առաջատար ներկայացուցիչների երաժշտությունը: Երաժշտության բարձր գեղարվեստական մակարդակը կանխորոշեց ներկայացման ամբողջ «ստոնայնությունը», որը գրավում էր իր լրջությամբ և ճշմարիտ պրոֆեսիոնալիզմով:

Առաջին պոեմը՝ «Երեք արմավենի», բեմադրվեց Ալ.Սպենդիարյանի սիմֆոնիկ պատկերի երաժշտության հիման վրա: Չանգան այն «ընթերցեց»՝ խնամքով պահելով Լեոնովի բանաստեղծության սյուժետային հենքը: Դա հնարավորություն է տվել ստեղծելու Սպենդիարյանի երաժշտությանը լիովին համահնչուն խորեոգրաֆիկ կոմպոզիցիա և միևնույն ժամանակ, մեր կարծիքով, կաշկանդել է բեմադրողի երևակայությունը: Պարզվեց, որ շատ բարդ ու դժվար է ստիպել բեմում «ապրելու» այնպիսի ակտորիկ կերպարների, ինչպիսիք են արմավենիները, գետակը և այլն:

Տպավորիչ է բալետի սկիզբը:

...Կուրացնող դեղին երկինք, որ ասես իր մեջ է հավաքել շիկացած անապատի տապը. արմավենիների ճկուն և սլացիկ ուրվագծեր: Աստիճանաբար պատկերը կենդանանում է: Արմավենիների և գետակի շարժումներում զգացվում է հոգեմաշ տանջանք, գերող քնքշություն: Այս ամենը և՛ պատկերավոր է, և՛ բանաստեղծական: Բալետի խորեոգրաֆիայի հետագա զարգացման մեջ ևս նոր և հետաքրքիր շատ բան գտնվեց: Բայց այստեղ առաջին պլանում հանդես եկավ ներկայացման սոսկ հանդիսանքային կողմը: Բեմադրողը հմայում էր արտահայտիչ կեցվածքների և արտասովոր շարժումների գեղեցկությամբ, պարող խմբերի գեղանկարչական տեղաբաշխմամբ, զգեստների փայլունությամբ և արտասովորությամբ: Մակայն բացահայտել ստեղծագործության հոգեբանական խորը բովանդակությունը և ողբերգականությունը նրան հաջողվեց ոչ լրիվ չափով:

«Հերոսական բալադը», որ բեմադրվել էր Ա.Բաբաջանյանի հանրածանոթ երաժշտության հիման վրա, արդիական իմաստ ուներ: Նրա հիմնական թեման հայրենիքի սերն էր:

Խորեոգրաֆիկ այս պոեմում, թվում էր, կար ամեն ինչ՝ և՛ վառ երաժշտություն, և՛ մանրամասնորեն մտածված, նպատակասլաց խորեոգրաֆիա, և, վերջապես, նկարիչ Մինաս Ավետիսյանի բացառիկ տպավորիչ աշխատանքը: Եվ, այնուամեն-

նայնիվ, բալետային այս միմիատյութայից ստացվող ընդհանուր տպավորությունը բավականին հակասական էր: Սրա պատճառը, մեր կարծիքով, այն էր, որ առանձին մասերն այստեղ գտնվում էին ոճական տարբեր «հարթությունների» վրա: Բալետի չափազանց ընդհանրացված, ազգային գծերից գրեթե զուրկ խորեոգրաֆիան՝ պատերազմի, մահի, Մայր-հայրենիքի վերացական, այլաբանական ֆիգուրներով, քիչ էր համաձայնեցվում «բալլադի» երաժշտական կերպարների իսկական բնույթի հետ, որ աչքի է ընկնում կյանքի լիարժեք զգացողությամբ և հայկական ժողովրդական երաժշտության հետ ունեցած խորը կապով: Դրա հետ մեկտեղ, ո՛չ երաժշտության, ո՛չ էլ խորեոգրաֆիայի մեջ չկար այն լիաբուռն դրամատիկական էքսպրեսիան, որ արտահայտվում էր գեղարվեստական ձևավորման մեջ, որն այս դեպքում ներկայացված էր որմնանկարների վերափոխված և արտակարգ կերպով կոտրատված պատկերների տեսքով:

Երրորդ և վերջին պոեմը՝ Է.Հովհաննիսյանի «Երկնագույն նուկտյուրներ» նույնպես արդիականությանն էր նվիրված:

«Երկնագույն նուկտյուրներ» կենտրոնում նկարիչն է, որը ձգտում է գտնել իր կոչումը, հասկանալ արվեստի իմաստն ու նշանակությունը: Ըստ էության սա միակ ռեալ հերոսն է: Մնացած կերպարները մարմնավորում են նրա հոգեկան աշխարհի տարբեր կողմերը, տարբեր հասկացություններ: Արտաքին գործողությունը այստեղ հասցված է նվազագույնի: Ինքը միտքը՝ կրքոտ, լարված, որոնող, դառնում է այս արտասովոր ստեղծագործության գլխավոր գործող անձը:

Այսպիսի, ամենևին էլ «ոչ բալետային» ասպարեզ կատարվող համարձակ ներխուժման մեջ հիմնական ծանրությունն ընկնում էր երաժշտության վրա: Եվ այն, իրոք, գրավում էր հոգեբանական վերլուծման խորությամբ, կերպարային բովանդակության պայծառությամբ և ընդհանրացվածությամբ: Տանջող խոհերի լարված դրամատիզմը փոխվում էր տաք, անկեղծ զգացումով՝ ջերմացած լուսավոր, զուսպ քնարականությամբ: Ֆինալի երաժշտությունը գրավում էր դինամիզմով, կենսահաստատ պաթոսով:

Չանգան բարդ պարտիտուրը բալետի լեզվի փոխադրեց անվիճելի ստեղծագործական նախաձեռնությամբ: Խորեոգրաֆիայի նորացումը տեղին էր ու շատ բանով համոզիչ: Շարժումների սուր էքսպրեսիվությունը, ակտրատիկայի տարրերի ներմուծումը, գծերի արտասովոր կոտրատվածությունը – այս ամենը օգնում էր ոչ միայն երաժշտության բովանդակությունը

ավելի ցայտուն մարմնավորելուն, այլև բալետը արդիական դարձնում իր հնչողությամբ: Յավոք, դրական կերպարներով էպիզոդների չափազանցված պլակատային լուծումը թուլացրեց ընդհանուր տպավորությունը:

«Երեք խորեոգրաֆիկ պոեմներ» բալետը ստացվեց սուր, վիճելի, թերություններից ոչ զերծ: Բայց, այսպես թե այնպես, մի քայլ ևս արվեց բալետային բեմում ժամանակակից բարդ թեմատիկան յուրացնելու ուղղությամբ: Հենց սա էր այս ներկայացման նշանակությունը, որը ազգային սովետական բալետային արվեստի բնագավառում ճանապարհի հարթեց նոր որումների համար:

Մակայն, նախքան բալետի ասպարեզում վերջին երկու տարիներին կատարված նոր որոնումների ուղին քննելը, նպատակահարմար է վերադառնալ 1960-ական թվականների սկիզբը և դիտել, թե ինչպիսին էր օպերային արվեստի վիճակը:

Սպենդիարյանի անվան թատրոնի օպերային խմբի գործունեության մեջ արմատական փոփոխությունների անհրաժեշտությունը բերևա ավելի սուր և հրամայաբար էր զգացվում, քան բալետում: Այն հույսերը, թե թատրոնի կյանքում ազգային նոր օպերաների բեմադրությունները որոշ աշխուժություն կմտցնեն, ցավոք, չարդարացան: 1960 թվականին ցույց տրվեց Գ.Արմենյանի «Խաչատուր Աբովյան» օպերան: Օպերայի երաժշտության մեջ գրավիչ էջեր կային, զգացվում էր կոմպոզիտորի աներկբա օժտվածությունը: Բայց այս ստեղծագործության բուն մտահղացման մեջ, առանձնապես նրա լիբրետոյում, դեկլարատիվ, սխեմատիկ և միամիտ այնքան շատ բան կար, որ Արմենյանի օպերան չէր կարող հնարավորություն տալ թատրոնին՝ ստեղծելու իրոք նշանակալից ու հետաքրքրական ներկայացում: Արդարամիտ լինելու համար պետք է ասել, որ թատրոնի բեմում այս օպերայի՝ ստեղծագործական մոտեցումից զուրկ և շատ դեպքերում միայն ձևական, բարեխիղճ երաժշտական մարմնավորումը ամենևին էլ չէր նպաստում «Խաչատուր Աբովյանի» հաջողությանը:

Ուրախալի քիչ բան բերեց Ա.Այվազյանի «Պարոն Մինթոն Գարիգում» կոմիկական օպերայի բեմադրությունը: Իր երաժշտական լեզվով և ոճական-պատկերային ուղղվածությամբ այս ստեղծագործությունը մեր թատրոնի գործունեության մեջ ներկայացնում էր վաղուց անցած և բոլորովին էլ ոչ լավ փուլը: Ուրիշ նոր, որոշակի գեղարվեստական արժանիքներ ունեցող ազգային օպերաներ թատրոնի ղեկավարության գեղարվեստական պորտֆելում պարզապես չկային:

Միանգամայն պարզ էր, որ այս ներկայացումներով անկարելի էր օպերային խմբին ինչպես հարկն է «քափահարել», թոթափել կաշուն օպերային շտամպների սարդոստայնը, ստիպել դերասաններին դուրս գալու սովորական դարձած օպերային ամպլուայի կեղևից, որ նախանձելի հաստատունությամբ անցնում են մի ներկայացումից մյուսը, վերջապես, օպերային բեմը համակել իսկական կյանքի և իսկական արվեստի կենարար շնչով: Այս ամենի համար ավելի արմատական և համարձակ միջոցներ էին անհրաժեշտ: Եվ այդ միջոցները գտնվեցին:

Թատրոնի ղեկավարությունը (տնօրեն և գեղարվեստական ղեկավար՝ Է.Հովհաննիսյան, գլխավոր դիրիժոր՝ Ա.Քաթանյան) նպատակահարմար գտավ խաղացանկ մտցնել ժամանակակից հեղինակների ստեղծագործություններ՝ Իգոր Մորավիլնսկու, Լեոնարդ Բերնստայնի, Ջանկառլո Մենոտտիի օպերաները, նոր և շատ բանով անսովոր ստեղծագործություններ, որոնք ոչ միայն մեր թատրոնում բեմական մարմնավորման ավանդույթ չունեին, այլև մինչ այդ առհասարակ չէին բեմադրվել Սովետական Միությունում:

Նման վճիռը միայն առաջին հայացքից կարող էր ասպասելի թվալ: Իրականում հենց իր արմատական ու համարձակ լինելու շնորհիվ դա թերևս միակ ընդունելի և ճիշտ որոշումն էր այն կոնկրետ պարագաներում, որոնք ուղղություն էին տալիս մեր թատրոնի գործունեությանը 1960-ական թվականների սկզբին: Միայն անսովոր, դրա հետ մեկտեղ և ժամանակակից նյութը կարող էր և պետք է կասեցներ պատրաստի ու վաղուց հայտնի գեղարվեստական լուծումների իներցիան, էապես հարստացներ և՛ ռեժիսորների, և՛ նկարիչների, և՛ արտիստների ստեղծագործական ներկայակալը: Չի կարելի ասել, թե խաղացանկային կտրուկ «շրջադարձը» միայն համակիրներ գտավ: Ոչ, հակառակորդներ էլ կային, այդ թվում նաև օպերային արտիստների շրջանում: Նրանց այդ վերաբերմունքը, հավանաբար, դժվար չէ հասկանալ ու բացատրել: Իհարկե, Կարմենի, Ամոնասրոյի կամ Ջիդայի պարտիաները երգելն ավելի հեշտ և սովորական էր, քան, ասենք, Էդիպինը Մորավիլնսկու օպերայում կամ Մագդա Մորելինը Մենոտտիի օպերայում: Բայց արվեստում, ինչպես և կյանքում, հեշտը դեռ ավելի լավը չէ: Հուրախություն մեզ, դա լավ էր հասկանում օպերային արտիստների մեծամասնությունը, որ նոր ներկայացումների վրա աշխատում էր մեծ ոգևորությամբ և ստեղծագործական լիակատար նվիրումով:

Ի՞նչ կարելի է ասել օպերային խաղացանկում նոր և ժամանակակից, այդ թվում և արտասահմանյան հեղինակների ստեղծագործություններ մտցնելու հակառակորդներին: Մեզ թվում է, ավելի լավ է մեջբերել սովետական խոշորագույն օպերային արտիստ Սերգեյ Լենեշևի խոստովանությունը, որ նա արել է հիշողությունների իր գրքում. «Եվ այնուամենայնիվ, Մեծ թատրոնի, ինչպես և, ի դեպ, ուրիշ թատրոնների այն տարիների (խոսքը 1930-ական թվականների մասին է – Գ.Գ.) գլխավոր չարիքը խաղացանկում ժամանակակից երկերի սակավությունն էր:

Մեծ թատրոնի հսկայական և այդ պատճառով էլ դանդաղաշարժ ապարատը դժվարությամբ էր հարմարվում էքսպերիմենտներին: Նա չէր ընդունում արևմտյան ուրբանիզմի ստեղծագործությունները, որ այն ժամանակ թափանցել էին Լենինգրադի օպերային թատրոնների և մասամբ էլ Մոսկվայի Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի անվան երաժշտական թատրոնի (Կշենեկի «Ջոնին նվագում է») խաղացանկը: Բայց դրա փոխարեն նա «հուսալիորեն» պատենշված էր մեր դարի արևմտյան կոմպոզիտորների հետաքրքիր ստեղծագործություններից: Թատրոնի ճկունության բացակայությունը, նրա խաղացանկի լճացածությունը խանգարեցին կոլեկտիվի ստեղծագործական ակտիվության աճին:

Քսանհինգ տարի, այսինքն իմ արտիստական կյանքի լավագույն տարիները, ես հնարավորություն չունեի մարմնավորելու այն կերպարները, որոնց այնքան լավ գիտեի կյանքից...»:

Պերճախոս և դառը խոստովանանք, որ ստիպում է լրջորեն խորհել այն մասին, թե ինչքան ծանր են անդրադառնում խաղացանկային քաղաքականության մեջ թույլ տրված սխալները արտիստի ճակատագրի վրա, և թատրոնին որքան պարտադիր է այս հարցում հանդես բերել հայացքների անհրաժեշտ լայնություն և անկանխակալ մոտեցում:

Ստրավինսկու «Էդիպ արքայի» բեմադրությունը, բուն ստեղծագործության ինքնատիպության և էմոցիոնալ-կերպարային բարդ հյուսվածքի պատճառով իր մեջ դժվար և անծանոթ շատ բան էր թաքցնում: Թերևս, հենց դրանով էլ այն թվում էր հրապուրիչ և գրավիչ:

«Էդիպ արքա» օպերան պատկանում է ժամանակակից խոշորագույն կոմպոզիտոր Իգոր Ստրավինսկու նշանակալից ստեղծագործությունների թվին: Այն գրվել է 1920-ական թվականների վերջին, կոմպոզիտորի գործունեության, այսպես

ասած, «փարիզյան» շրջանում և միանգամից իր վրա գրավել աշխարհի շատ թատրոնների ուշադրությունը: «Էդիպ արքայուն» վառ դրսևորվեցին Ստրավինսկու այս շրջանի ստեղծագործությանը հատուկ «նեոկլասիցիզմի» միտումները: Իր ստեղծագործությունը կոմպոզիտորը միտումնավոր հակադրում էր XIX դարի ավանդական ռոմանտիկական օպերային: Նա ձգտում էր խուսափել զգացմունքի կամ կրքի անմիջական արտահայտումից, չխոսելով արդեն զգացմունքայնության կամ մեղոդրամատիզմի որևէ ակնարկի մասին: Օպերայի հերոսները քիչ են անհատականացված, իսկ նրանց հոգեբանական վիճակները տրված են իրենց «օբյեկտիվ», ընդհանրացված, պայմանական մարմնավորումներով: Նման ոճը հիշեցնում է հին վարպետների, մասնավորապես Հենդելի օպերային գրելաոճը: Բեմում տեղի ունեցող իրադարձությունների որոշակի «օտարացման» հասնելու համար կոմպոզիտորը՝ իբրև կարևոր «գույն», օպերայում օգտագործել է լատինական տեքստ (լայն հասարակությանը քիչ հասկանալի) և դա ամբողջ ստեղծագործությանը խիստ վեհաշուք, արխաիկ կոլորիտ է տվել: Օպերայի կոմպոզիցիայում նշմարելի են ժամանակակից արվեստի հատկանիշները՝ հավաքվածություն, լակոնիզմ (օպերան երկու արարով է): Նրա դրամատուրգիական զարգացումը կուտ է և մանրակրկիտ մշակված:

«Էդիպ արքայի» հաջողությունը մեր թատրոնում իրավամբ պատկանում էր ներկայացման մեջ զբաղված ողջ կոլեկտիվին (դիրիժոր՝ Ա.Քաթանյան, բեմադրող՝ Հ.Ղափլանյան, նկարիչ՝ Խ.Եսայան): Բայց այստեղ առանձնապես ուզում են ընդգծել ռեժիսոր Հ.Ղափլանյանի աշխատանքի սկզբունքային նշանակությունը: Այս աշխատանքը, ըստ էության, տարբերվում էր մեր թատրոնում արված բոլոր նախորդ ռեժիսորական աշխատանքներից, և հենց այստեղ պետք է տեսնել նրա կարևոր նշանակությունը:

Հ.Ղափլանյանը Ստրավինսկու օպերան «տեսել է» ժամանակակից սովետական արվեստագետի աչքերով: Նա կարողացել է ճիշտ զգալ և հաղորդել Ստրավինսկու կերպարների նշանակալիությունը և ողբերգական խորությունը, պահպանելով հանդերձ այս ստեղծագործության ընդհանուր խիստ-մոնումենտալ ոճն ու ողբերգական վեհությունը: Բայց նա լիովին դեն է նետել սառը վերացականության և ոճավորման այն երանգը, որը, անկասկած, հատուկ է Ստրավինսկու օպերային:

Ներկայացման մեջ գործում են ոչ թե վերացական-անկիրք կերպար-սիմվոլներ, այլ մարդկային կենդանի բնավորու-

թյուններ: Այսպիսին է, առաջին հերթին, գլխավոր հերոսը՝ Էդիպ արքան: Ներկայացման մեջ նա հանդես է բերված որպես հեքուսական կերպար: Նրա մեծությունը ճշմարտությունը բացահայտելու, միայն ճշմարտությանն ապավինելու ձգտման մեջ է՝ ինչքան էլ դաժան ու սարսափելի լինի այն: Եվ նա անվարան ընդառաջ է գնում իր ողբերգական ճակատագրին, հոգում կրելով մարդկության հավերժական և անկաշառ ձգտումը դեպ ճշմարտությունը, ձգտում, որին չի կարող խլացնել ոչ խելամտության թաքուն ձայնը, ոչ սեփական կործանման վտանգը:

Ռեժիսորական այս մտահղացմանը համապատասխան, ներկայացման գործողությունը ծավալվում է դինամիկ և ասես բազմապլան: Բեմում կատարվող անցքերի որոշ օտարացումը, «օբյեկտիվությունը» պահպանվում է (առանց դրա Ստրավինսկու օպերան կզրկվեր իր շատ կարևոր մի հատկությունից), բայց այս «օտարացումը» ժամանակ առ ժամանակ կարծես ներսից կտրվում է, և գործողությունը ձեռք է բերում անմիջականորեն ակտիվ, «կենդանի» բնույթ: Այսպես է կառուցվում երգչախմբի պարտիան՝ մեկ իբրև դեպքերի մեկնաբան, մեկ էլ որպես անմիջական մասնակից: Գործողության զարգացմանը համեմատ, Էդիպի կերպարում աստիճանաբար կարծես թե լուծվում են ընդհանրացված-վերացական «հերոսի», «հերոս-խորհրդանշի» գծերը, բացահայտելով նրա ուրիշ՝ մարդկային դեմքը, որն իր զգացմունքները, ապրումները արտահայտում է բացահայտ, ջերմ, կրքոտ: Դրա հետ մեկտեղ այստեղ էլ պահպանվում է հակադրությունը Էդիպի կերպարի էմոցիոնալ անմիջականության և լրաբերի ու հովվի էպիկականորեն օտարացած կերպարների մեջ: Բայց ներկայացման բարձրակետում (Իոկաստայի մահը) գործողության դրամատիզմը ըստ ամենայնի ուժեղանում է՝ հասնելով արտահայտման բացառիկ սրության և էքսպրեսիվության:

Իոկաստան վերջապես իմացավ ճշմարտությունը իր և Էդիպի մասին: Անմարդկային տառապանքներն ու տանջանքները հոշոտում են նրա հոգին: Միայն մահը կարող է նրան ազատել անարգանքից և սարսափելի վիճակից, և Իոկաստան ինքնասպան է լինում: Բայց հանդիսականը այս ամենը չի տեսնում՝ Իոկաստայի տանջանքների մասին ևս նա միայն անուղղակիորեն է իմանում: Բեմում լույսի բծերի տազնապած, դես ու դեն նետվող ճառագայթների տակ սկսվում է աղջիկների պարը՝ մոլեգնորեն ողբերգական պարը միայն հարվածային գործիքների ահագոյու երաժշտության տակ:

Ռեժիսորական այս հնարը ավելի շուտ գալիս է կինեմատոգրաֆից (որոշակի հոգեկան վիճակի մարմնավորումը նկարչական-կերպարային լուծման միջոցով): Կիրառվելով օպերային բեմում, այն անսպասելիորեն դառնում է չափազանց արտահայտիչ և թողնում է անջնջելի տպավորություն⁷:

Դրամատիկ գործողության տարբեր «պլանների» նման սուր զուգորդումների մեջ դրսևորվեցին ժամանակակից բարդ-աստղիատիվ ռեժիսորական մտածողության բնորոշ գծերը: Հենց սրանում էլ, մեր կարծիքով, կայանում է այն նորը, որ օպերային բեմ բերեց «Էդիպ արքայի»՝ Հ.Ղափլանյանի բեմադրությունը:

Ստրավինսկու օպերայում հաջող հանդես եկան շատ արտիստներ. դա առանձնապես վերաբերում է գլխավոր դերակատարներին՝ Տ.Սազանդարյանին ու Գ.Գալաչյանին, որոնք առիճքնող երաժշտական ճկունությամբ մարմնավորել են Իոկաստայի կերպարը:

«Էդիպ արքայի» բեմադրությունը մեր օպերային թատրոնում դասվեց լավագույնների շարքում: Այս ներկայացումը մեծ հաջողությամբ ցուցադրվեց Թբիլիսիում 1963 թվականի ամառային հյուրախաղերի ժամանակ: «Յուրաքանչյուր ներկայացում, – գրում էր վրացական մամուլը, – յուրովի անկրկնելի էր, սակայն «Էդիպ արքայից» ստացած տպավորությունը գերազանցեց ամեն ինչ:

Մինչ այդ կատարվածը, կարծես, մի մեծ ներածություն էր, որ աստիճանաբար ուժեղանում էր և տրամաբանորեն իր բարձրակետին հասավ:

Ներկայացումից ստացած տպավորությունն այնքան զորեղ է, որ դժվար է գրի առնել: Ինքներդ պիտի լսեք «Էդիպ արքան», որպեսզի զգաք նրա ներքին ուժը, կերպարների ներքին հուրն ու դինամիկան, իսկական մարդկային վիշտը, այն ամենը, ինչ ձեզ ոչ միայն հանգիստ չի թողնի, այլև դուրս կբերի հավասարակշռությունից և խորապես կհուզի»⁸:

Ժամանակակից ամերիկյան կոմպոզիտոր Լ.Բերնստայնի «Աեստոսայդյան պատմություն» օպերայի վրա թատրոնն աշխատեց երկար և ներշնչանքով: Շատ ուժ ու եռանդ գործա-

⁷ Առաջին ներկայացումներում այս և ուրիշ տեսարանների արտահայտչականությունը խախտվում էր տվյալ օպերային բոլորովին խորթ մեղրամատիկ պահերի ներմուծմամբ: Բարեբախտաբար հետագայում ռեժիսորը հրաժարվեց դրանցից:

⁸ «Սովետական արվեստ», 1963, N9, էջ 56:

դրեց ռեժիսոր Հ.Ղափլանյանը: Սակայն, ցավոք, այս ներկայացումը, մեր կարծիքով, շատ բանով չհաջողվեց: Այն ակներևաբար զուրկ էր նշանակալից գաղափարա-գեղարվեստական ընդհանրացումներից և բնավ էլ լիաթոք չհնչեց ներկայացման հիմնական թեման կյանքի ողբերգական աննպատակայնության, ամերիկյան երիտասարդ սերնդի դատապարտվածության թեման:

Սրա հետ մեկտեղ ասվածին չի հակասի, եթե պնդենք, որ «Վեստսայդյան պատմության» վրա տարված աշխատանքը թատրոնի օպերային խմբի համար ունեցավ դրական նշանակություն: Եվ ահա թե ինչու:

Իր ժանրով «Վեստսայդյան պատմությունը» բավականին անսովոր ներկայացում է: Նրանում քմահաճորեն զուգակցվում են օպերան, դրաման, օպերետը, մնջախաղը: Արտիստներն այստեղ հարկադրված էին ոչ միայն երգել, այլև խոսել, ինչպես սովորական դրամատիկական ներկայացման մեջ, և անգամ պարել: Այս ամենը պահանջում էր վճռականորեն հրաժարվել սովորական դարձած բեմական վարքից, անգիր արած շարժումներից և կեցվածքներից, պահանջում էր հերոսների բեմական կյանքի բացառիկ բնականություն և անբռնազրոսություն, մանավանդ որ նրանք մեր երիտասարդ ժամանակակիցներն են: Խաղի անկատարությամբ կարելի էր դատել, թե ինչքան դժվար է մեր արտիստների համար առանց սովորական շտամպների: Բայց և այնպես, առաջին քայլը դեպի բեմական վարքի լիակատար ազատությունը թատրոնում արված էր: Թե դա ինչպիսի կարևոր նշանակություն ունեցավ՝ ամենայն ակնհայտությամբ ցույց տվեցին հետագա օպերային բեմադրությունները:

«Էդիպ արքայից» և «Վեստսայդյան պատմությունից» հետո թատրոնը ցույց տվեց երկու չափազանց հետաքրքիր ներկայացում՝ Վազգների «Տանհոյգերը» և Մենոտտիի «Հյուպատոսը», որոնք բեմադրել էր հրավիրված բուլղարահայ ռեպատուր Պ.Ա.Ֆեյանը: Նրա աշխատանքները ուշադրություն գրավեցին մի հիանալի առանձնահատկությամբ՝ բեմի և երաժշտության լիակատար միաձուլմամբ: Ռեժիսորական կոնցեպտիան այնքան ստույգ էր արտահայտում այս օպերաների երաժշտության էությունը, որ ակամա ունենում էիր մի զգացում՝ երաժշտության էությունը, որ ակամա ունենում էիր մի զգացում՝ ահա այս է ստեղծագործության միակ ճշգրիտ, հնարավոր ու թույլատրելի մեկնաբանությունը: Եվ դա թվում էր գեղարվեստորեն լիովին համոզիչ, բնական և օրգանական: Այսպիսի «ճշգրտությունը» չէր կարող լինել ոչ երջանիկ պատահմունքի,

ոչ էլ ռեժիսորի յուրահատուկ «խմաստնության» արդյունքը: Այս ամենի մեջ զգացվում էր մի ինչ-որ մեծ ու կարևոր բան: Դրա հաստատումն է և Աֆեյանի ստեղծագործական կենսագրությունը: Պարզվեց, որ նա ունի բարձրագույն երաժշտական կրթություն և հեշտությամբ «ընթերցում» է ամենադժվար օպերային պարտիտուրները, բացի դրանից նա անցել է համաշխարհային ճանաչում ունեցող ռեժիսոր Վալտեր Ֆելզենշտեյնի (Գ.Դ.Հ.) օպերային թատրոնում ժամանակակից ռեալիստական ռեժիսորական արվեստի ամենախոշոր և ինքնատիպ ներկայացուցչի, դպրոցը: Եթե սրան ավելացնենք բնատուր փայլուն ձիքը և լայն աշխարհայացքը, ապա պարզ կլինի, թե ինչու հանձին Պ.Աֆեյանի մենք ունենք իսկական, լիովին կատարելագործված օպերային ռեժիսոր՝ ամբողջ աշխարհում շատ հազվագյուտ և չափազանց գնահատվող մասնագիտության ներկայացուցիչ:

«Հյուպատոսը» ժամանակակից ամերիկյան կոմպոզիտոր, ծագումով իտալացի Ջանկառլո Մենոտտիի օպերան է: Սա մեկն էր ժամանակակից սակավաթիվ խաղացանկային օպերաներից: Կոմպոզիտորի՝ «Արվեստը մարդու հանդեպ սիրո դրսևորումը պիտի լինի» ասության մեջ ամենից լավ է արտահայտված նրա ստեղծագործության հիմնական հումանիստական ուղղվածությունը: Այդ մասին կարելի է դատել և նրա «Հյուպատոսը» օպերայից՝ գաղափարական և գեղարվեստական մեծ ուժով օժտված, իր հնչողությամբ խիստ ժամանակակից այդ ստեղծագործությամբ:

«Հյուպատոսը» օպերան մեր թատրոնի բեմադրությամբ ոչ միայն խորապես հուզում էր, այլև որոշ դեպքերում պարզապես ցնցում ունկնդիրներին: Եվ սա շնորհիվ ներկայացման բոլոր բաղադրիչների կատարելության և հազվագյուտ ներդաշնակության:

Դիրիժոր Ա.Զաքարյանին հաջողվեց ստեղծել հիանալի երաժշտական անսամբլ, որտեղ բոլոր մենակատարների և նվագախմբի ոգևորվածությունը օգնում են բացահայտելու կենդանի մարդկային բնավորությունների կրքոտությունը և անընդմեջ ծավալվող ողբերգության լարված դինամիկան: Տաղանդավոր Մ.Միխայլովի (Բուլդարիա) գեղարվեստական ձևավորումը, թվում է, թե ծնվել էր օպերայի երաժշտության հետ միասին՝ այնքան հավաստի էր նկարչի աշխատանքը հաղորդում անմարդկային այն աշխարհի ընդհանրացված կերպարը, ուր խեղդվում և կործանվում են հասարակ, սովորա-

կան մարդիկ: Ռեժիսոր Պ.Աֆեյանի հիանալի աշխատանքին առանձնակի պետք է անդրադառնալ:

Ասել, որ այստեղ ռեժիսորական մտահղացումը ենթարկված էր օպերայի երաժշտությանը, նշանակում է համարյա ոչինչ չասել: Ծանոթությունը Աֆեյանի այս աշխատանքին մի անգամ ևս ցույց է տալիս, թե ինչքան անհիմն են ժամանակ առ ժամանակ բռնկվող վեճերն այն մասին, թե ով է օպերայում «գլխավորը»՝ դիրիժորը թե՞ ռեժիսորը, բեմը թե՞ երաժշտությունը: Աֆեյանի բեմադրության մեջ բեմական արտահայտությունը չի զոհաբերված «մաքուր» երգեցողությանը. դրա հետ մեկտեղ, իսկական, օպերային լայն երգեցողությունը չի խճողված «բեմի կենդանացման» համար հնարված ռեժիսորական տարբեր տրյուկներով: Բեմական արտահայտչությունը և երգեցողությունը այստեղ միահյուսված են:

Երաժշտության բնույթը, նրա տրամադրությունը, բնորոշ դիքան են որոշում բեմական վիճակի, հերոսի բեմական վարքի լուծումը, և ընդհակառակը, կոնկրետ բեմական վիճակը արտիստին հնարավորություն է տալիս գտնել երգելու համար անհրաժեշտ գույներ, վոկալ կատարումը դարձնել ճշմարիտ և արտահայտիչ:

Պարտիսուրի մանր, անգամ իսկ երկրորդական կարգի հատվածները հայտնաբերելով և զգալով միայն՝ ռեժիսորը կարող էր արտիստների խաղին և ամբողջ բեմական գործողությանը հաղորդել ազատություն և արտահայտման բնականություն: Ահա այստեղ էր, որ ասես բոլորովին չէր զգացվում օպերային չարաբաստիկ պայմանականությունը և որտեղ նրա տեղը գրավել էր բարձր արվեստի կենդանի ճշմարտությունը:

«Հյուպատոսը» ներկայացման մեջ բոլորովին նոր ձևով բացահայտվեցին մեր օպերային երգիչների արտիստական հնարավորությունները, իսկ գլխավոր հերոսուհու – Մագդա Սորբելի դերը Անժելա Հարությունյանի կատարմամբ 1966 թվականին նշվեց հայկական թատերական ընկերության հատուկ մրցանակով՝ որպես թատերաշրջանի լավագույն կանացի դեր: Մագդա Սորբելի դերակատարումը, իրոք, դարձավ վոկալ արտասովոր տվյալները իսկական դրամատիկ տաղանդի հետ զուգակցող արտիստուհու նշանակալից նվաճումը: Օպերայի գլխավոր հերոսուհու կերպարը արտիստուհին տվել է բուռն զարգացման, շարժման մեջ՝ այստեղ կա և՛ քնարական դրվագների անմիջական սրտառուչություն, և՛ էմոցիոնալ տարերային պոռթկումների կրակոտություն:

Արտիստուհի Մ.Չմշկյանը վառ բեմական գույներ գտավ քարտուղարուհու հակասական կերպարը մարմնավորելու համար: Օպերայի առաջին կեսում նա պատկերում էր այդ աշխարհում տիրապետող չարն ու անհոգությունը մարմնավորող մարդու. նրա շարժումները ստույգ հաշվված են, մեքենայորեն անկիրք, թվում է՝ ոչինչ չի կարող խաթարել այդ մարդավտոմատի հոգեկան անտարբերությունը: Դրանով էլ ավելի ուժեղ է տպավորվում քարտուղարուհու հոգում ծագող մարդկային պարզ կարեկցանքը և նրա պատրաստակամությունը օգնել անօրինականության և կամայականության զոհերին: Բյուրոկրատական չար մեքենան անգամ այնպիսի մարդկանց հոգին, ինչպիսին քարտուղարուհին է, չկարողացավ ամբողջովին և անբաժանորեն իրեն ենթարկել:

Ջոննիի մոր խիստ զսպվածությամբ, բայց ներքին հմայքով լի ողբերգական կերպարը ստեղծեց Գ.Գալաչյանը, իսկ անպարարի՝ երկի դրամատուրգիայում կարևոր դեր խաղացող բարդ կերպարը դարձավ արտիստ Ս.Բարխուդարյանի ստեղծագործական մեծ հաղթանակը: Ներկայացման մեջ իրենց լավ դրսևորեցին և մյուս դերակատարները՝ Ա.Կարապետյանը, Գ.Պողոսյանը, Կ.Մարկոսյանը, Է.Ուզունյանը, Կ.Բաբայանը, Ռ.Բաբուրյանը, Ս.Կուրբանյանը: Գործող անձերից յուրաքանչյուրն այստեղ երևում էր իր անձնական հատկությունների, իր անկրկնելի բնավորության ողջ ինքնատիպությամբ:

Դժվար է գերազնահատել «Հյուպատոսի» նշանակությունը մեր օպերային արվեստի հետագա զարգացման համար: Այս ներկայացումը դեռ երկար տարիներ իր վրա կգրավի քննադատների, ռեժիսորների, թատերական հասարակայնության սկեռուն ուշադրությունը:

Սպենդիարյանի անվան թատրոնը սովետական օպերաներից բեմադրության համար ընտրեց կոմպոզիտոր Ա.Խոլմիևովի «Լավատեսական ողբերգությունը»: Ճիշտ է, այդ օպերան դժվար է դասել սովետական օպերային արվեստի լավագույն ստեղծագործությունների շարքը: Բայց և այնպես, չնայած ակնհայտ թերություններին և դրամատուրգիական վրիպումներին, «Լավատեսական ողբերգությունը» արժանի է ուշադրության: Այն գրված է պրոֆեսիոնալ լավ մակարդակով, որոշ հերոսների երաժշտական բնութագրումները ցայտուն են և արտահայտիչ: Առանձնապես գրավիչ են երգչախմբային դրվագները, որոնք վառ մեղեդայնությամբ, պատկերավոր վերստեղծում են հեղափոխական այդ դարաշրջանի ռոմանտիկական

ողին: Ընդամին, եթե նկատի առնվի, որ օպերայի հիմքում ընկած է Վս.Վիշնևսկու հիասքանչ պիեսը, որն իրավացիորեն համարվում է սովետական դրամատուրգիայի դասական օրինակներից մեկը, ապա պարզ կլինի, որ Խոլմինովի «Լավատեսական ողբերգությունը» որոշակի նյութ էր տալիս հետաքրքրական ներկայացում ստեղծելու համար: Յավոք, այս հնարավորությունը մեր քաղաքին կողմից իրացվեց ոչ լիովին: «Լավատեսական ողբերգությունը» հերոսական-ռոմանտիկական ստեղծագործություն է, որ դժվար է պատկերացնել առանց կրքերի բուռն բորբոքման, էմոցիոնալ վառ թռիչքների, մասսայական տեսարանների պայթող դինամիկայի: Այնինչ, մեր օպերայի բեմում այս ներկայացումը ստացվեց մի տեսակ սովորական, անկիրք, անգույն:

Հարկ կա՞ առանձնակի ընդգծել այն բացառիկ դերը, որ «Լավատեսական ողբերգության» մեջ խաղում են մասսայական տեսարանները: Սրանցից մի քանիսը՝ բեմադրողներ Ա.Կիրեևի և Ռ.Ջրբաշյանի բեմական լուծմամբ, ստացվել են բավական արտահայտիչ: Դինամիկ էր նավաստիների հետ Կոմիսարի առաջին հանդիպման տեսարանը: Հիշողության մեջ է մնացել նաև օպերայի ֆինալը. անլուր վշտի մեջ քարացել են ջոկատի մարտիկները, կողքին, բարձրության վրա, հավատարիմ ընկերների ձեռքերին մեռնում է Կոմիսարը: Բաժանման վերջին վայրկյաններն են: Դանդաղ վեր բացվող հսկայական կարմիր պաստառը ծածկում է այս վշտահար խմբին՝ խորհրդանշելով սխրանքի վեհությունը և անմահությունն այն գործի, հանուն որի իր հերոսական կյանքը զոհեց կին-կոմիսարը:

Բայց այսպիսի տեսարանները քիչ են: Հիշենք, օրինակ, հենց օպերայի սկիզբը՝ անարխիստական մասսայի խրախուճանքը: Խոլմինովի ստեղծագործության մեջ այն ամենահաջողված դրվագներից մեկն է, այստեղ և՛ ընդհանուր սանձարձակ գինարբուքի մթնոլորտ կա, և՛ նավաստիների տարբեր խմբերի, անգամ առանձին անձանց պարզորոշ անհատականացում: Սակայն կենդանի մասսայի փոխաբեմ բեմում գործում էր սովորական օպերային երգչախումբը, որ ձևականորեն կատարում էր հերթական «բեմական առաջադրանքը»: Այդպիսին էր տպավորությունը պառավ կնոջ հանդեպ դաժան և վայրենի ինքնադատատանի տեսարանից, տեսարան, որ սովորաբար ցնցում է: Իսկ այստեղ այն համարյա աննկատ էր անցնում:

Անհրաժեշտ մակարդակ չունենալու և օպերայի երաժշտության մարմնավորումը: Ներկայացման մեջ երաժշտությունը հնչում էր ինչ-որ միջանցիկ, հուզական առումով չեզոք «բանալիով», չկային դրամատուրգիական կարևոր պահերի բավականաչափ պարզորոշ առանձնացում, վառ կուլմինացիաներ, գույների անհրաժեշտ բազմազանություն: Կարճ ասած, չկար այն ամենը, ինչը կազմում է երաժշտական գործողության ներքին դինամիկան և կատարման մեջ ոգևորվածություն, կիրք է մտցնում:

«Լավատեսական ողբերգության» գլխավոր հերոսների՝ Կոմիսարի, Պարագլխի, Ալեքսեյի կերպարների մարմնավորումը ստեղծագործական մեծ բարդություն ունեցող խնդիրներ է դնում անգամ դրամատիկական թատրոնի դերասանների առջև: Սպեցիալիզացիայի անվան թատրոնում այս մեծ, կարելի է ասել, սովետական դրամատուրգիայի գագաթնային կերպարների լուծումը տակավին սոսկ ուրվագծային էր: Սա առանձնապես վերաբերում է Կոմիսարի և Ալեքսեյի կերպարներին:

Կոմիսարի դերակատար Գ.Գալաշյանին հաճելի էր լսել: Նա ունի ուժեղ, գեղեցիկ ձայն, որին լավ տիրապետում է: Բայց այս ամենի ետևում ունկնդիրը չէր զգում մշտական ներքին այրում, հոգեկան հարստություն, նրբություն, հատկություններ, որ այնքան կարևոր են Կոմիսարի բնավորության համար: Կոմպոզիտորի մտահղացմանը ավելի մոտ էր երիտասարդ արտիստուհի Օ.Գաբայանի ստեղծած Կոմիսարի կերպարը: Նրա կատարումը գրավում էր բնականությամբ, զուտ կանացի հմայքով:

Կենդանի և անմիջական էր խաղում Ալեքսեյի դերը արտիստ Ս.Դանիելյանը: Բայց նա իր հերոսին ներկայացնում էր շատ ուղղագծորեն: Առանց բարդ, ենթատեքստային նրբերանգների անհնար է բացատրել, թե ինչու կոտրատվող, խնդություն անող Ալեքսեյը վճռական պահին առանց տատանվելու կանգնում է Կոմիսարի, հեղափոխության գիտակից մարտիկների կողքին: Կարելի է, օրինակ, Ալեքսեյի «Ես ոտնատակ տվի ամբողջ մոլորակը» երգը երգել իբրև կոպիտ քառատողերի մի շղթա: Բայց և կարելի է այս երգով արտահայտել հակասական զգացմունքների մի ամբողջ գամմա: Արտիստը, ցավոք, (և ոչ միայն այս դրվագում) ընտրել էր ավելի ակնառու, բայց և ավելի մակերեսային առաջին ուղին:

Հետաքրքիր շատ բան կար Պարագլխի դերում, որ խաղում էր Ն.Հովհաննիսյանը: Նրա Պարագլուխն ուներ ինչ-որ ծանր, անշարժ, բեկորանման բան: Թշնամուն նա ներկա-

յացնում էր ուժեղ և վտանգավոր: Բայց այս ուժեղ բշնամին էլ էր գիտակցում, որ իր իշխանության վերջը գալիս է: Պարագլխի այս վիճակը արտիստը վառ կերպով բացահայտում էր երգում (երկրորդ գործողություն), որտեղ գինովցած ուրախության միջից պարզորոշ երևում էր անսահման քախիծը, դատապարտվածությունը: Ցավալի է միայն, որ այս կերպարը բեմականորեն բավականաչափ լավ չէր մշակված:

Ընդհանրապես, կարելի է ասել, որ թատրոնը «Լավատեսական ողբերգության» բեմադրությանը վերաբերվեց ձևականորեն, առանց «ստեղծագործական կրակի», դրա համար էլ այստեղ չհասավ նշանակալից գեղարվեստական արդյունքներ:

Եթե Սպենդիարյանի անվան թատրոնը նոր ազգային օպերաներ ստեղծելու բնագավառում վերջին տարիներս այնպես էլ չկարողացավ զգալի տեղաշարժերի հասնել, ապա այդ նույն ժամանակը մեր ազգային բալետի համար նշանավորվեց մեծ վերելքով և ստեղծագործական խոշոր հաջողություններով: Ազգային բալետային արվեստի զարգացման ճանապարհին ամենաակնառու երևույթը դարձավ 1966 թվականին Է.Հովհաննիսյանի «Հավերժական կուռքի» բեմադրությունը:

Էդգար Հովհաննիսյանի բալետը գրված է հեքիաթային ֆանտաստիկ սյուժեով: Գործողության ժամանակը՝ վաղնջական հեթանոսական շրջանը: Բեմում տիրակալ Գոռ իշխանն է, նրա մտերիմները, պահակախումբը, քրմեր, որսորդներ, Ասքինեն՝ անմեղ մի աղջիկ, խիզախ պատանի Բյուրատը իր բարեկամների հետ: Պատանին ազատում է Ասքինենին դաժան Գոռ իշխանի ոռնձգություններից: Երիտասարդներին կապում է սիրտ խոր զգացումը, բայց Գոռ իշխանի հետ ունեցած անհավասար պայքարում նրանք կործանվում են:

Բալետի բովանդակությունը սկզբում քվում է այնքան ծանոթ, անգամ ծանծմված, որ ականա հարց է ծագում՝ առհասարակ արժե՞ր արդյոք, որ թատրոնը ձեռնամուխ լիներ այս գործին: Բայց, պարզվեց, որ արժեք: Ուշադիր հետևելով գործողությանը, խորասուզվելով բալետի մթնոլորտում, նկատում ես, որ ներկայացումը հետաքրքրում է, գրավում: Ավանդական սյուժեն հանկարծ բացահայտվում է մի նոր, անսպասելի կողմից, իսկ կերպարները ստանում են կոնկրետություն, խորություն: Ավելի ակներև է դառնում թատրոնի դժվար, անգամ համարձակ ճանապարհին տարած ստեղծագործական հաղթանակը:

Հասկանալի է, թատրոնը ոչ մի նոր բան չէր ասի, եթե սահմանափակվեր, թեկուզ, գունեղ և մասշտաբային, «հեթանո-

սության» տարերքի ցուցադրումով: XX դարի երաժշտության մեջ տարերային, նախնական «վայրենի» կերպարներին դիմելը շատ տարածված երևույթ է: Կարելի է հիշել և՛ Ստրավինսկու «Սրբազան գարունը», և՛ Պրոկոֆևի «Մկյութական սյուիտը», և՛ Բարտոկի մի շարք ստեղծագործություններ: Նրանց հիման վրա ձևավորվեց մի ամբողջ ուղղություն, որն անգամ ինչ-որ չափով որոշել է ժամանակակից երաժշտական արվեստի կերպարային-ոճական կառուցվածքը:

Հովհաննիսյանի բալետի երաժշտության մեջ ևս շատ բան ձայնակցում է առասպելական գործության, «բարբարոսության» համանման կերպարներին: Այս առումով բնորոշ է արդեն իսկ բալետի նախերգանքը՝ հարվածային գործիքների մեկնանվագը: Նրանց բարձր ձայնաթրթիռը, որ հանկարծակի ընդհատվում է տամ-տամի սարսափազդու հարվածներով, կարծես կոչ է անում ուշադիր լինել: Ապա հաստատվում է սուր ռիթմ, որ բնորոշ է հնագույն հայկական ժողովրդական պարերին: Ինչ-որ չափով միասնական և միևնույն ժամանակ ներքնապես անընդհատ փոփոխվող, վարպետորեն տարբերակվող ռիթմային պատկերը, զուգակցված կտրուկ, աստիճանաբար աճող հնչողության հետ, երաժշտությանը հաղորդում է վիթխարի տարերային ուժ: Եվ այս երաժշտությունը անմիջապես կարծես թե պայթյուն է առաջ բերում հանդիսասրահի սովորաբար անդորր մթնոլորտում: Սա բոլորովին ուրիշ պայմաններ է պահանջում՝ օդ, տարածություն, նախնադարյան խստաշունչ բնության վայրի հմայք: Սա ուրիշ աշխարհից է, ուրիշ կյանքից... Այսպես, չնայած թվացող պարզությանը, գեղարվեստական զարմանալի ճշգրտությամբ գտնվում է ամբողջ ներկայացման էմոցիոնալ-կերպարային «բանալին»: «Վայրենի», «հեթանոսական» առանձնահատուկ կոլորիտը բնորոշ է բալետի մի շարք այլ տեսարանների երաժշտությանը ևս: Բայց ահա թե ինչն է հետաքրքիր: Նման կերպարների դիմող կոմպոզիտորները տարվում էին դրանցով, հրապուրվում «բարբարոսության» գեղեցկությամբ: Հովհաննիսյանի մոտ չկա այդ բանը: Հեթանոսական տեսարանների, գունեղ, սկզբում անգամ իր տարերային տեսակերամենտով գրավող երաժշտությունը աստիճանաբար բացահայտում է իր ուրիշ, իսկական կերպարը: Ակամա նկատում ես, որ հարվածային գործիքների ճչացող, խլացնող հնչյունները, այդ ամբողջ աղմկալից երաժշտությունը, որը կարծես թե նմանակում է բնական հակումների ու բնագոյների վրա հենված նախաստեղծ կյանքի էությունը, իրականում հեռու է ճշմարիտ կյանքից: Իսկ անընդհատ

կրկնվող, իրենց համառ գրավիչ ուժով գերող շիթներում, ինտո-
նացիաներում զգացվում է ճնշող, մոնոտոն-միակերպ, մեխա-
նիկական ինչ-որ բան: Եվ ակներև է դառնում հեթանոսական
այդ աշխարհի հիմնական գաղափարը՝ կյանքի կանխորոշվա-
ծության գաղափարը: Այստեղ ամեն ինչ պայմանական է:
Արարողությունը, սրբազան ծեսը, հնազանդությունը ճակատա-
գրին այստեղ զեղծել են իսկական կյանքը, կենդանի զգացում-
ները:

Այս գաղափարը հրաշալիորեն դրսևորվել էր ձևավորման
մեջ, որ փայլուն կերպով արել էր երիտասարդ նկարիչ Ա. Չաք-
մաքչյանը (կոնսուլտանտ՝ բուլղարացի նկարիչ Մ. Պոպովա):
Այս ժլատ, լակոնիկ ձևավորման մեջ գլխավորը, ամենաար-
տահայտիչը նկարիչը տարել էր բեմի վերևը՝ հենց այնտեղից է
նայում աստվածուհու խորհրդավոր ու սարսափելի դեմքը,
նույն տեղում, — ուրիշ նկարներում, — աղոտ փայլիկում են վա-
հանները կամ երևում է հզոր առյուծի կերպարանքը: Ահա ուժի,
իշխանության, հզորության այն սիմվոլները, որոնք գերիշխում,
տիրակալություն են անում այս աշխարհի մարդկանց վրա,
իրենց ենթարկելով նրանց գիտակցությունը, կամքը, վարքագի-
ծը:

Հանդիսանքայինի, հեթանոսական աշխարհի գունեղ դե-
կորատիվ ցուցադրման սահմաններից դուրս գալու ձգտումը
պարզորոշ զգացվում էր և մասսայական պարերի բեմադրման
մեջ: Բեմադրող Մ. Մնացականյանին հաջողվել էր իսկապես
ինքնատիպ ու հնարամտորեն լուծել դրանցից շատերը: Ահա,
օրինակ, երկրորդ պատկերը՝ Վարդավառի տոնը: Թվում է, թե
սիրո, աշխարհի հավերժորեն նորոգվող տարերքի, կենսական
ուժերի ծաղկման ժամանակն է դա: Ինչպիսի՜ ազատություն
բեմադրողի երևակայության համար: Այս ամենը պատկերա-
յին, գունեղ «էնդիոնալ» ձևով բեմադրելու ինչպիսի՜ հնարա-
վորություն:

Սակայն բեմադրողն ընտրել էր այլ ուղի: Բեմի կողքե-
րում շարված են աղջիկների մեծ խմբեր: Նրանք պարում են
տեղից համարյա չշարժվելով, պարում են անդադար, անվերջ:
Պատանիների շարժումները, ընդհակառակը, լի են էներգիա-
յով, խիզախությամբ: Ամեն մի նոր դրվագի հետ պարի մեջ
ընդգրկվում են նորանոր խմբեր: Աճում է պարի դինամիկան,
պատանիների մոտ ընդունելով ավելի ու ավելի բուռն ու կորովի
բնույթ: Նրանցից մի քանիսը սրբազան ծածկոցներ են գցում
աղջիկների վրա և տանում են Աստծո տաճարը: Մնացած
աղջիկները շարունակում են իրենց չափավոր ու անդադրում

պարը: Այս յուրօրինակ խորեղգրաֆիկ օստինատոն⁹ ոչ միայն (և անգամ ոչ այնքան) ընդգծում էր պատանիների պարի դինամիկան, որքան «մարում էր» այդ դինամիկան: Տարերային ավյունոտ պարը զրկվում էր շատ կարևոր մի մասնիկից՝ իմպրովիզացիոն անհրաժեշտ ազատությունից: Ժողովրդական տոնախմբությունը վերածվում էր ծիսական արարողության:

Խորեղգրաֆիկ պոլիֆոնիային դիմելը այս բալետի նոր և ուշագրավ կողմն էր, որ օգնեց «խոշորացնելու» առանձին տեսարանները, սիմֆոնիզացնելու պարային գործողությունը:

Հեթանոսական աշխարհի գեղարվեստական կերպարը բալետում ստացել է լայն ընդհանրացնող իմաստ: Առանձին, կարծես թե երաժշտության և բեմադրության մեջ թեթևակիորեն նետված ստվերագծիկները ակնհայտ կերպով հիշեցնում էին ժամանակակից որոշ մոդայիկ պարերի ինտոնացիաները, շարժումները: Բնավ էլ ոչ պատահական այս կապը, իհարկե, շատ բանի մասին էր խոսում: Դա օգնում էր հասկանալու, որ այս խայտաբղետ, վառվռուն, աղմկոտ, բայց ներքնապես անիմաստ ու աննպատակ աշխարհը միայն առասպելներին չի վերաբերում: Այն կենդանի է ու տակավին շատ զոհեր կան նրա կառչուն բազուկներում:

Իբրև այս աշխարհին ուղղված մարտահրավեր, բալետում հնչում է Ասթինեի և Բյուրատի սիրո թեման: Նրանք հանդգնորեն խախտեցին կյանքի այն կանխորոշված ընթացքը, որին լուռ ենթարկվում էին բոլորը: Ու թերևս առաջին անգամ այս աշխարհում բռնկվեց ազատ զգացումի սրբազան կրակը: Բռնկվեց ու այլևս չի հանգչելու:

Այս պարտիաների դերակատարների՝ Ջ.Զալանթայանի և Վ.Գալստյանի մոտ շատ անմիջականություն և հմայք կար: Բանաստեղծական էր հնչում նրանց սիրո բացատրության տեսարանը... Նրանց սահուն, «լողացող» շարժումները դանդաղեցված կինոպատկերներ էին հիշեցնում: Կարծես թե կանգ է առել ժամանակը և աշխարհում նրանց ամենակուլ զգացումից բացի ուրիշ ոչինչ չկա:

Հերոսների համար ճակատագրական տեսարանների երաժշտությունը գրավում էր իր ներշնչվածությամբ, մաքրությամբ, վեհությամբ, համոզչորեն բացահայտում մեծ, իսկական մարդկային զգացումի ուժն ու կայունությունը, որին չի դիմանում ոչ մի արգելք, անգամ իսկ մահը:

⁹ Անընդհատորեն կրկնվող նախշ:

«Հավերժական կուռք» ներկայացումը գերծ չէր թերություններից: Բեմավիճակների միանմանությունը իջեցնում էր դիմամիկայի լարվածությունը, առանձնապես բալետի վերջում: Ակնհայտ վրիպումներ կային և բեմադրության մեջ: Անհաջող էր կենդանացող ժայռերի լուծումը (երկրորդ գործողություն), չէր ստացվել և բալետի ֆինալը: Սակայն այս մասնակի թերություններով չէ, որ պիտի դատել գեղարվեստական նշանակալիությամբ, ինքնատիպությամբ, արտասովորությամբ աչքի ընկնող այս ներկայացման մասին: «Հավերժական կուռքը» ոչ միայն Հայաստանի առաջատար կոմպոզիտորներից մեկի ստեղծագործական ուղու կարևոր նշանաձողն էր, այլև անչափ ուրախալի երևույթ մեր երկրի երաժշտական կյանքում:

Նշելով «Սպարտակի», «Էդիպ արքայի», «Վեստսայդյան պատմության», «Հյուպատոսի», «Հավերժական կուռքի» բեմադրությունները, մենք չխոսեցինք, կամ հպանցիկ խոսեցինք, այս բեմադրությունների երաժշտական ղեկավար դիրիժոր Արամ Բաթանյանի մասին: Սա գիտակցաբար է արված, որպեսզի նրա աշխատանքի մասին ասվի մեկ տեղում և առանց կրկնության:

Միանգամայն ակնհայտ է, որ այս ներկայացումները թատրոնի գլխավոր դիրիժոր, տաղանդավոր երաժիշտ Ա.Բաթանյանի մտածված և քրտնաջան աշխատանքի արգասիքը եղան: Թատրոնում բեմադրելու համար այս ստեղծագործությունների ընտրությունն իսկ մեծ մասամբ նախաձեռնում էր Բաթանյանը, որը պատկանում էր ժամանակակից երաժշտությունը սիրող և քաջիմաց դիրիժորների թվին:

Բաթանյան-դիրիժորի անհատական խառնվածքի բնորոշ գիծն էր՝ զուգակցել ստեղծագործական խիստ կարգապահությունը (ներկայացման վրա աշխատելիս) և հուզականորեն ազատ, ոգևորված կատարումը (բեմադրությունը հանդիսականին ներկայացնելիս): Հիանալիորեն զգալով ամբողջությունը, նա անհրաժեշտ ուշադրություն էր դարձնում մանրամասների նուրբ մշակման վրա և, որ գլխավորն է, կատարման մեջ դրսևորում էր ստեղծագործական ակտիվ կամք, կրքոտություն, եռանդ: Դիրիժորական նոտակալի առջև Բաթանյանի հայտնվելը՝ թատրոնի կյանքում եղել է ամենաուրախալի պահերից մեկը: Ի դեմս նրա, թատրոնը գտավ Թավրիզյանի արժանավոր հետնորդին:

«Հավերժական կուռքի» պրեմիերայից մեկ տարի էլ չանցած թատրոնը ցույց տվեց ազգային երկու նոր բալետ: Դրանց հեղինակներն էին երիտասարդ կոմպոզիտորներ Գ.Հախինյա-

նը և Է.Արիստակեսյանը: Ճիշտ է, իրենց ընդհանուր նշանակությամբ նոր բալետները շատ բանով զիջում էին «Հավերժական կուռքին», այնուամենայնիվ, դրանցից յուրաքանչյուրը ուրույն հետաքրքրություն ուներ և այս կամ այն չափով հարստացնում էր ազգային բալետային արվեստի մեր պատկերացումները:

Հախիմյանի բալետի հիմքը կազմեցին Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունները՝ «Ախթամար», «Լոռեցի Սաքուն» պոեմները և «Ուտենի» հատվածը ըստ «Անուշի»: Ե՛վ կոմպոզիտորը, և՛ ողջ բեմադրական կոլեկտիվը (բալետմայստեր՝ Ա.Ղարիբյան, դիրիժոր՝ Գ.Թորիկյան, նկարիչ Մինաս Ավետիսյան) գեղարվեստական մեծ շահագրգռվածությամբ վերաբերվեցին բալետային բեմում թումանյանական սիրելի կերպարների մարմնավորմանը: Գ.Հախիմյանի երաժշտության մեջ ամենագրավիչը հարազատությունն է ժողովրդական ակունքներին, ազգային վառ կոլորիտը, մեղեդիական երգայնության, երաժշտական արտահայտությունների պարզության և մատչելիության հասնելու ձգտումը: Ցավոք, Հախիմյանի մոտ թեմաները զարգանում են ոչ բավականաչափ ինտենսիվ ու դինամիկ: Ընդամին, և՛ իրենց բնույթով (գերազանցապես քնարական), և՛ ընդհանուր երաժշտական կոմպոզիցիայով միանման ստացվեցին բալետային առաջին երկու նովելները («Ախթամար» և «Ուտենի»): Այս թերությունները չէին կարող չանդրադառնալ բեմադրության վրա, որի մեջ առանձին տեսարանների ստատիկությունը միշտ չէ, որ հաղթահարվում էր, իսկ գործողության զարգացումը երբեմն պասիվ էր ու թույլ: Ամենամեծ տպավորությունը թողեց վերջին պոեմը՝ «Լոռեցի Սաքուն», որի մեջ բալետմայստերը հասավ անհրաժեշտ դրամատիկական լարվածության, պարային կերպարների արտահայտչականության և ցուցադրեց ազգային բալետային արվեստի ավանդույթները ստեղծագործաբար յուրացնելու և զարգացնելու իր կարողությունները:

Բոլորովին ուրիշ ոճ է բնորոշ «Պրոմեթևս» բալետի երաժշտությանն ու բեմադրությանը: Այս բալետը կոմպոզիտոր Է.Արիստակեսյանի և բեմադրող Ե.Չանգայի (նույն ինքը՝ լիբրետոյի հեղինակ, դիրիժոր՝ Հ.Ոսկանյան) կողմից հղացված էր իբրև յուրօրինակ խորեոգրաֆիկ սիմֆոնիա՝ երաժշտական կերպարների անընդհատ, «միջանցիկ» զարգացմամբ: Այստեղ չկան բալետային առանձին, ավարտուն «համարների» որոշակի բաժանումներ: Տարբեր թեմաները, լայտնոտիվները կարծես թե ներհոսում են ներքնապես շատ լարված երաժշտական

զարգացման միասնական հոսանքի մեջ: Մակայն լարվածությունը անընդմեջ ուժեղացնելու ձգտումը, ժամանակակից երաժշտական լեզվի սուր միջոցների օգտագործումն այստեղ երբեմն ստանում էր արտաքին, ինքնաբավ բնույթ, իսկ բալետային մեծ ներկայացման համար այնքան անհրաժեշտ հակադրությունների բացակայությունը միօրինակության վտանգ է ծնում: Այսպես ուրեմն, «լարվածության մոնոտոնությունը», բեմի օրենքների որոշակի անտեսումը ակներևաբար իջեցրին երիտասարդ հեղինակի անկասկած հետաքրքրական այս ստեղծագործության գեղարվեստական ընդհանուր մակարդակը: «Պրոմեթևսի» բեմադրությունը աչքի էր ընկնում խորեոգրաֆիայի ընդհանուր բարձր կուլտուրայով: Չանգան այստեղ ինչ-որ չափով շարունակեց «Մպարտակուն» նշված հերոսական գիծը: Եվ սա շատ գնահատելի է, քեպետև Պրոմեթևսի կերպարն իր ամբողջության մեջ չունեի այն ավարտվածությունն ու գեղարվեստական կատարելությունը, որ այնպես գերում էին մեր թատրոնի բեմում Չանգայի հենց առաջին բեմադրության մեջ: «Պրոմեթևսում», այնուամենայնիվ, առաջին պլան քաշվեց արտաքին, հանդիսանքային կողմը, որ, ճիշտ է, մատուցվեց երևակայության ամբողջ փայլով և ռեժիսորական վարպետությամբ: Նման ներկայացման մեջ շատ կարևոր էր նկարչի աշխատանքը, և Շաքարյանը շատ հաջող կատարեց իր գործը: Գունային ընդհանուր երփնագրի մաքրությունն ու զարմանալի հարմոնիան, դետալների ճշգրտությունը և արտահայտչականությունը, լուսային էֆեկտների հմուտ օգտագործումը, զգեստների գեղեցկությունն ու գունագեղությունը՝ այս ամենը «Պրոմեթևս» բալետի ձևավորման անբաժանելի գծերն են:

* * *

1960-ական թվականներին հայկական օպերային և բալետային արվեստը մտավ իր զարգացման նոր շրջափուլը: Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում կարևոր տեղաշարժ կատարվեց ժամանակակից երաժշտության հաստատման ուղղությամբ: Մինչ այդ երբեք մեր թատրոնը չէր բեմադրել այդքան շատ հայկական, սովետական և արտասահմանյան օպերաներ և բալետային ստեղծագործություններ: Թատրոնի ստեղծագործական ակտիվությունը և նախաձեռնությունը ամենաբարենպաստ ազդեցությունն ունեցան թատրոնի ողջ գործունեության վրա, պայմանավորելով մի շարք

նշանակալից ներկայացումների ստեղծումը, որոնք իրենց գեղարվեստական մակարդակով համապատասխանում էին ժամանակակից ամենախիստ չափանիշներին: Թատրոնի՝ արդիականությանը դիմելու ձգտումը խթանում էր նաև հայ կոմպոզիտորների հետաքրքրությունը երաժշտական արվեստի այս բնագավառի հանդեպ: Կարճ ժամանակամիջոցում հանդես եկան մի շարք հայկական նոր բալետներ, որոնցից մի քանիսը արդեն բեմ են հանվել: Ուրախալի փոփոխություններ են նկատվում նաև ազգային օպերային երկերի ստեղծման բնագավառում: Արդեն ավարտվում են աշխատանքները կոմպոզիտորներ Ա.Հարությունյանի, Ա.Տերտերյանի, Գ.Արմենյանի նոր օպերաների վրա: Հուսանք, որ այս ստեղծագործությունների հաջող ավարտը և նրանց բեմադրությունը մեր թատրոնի բեմում նոր, հետաքրքիր էջ կբացի ազգային թատերական արվեստի պատմության մեջ:

(«Մեծ Հոկտեմբերը և սովետահայ թատրոնը» ժողովածու, Երևան, ՀԹԸ հրատ., 1967, էջ 231-268)

Սպենդիարյանի անվան թատրոնը 1956-ին ներկայացրեց Գրիգոր Եղիազարյանի «Սևան» բալետը: Դա մի նոր քայլ էր ժամանակակից մարդու կերպարը երաժշտական թատրոնի բեմում մարմնավորելու ուղղությամբ: Սակայն պարզու նակ լիբրետոն, դրամատուրգիական ակնհայտ սխալները և բեմադրության լուրջ թերությունները կանխորոշեցին այդ ներկայացման ճակատագիրը: Բալետը որոշ ժամանակ անց իջավ բեմից: Այնուամենայնիվ, ցավալի էր, որ այդ ստեղծագործությունը խաղացանկից դուրս եկավ, որովհետև Եղիազարյանի երաժշտությունը գեղարվեստական նշանակալից արժանիքներ ուներ և լայն ժողովրդականություն էր նվաճել: Անհրաժեշտ էր այդ երաժշտությունը բեմ վերադարձնել նոր լիբրետոյով և նոր բեմադրությամբ: Թատրոնը վաղուց էր մտածում դրա մասին: Եվ վերջապես, հանդիսատեսը հնարավորություն ստացավ ծանոթանալու բալետի երկրորդ բեմադրությանը:

Մինչ այդ հայ երաժշտական արվեստի ընդհանուր պատկերը էականորեն փոխվեց: Երևան եկան բազմաթիվ նոր գործեր, այդ թվում նաև երաժշտական-բեմական, որ մեծ մասամբ գրված են նորագույն ռճական ուղղություններին մոտ, սուր լեզվով: Սակայն անցած տարիները բոլորովին էլ չթուլացրին Եղիազարյանի երաժշտության ներգործության ուժը: Առաջվա նման պահպանվեցին նրա թարմությունը, գունեղությունը, առանձնահատուկ բույրը:

Այս երաժշտությունը արժեքավոր մի հատկություն ունի, որ այժմ քիչ է հանդիպում, — դա այն է, որ հավասարապես հետաքրքիր է և՛ գիտակ-պրոֆեսիոնալին, և՛ ամենաանփորձ ունկնդրին: Ամենալավ առումով հանրամատչելի լինելով հանդերձ, այն միաժամանակ հեռու է պարզունակությունից:

Երաժշտության արտաքին պարզությունը թող թյուրիմացության մեջ չգցի: Ակնհայտորեն զգացվում է արվեստագետի հոգեկան աշխարհի դյուրագագացությունը, արվեստագետ, որ կարող է «որսալ» կյանքի երևույթները և ներկայացնել դրանք դիպուկ և յուրօրինակ ձևով: Ներկայացնել այնպես, որ լսես հովտում սոսափող երեկոյան գեփյուտի քնքուշ մեղեդին և հարազատ լեռների հրապուրիչ կանչը, զգաս կրակոտ ժողովրդական պարերի առնականությունը և աղջկական գեղեցկության անբացատրելի հմայքը: Հարազատ բնության կերպարներ, ազգային բնավորության տիպական գծեր, կենդանի կապ ժողովրդական արվեստի հետ — սա է Եղիազարյանի

ստեղծագործության իսկական, առողջ ու կենսական տարեր-
քը: Ճիշտ է, երաժշտական որոշ կերպարներ այստեղ ապրում
են, ասես, իրարից անկախ, չդառնալով ամբողջական գեղար-
վեստական պատկեր: Բեմական երկի համար դա, իհարկե,
էական թերություն է: Սակայն սա արդյունք է ավելի ընդհանուր
կարգի սխալների, որոնց մասին կխոսենք հետո:

Բանաստեղծական է ներկայացման նկարչական լուծու-
մը: Ռ.Նալբանդյանը, որ իրեն դրսևորել է որպես փորձված ու
լավ նկարիչ, Երևանում փաստորեն հանդես է գալիս առաջին
անգամ (եթե չհաշվենք մի քանի տարի առաջ «Մայաթ-Նովա»
օպերայի առաջին գործողության նրա ձևավորումը) և հանդես
է գալիս հաջողությամբ: Բեմի խորքում, ձված և շրջանակի մեջ
երևում է Սևանա լիճը լուսային և գունային նուրբ խաղով, որ,
ասես, հաղորդում է լճի բազմակերպ «կյանքը», բեմական այս
կամ այն իրադրությունը կոնկրետացնող արտահայտիչ ման-
րամասներ, – ահա այն սուղ, լակոնիկ միջոցները, որոնց շնոր-
հիվ ողջ բեմահարթակը գերծ է մնացել անտեղի բեռնվածու-
թյունից (իսկ դա այնքա՜ն կարևոր է բալետային ներկայաց-
ման համար): Լավ տպավորություն են թողնում զգեստները,
հատկապես՝ կանանց (նկարիչ՝ Եվ.Դոնցովա):

Բազմախոստում է բալետմայստեր Մ.Մարտիրոսյանի
(որն այժմ գլխավորում է թատրոնի բալետային խումբը)
դեբյուտը: «Անուրջների լիճը» երիտասարդ բալետմայստերի
առաջին «լիամետրաժ» բեմադրությունն է: Եվ չնայած գործն
արվեց դժվարին պայմաններում և կարճ ժամանակամիջոցում,
Մ.Մարտիրոսյանի աշխատանքը հիմնականում հետաքրքիր է:

Մեր թատրոնում ազգային բալետներ բեմադրելու փորձը
այնքան էլ մեծ չէ և հեռու է անվիճելի լինելուց: Մ.Մարտի-
րոսյանը իր նախորդների նման ձգտել է հասնել դասական
խորեոգրաֆիայի և ժողովրդական պարի տարրերի օրգանա-
կան սինթեզին, ըստ որում ակնհայտ նախապատվություն տա-
լով դասականին: Դասական պարի, այդ թվում կորդեբալետի
մասնակցությամբ բարդ անսամբլային տարբեր ձևեր կիրառե-
լու միտումով ներկայացրած այս բալետը, թերևս, գերազան-
ցում է բոլոր այն զուտ ազգային բալետային բեմադրու-
թյունները, որ մինչև օրս տեսել ենք մեր թատրոնում:

Դասական պարին նախապատվություն տալը խորեո-
գրաֆիկ պլաստիկան դարձրել է խիստ և մաքուր: Սակայն
նույն հանգամանքը, իմ կարծիքով, որոշ դեպքերում համա-
հարթում է ժողովրդական պարի բնույթը, որ այդքան վառ ու
գունագեղ է մարմնավորված Եղիազարյանի երաժշտության

մեջ: Օրինակ, խորեոգրաֆիկ լուծմամբ համարյա միանման են ինչպես ֆանտաստիկ (ալիքների, ծաղիկների պարերը...), այնպես էլ իրական տեսարանները, ուր ժամանակակից տղաներ ու աղջիկներ են: Մինչդեռ դրանք տարբեր դրամատուրգիական ոլորտներ են, և դրանց խորեոգրաֆիան պետք է ավելի կոնտրաստային լիներ:

Բայց սա չէ բալետի բեմադրության հիմնական թերությունը: Երբեմն գեղեցիկ ու թարմ խորեոգրաֆիկ կոմպոզիցիաները լավ դիտվում են, սակայն դրամատուրգիական նշանակալից «բեռնվածություն» չունեն: Այստեղ բալետը փոխարինվում է համերգա-էստրադային տիպի ներկայացումով: Դրա մեղքը, ամենից առաջ, լիբրետոյինն է (հեղինակ՝ Մ.Մնացականյան):

Դեռ հարյուր տարի առաջ ֆրանսիացի հայտնի բանաստեղծ ու քննադատ Թեոֆիլ Գոթյեն՝ «Ժիզել» բալետի հեղինակներից մեկը, գրել է. «Բալետ հորինելը շատ ավելի դժվար է, քան կարծում են... Լավ բալետը հազվագյուտ բան է: Կառուցել ֆաբուլան, հասկանալի դարձնել գործողությունը, գտնել այնպիսի իրադարձություններ ու կրքեր, որ կարելի լինի հեշտությամբ փոխադրել կեցվածքի և շարժումների լեզվի – տեսեք, թե ինչքան հոգս ու աշխատանք է պետք այնպիսի թեթև ժամանցի համար, ինչպիսին համարվում է բալետը»:

Այժմ դժվար թե գտնվի մեկը, որ բալետը «թեթև ժամանց» համարի: Սակայն դեռ այսօր էլ բալետի գրական և դրամատուրգիական հիմք հորինելը առաջվա պես դժվարին ու բարդ գործ է:

Կար ժամանակ, երբ մեր բեմերում բալետները ստեղծվում էին դրամատիկական ներկայացումների նմանությամբ: Նման բալետներում ժանրի առանձնահատկությունները ետին պլան էին մղվում և համարյա թե յուրաքանչյուր պարային շարժում սյուժետային ճշգրիտ մեկնաբանություն էր պահանջում:

Այժմ նման բեմադրությունների միամիտ կենցաղագրությանը կարծես թե վերջ է տրված և՛ ընդմիշտ: Հիմա որոնում են ավելի ընդհանրացված, բանաստեղծական և նույնիսկ պայմանական լուծումներ: Եվ դա, ընդհանրապես, լավ է: Բայց ինչո՞ւ ընկնել մյուս ծայրահեղության մեջ: Ինչու կարծել, թե «բանաստեղծական», «պայմանական» բալետին պետք չեն լավ մտածված դրամատուրգիա, պարզորոշ ու արտահայտիչ դրամատիկական իրադրություններ, հերոսների վառ ու յուրօրինակ

բնավորություններ: Իհարկե, պատահական չէ, որ նման հար-
ցեր են ծագում:

«Անուրջների լիճը» բալետում երեք հիմնական գործող
անձ կա՝ Արսեն, Անաիս և Վարդինե: Հերոսների փոխհարա-
բերություններից գլուխ հանել «առանց լիբրետոյի նվաստա-
ցուցիչ օգնության» (դարձյալ Թեոֆիլ Գոթյե) բավականին
դժվար է: Արսենն ու Անաիսը սիրում են իրար: Արսենը երագում
է մեծ գործեր անել, իսկ ընկերուհին տենչում է անվերջով կյանք:
(Սա առաջին գործողության բովանդակությունն է: Ուղղակի
հանելուկ է, թե նման գաղափարը, աշխարհայեցողության այս-
պիսի բախումը ինչպես կարելի է արտահայտել բալետի լեզ-
վով: Բնական է, որ դա չի արվում, դրա մասին միայն հաղորդ-
վում է լիբրետոյում, իսկ բեմի վրա հանդիսատեսը տեսնում է
սովորական լիրիկական բալետային զուգապար): Արսենն ու
ընկերները բնության հետ պայքարի մեջ են մտնում: Անաիսը,
վախենալով ծանր աշխատանքից, լքում է Արսենին: (Պետք է
խոստովանել, որ այս դրամատիկական իրադրությունն էլ
դժվար է բալետային մարմնավորման համար, ավելի ճիշտ,
այստեղ բալետային արտահայտչամիջոցները փոխարինվում
են համր կինոյի միջոցներով):

Արսենը թախծում է: Հետո հանդիպում է մի ուրիշ աղջկա՝
Վարդինեին: Նրանք հավանում են իրար: Սակայն Արսենի
աչքերին, որպես պատրանք, անընդհատ երևում է Անաիսը:
Վերջիվերջո նոր սերը հաղթում է:

Նման հոգեբանական «բեռը» լիամետրաժ բալետի հա-
մար, իհարկե, բավական չէ: Եվ այդ պակասը լրացվում է բազ-
մաթիվ դիվերտիսմենտներով՝ պարում են Սևանի ալիքները,
պարում են ծաղիկները, պարում են ձկնորսները, պարում է
երիտասարդությունը: Այդ պարերի կապը գործողության հետ
շատ է հարաբերական: Ահա թե ինչ է գրված լիբրետոյում դրա
մասին:

«Սևանի աղջիկները՝ լճի ալիքները, դիմավորում են
արևածագը: Դիմավորում են ոգևորված ու ցնծությամբ»
(պատկեր 2-րդ): «Թախիծն ու վիշտը չեն բաժանվում Արսենից:
Նա չի կարող մոռանալ Անաիսին... Արսենի հետ մեկտեղ
թախծում են նաև լճի ալիքները՝ Սևանի աղջիկները: Արսենը
խոսում է ինքն իրեն, նրան թվում է, թե խոսում է ալիքների
հետ» (պատկեր 4-րդ): «Վարդինեն ուրախ է, նա ինքն էլ չի
հասկանում, թե ինչու: Ամեն բան դուր է գալիս... և հանկարծ
նա տեսնում է ծաղիկներ, Սևանի սքանչելի կակաչները:
Նրանք մեղմորեն օրորվում են, ինչ-որ բան շնչում... Երևացին

ձկնորսները, նրանք հպարտ և ուրախ են, նրանց շարժումներում ինչ-որ գորեղ, դյուցազնական բան կա» (պատկեր 5-րդ): «Մարդիկ եռանդով աշխատում են: Բոլորի դեմքերին դրոշմված է ուրախություն: Դա աշխատանքային ուրախություն է» (պատկեր 6-րդ): «Շինարարությունն ավարտված է: Աշխույժ և ուրախ ընթանում է մարդկանց հոսանքը... ամենուր իշխում է ոգևորիչ և առնական տրամադրություն» (պատկեր 7-րդ): «Աղջիկը տխրում է, և կակաչները, ասես կռահելով նրա մտքերը, կանչում են Արսենին... Տոնախմբություն է» (պատկեր 8-րդ): Եվ վերջապես ապոթեոզում. «Ուրախ են մարդիկ, ուրախ են Սևանի ալիքները, ուրախ են Վարդիմենն ու Արսենը»:

Չի⁶ հիշեցնում, արդյոք, այս ամենը շատ հին բալետներ, որոնց դրամատուրգիան, ինչպես կատակով ասում են, կառուցված է պարզ սկզբունքներով: Արքան ուրախ է – բոլորը պարում են, կիսելով նրա ուրախությունը: Արքան տխուր է – պարում են նրան ուրախացնելու համար: Որ ժամրին էլ վերագրելու լինենք «Անուրջների լիճը» ներկայացումը, պետք է խոստովանել, որ այնտեղ հառնում են տրադիցիաներ, որ վաղուց հաղթահարված են ժամանակակից բալետային արվեստում:

Կարելի է, իհարկե, աչքերը փակել ներկայացման դրամատուրգիական հենքի թերությունների նկատմամբ: Կարելի է ուղղակի դիտել գեղեցիկ պարերը, որ ճաշակով բեմադրել է Մ.Մարտիրոսյանը, հետևել հիմնական դերասանների՝ Ս.Վարդանյանի, Է.Մնացականյանի, Ս.Սուրադյանի լավ աշխատանքին, որոնք իրենց պարի մեջ ներդնում են շատ եռանդ ու հմտություն: Ի վերջո, կարելի է լսել նվագախմբի հիանալի կատարումը, որ Արամ Զաքարյանի ղեկավարությամբ նորովի և բազմակողմանի է բացահայտել Եղիազարյանի պարտիտուրի արժանիքները: Կատարողների կազմով «Անուրջների լիճը» համարյա թե երիտասարդական ներկայացում է: Եվ դրա համար էլ առանձնահատուկ հմայք ունի:

Ընդհանրապես ներկայացումը դիտվում է հաճույքով, և իհարկե թատրոնի երկացանկում կգրավի իր տեղը: Այնուամենայնիվ, պետք է անկեղծորեն խոստովանել, որ Եղիազարյանի հիանալի երաժշտությանն արժանի ներկայացում ստեղծելու հարցը դժվար թե կարելի է լուծված համարել: Այդ հարցը նորից բաց է մնացել: Ինչպես, ի դեպ, Արամ Խաչատրյանի «Գայանեին» արժանի բեմական մարմնավորումը:

(«Սովետական արվեստ», 1969, թիվ 1, էջ 16-20)

Հայ երաժշտական թատրոնում տեղի ունեցող փոփոխություններն արդեն հույսեր են ներշնչում: Մինչդեռ ընդամենը մի քանի տարի առաջ պատկերն ուրիշ էր: Վերհիշենք մի քանի հայտոնի փաստ: Սրանք, թերևս, կօգնեն պարզ պատկերացնելու ազգային երաժշտական թատրոնի այսօրվա վիճակը:

... 1933: «Ալմաստի» բեմադրությամբ օպերային թատրոնի բացումը Երևանում: Ազգային արվեստի մեծ տոն: Սկսվում է մեր երաժշտաբեմական արվեստի ռոմանտիկական, իր տեսակի մեջ անկրկնելի շրջանը: «Ալմաստից» հետո բեմ են բարձրանում Տիգրանյանի «Անուշ», Հ.Ստեփանյանի «Զաջ Նազար» և «Լուսաբացին», Ա.Այվազյանի «Թափառնիկոս» օպերաները, Ա.Խաչատրյանի «Երջանկություն», Ա.Տեր-Ղևոնդյանի «Անահիտ» բալետները: Աշխուժացումը շարունակվում է թերևս մինչև 1945-ը, երբ միանգամից բեմադրվում են նաև Տ.Չոխաջյանի «Արշակ Երկրորդ», Լ.Խոջա-Էյնաթյանի «Նամուս» օպերաները և Ալ.Սպենդիարյանի «Խանդութ» բալետը: Հետո ազգային ներկայացումները գնալով ավելի ու ավելի հազվադեպ են երևում մեր թատրոնի բեմում: Ճիշտ է, 50-ականներին էլ թատրոնը ժամանակ առ ժամանակ ուրախացնում էր նոր բեմադրություններով՝ «Դավիթ Բեկ», «Արծվաբերդ», նաև «Սևան»: Սակայն ակնհայտ էր, որ երաժշտական ստեղծագործության այդ բնագավառի հանդեպ հայ կոմպոզիտորների հետաքրքրությունը քիչ-քիչ նվազում էր: (Մինչդեռ մյուս ժանրերում հայ երաժշտությունը կտրուկ վերելք էր ապրում): Թերթում ես այն տարիների տարբեր խորհրդակցությունների, պլենումների ու համագումարների բանաձևերը, և ամենուրեք կրկնվում է ստերեոտիպ դարձվածքը. «ազգային օպերային և բալետային արվեստը ետ է մնում»: Դարձվածքին այնքան ընտելացանք, որ կարծես դարձավ ազգային երաժշտության ընդհանուր բնութագրի պարտադիր բաղկացուցիչը:

Այստեղ, հասկանալի է, հայկական օպերայի և բալետի անհաջողությունների մասին խոսելու տեղը չէ: Սակայն մի հանգամանքի վրա կուզենայի ուշադրություն հրավիրել:

Սկսած 40-ականների երկրորդ կեսից մեզ մոտ (ոչ միայն Հայաստանում) «օրինակելի» օպերա ստեղծելու կուրս հաստատվեց: Ոչ մի վիճելի, արտասովոր բան: Իդեալ էին համարվում 19-րդ դարի դասական օպերայի ավանդական ձևերը: Շատերն են հիշում, թե ինչպես փորձում էին Հ.Ստեփանյանի

«Հերոսուհին» հարմարեցնել այդ վերացական «օրինակելի» ձևին: Մեկը մյուսին էին հաջորդում օպերայի բեմական խմբագրությունները (դրանք երեքը եղան): Ըստ որում, խմբագրումից - խմբագրում ներկայացումն ավելի ու ավելի էր վատանում:

Այս ամենը, իհարկե, տխուր հետևանքներ ունեցավ: Զգիտես ինչու, «նշանավոր» օպերաներ էլ չէին ստեղծվում, իսկ խաղացանկի «սովը» ստիպում էր բեմադրել հաճախ նաև ցածրորակ երկեր: Էլ չեմ խոսում այն մասին, որ նման մթնոլորտը հազիվ թե խթաներ իրոք տաղանդավոր, համարձակ կոմպոզիտորների ստեղծագործական նախաձեռնությունը:

1960-ական թվականներին կրկին աշխուժացավ օպերային թատրոնի գործունեությունը: Դրան, անկասկած, նպաստեց խաղացանկային ճկուն ու հեռատես քաղաքականությունը: Խաչատրյանի «Սպարտակի», Պրոկոֆևի «Մոխրոտի», Ստրավինսկու «Էդիպ արքայի», Մենոտտիի «Հյուպատոսի», Բեռնտայանի «Վեստսայդյան պատմության» բեմադրությունները հարստացրին մեր պատկերացումները ժամանակակից երաժշտական թատրոնի մասին և ակնառու ցուցադրեցին, որ ժամանակակից օպերայի և բալետի ստեղծման բարդ խնդիրները լուծելիս չի կարելի սահմանափակվել սոսկ 19-րդ դարի օպերային արվեստի ավանդույթներով: Դա մտորումների լավ առիթ էր, որ պիտի ակտիվացներ ու սրեր մեր կոմպոզիտորների երևակայությունը:

Սպասումը այնքան էլ երկարատև չէր: Մեր երաժշտական թատրոնի յուրօրինակ վերածնունդը սկսվեց բալետից: Վերջին երեք-չորս տարում բեմադրվեցին Է.Հովհաննիսյանի «Երկնագույն նոկտյուրնը» և «Հավերժական կուրքը», Ա.Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադը», Գ.Հախինյանի «Երեք բալետային նովելները», Է.Արիստակեսյանի «Պրոմեթևսը», Գ.Եղիազարյանի «Անուրջների լիճը»: Երկար սպասված տեղաշարժեր սկսվեցին նաև օպերայի բնագավառում: Բեմահարթակ ելան Ա.Տերտերյանի «Կրակե օղակ» և Գ.Արմենյանի «Խորտակում» օպերաները: Շուտով հանդիսականը կծանոթանա նաև Ալ.Հարությունյանի «Մայաթ-Նովային»: Այժմ արդեն թատրոնը չի հասցնում բեմադրել մեր կոմպոզիտորների նոր գործերը (օրինակ՝ Յու.Դազարյանի բալետը նախ բեմադրվում է Օդեսայում): Այժմ արդեն ցավում ենք, որ օպերային մեկ թատրոն ունենք միայն, դրա համար էլ նոր ազգային օպերա ու բալետ բեմադրելու մեր հնարավորությունները սահմանափակ են: Ըստ որում, չի կարելի մոռանալ,

որ դա Սպենդիարյանի անվան թատրոնի ամենակարևոր, բայց ոչ եզակի խնդիրն է:

Սակայն կարևորը, այնուամենայնիվ, ազգային բեմադրությունների քանակական աճը չէ, և դա հատկապես ուրախալի է: Ամենից ուշագրավը ստեղծագործությունների բավական բարձր մակարդակն է և ոճական բազմազանությունը: Տերտերյանի, Արմենյանի, Հարությունյանի օպերաները, օրինակ, գրված են տարբեր երաժշտական լեզվով և երաժշտական դրամատուրգիայի տարբեր սկզբունքներ ունեն: Դա շատ լավ է, քանի որ օպերային ժանրի վրա լայն ճակատով գրոհելով միայն կարելի է հասնել վճռական հաջողությունների և վերադարձնել հանդիսականի վստահությունը երաժշտական արվեստի այդ շատ կարևոր բնագավառի հանդեպ:

Հենց սկզբից, երբ նոր ես ծանոթանում Արմենյանի «Խորտակում» օպերային, զգում ես, որ հեղինակը իր առջև դրված խնդիրը լուծելիս դրսևորել է լուրջ և ստեղծագործորեն նպատակամետ վերաբերմունք: Ներկայացման մի քանի դիտումները, ծանոթությունը պարտիտուրին հաստատում են տպավորությունը: Նոր աշխատանքում Արմենյանը ոչ միայն գնում է իր նախորդ՝ «Խաչատուր Աբովյան» օպերայում նշված ճանապարհով, այլև ներքուստ վիճում իր օպերային առաջնելի հետ, որոնում ավելի գործուն և կատարյալ դրամատուրգիա, ավելի սուր ու լարված արտահայտչամիջոցներ: «Խորտակում» օպերայում այս իմաստով շատ բան է վճռում արդի օպերային արվեստի պահանջներին համապատասխանող գեղարվեստական հնարքներ որոնելու ոգին: Սա դրսևորվում է ինչպես մտահղացման, երաժշտական դրամատուրգիայի սկզբունքների, այնպես էլ, և հատկապես, երաժշտական լեզվի առանձնահատկությունների մեջ: Հենց սա է, որ Արմենյանի օպերան դարձնում է և՛ հետաքրքրական, և՛ նշանակալից: Բայց և մյուս կողմից դառնում է երկի որոշ անհավասարաթեքության պատճառը: Մենք գործ ունենք ոճական նորակի ձևավորման հետ և ամեն ինչ չէ, որ վերջնականապես «եփվել» է, «թորվել»: Գեղարվեստական գյուտերի կողքին կան վրիպումներ, և հետաքրքիր մտահղացումները միշտ չէ, որ համոզիչ մարմնավորում են ստացել:

«Խորտակում» օպերան վերականգնում է քաղաքացիական կռիվների անցքերը, երբ տեղի էր ունենում նոր աշխարհի ստեղծման դժվարին, տանջալից, բայց և իր վեհությամբ գրավիչ ու հերոսական գործընթացը: Սովետական թատերագրության մեջ (նաև՝ օպերային) այդ հիշարժան ժամանակին նվիր-

ված երկերը քիչ չեն: Սակայն նույն բովանդակությունն ունեցող արդեն հայտնի օպերաների հետ մակերեսային համեմատությունն անգամ խոսում է հոգուտ Արմենյանի մտահղացման ինքնատիպության: Նրա օպերայում չես գտնի սովորական մասսայական տեսարաններ, «հանդիսավոր-տոնական» քայլերգեր, ճառ-դիմումներ: Օպերան լուծված է կամերային բանալիով: Ընդամենը մի քանի գործող անձ հանդիպել են պատահական դիպվածով: Սակայն հենց այդ դիպվածն է, որ օգնում է տեսնելու դարաշրջանի ծայր աստիճան շիկացած մթնոլորտը և ցայտուն «երևակելու» յուրաքանչյուր բնավորության ճշմարիտ արժեքը:

Ողջ ուշադրությունը հերոսների անձնական ճակատագրի վրա կենտրոնացնելու ձգտումը, մյան օպերային ներկայացումների համար «պարտադիր» քվացող ամեն տեսակ իյուստրատիվ միջոցներից հրաժարվելը բավական խիզախ քայլ է և ուղղակի կաշառում է, թեև, այն էլ ասենք, որ այդ նպատակադրման իրականացումը միշտ չէ, որ համոզիչ գեղարվեստական մարմնավորում է ստանում լիբրետոյում: Ես կանդրադառնամ միայն ակնհայտ վրիպումներին: Չես հասկանում, թե ինչո՞ւ մահացու վիրավոր Սահակ պապը չի տալիս մարդասպանի անունը, չնայած լավ գիտե, որ դա Մանվելն է: Հասկանալի չէ նաև, թե ինչո՞ւ հաջորդ գործողության մեջ այդքան երկար է տևում Մանվելի «մերկացումը», իսկ մերկացնելուց հետո էլ նրան, չգիտես ինչու, թողնում են երկու կնոջ հետ, որ մեկ ուրիշի՞ն էլ սպանի (ի դեպ, հենց այդպես էլ լինում է): Լիբրետոյում անավարտ է Դև Ենոքի կերպարը, իսկ անձնական վրեժի մոտիվը, իհարկե, բավարար չէ պարտիզանների դեկավարին, նրա վարքագծի դրդապատճառները բնութագրելու համար: Գրական տեքստում կան տեղեր, որոնք չեն համապատասխանում ժողովրդական հերոսների բնավորություններին: Դա հատկապես զգացվում է Սահակ պապի բալլադ-արիայում (երկրորդ գործողություն) և Պարույրի դերերգում (Պարույրի և մեռնող Նազիկի տեսարանում):

Այս թերություններն ավելի շուտ արտաքին բնույթ ունեն և մեծ մասամբ սյուժետային անհամոզիչ զարգացման և գրական տեքստի անբավարար մշակման հետևանք են: Սա առավել ևս ցավալի է, քանի որ Արմենյանը այն սակավաթիվ հայ կոմպոզիտորներից է, որ զգում է բեմը և կոմպոզիտորդրամատուրգին անհրաժեշտ հատկություններ ունի: Սակայն, ըստ երևույթին, նույնիսկ այդ հանգամանքը չի կարող լրացնել փորձված, պրոֆեսիոնալ դրամատուրգ-լիբրետիստի պակասը

(հայտնի է, որ օպերայի լիբրետոն կազմել է ինքը՝ կոմպոզիտորը, Արաքսմանյանի «Վարդեր և արյուն» դրամայի մոտիվներով, իսկ գրական տեքստի մշակմանը մասնակցել է Ռ.Դավոյանը): Փոքր-ինչ շեղվելով հիմնական թեմայից, նկատենք, որ Արմենյանը, ինչպես ասում են «հեշտ կյանքից» չէ, որ ստանձնել է լիբրետո կազմելու գործը: Բանն այն է, որ 18–19-րդ դարերում՝ օպերային ժանրի ծաղկման շրջանում, դրամատուրգ-լիբրետիստի հատուկ մասնագիտություն կար: Հետագայում լիբրետիստների սերունդը գնալով նոսրացել է, իսկ այժմ՝ բոլորովին վերացել: Սովորական թատերագիրները, իբրև օրենք՝ չգիտեն երաժշտական թատրոնի առանձնահատկությունները, երևի դրա համար էլ կոմպոզիտորները նրանց օգնությանը չեն դիմում: Երբ և ինչպես երևան կգան պրոֆեսիոնալ դրամատուրգ-լիբրետիստներ, դժվար է ասել: Այնինչ, սրանց կարիքը շատ մեծ է: Ասածիս ցայտուն հավաստումն են շատ նոր օպերաների և բալետների թույլ լիբրետոները:

«Խորտակում» օպերայի լիբրետոյի թերությունների մասին չէր կարելի չասել, քանի որ սրանք խանգարում են ներկայացման լիարժեք ընկալմանը: Բարեբախտաբար, օպերայի երաժշտությունը, երաժշտա-բեմական դրամատուրգիայի գործող հնարքներին դիմելը նպաստում են այդ թերությունները հաղթահարելուն: Եվ ի վերջո, հենց այդ արժանիքներով է պայմանավորված ստեղծագործության հաջողությունը:

Որո՞նք են «Խորտակում» օպերայի դրամատուրգիական առանձնահատկությունները: Սովորական օպերային պայմանականությունից հրաժարվելը և դրամատիկական թատրոնի ճշմարտացիությանն ու բնականությանը մոտենալու ձգտումը, տեսարանների, իրադարձությունների, տրամադրությունների արագ փոփոխվելը, բեմական գործողության նյարդային լարված զարկերակը, արտահայտման ամմիջականությունն ու հուզականությունը: Այս ամենը մոտ է օպերային վերիզմին, ավելի ճիշտ, Պուչչինիի դրամատուրգիական սկզբունքներին: Ինչքան գիտեմ, սա մեր օպերային արվեստում Պուչչինիի սկզբունքներին դիմելու առաջին փորձն է: Եվ պիտի խոստովանել՝ բավական հաջող փորձը:

Դժվար չէ կռահել, թե Պուչչինիի արվեստն ինչով է գրավել Արմենյանին: Իտալացի վարպետի օպերաների արժանիքների մեջ հատկապես կարևոր է ու այժմեական մեկը: Ես նկատի ունեմ ունկնդրի հետ կենդանի կապ հաստատելու շնորհքը, հանդիսականին վարակելու, հուզելու, և, եթե պետք է, ցնցելու ունակությունը: Այդ նպատակին հասնելու համար էլ

Պուշկինին մշակել է դրամատուրգիայի սեփական հնարքները, չխորշելով նույնիսկ քառերական էֆեկտներից և մինչև իսկ մեկոդրամատիկ կացություններից: Կարիք կա, Պարոյոք, նշել, թե ինչքան անհրաժեշտ է հիմա՝ հատկապես հիմա, երբ զգալիորեն կորել է ունկնդիրների վստահությունը ժամանակակից օպերային արվեստի նկատմամբ, այդ ժանրին վերադարձնել հանդիսասրահի և բեմի շփման կենդանի անմիջականությունը: Օգտվելով Պուշկինի դրամատուրգիական սկզբունքներից, Արմենյանը դրանք օգտագործում է ստեղծագործորեն՝ ենթարկելով իր գեղագիտական սկզբունքներին:

Երաժշտության գործուն բնույթը, թերևս, «Խորտակում» օպերայի ամենագրավիչ կողմն է: Երաժշտությունն այստեղ ոչ միայն «մեկնաբանում» է իրադարձությունները, ստեղծում համապատասխան տրամադրություն, այլև տիրաբար վարում է բեմական գործողությունը, ուղղություն տալիս սրան: Ըստ որում, գլխավոր դերը նվագախումբն է կատարում: Արմենյանի օպերայում ավարտուն վոկալ կառուցվածքներ՝ արիաներ, երգեր, անսամբլներ և այլն, համարյա թե չկան: Իսկ եթե հանդիպում են (Հերիքնագի երգը կամ Սահակ պապի բալլադ-արիան), ապա սրանք ասես դուրս են գալիս իրենց զուտ ժանրային ոլորտից, ներքուստ զարգանալով և ստանալով լայն սիմֆոնիկ շունչ: Օպերայում գերակշռողը հոսուն «միջանցիկ» զարգացումն է: Հենց սա էլ օգնում է դրամատիկական գործողության լարվածությունը անհրաժեշտ մակարդակի վրա պահելուն:

Երաժշտա-բեմական զարգացումը հատուկ սրընթացության և դրամատիկ հագեցվածության է հասնում երկրորդ և երրորդ գործողություններում: Ակնհայտ վարպետությամբ է լուծված, օրինակ, օպերայի բարձրակետը՝ զրահագնացքի խորտակումը և Սահակ պապի մահը: Երաժշտությունն այստեղ ոչ այնքան ներկայացնում է իրադարձությունների արտաքին կողմը՝ մոտեցող զրահագնացքի հնչյունային պատկերը, անընդհատ ուժեղացող աղմուկը, դրդյունը, կատաղի սլացող վիթխարի մեքենայի շառաչունը (չնայած, դա գերազանց է արված), որքան հերոսների հոգեկան մեծ լարումը: Սա օպերայի ամենագրավիչ տեսարաններից է: Տպավորիչ է նաև Նազիկի մահվան տեսարանը: Սրա երաժշտությունը առլեցուն է ջերմ զգացմունքով և հուզիչ անմիջականությամբ: Իսկ երգչախմբի ընդգրկումը ինչպես այստեղ, այնպես էլ երկրորդ գործողության ֆինալում հեղինակի դրամատուրգիական գյուտն է: Ափսոս, որ կոմպոզիտորը չի կարողացել երաժշտական դրամատուրգիայի նույնատիպ խտացման հասնել առաջին գործո-

դության մեջ: Իսկ զուտ «խոսակցական» հատվածների առկայությունը, հատկապես երկրորդ պատկերում, զգալիորեն պաղեցնում է ունկնդրին և հակասում այն դրամատուրգիական սկզբունքին, որ նախընտրել է հենց ինքը՝ հեղինակը:

Երաժշտության անընդհատ, «միջանցիկ» հոսքը ամրապնդվում է լայտմոտիվների զարգացող համակարգով: Դյուրությամբ է հիշվում Մանվելի անկայուն ինտոնացիաներով, սուր և մի տեսակ փշոտ լայտմոտիվը: Սա իր բնույթով և հնչողությամբ, խիստ տարբերվելով մյուս բոլոր թեմաներից, ասես միանգամից «ցույց է տալիս», որ Մանվելը ուրիշ աշխարհից է, թշնամի:

Պարտիտուրում մեծ դեր է խաղում Սահակ պապի թեման: Սրա ինտոնացիաները առաջին անգամ հնչում են փոթորկի տեսարանում (առաջին պատկեր)՝ մի տեսակ մեղմ, լուսավոր հնչողությամբ ճեղքելով գիշերային խավարը: Այս թեմայի լայն զարգացումն էլ հենց դառնում է Սահակ պապի բալլադ-արիայի հիմքը: Նույն ինտոնացիաները աղճատվում են, կատաղի լարված բնույթ ստանում զրահագնացքի խորտակման տեսարանում: Թեմայի հնչողությունը ողբերգական վեհության է հասնում երգչախմբի պարտիայում (հերոսի մահվան պահին) և, վերջապես, որպես հրաժեշտի արձագանք, մարում անգլիական եղջերափողի վշտալի մենանվագում:

Սա օպերայում երաժշտական կերպարի ճկուն տրանսֆորմացիայի մի նմուշ է միայն: Նման օրինակներ շատ կարելի է բերել: Մի բան, որ վկայում է Արմենյանի կոմպոզիտորական վարպետության զգալի աճի մասին:

Երաժշտական հաջողված թեմաներից կուզենայի նշել նաև Նազիկի աշխույժ, կատակային լայտմոտիվը, որ հնչում է նվագախմբում, Հերիքնազի թեման, որ յուրօրինակ ձևով արտացոլում է խոսակցական հայերենի ինտոնացիաները: Օպերայում դրամատուրգիական կարևոր դեր ունի Արփենիկի արիոգոյի («Շուտով այգաբաց կլինի») թեման: Լուսավոր, գեղեցիկ, լայնաշունչ մեղեդին ընկալվում է որպես հերոսուհու ներքին գեղեցկության, հոգու հարստության արտահայտություն, որպես լուսավոր ապագայի յուրօրինակ խորհրդանիշ: Պատահական չէ, որ Նազիկի վերջին խոսքերն ուղեկցվում են այս մեղեդու թափանցիկ հնչողությամբ: Ասես երաժշտության մեջ նորից հառնում է ապագայի լուսավոր կերպարը, հանուն որի իր կյանքը զոհեց խիզախ աղջիկը: Դա համոզիչ է և տրամաբանական: Սակայն անհասկանալի է, թե ինչու նույն թեմայի վրա է հենված Մանվելի արիոգոյի ամենահագեցված և արտահայ-

տիչ հատվածը (3-րդ գործողություն): Երաժշտությունն այստեղ ավելի շուտ պիտի բացահայտեր Մանվելի խոսքերի կեղծ երանգը: Այնինչ, օպերայի թերևս ամենավառ ու գեղեցիկ թեմաները (ըստ որում այս անգամ հատկապես լուսավոր ու ջերմ հնչող) օգնությամբ երաժշտությունը վսեմացնում և ազնվացնում է նրա կերպարը (հիարկե, հեղինակի կամքին հակառակ):

Մի քանի խոսք օպերայի երաժշտական լեզվի մասին: Արդեն «Խաչատուր Աբովյանում» ուրվագծվեցին Արմենյան-կոմպոզիտորի «խոսելակերպի» առանձնահատկությունները՝ վառ ազգային բնույթը, հուզական անմիջականությունը և զուտ կառուցվածքային իմաստով, վոկալ պարտիաներում արիդառեչիտատիվային կերտվածքների գերակշռությունը: Նոր օպերայում այս առանձնահատկությունները պահպանվեցին և զարգացան:

Ի՞նչ ազգային պատկանելություն ունի «Խորտակում» օպերան. այս հարցը, ինձ թվում է, չի էլ ծագում, դա ինքնին պարզ է: Արմենյանը մտածում է, զգում և արտահայտվում է որպես հայ կոմպոզիտոր: Երաժշտական հարազատ լեզվով խոսելը նրա կոմպոզիտորական մտածողության բնական, օրգանական հատկությունն է: Պահպանվել է նաև հուզական անմիջականությունը, երաժշտական արտահայտությունների սրտաբացությունը: Սակայն այս ամենի հետ մեկտեղ, «Խորտակում» օպերայի լեզուն էականորեն տարբերվում է «Խաչատուր Աբովյանի» լեզվից: Նոր օպերայի լեզուն առաջացել է որակապես այլ, ավելի զարգացած, ճկուն ու բարդ լադահարմոնիկ հիմքի վրա: Առանց երաժշտական լեզվի նման որակական նորոգման, հավանաբար, հնարավոր չէր լինի լիարժեք կերպով իրականացնել այս ստեղծագործության գեղարվեստական մտահղացումը, ստեղծագործություն, որի երաժշտա-բեմական զարգացումն ընթանում է լարված ու սրընթաց տենպառիքով: Կամ՝ այլ կերպ ասած, չէր կարելի հասնել երաժշտական նյութի սիմֆոնիզացիայի այն մակարդակին, որ բնորոշ է այս օպերայի երաժշտական դրամատուրգիային:

Երաժշտական լեզվի նոր որակը նպաստել է նաև հերոսների ներաշխարհի հոգեբանական ճշմարտացի «պատկեր» ստեղծելուն: Օրինակ, Արփենիկի վոկալ պարտիայում ճկուն արտասանության և արիդային երգեցողության մշտական փոխհաջորդումը, տոնայնական անկայունությունը և մոդուլացիոն տեղաշարժերի առատությունը ճիշտ են հաղորդում այդ կերպարի ներքին դրամատիզմը և հակասականությունը: Այդ նույն հատկությունները բոլորովին այլ կերպ են արտահայտ-

վում Նազիկի դերերգում: Սա նոր ու շատ թարմ կերպար է ազգային օպերային արվեստում: Կոմպոզիտորը նրբորեն է հյուսել դեռատի աղջկա բնավորության ինքնատիպությունը: Երաժշտությունը հիանալի արտահայտում է տրամադրության կտրուկ փոփոխությունները, աշխարհընկալման մաքրությունն ու անմիջականությունը և նույնիսկ շարժումների «անասիւնությունը», որ մի առանձին հմայք է տալիս կերպարին:

Երաժշտական լեզվի ոճական նորոգումը օրինաչափ է Արմենյան-կոմպոզիտորի ստեղծագործական զարգացման մեջ: Սակայն այստեղ երևացին նաև ստվերոտ կողմեր: Չգտելով երաժշտական հյուսվածքը հնարավորին չափ հագեցած ու լարված դարձնել, կոմպոզիտորը միշտ չէ, որ պահպանում է չափի զգացումը: Երբեմն թվում է, թե հեղինակը դիմում է արտահայտման միջոցների միտումնավոր և արհեստական բարդացման: Սահակ պապի, Պարույրի, Դև Ենոքի դերերգերում տեղ-տեղ կարելի էր ավելի խիստ, ավելի պարզ լինել: «Թափառող» տոնայնություններով լի մի քանի հատվածներում, ուր դերերգերը չափից շատ են հագեցված խրոմատիզմով, կորչում է երգի բնական արտահայտչությունը: Որոշ մասերում անտեղի մանրատված, ծանրաբեռնված է նվագակցությունը:

«Խորտակում» օպերայի պարտիտուրի որոշ «գերհագեցվածությունը» կարելի է հոգեբանորեն հասկանալ և բացատրել: Պետք է, այնուամենայնիվ, ենթադրել, որ Արմենյանն իր հաջորդ գործերում, պահպանելով «Խորտակումի» պարտիտուրի արժանիքները, կգտնի նաև իր երաժշտական ոճը պարզեցնելու և զսեղելու ուղիներ:

* * *

«Խորտակում» օպերայի բեմադրությունը մի շարք բարդ խնդիրներ առաջադրեց թատրոնին, որոնց մեծ մասը բեմադրական խումբը հաջողությամբ լուծեց:

«Խորտակումը» մեկնաբանվում է որպես հոգեբանական-երաժշտական դրամա: Ոճական իմաստով ներկայացումը միասնական է:

Մեծ ու արդյունավետ աշխատանք է կատարել դիրիժոր Յու.Դավթյանը: Լավ հասկանալով հեղինակի մտահղացումը, երաժշտության ոգին և ոճական առանձնահատկությունները, դրան համապատասխան ֆրազավորել ու երանգավորել է ինչպես նվագախմբի, այնպես էլ երգիչների կատարումը: Նվագախումբը, որ այդքան կարևոր դեր է խաղում այս օպերայում, նրա ղեկավարությամբ հնչում է զունագեղ, ներդաշնակ ու կուռ:

Մեծ թափով ու դրամատիկական լարվածությամբ են կատարվում օպերայի լավագույն երաժշտական պատկերները և հատկապես երկրորդ գործողության վիթխարի, մասշտաբային բարձրակետը:

Բեմադրող-ռեժիսոր Վ.Բագրատունին ճիշտ է զգացել ու հաղորդել Արմենյանի մտահղացման և երաժշտական դրամատուրգիայի յուրօրինակությունը:

Կենցաղային մանրամասների չափավոր ներմուծումը ճշմարտաման է դարձրել բեմում տեղի ունեցող իրադարձությունները, իսկ բեմական գործողությունները դինամիկ դարձնելու ձգտումը միանգամայն համապատասխանում է երաժշտության բնույթին:

Ներկայացման կարևոր բաղադրիչներից է նաև նկարիչ Ա.Գրիգորյանցի ձևավորումը: Լեռնային վեհ բնանկարները ոչ միայն ֆոն են դառնում ծավալվող դրամատիկական իրադարձություններին, այլև մոնումենտալությամբ ու մասշտաբայնությամբ մի տեսակ ընդլայնում են գործողության շրջանակները: Ներկայացումը շահել է նաև նրանից, որ բեմադրման մասի աշխատողները (վարիչ՝ Հ.Աթոյան) կարողացել են հաջողությամբ լուծել մի շարք տեխնիկական դժվարին խնդիրներ:

Ներկայացման մեջ զբաղված են կատարողների տարբեր խմբեր: Ինձ հաջողվեց լսել Մ.Երկաթի տպավորիչ Սահակ պապին: Ժամանակակից օպերայում սա նրա առաջին դերերգը չէ (հիշենք Եմքասպայի դերերգի գերազանց կատարումը Տերտերյանի «Կրակե օղակ» օպերայում) և հմտորեն էլ մեկնաբանում է՝ ներդնելով վոկալ և դերասանական վարպետության իր հնարավորությունները:

Արփենիկի բարդ և ինտոնացիայի առումով անսովոր դերերգը կարող է կատարել միայն փորձված երգչուհին: Ե.Միքայելյանի հյութեղ ու գեղեցիկ ձայնը հնչում է հագեցած ու հավասար: Նա հաջողությամբ է հաղթահարում դերերգի վոկալ դժվարությունները: Լավ կլիներ, եթե երգչուհին տրամադրությամբ տարբեր հատվածներ կատարելիս ավելի բազմազաներ վոկալ գույները և հասներ հուզական ավելի ցայտուն հակադրությունների:

Տարբեր են մարմնավորում Նազիկի կերպարը Է.Ուզունյանը և Ա.Նշանյանը: Նազիկ-Ուզունյանը գրավում է մեղմ քնարականությամբ, կանացիությամբ, երիտասարդական հրմայքով: Երգչուհին գտել է այդ դժվարին դերերգը «արտասանելու» ճիշտ բանալին: Սակայն պակաս է հաջողվում եզրափակիչ տեսարանը, ուր, թվում է, կերպարը դեռ չի ստացել

բեմական և վոկալ անհրաժեշտ գույներ: Նազիկ-Նշանյանը ավելի գործուն է և կենսասեր, տղայի պես չարաճճի: Դերասանուհին մեծ դրամատիկական հագեցվածությամբ է անցկացնում հերոսուհու մահվան տեսարանը: Սակայն, երբեմն, երգչուհու ձայնը, հատկապես վերին հնչամասում, այնքան էլ հավասար ու ճկուն չէ:

Հերիքնազի ոչ մեծ, բայց պատասխանատու դերում խորը տպավորություն է թողնում Գ.Գալաչյանը: Վերջին տարիներին երգչուհու վոկալ վարպետությունը շատ է աճել: Նրա դրամատիկորեն հագեցած և հնչողության առումով թավշային երգեցողությունը իսկական գեղագիտական բավականություն է պատճառում:

Տ.Լևոնյանը Մանվելի կերպարը մարմնավորելու դժվարին ճանապարհ է ընտրել՝ դերակատարման սկզբից մինչև վերջ համատեղելով երկու պլան՝ կեղծն ու շիտակը, սարքովին և ճշմարիտը, դիմակովն ու առանց դիմակի: Եվ դա նրան հաջողվում է՝ ստացվում է կենդանի և գունեղ կերպար:

Դև Ենոքի դերում Նար Հովհաննիսյանի ձայնը հնչում է զորեղ ու լեցուն, որը և օգնում է դերերգի ընձեռած հնարավորությունների շրջանակներում ստեղծել Ենոքի համառ, հաստատական ու ծանրախոհ նկարագիրը:

Լավ կլիներ, եթե Հ.Կավազյանը (Պարույր) ավելի իմաստավորեր երգը, դա անպայման կօգներ ներկայացման լիրիկական պլանը համոզիչ ու արտահայտիչ դարձնելուն:

Համաձայնեցված և հյութեղ է հնչում երգչախումբը (խմբավար՝ Ռ.Այվազյան): Միայն անհասկանալի է, թե ինչու է վերջին գործողությունում երգչախումբը բեմից (կամ նվագախմբի փոսից) փոխադրվում դահլիճ: Ճիշտ է, դրանից ուժեղանում է հնչողությունը, սակայն, ցավոք, դրամատիկական գործողության ամենալարված պահին ունկնդիրների ուշադրությունը շեղում է բեմից:

«Խորտակում» օպերայի բեմադրությունը ուրախալի և նշանակալից իրադարձություն է մեր երաժշտական կյանքում: Սա ոչ միայն նոր, հեռանկարային էջ է բացում Արմենյանի ստեղծագործական կենսագրության մեջ, այլև լուրջ քայլ է ժամանակակից բեմատիկական երաժշտական թատրոնի բեմում հաստատելու ուղղությամբ:

(«Սովետական արվեստ», 1969, թիվ 3, էջ 9-15)

Անցյալ աշնանը Մոսկվա հյուրախաղերի եկավ անգլիական «Կովենտ-Գարդեն» արքայական թատրոնի օպերային փոքր խումբը, որն իր հետ բերեց Բենջամին Բրիտտենից երեք օպերա: Հայտնելով հյուրախաղային ներկայացումներից իր ստացած տպավորությունը, կոմպոզիտորը գրույցի վերջում ասաց, որ կցանկանար «մոտ ապագայում նորից այցելել Սովետական Միություն, ճամփորդելու համար ձեր անձայրածիր երկրում, ավելի լավ ծանոթանալու նրան, լինելու Կովկասում և տեսնելու այն լեռները, որոնց վրա սավառնում էր լեռնոնտովյան ազատատենչ Դևը»:

Չանցավ մի տարի, և անգլիացի կոմպոզիտորի այդ ցանկությունը շոշափելի ձև ստացավ. նա որոշեց իր հանգիստն անցկացնել Սովետական Միությունում: Եվ որպես հանգստավայր ընտրեց Կոմպոզիտորների միության Դիլիջանի ստեղծագործական տունը Հայաստանում: Նրա հետ Դիլիջան եկան անգլիացի հայտնի երգիչ Պիտեր Պիրսը և նրանց սովետական բարեկամներ Մստիսլավ Ռոստրոպովիչը և Գալինա Վիշնևսկայան:

Ով գեթ մի անգամ եղել է Դիլիջանի ստեղծագործական տանը, հազիվ թե կարողանա մոռանալ այն: Չարմանալիորեն գեղեցիկ բնության և լիովին ժամանակակից հանգստավետ պայմանների զուգակցումը իսկապես հոյակապ հնարավորություններ է ստեղծում հանգստի և աշխատանքի համար: Բենջամին Բրիտտենը, դատելով իր արտահայտություններից, կարողացավ ըստ կարելվոյն օգտվել այդ հնարավորություններից. լավ հանգստացավ և արդյունավետ աշխատեց: Մի անգամ նույնիսկ խոստովանեց, որ կցանկանար հայ կոմպոզիտոր դառնալ. ախր հայ կոմպոզիտորներն ունեն այնպիսի հիանալի օջախներ, ինչպես կոմպոզիտորների տունը Երևանում և ստեղծագործական տունը Դիլիջանում: Դա անշուշտ կատակով էր ասված, բայց և շատ անկեղծ...

Բրիտտենը եղավ ոչ միայն Դիլիջանում: Այցելեց Գորիս, Սիսիան, տեսավ Սևանը, Գառնիի, Գեղարդի, Էջմիածնի հուշարձանները: Նրան շատ տպավորեց Գոշավանքը շրջակա գեղանկար, անկրկնելի բնությամբ: Պիտեր Պիրսը երգեց Գոշավանքում, որի կամարների տակ նրա ձայնը հնչեց առանձնապես հուզիչ ու գեղեցիկ: Եվ Բրիտտենը մի հետաքրքիր միտք հղացավ.

– Լավ չի՞ լինի արդյոք, եթե այս գումագեղ գյուղում, հայկական այս հրաշալի վանքում կազմակերպվեն երաժշտական փառատոներ, բարեկամության և արվեստի տոնակատարություններ:

Եվ անմիջապես ավելացրեց, որ ինքը և Պիտեր Պիրսը կարող էին այդ փառատոնի առաջին մասնակիցները լինել...

Դիլիջանում Բենջամին Բրիտտենը վոկալ շարք գրեց Պուշկինի բանաստեղծությունների վրա: Կոմպոզիտորը մեծ պատասխանատվությամբ մոտեցավ այդ ստեղծագործական խնդրին: Նա ռոմանսները գրեց բանաստեղծությունների բնագրի՝ ռուսերեն տեքստով, ուշադիր ուսումնասիրելով պուշկինյան չափածոյի բոլոր նրբությունները, ձգտելով ըմբռնել դրա բնական կենդանի ինտոնացիան, ներքին խորունկ իմաստը: Եվ կոմպոզիտորի մեծ ու լարված աշխատանքի արդյունքը եղավ սքանչելի մի ստեղծագործություն՝ վեց վոկալ գողտրիկ պոեմներ, որոնք խիստ արտահայտիչ են իրենց լեզվով և լի են բանաստեղծական նրբաշունչ հմայքով: Ի հիշատակ Հայաստանում անցկացրած օրերի, Բրիտտենն իր մոր ստեղծագործության ձեռագիրը մվիրեց Հայաստանի կոմպոզիտորների միությանը:

Բրիտտենը ծանոթացավ ժամանակակից սովետահայ կոմպոզիտորների որոշ երկերին՝ ձայնագրության միջոցով: Նա բարձր գնահատեց Է. Միրզոյանի, Ա. Բաբաջանյանի, Ա. Հարությունյանի, Ա. Խուդոյանի ստեղծագործությունները: Անգլիացի հյուրը հատկապես նշեց, որ հայ երաժշտության մեջ կան ստեղծագործական վառ անհատականություններ և միաժամանակ ընդգծեց, որ հայ երաժշտությունն իր ազգային անկրկնելի դեմքն ունի:

Երևանի ունկնդիրները ջերմ հետաքրքրությամբ ընդունեցին բրիտտենյան համերգների շարքը, որ կազմակերպել էին Հայկական ՍՍՀ կուլտուրայի մինիստրությունը և Հայֆիլհարմոնիան: Հայֆիլհարմոնիայի ղեկավարությունը հիանալի նախաձեռնություն ցուցաբերեց, կարճ ժամանակում կարողանալով համերգային մեծ ու հետաքրքրական ծրագիր պատրաստել Բրիտտենի երկերից: Սակայն այդ համերգների մասին խոսելուց առաջ, մի քանի խոսք՝ անգլիական երաժշտության և դրա մեջ Բենջամին Բրիտտենի գրաված տեղի մասին:

Անգլիական երաժշտությունը, կարելի է ասել, ողբերգական ճակատագիր ունեցավ: 17-րդ դարի իր վառ ծաղկումից հետո, որի զագաթն էր հանճարեղ կոմպոզիտոր՝ ազգային օպերայի ստեղծող Հենրի Պյորսելի ստեղծագործությունը,

անգլիական երաժշտությունն իր նշանակությունը կորցրեց և ավելի քան երկու դար չտվեց ոչ մի նշանակալից կոմպոզիտոր, որի ստեղծագործությունը դուրս գար Անգլիայի սահմաններից: Նույնիսկ 19-րդ դարում, որ երաժշտական արվեստի «ոսկե-դարն» էր, Եվրոպայի գրեթե բոլոր երկրների ազգային կոմպոզիտորական դպրոցների բոլոր ծաղկման շրջանը, անգլիական երաժշտությունը չկարողացավ լճացումից դուրս գալ: Անգլիացիներին սկսեցին որակել որպես «ոչ երաժշտական ժողովուրդ», և այդ կարծիքն ամուր հաստատվեց: Եվ միայն 20-րդ դարը էական փոփոխություններ մտցրեց այդ ամբողջի մեջ:

Ուղին բացող առաջին կոմպոզիտորը եղավ Վոան Ուիլյամսը, որի ստեղծագործությունը լայն ճանաչում գտավ Անգլիայում: Անգլիական երաժշտության այդ դասականի բազմաթիվ սիմֆոնիկ երկեր իրենց արժանի ընդունելությունը գտան մաս ամբողջ աշխարհում: Ուիլյամսին հաջորդեց շնորհալի կոմպոզիտորների մի ամբողջ խումբ, որի մեջ ամենից ավելի ակնառու դեմքը եղավ Բենջամին Բրիտտենը:

Վերջին երեք հարյուրամյակների ընթացքում Բրիտտենը փաստորեն առաջին անգլիացի կոմպոզիտորն է, որի ստեղծագործությունը առաջատար դեր է խաղում համաշխարհային երաժշտական մշակույթում և ինչ-որ չափով նույնիսկ կանխորոշում է ժամանակակից երաժշտության զարգացման ուղիները: Նա վերականգնեց անգլիական երաժշտարվեստի անցյալ փառքը: Այդ է Բրիտտենի ստեղծագործության նշանակությունը և դրանով է բացատրվում այն ջերմ սերը, որ վայելում է կոմպոզիտորը հայրենիքում՝ զուսպ զգացմունքների տեր իր հայրենակիցների մեջ:

Բրիտտենի բացառիկ վաստակի գնահատման մի վկայությունն էլ Սիբելիուսի անվան մրցանակն է, որ նա ստացավ վերջերս: Պետք է նշել, որ ժամանակակից կոմպոզիտորներից (եթե բացառենք ֆինն երաժիշտներին՝ Սիբելիուսի հայրենակիցներին) միայն Իգոր Ստրավինսկին է մինչև այժմ արժանացել այդ պատվին:

Բրիտտենի համաշխարհային հռչակն սկսվեց արդեն նրա առաջին օպերայի՝ «Պիտեր Գրայմսի» (1945) բեմադրությունից: Եվ այդ օպերան մինչև օրս էլ գտնվում է աշխարհի բազմաթիվ խոշորագույն թատրոնների խաղացանկում: Բրիտտենյան համերգների օրերին մենք հնարավորություն ունեցանք լսելու այդ երկի ձայնագրությունը: Եվ պետք է ասել, որ նույնիսկ այդպիսի կատարումով Բրիտտենի օպերան ուժեղ տպավորություն է թողնում:

Ամենից առաջ աչքի է զարնում այն, որ հեղինակը լիակատար ազատությամբ ու առանց կանխակալ համոզմունքների է ընտրում արտահայտչամիջոցները, լայնորեն ընդգրկելով դրանք՝ ամենապարզերից սկսած, որոնք հաճախ օգտագործվում էին դասական երաժշտության մեջ, մինչև ժամանակակից երաժշտարվեստի ամենաբարդ միջոցները: Կոմպոզիտորը մեղեդու նուրբ զգացողություն ունի և միաժամանակ ազատորեն կիրառում է ամենասուր հարմոնիաները, պոլիտոնալ զուգակցումները, նրա գործերի մեջ նույնիսկ լսում ենք հայտնապես ատոնալ երաժշտական դրվագներ:

Ի՞նչ է դա: Էկլեկտիկա՞, տարբեր ոճերի հակազեղարվեստական միախառնո՞ւմ: Ոչ, ամենևին ոչ: Դա արվեստագետի ստեղծագործական ազատության օրինակ է, արվեստագետ, որ կաշկանդված չէ դոգմատիկ կանխակալ սխեմաներով: Բրիտտենի համար գլխավորը իր գեղարվեստական մտահղացումների, զադափարների, գեղարվեստական բովանդակության ակտիվ, ամենից ավելի ճշգրիտ ու արտահայտիչ մարմնավորումն է: Հենց այդ նպատակով կոմպոզիտորը, որտեղ և երբ հարկավոր է, օգտագործում է տարբեր միջոցներ՝ անցյալ քե ներկա համաշխարհային երաժշտարվեստի հարուստ զանձարանից: Այդ պատճառով էլ լսելով Բրիտտենի երաժշտությունը, ակամա նկատում ես արտահայտության բնականությունը, անբռնազբոս շունչը. քեզ չեն ցնցում գերմոդեռնիստական հնչողությունները և միաժամանակ երաժշտությունն ընկալում ես իբրև մեր ժամանակին բնորոշ: Դա, իհարկե, երաժշտական լեզվի հազվագյուտ որակ է մեր ժամանակներում, երբ աշխատում են գերիշխող դիրք գրավել ծայրահեղ հակումները՝ մի կողմից միայն նոր, ամենանոր, բոլորից տարբեր թվալու ձգտումը, մյուս կողմից՝ կես դար և նույնիսկ մի դար առաջ հնչած երաժշտությունը կուրորեն կրկնելը:

«Պիտեր Գրայմս» օպերան գեղարվեստական ներգործության մեծ ուժ ունի, և մեզ թվում է, կարող է հետաքրքրել մեր օպերային թատրոնին, որի խաղացանկում այնքան քիչ են ժամանակակից օպերային ներկայացումները: Գործողության դրամատիզմ, մարդկային վառ, բարդ և այլազան բնավորություններ, գեղեցիկ և արտահայտիչ երաժշտություն, երգչախմբային և նվագախմբային հոյակապ դրվագներ՝ ահա այդ առաջնակարգ օպերային ստեղծագործության ակնհայտ արժանիքները:

Այդ առաջին օպերայից հետո Բրիտտենը ստեղծել է տասը օպերային երկ (դրանցից մի քանիսը գրված են կամե-

րային օպերայի ժանրով): Բրիտտենը Արևմուտքի այն սակավաթիվ կոմպոզիտորներից է, որոնք համաձայն չեն այն տեսակետին, թե օպերային արվեստի «ոսկեդարն» արդեն անցել է: Եվ պետք է ասել, որ իր ստեղծագործությամբ Բրիտտենը ակտիվորեն ապացուցում է իր համոզմունքը:

Մենք հնարավորություն ունեցանք ծանոթանալու Բրիտտենի մի այլ երկի ձայնագրությանը: Դա «Ռազմական ռեքվիեմն» է, վերջին տարիներին գրված մի ստեղծագործություն, որ, քննադատների կարծիքով, կոմպոզիտորի ամենաբարձր նվաճումն է:

Շատ դժվար է մի կարճ բնութագրումով պատկերացում տալ այդ ակնառու ստեղծագործության մասին: Յուրօրինակ է ամենից առաջ դրա մտահղացումը: «Ռազմական ռեքվիեմը» նվիրված է պատերազմի ողբերգությանը: Ռեքվիեմի լատիներեն ավանդական տեքստի մեջ «ներխուժում են» քսանհինգ տարեկանում պատերազմում զոհված անգլիացի բանաստեղծ Ուիլյամ Թոմսի քերթվածները: Մերք սուր հեզմական, մերք մեղմ տխրությամբ համակված, մերք պատերազմի սարսափները զայրությով ձաղկող այդ քերթվածները բոլորովին այլ ոլորտ են փոխադրում «Ռեքվիեմի» ավանդական կերպարները՝ ամբողջովին կոնկրետ, երկրային, իր բոլոր մանրամասնություններով ծանոթ ոլորտ:

Ահա ստեղծագործության սկիզբը՝ առաջին մաս (Requiem aeternam):

Երաժշտությունը նկարագրում է հանդիսավոր, համաշափ մի երթ: Եվ հանկարծ մեսսայի այդ վսեմ ոլորտն է ներխուժում տենորի մեներգը, ասես իբրև ցասումնալից բողոքի, այրող ցավի մարմնացում. «Ի՞նչ կարիք ունեն քաղման դոդանջի նրանք, ովքեր սպանվում են անասունի նման: Միայն թնդանոթների հրեշային չարությունը, միայն հրացանների ջղաձիգ ճարճատյունը թող թնդան իբրև վերջին աղոթք նրանց հոգիներին: Ոչ ոք չի ողբում նրանց, բացի արկերի թնդացող բազմությունից: Պե՞տք են արդյոք մոմերը, երբ պարզապես հարկավոր է ավելի շուտ նրանց ուղարկել մյուս աշխարհ: Միայն նրանց աչքերում մարմնում է հրաժեշտի դժգույն լույսը» և այլն: Եվ այդ հակադրությունները, իրոք, ցնցում են, ինչպես և ցնցում է երաժշտության հոգեբանական խորությունը:

«Ռազմական ռեքվիեմի» նշանակության մասին լավ է ասել ինքը՝ կոմպոզիտորը. «Ես շատ եմ մտածել իմ այն բարեկամների մասին, որոնք զոհվեցին երկու համաշխարհային պատերազմներում... Ես չեմ պնդում, որ այս երկը գրված է

հերոսական շնչով: Սարսափելի անցյալի նկատմամբ ցավ կա այնտեղ: Բայց հենց այդ պատճառով էլ «Ռեքվիեմը» ապագային է ուղղված: Սարսափելի անցյալի օրինակն ունենալով աչքի առաջ, մենք պետք է կանխենք այնպիսի աղետներ, ինչպիսիք են պատերազմները »:

Մարդու նկատմամբ սերը, նրա ճակատագրի, նրա ապագայի մասին մտահոգվելը, որն այնպես սուր արտահայտված է «Ռազմական ռեքվիեմում», բնորոշ գիծ է Բրիտտենի ամբողջ ստեղծագործության համար: Ընդ որում նրա հումանիզմը ոչ թե ընդհանուր, հռետորական բնույթի է, այլ կազմում է նրա երաժշտության էական, բնորոշ գիծը: Այդ իսկ պատճառով նրա ստեղծագործությունը հազեցած է ռոմանտիկ տարերքով, բայց դա այն ռոմանտիկ շունչն է, որ ոչ թե գունազարդում, վեհացնում է դառն իրականությունը, այլ կարծես ներսից լուսավորում է երաժշտությունը, լցնում ամենամաքուր պոեզիայի թրթռուն ոգեղինությամբ:

Մենք այսպիսի տպավորություն ստացանք Բրիտտենի այն վոկալ, գործիքային ու սիմֆոնիկ երկերից, որոնք կատարվեցին Երևանում: Վոկալ երկերից տպավորեցին հատկապես Սիբելանցելոյի խոսքերով գրված դրամատիկ սոնետները, որոնք արտահայտիչ կատարեց երգիչ Յակովենկոն, և Պյոթսելի մեղեդիների փայլուն մշակումները՝ «Մեր առանց երգի» և «Երաժշտություն», որոնք մեծ հաջողություն ունեցան երիտասարդ երգչուհի Լ. Ջաքարյանի ոգեշունչ մեկնաբանությամբ: Թե կոմպոզիտորը որքան սերտորեն է կապված իր հարազատ անգլիական ժողովրդական երաժշտության հետ, կարելի էր դատել «Հեյ, հեյ», «Աիցի ջաղացպանը», «Երբ ես մանչուկ էի», «Կինը ամուսնու համար է ստեղծված» երգերից և, անշուշտ, նշանավոր «Օրորոցայիններից»: Մեր երգիչներ Ն. Հովհաննիսյանը, Ա. Թութունջյանը, Գ. Գալաչյանը, Տ. Վարդանյանը կարողացան ճիշտ արտահայտել այդ ստեղծագործությունների յուրօրինակ կոլորիտը:

Ինչպես միշտ, հսկայական հաջողություն ունեցավ Մատիսլավ Ռոստրոպովիչը, որ, ըստ արժանվույն, կենտրոնական տեղ էր գրավում բրիտտենյան համերգներում: Նա կատարեց Թավջութակի սյուիտը և Թավջութակի սոնատը: Կոմպոզիտորն այդ երկերը ձոնել է Ռոստրոպովիչին, ըստ որում, դրանք գրել է՝ նկատի ունենալով այդ փայլուն թավջութակահարի կատարողական հնարավորությունները: Ռոստրոպովիչի մեկնաբանությամբ մենք կարողացանք լիովին

գնահատել սոնատի իմաստային խորությունը, իսկապես սիմֆոնիկ թափը և սյուիտի անասելի գեղեցկությունը:

Նվագ տպավորիչ էր Առաջին կվարտետի երաժշտությունը: Դրա պատճառը, հավանաբար, մի քիչ անհաջող կատարումն էր: Դժբախտաբար անհետաքրքիր կատարվեցին նաև «Պիտեր Գրայմս» օպերայից սիմֆոնիկ հոյակապ հատվածները:

Ավարտական համերգում Շուբերտի երգերը կատարեց Պիտեր Պիրսը, որին նվագակցեց Բրիտտենը: Եթե այդպես անմիջականորեն չլսեինք նաև Բրիտտեն-դաշնակահարին, հազիվ թե կարելի լիներ լրիվ համարել մեր առաջին ծանոթությունը նրա ստեղծագործության հետ: Պիրս-Բրիտտեն դուետը բոլորովին անսովոր, զարմանալի երևույթ էր: Դա բուն իսկ երաժշտության՝ պարզ ու վսեմ, ոգեշունչ և խորապես մարդկային երաժշտության, մարմնացումն էր: Բրիտտենի նվագը կարծես գերազանցում էր մարդկային երևակայությունը իր հմայիչ բանաստեղծականությամբ, երանգների նրբությամբ, գույների պսպղուն խաղով:

Նույնպես ամեն գովասանքից վեր է Պիտեր Պիրսի՝ մեր ժամանակի ամենանշանավոր երգիչներից մեկի, երգեցողությունը: Չնայած իր պատկառելի տարիքին, Պիրսը հանդես եկավ իր մեծ վարպետության ամբողջ փայլով: Նա ցույց տվեց, թե ինչ բան է կատարելությունը արվեստում:

Դա անկրկնելի և անմոռանալի երեկո էր: Մեկն այն սակավ օրերից, որ մեզանից ամեն մեկին բաժին է ընկնում ամբողջ կյանքի ընթացքում:

Համերգից հետո Բրիտտենին ջերմ ողջունեցին մեր կոմպոզիտորները, մեր երաժշտական հասարակությունը: Անգլիացի կոմպոզիտորը, պատասխանելով, ասաց, որ այս կարճ ժամանակվա ընթացքում սիրեց Հայաստանը, նրա ժողովրդին, և որ անպայման նորից կգա Հայաստան՝ ի կարող չգալ, որովհետև իր սրտի մի մասը թողնում է այստեղ:

Եվ մենք էլ, բաժանվելով անգլիացի հյուրից, մտածում էինք նոր հանդիպումների մասին, ցանկանալով, որ ավելի լրիվ, լայն ու խոր լինի մեր ծանոթությունը ժամանակակից այդ խոշորագույն կոմպոզիտորի սքանչելի արվեստի հետ:

(«Սովետական արվեստ», 1965, թիվ 11, էջ 13-16)

«ԱԼՄԱՍՏԸ» ՆՈՎՈՍԻՔԻՐՍԿԻ ԱՐՏԻՍՏՆԵՐԻ
ՄԱՍՆԱԿՑՈՒԹՅԱՄԲ

Ամիսներ առաջ, Նովոսիբիրսկի օպերայի ու բալետի թատրոնում (ի դեպ ասած՝ լավագույններից մեկը երկրում) կայացավ «Ալմաստի» պրեմիերան: Այդ ներկայացումը, որն անցավ մեծ հաջողությամբ, եղբայրական բարեկամության մի նոր հրաշալի դրսևորում էր: Հայ-ռուսական երաժշտական կապերի պատմության մեջ գրվեց մի պայծառ էջ ևս:

Եվ ահա, նովոսիբիրսկցի արտիստները Երևանում են: Փետրվարի 24-ի նրանց ելույթը «Ալմաստում» սպասվում էր մի-անգամայն հասկանալի հետաքրքրությամբ: Ինչ խոսք, լիակատար պատկերացում տալ Նովոսիբիրսկի թատրոնի բեմադրության մասին մեր հյուրերը չէին կարող: Նման պատկերացում կազմելու համար հարկավոր է դիտել ներկայացումն ամբողջությամբ, իր բոլոր գեղարվեստական բաղադրիչներով: Այնուամենայնիվ, դիրիժորի՝ բեմադրության երաժշտական ղեկավարի, և երկու գլխավոր դերերի՝ Ալմաստի և Նադիր շահի դերակատարների մասնակցությունն արդեն շատ բան էր խոստանում նաև այդ առումով: Եվ պետք է ասել, որ երևանյան երաժշտասերների մեծ սպասումներն արդարացան:

Ներկայացման իսկական «հերոսը» դարձավ դիրիժոր Իսիդոր Ջակը: Նա օպերան վարում էր պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակով, վարում էր նուրբ, գեղարվեստական անբասիր համոզությամբ: Երկար տարիների փորձառություն և երկրի ամենահեղինակավոր օպերային դիրիժորներից մեկի համարումն ունեցող Ի.Ջակի մեկնաբանության մեջ ամենից առաջ կաշառում էր «սիրահարվածությունը» Սպենդիարյանի երաժշտությամբ, բացառիկ հոգատար վերաբերմունքը նրա հանդեպ: Եվ սա բնավ էլ անկարևոր հանգամանք չէ, ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից: «Ալմաստի» բեմական պատմությունը լի է Սպենդիարյանի բուն երաժշտական տեքստն աղավաղող ամեն կարգի ուղղումների, կրճատումների, հավելումների օրինակներով (օպերայի այդ «վերածնունդները» երբեմն արվում էին ամենալավ մտադրություններով, բայց դրանից էությունը չէր փոխվում): Ասենք, ինչու հեռու գնանք, հենց այժմ էլ Երևանում «Ալմաստ» օպերան ներկայացվում է անհասկանալի և միանգամայն անթույլատրելի կրճատումներով: Ընդ որում, կրճատվել են ոչ թե ինչ-որ երկրորդական դրվագներ, այլ դրամատուրգիական առումով կենտրոնական, նշանակությամբ վճռորոշ դրվագներ՝ Նադիր շահի մեներգը

առաջին ու վերջին արարներում, Ալմաստի պարը, «Դավաճանություն» պատկերը:

Դիրիժոր Ի.Ջակը լիակատար վստահություն է ցուցաբերել Սպենդիարյանի հանճարեղ (չվախենանք այս բառից) պարտիտուրի հանդեպ: Եվ դա իր դրսևորումն է գտել ոչ միայն կրճատված մի շարք համարների վերականգնման մեջ (կարծում ենք, որ միայն ժամանակի սղությունն էր նրան խանգարել վերականգնելու նաև մյուս կրճատումները – ամենից առաջ Ալմաստի պարը և Նադիրի մեներգը ֆինալում), այլև օպերայի երաժշտական հյուսվածքի ներքին ողջ հարստությունը հնարավորին չափ լրիվ ու հարազատորեն բացահայտելու ձգտման մեջ: Այստեղ, թվում է, մոռացության չէր տրվել և ոչ մի մանրամասն, ոչ մի գույն, յուրաքանչյուր ձայն ապրում էր իր ուրույն կյանքով (իհարկե, իրեն տրվածի չափով) և իր անկրկնելի արտահայտչական երանգն էր բերում նվագախմբի ընդհանուր հնչողությանը:

Պարտիտուրի այս բծախնդիր մշակումը, նրա զարմանալի նուրբ «ընթերցումը» ինքնին արդեն չէին կարող (հատկապես մասնագետների մեջ) երախտագիտության մեծ զգացում չհարուցել դիրիժորի հանդեպ: Բայց գլխավորը, իհարկե, հոգեբանական այն արտահայտչությունն էր, որ ձեռք էր բերել օպերայի պարտիտուրը Ի.Ջակի մեկնաբանությամբ: Չի կարելի չվերհիշել, օրինակ, երգչախմբի ու նվագախմբի թափանցիկ գույներով, գրեթե աննյութական հնչողությունը աղջիկների երկրորդ խմբերգում, նշանավոր պարսկական քայլերգի փայլուն կատարումը, դրամատիկ մեծ ուժի «պայթյունների» պահերը երկրորդ արարում և ֆինալում: Նվագախմբային տեմբրերը այս ներկայացման մեջ ասես ձեռք էին բերել իրենց ինքնուրույն՝ հազվադեպ արտահայտիչ լեզուն: Դրանք մերթ ցնցում էին մոռալ ու չարագույժ, երբեմն թանձր ու կաշուն, երբեմն էլ ապակու պես զրնգուն կոլորիտով, մերթ գունավորում էին տազնապի ու խելահեղ հուզմունքի դառնությամբ, մերթ հանկարծ ճառագում էին մարդկային թրթռում ապրումների ջերմություն ու քնքշություն: Եվ չէիր կարող չնկատել այն առանձնակի ուշադրությունը, որ դիրիժորը նվիրել էր լարային խմբին: Վերջինս իրավամբ գերիշխում էր ողջ ներկայացման ընթացքում: Եվ դա, «ծավալայնություն», լայն շնչառություն էր հաղորդում նվագախմբի ընդհանուր հնչողությանը, ներմուծում նրա մեջ քնքշանքի ու մարդկայնության այն անկրկնելի երանգը, որ այնքան բնորոշ է Սպենդիարյանի ոճին:

Ալմաստի դերում հանդես եկավ Լյուդմիլա Կովալևսկայան: Գեղեցիկ, գույներով հարուստ, ուժեղ ձայն, որ դյուրությամբ հաղթահարում էր նվագախմբի ամենաբարձր հնչողությունն անգամ, գերազանց արտաքին տվյալներ և դրամատիկական արտասովոր ձիրք – այս ամենը իսկ և իսկ համապատասխանում էր Ալմաստի դերակատարուհու մասին այն պատկերացմանը, որ մենք բոլորս ունենք: Ասել, թե Կովալևսկայան լավ, անգամ շատ լավ երգեց իր դերերգը, կնշանակի շատ քիչ բան ասել: Երիտասարդ արտիստուհին բեմում ապրում էր Ալմաստի կյանքով, նա ամնացորդ վերամարմնավորվել էր այդ կերպարի մեջ, ներդնելով իր ողջ կիրքը, տաղանդը, վարպետությունը:

Կովալևսկայայի դերակատարման մեջ դժվար է առանձնացնել այս կամ այն պահը: Ինչպես սովորաբար լինում է, այստեղ էլ կային առավել կամ պակաս հաջող տեղեր: (Մասնավորապես, կոնտրաստները պակասում էին Ալմաստի առաջին արիայում: Գուցե այստեղ նրան խանգարում էր նաև երգեցողության համար ոչ այնքան հարմար «պառկած վիճակը»): Ինչևէ, գլխավոր հերոսուհու դերերգում այս ու այն մանրամասները չէ, որ ուշադրություն էին գրավում: Տպավորվում էր ամենից առաջ Կովալևսկայայի ստեղծած կերպարը՝ զարմանալիորեն ամբողջական ու մասշտաբային, տպավորվում էր դրամատիկական անկեղծ այն լարումը, որով տոգորված էր Ալմաստ-Կովալևսկայան առաջին տեսարաններից մինչև վերջինը:

Կովալևսկայայի կատարմամբ Ալմաստի կերպարը նշանակալի չափով տարբերվում էր այն ամենից, ինչը մենք սովորենք տեսնել մեր բեմում. մասնավորապես, տարբերվում էր 1939-ի տասնօրյակային նշանավոր բեմադրությունում Ալմաստի մեկնաբանությունից, որ դարձել է բարդ ու հակասական այդ կերպարի ըմբռնման յուրատեսակ էտալոն:

Կովալևսկայայի մեկնաբանմամբ Ալմաստը ուժեղ բնավորություն է, հպարտ, քմահաճ: Իր էությանբ նա բնավ էլ հանցագործ չէ: Նրա արարքները չար կամքի և, առավել ևս, սառը հաշվարկի արդյունք չեն: Փառքի և իշխանության տենչը՝ իբրև անհաղթահարելի ճակատագրական գայթակղություն, հետապնդում են նրան: Նրա կրքի հուրը, որ սկզբում հազիվ նշմարելի է, հետզհետե բոցավառվում է և ապա մոլեգնում կատաղի ուժով: Կասկածներն ու ներքին տանջալի խռովքը այլևս դառնում են Ալմաստի ճակատագիրը: Եվ այդ կախարդանքին, ճակատագրական կրքին նա այլևս անկարող է

դիմադրել: Իր հանցագործությունը նա կատարում է ասես ուժգին հոգեկան աֆեկտի մեջ, մի վիճակ, որ մոտենում է կիսախելահեղության:

Դանդաղ, ասես ցնորքի մեջ, Ալմաստ-Կովալսկայան շարժվում է հարբած զինվորների մարմինների միջով, շարունակ դիպչելով նրանց, իր առաջ կարծես ոչինչ չտեսնելով: Եվ նույն այդ վիճակում, ասես իներցիայով, նա բարձրացնում է ջահը՝ նշան տալով թշնամուն մտնելու ամրոց...

Ահա և, վերջապես, Ալմաստի վճռական հանդիպումը Նադիր շահի հետ կործանված ամրոցում: Կատարած ոճրի ահավորությունը ասես միանգամից սթափեցնում է Ալմաստին: Նրա հոգին իսպառ այրված է ու դատարկ: Նա գիտե, որ կյանքի հետ իրեն այլևս ոչինչ չի կապում: Նադիր շահին շողոքորթելու, նրան սիրաշահելու, դուր գալու ցանկության հետքն անգամ չկա Ալմաստ-Կովալսկայայի վարմունքում: Նրա ռեպլիկները ծաղրական են և խայթիչ, ձայնի մեջ, ահեղ տիրակալին նետած հայացքներում զգացվում է չթաքցված արհամարհանք:

Ալմաստ-Կովալսկայան այստեղ չի էլ փորձում «զղջում» խաղալ: Ասեմք, կարո՞ղ է որևէ, թող որ լիակատար, զղջում նվազագույն իսկ չափով քավել նրա ահավոր մեղքը՝ դավաճանությունն ու ուխտադրժությունը: Իհարկե, ոչ: Եվ նույն անհուն վճռականությամբ, որով նա ենթարկվել էր կործանարար գայթակղությանը, Ալմաստ-Կովալսկայան հանձնվում է իրեն համակած նոր զգացմունքին՝ վրեժի տենչին: Վրեժ՝ ահա այն միակ բանը, որ կարող է ինչ-որ չափով թեթևացնել տառապանքների անտանելի բեռը:

Ալմաստի վերջին արիդոն Կովալսկայայի կատարմամբ իրոք դառնում է այդ կերպարի զարգացման կուլմինացիան: Անասելի ցավն ու դառնությունը զուր կործանված կյանքի համար, արհամարհանքը մահվան հանդեպ, ազգային հպարտության զգացման արթնացումը և հոգեկան յուրատեսակ վերածնունդը արտիստուիկն հաղորդում էր կրքոտ մի բռնկումով, որ հմայում էր իր գեղարվեստական համոզչությամբ:

Այսպիսին է Ալմաստը Կովալսկայայի կատարմամբ: Եվ պետք է խոստովանել, որ Վ.Աճեմյանի կողմից հոգեբանական ողբերգության պլանով բեմադրված (որ, ըստ իս, առավել համահնչյուն է Սպենդիարյանի օպերայի ոգուն և էությանը) ներկայացման մեջ Ալմաստի կերպարի հենց այսպիսի ըմբռնումն է ճշմարիտ ու համոզիչ թվում...

Նաղիր Շահի դերում լավ տպավորություն գործեց երիտասարդ երգիչ Վլադիմիր Տարասովը: Ճիշտ է, նրա «Բարձր» բասը այնքան էլ չի հարմարում Նաղիրի դերերգի բնույթին, որ պահանջում է ավելի թանձր, «օբերտոններով» հագեցած ձայն: Բացի այդ, արտիստը դեռ պետք է շարունակի աշխատանքը բեմական կերպարի վրա. կուզեինք, որ նա ավելի ցայտուն դարձներ Նաղիրի բնավորության տարբեր գծերը, մի կերպար, որ ներքնապես շատ տարողունակ է և ելևէջներով հարուստ: Այսուհանդերձ, Տարասովի կատարման մեջ կաշառող շատ բան կար: Հատկապես՝ վոկալ առումով: Նա շատ ստույգ էր զգում և հաղորդում խոսքային ինտոնացիաների հոգեբանական արտահայտչությունը, որ այնքան կարևոր դեր է խաղում Նաղիրի վոկալ պարտիայում: Խոսքի և երաժշտության միասնության այդ կենդանի զգացողությունը, վոկալ պարտիայի հուզական-իմաստային նրբերանգների բազմազանությունը ճշմարտացի բացահայտելու կարողությունը առավել ակնեւթայամբ դրսևորվեցին Նաղիրի և Ալմաստի ֆինալային տեսարանում, որ Տարասովը կատարեց մեծ ներշնչանքով:

Մեր հյուրերի հաջողությանը իրոք նպաստեց ստեղծագործական այն մթնոլորտը, որ տիրում էր այդ երեկո Երևանի օպերային թատրոնի բեմում: Բարձր գովեստի էին արժանի նվագախումբն ու երգչախումբը, որ ստույգ արձագանքում էին դիրիժորի անգամ ամենափոքրիկ պահանջներին: Թաթուլի պարտիան գերազանց երգեց Ա.Կարապետյանը: Հաջող էր նաև Հ.Կավազյանի ելույթը (Աշուղ): Հուզումնալից հնչեց ջութակի մենանվագը կոնցերտմայստեր Վ.Չարչոլյանի կատարմամբ: Ներկայացմանը մասնակցում էին նաև Ս.Բարխուդարյանը (Շեյխ), Մ.Անտոնյանը (Գայանե), Ռ.Բաբուրյանը (Ռուբեն):

Տարակույսից վեր է, որ այդ գեղեցիկ և հուզիչ ներկայացումը երկար կմնա բոլոր նրանց հիշողության մեջ, ովքեր բախտ ունեցան այդ երեկո լինել Երևանի օպերայի և բալետի թատրոնում:

(«Սովետական արվեստ», 1973, թիվ 4, էջ 25-27)

ԱՆԱԿՆԿԱԼ, ԹԵ՞ ՕՐԻՆԱԶԱՓ...
(Հայ սիմֆոնիկ երաժշտությանը նվիրված պլենումը)

Հինգ օր տևեց նոր ստեղծագործությունների ցուցադրումը Հայաստանի կոմպոզիտորների միության սիմֆոնիկ երաժշտության պլենումում: Հետաքրքրությունը պլենումի նկատմամբ աճում էր համերգից համերգ: Դրա վկայությունն էին և՛ ունկնդիրների բազմապատկվող թիվը, և՛ այն բարեհաճ, նախանձախնդիր, երբեմն էլ հիացական վերաբերմունքը, որով նրանք դիմավորում էին ազգային սիմֆոնիկ երաժշտության յուրաքանչյուր նորույթ:

Նման մոտեցումն այս պլենումին միանգամայն հասկանալի է: Արդի երաժշտական արվեստում սիմֆոնիկ ժանրը ոչ միայն կարևոր, այլև շատ բանով որոշիչ նշանակություն ունի: Ավելացնենք նաև, որ պլենումը խիստ պատկառելի էր՝ ինչպես առաջին անգամ կատարվող երկերի քանակով, այնպես էլ ձեռք բերված գեղարվեստական արդյունքներով:

Շատերի համար դա անսպասելի էր:

Վերջին ժամանակներս հաճախ էին խոսում ու գրում մեր երաժշտության լուրջ թերությունների մասին, այն մասին, որ նվագել է կոմպոզիտորների ստեղծագործական ակտիվությունը: Խոսում ու գրում էին երբեմն այնպիսի համառությամբ և մռայլ տոնով, որ այն տպավորությունն էր ստեղծվում, որ եթե ինչ-որ անհետաձգելի արմատական միջոցառումներ չձեռնարկվեն՝ մոտակա տարիներին անկարելի է մեր երաժշտությունից որևէ լավ բան սպասել...

Ստեղծագործական պրոբլեմներին դիմելիս մի՞շտ է արդյոք, որ մեզ հաջողվում է թափանցել այդ պրոբլեմների խորքը: Արդյոք մենք հաճախ չափից ավելի ուշադրություն չե՞նք դարձնում «մերձստեղծագործական» խնդիրներին, որոնք թեկուզև կարևոր ու անհրաժեշտ, բայց և այնպես ստորադաս նշանակություն ունեն: Եվ այդ պարագան չի՞ ստվերում, արդյոք, ընդհանուր պատկերը՝ լուսավորելու կամ թեկուզ բացատրելու փոխարեն:

Կարծում եմ, նման մի բան եղավ մեր երաժշտական արվեստի վիճակին նվիրված բանավեճում, որ ձգձգվեց բավական և շարունակվում է ահա երկու տարի տարբեր տեղերում, տարբեր մակարդակով, բանավոր ու գրավոր: Ինչով ասես չբացատրվեց երաժշտության ետ մնալը, նրա որոշակի «անկումը»՝ է՛լ կոմպոզիտորների ստեղծագործական պասիվությամբ, է՛լ նրանց երկերի անբավարար պրոպագանդայով,

է՛լ երիտասարդների դաստիարակության գործի վատ դրվածքով, է՛լ նրանց նկատմամբ հարկ եղած ուշադրության բացակայությամբ, է՛լ քննադատական անձեռնհասությամբ, քննադատություն, որ գործուն օգնություն ցույց չի տվել կոմպոզիտորին՝ նրա սխալներն ուղղելու համար (կարծես քննադատը կարող է բռնել կոմպոզիտորի ձեռքն ու նրան ուղղակի «երաժշտության դրախտը» տանել):

Ինչ ասել կուզի, այս բոլոր հարցերն էլ կարևոր են: Սակայն դրանք առաջադրել ու լուծել է պետք ոչ վերացականորեն, այլ ելնելով այն որոշակի իրավիճակից, որ այժմ, ներկա պահին առկա է մեր երաժշտական արվեստում, հաշվի առնելով այն խորքային, ամենևին էլ ոչ միանշանակ պրոցեսները, որ կատարվում են այդ արվեստի մեջ: Հակառակ դեպքում բոլոր այդ հարցերը հանրահայտ, ծեծված ճշմարտությունների բնույթ կստանան, իսկ դա հազիվ թե ցանկալի լինի:

Սա վերաբերում է ինչպես ստեղծագործական, այնպես էլ գուտ կազմակերպչական հարցերին: Հարկ կա՞, օրինակ, այսօր արհեստականորեն դրդել մեր երիտասարդ կոմպոզիտորներին, որ նրանք օպերաներ ու բալետներ գրեն: Ես բնավ էլ համոզված չեմ այդ բանում: Քսանհինգ-երեսուն տարի առաջ, հավանաբար, զգացվում էր դրա անհրաժեշտությունը՝ և՛ պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորներն էին այն ժամանակ քիչ, և՛ երաժշտական քատրոնի ազգային խաղացանկն էր խիստ սահմանափակ: Իսկ այժմ փոխվել է վիճակը:

Ինչ խոսք, երբ ինքը՝ երիտասարդ կոմպոզիտորն է «հիվանդացել» օպերա կամ բալետ ստեղծելու գաղափարով, գտել է համապատասխան սյուժե, ստեղծագործական ինքնատիպ հղացում, պետք է ամեն կերպ օգնել նրան, որ շունչ ու մարմին տա իր հղացմանը: Բայց դժվար թե նպատակահարմար լինի կոչ անել երիտասարդ կոմպոզիտորներին դիմելու օպերայի կամ բալետի ժանրին, և ներկայացնել դա իբրև պարտադիր մի բան: Այժմ, ըստ իս, հարցն անհրաժեշտ է դնել բոլորովին այլ կերպ՝ երիտասարդ կոմպոզիտորը պետք է ստեղծագործական իր նախորդ ամբողջ փորձով օպերա կամ բալետ գրելու իրավունք նվաճի: Այդ քայլին նա պետք է պատրաստվի ու պատրաստվի ամենայն լրջությամբ և պատասխանատվության զգացումով, էլ չենք խոսում այն մասին, որ ոչ բոլոր, առավել ևս երիտասարդ, կոմպոզիտորները ուժ ու կարողություն կունենան օպերա կամ բալետ գրելու: «Լավ է քիչ, բայց լավ» - այսօր այս հայտնի կոչն առանձնապես այժմեական է հնչում:

Որոշակի հարցադրումների անհրաժեշտությունն առավել չափով վերաբերում է, ինչ խոսք, զուտ ստեղծագործական բնագավառին: Օրինակ, «ստեղծագործական պասիվություն» կամ «ժանրի ճգնաժամ» ասվածը լավ է, քե՞ վատ: Հագիվ քե միանշանակ պատասխանն այստեղ ճիշտ լինի: Ամենից առաջ պետք է փորձել հասկանալ, քե ի՞նչ կա դրա տակ: Չայ-կովսկին, Պրոկոֆևը, Շոստակովիչը, Ստրավինսկին, օրինակ, չգիտեին (կամ գրեթե չգիտեին), քե ինչ է ընդմիջումը ստեղծագործական աշխատանքում: Նրանց ստեղծագործական գործունեության «ռիթմը» զարմանալի կանոնավոր-ճշտորոշ էր և չէր խախտվում բնավ:

Սակայն երաժշտության պատմությունը գիտի մահ ուրիշ օրինակներ: Մեծ Վերդին՝ ամենաարգասավոր կոմպոզիտորներից մեկն աշխարհում, իր փառքի գագաթնակետին, վեհաշուք «Աիդայից» հետո, հանկարծ դադարեց օպերա գրել: Միայն 16 տարի անց երևան եկավ նրա օպերային նոր ստեղծագործությունը: Բայց դա «Օթելլոն» էր... Տասնվեցամյա լուսնային տարիները կոմպոզիտորի գրեթե ամենաարդյունավետ ստեղծագործական որոնումների շրջանը դարձան, և արդյունքը եղավ մի երկ, որ նոր ուղիներ բացեց իտալական օպերայի արվեստում: Նման «պասիվությունը», հիրավի, շատ բան արժե: Իսկ ինչ արժեք, ասենք, դարձյալ հռչակավոր Մեն-Սանսի «ակտիվությունը» նրա ստեղծագործական կյանքի երկրորդ կեսում, երբ նա շարունակում էր կանոնավորապես հանդես գալ այնպիսի նոր գործերով, որոնց կենսագուրկ ակադեմիականությունը առանձնապես պարզ էր երևում նրա երկրի արմատապես փոխված երաժշտական «կլիմայի» ֆոնի վրա. դա արդեն Պոլ Դյուկի, Դեբյուսիի, Ռավելի ժամանակն էր: Նման «ակտիվությունը» ավելի շուտ վկայություն չէ՞ր կոմպոզիտորի ստեղծագործական մտքի իներտության, կոմպոզիտոր, որ չէր ցանկանում լսել «ժամանակի ձայնը»:

Ինչպես տեսնում ենք, արվեստում բնավ էլ ամեն ինչ այնպես պարզ ու հասարակ չէ, ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից:

Նույնը կատարվում է մահ ավելի լայն մասշտաբներով: Ահա ինչ է գրում, օրինակ, Ա.Բիտովը. «Թե ասեմ՝ «ժանրի ճգնաժամ է», կբացականչեն՝ ի՞նչ ճգնաժամ, ի՞նչ բան, իսկ սա ինչ է, պատմվածք չէ՞, իսկ սա վեպ չէ՞... Այս արդարացված վրդովմունքի մեջ մի տեսակ մոռանում են, որ ճգնաժամը լավի կամ վատի հարց չէ, այլ գրական ընթացքի երևույթ, գրեթե

այնպես, ինչպես լինում է ցերեկ և լինում է գիշեր, լինում է զարուն և լինում է աշուն»¹:

Այստեղ բանավեճի սուր ձևով ստույգ միտք է արտահայտված: Ժանրի զարգացումը դժվար է պատկերացնել իբրև վերընթաց ուղիղ գծով անշեղ ու հավասարաչափ շարժում: Կենդանի, բարդ և հաճախ հակասական ընթացք է դա՝ «թռիչքներին» հաճախ «անկումներ» են հետևում: Սակայն մեծ անկումները բնավ էլ միշտ չէ, որ ստեղծագործական պատկերից ցուցանիշներ են: Ընդհակառակն, երբեմն հենց մեծ շրջաններում է հատկապես լարված ու արդյունավետ աշխատում արվեստագետի ստեղծագործ միտքը, որ ձգտում է ժանրը հասցնել զարգացման մի նոր աստիճանի, ներդաշնակել փոփոխված իրականության հետ:

Վերջին տասնամյակում մեծ քանակությամբ էլ կատարվեց հայկական կամերային և սիմֆոնիկ երաժշտության ժանրերի զարգացման մեջ: Ինչպես իրավացիորեն գրել է Մ.Բերկոն «Կոմունիստ» թերթում, ազգային երաժշտության այդ բնագավառը, «հասնելով նշանակալի բարձրության, դրսևորվելով մի շարք հետաքրքիր, անհատականորեն ինքնատիպ, մեր երաժշտության զարգացման համար սկզբունքորեն կարևոր տիպաբանություն, այդ փուլում փոքր-ինչ սպառեց նորարարական իր պոտենցիալը: Լավագույնը դարձավ նորմա, գեղարվեստական հնարանքների, կերպարների առումով եզակին սկսեց բազմանալ, իսկ դա, հասկանալի է, հակասում է արվեստի օրենքներին»:

Բացի այդ, նույն շրջանը համընկավ երաժշտական արտահայտչամիջոցների նորացման ու թարմացման բուռն հոսանքի հետ, որ իր մեջ առավ սովետական ամբողջ երաժշտությունը, նաև հայկականը: Երևան եկան զուտ փորձարարական բնույթի բազմաթիվ գործեր: Նոր ուղիների, երաժշտական նոր լեզվի, արտահայտման նոր ձևերի որոնումներով, բնականաբար, հատկապես տարվեցին երիտասարդ կոմպոզիտորները: Բանը հասավ նաև ծայրահեղությունների, ակնառու բացասական երևույթների, եղան ժամանակակից արևմտյան երաժշտական ավանգարդին արտաքինապես մեծանակելու, ի վնաս կերպարային արտահայտության՝ զուտ տեխնոլոգիական կարգի խնդիրներով տարվելու օրինակներ: Մի շարք դեպքերում խստադ կորավ կենդանի կապը ազգային երաժշտական ավանդույթների հետ: Ճիշտ է նաև, որ այդ

¹ А. Битов. "Вопросы литературы", 1976, N 3.

շրջանը երիտասարդ շատ կոմպոզիտորների կյանքում անհիմն երկարաձգվեց, զրկեց նրանց ստեղծագործական պարզ հեռանկարներից: Այս ամենի մասին ժամանակին իրավացիորեն խոսվել ու գրվել է:

Բայց այն, որ, ամբողջությամբ առած, այդ շրջանը ներքուստ հազեցած է եղել ստեղծագործական պոտենցիալ եռանդի ու կարողությունների մեծ լիցքով, որ հենց այդ ժամանակ են կատարվել գեղարվեստական կարևոր ու նշանակալի լուծումների լարված որոնումները, ամբողջ ակներևությամբ ցույց տվեց սիմֆոնիկ երաժշտության մեր պլենումը:

Պատմել պլենումի մասին՝ նշանակում է նախ և առաջ կոնկրետ ներկայացնել այն երկերը, որոնք հնչեցին այնտեղ, առավել ևս, որ դրանց մեջ գրեթե չկային «պատահական» գործեր, իսկ մի քանիսը աչքի էին ընկնում գեղարվեստական խիստ ակնառու արժանիքներով:

Խոշոր և արժանի հաջողություն բաժին ընկավ Գ.Եղիազարյանի «Արա Գեղեցիկ» բալետի Երրորդ սյուիտին: Ըստ իս, այդ սյուիտը մեր ճանաչված վարպետի լավագույն և ամենակատարյալ գործերից մեկն է: Այն ոչ միայն «հավաքել-կուտակել է» իր մեջ կոմպոզիտորի գեղարվեստական փորձից եկող առավել արժանավորը, այլև հնարավորություն է ընձեռում լսելու շատ կողմերով «նոր» Եղիազարյանին:

Սյուիտը, նրա նախորդ երկերի նման, գրավում է կոլորիտի փայլով ու շուրջով, նվագախմբային գույների հարստությամբ ու բազմազանությամբ: Սակայն գույներն այստեղ դարձել են ասես ավելի «խոսուն», ձեռք են բերել հոգեբանական յուրահատուկ արտահայտչականություն: Իսկ սյուիտի բուն կոլորիտը՝ փոքր-ինչ փայլատ, անդադար առկայծուն, կարծես անփոփոխ և միաժամանակ անվերջ փոփոխվող, ինձ հիշեցնում է (գուցե և սուբյեկտիվորեն) հինավուրց խճանկար-որմնանկարների կոլորիտը՝ անընդգրկելիի և անիմանալիի նրանց արտահայտությամբ: Համենայն դեպս, գտնված նվագախմբային բոլոր այդ հնչյունները՝ մերթ մռայլ, չարագույժ հրով բռնկուն, մերթ մեղմափայլ, մի տեսակ թաքուն գեղեցկությամբ հրապուրող, մերթ ճաճանչավետ, մաքուր, ասես արշալույսի ցողով լվացված, – գեղարվեստորեն խիստ համոզիչ վերստեղծում են այն Հին Արևելքի ոգին, որ մեզ է հասել վաղեմի առասպելներից և ապրում է մեր երևակայության մեջ:

Բնականաբար, անհամբեր հուզումով էր սպասվում է.Հովհաննիսյանի «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետի հատվածների կատարումը: Կոմպոզիտորը վաղուց էր երագում

ժողովրդական հանճարեղ էպոսի կերպարների երաժշտական մարմնավորման մասին: Սակայն չէր շտապում՝ խնդիրն իր վիթխարիությամբ և՛ գայթակղում էր, և՛, հավանաբար, երկյուղ ներշնչում: Այնուհանդերձ, նա աստիճանաբար և հետևողականորեն յուրացնում էր էպիկական թեմատիկան, կամա թե ակամա նախապատրաստվում նվիրական նպատակի իրականացմանը: Եվ ահա, վերջապես, վճռեց ու գործի անցավ:

Ինչ խոսք, «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետի մասին, ամբողջությամբ առած, կարելի է դատել նրա բեմական մարմնավորումից հետո միայն: Իսկ ինչ վերաբերում է ցուցադրված հատվածներին, ապա համերգային կատարումով անգամ դրանք վառ և ուժեղ տպավորություն բողեցին:

Է.Հովհաննիսյանի ստեղծագործական հաղթանակի սկզբունքային բնույթն ուզում ենք հատուկ ընդգծել, քանի որ այդ հաղթանակը ձեռք է բերվել սովետական արվեստի զարգացման մայրուղու վրա: Էպիկական հնչողություն ունեցող լայն կտավներին դիմելը, կտավներ, ուր խոշորացված կերպարներում վերստեղծվում է ժողովրդի կյանքը, նրա անկասելի ուժն ու հերոսական ոգին, ուր բուն կյանքն ու պատմությունը երևում են ասես ժողովրդական աշխարհընկալման դարերով հղկված պրիզմայի միջով, եղել ու մնում է սովետական արվեստի ամենակարևոր խնդիրներից մեկը:

Ահա հենց այս տեսանկյունից էլ հարկ է դիտել «Սասունցի Դավիթ» թեմայի լուծումը Է.Հովհաննիսյանի նոր գործում: Մասշտաբայնությունը մինչ այդ էլ բնորոշ է եղել նրա լավագույն գործերին: Այստեղ կարծես ավելի են ընդլայնված այդ մասշտաբայնության շրջանակները: «Դավիթ ծնունդը» հատվածն ընկալվում է իբրև մի ամբողջ ժողովրդի ծննդի խորհրդանիշ՝ այդ ժողովրդի արդեն նախասահմանված դաժան, տառապալի, բայց և փառավոր ճակատագրով, որպես ժողովրդական ոգու, բնավորության առավել խոշոր շերտերի մարմնավորում...

Պլենումի ուշագրավ առանձնահատկություններից էր զգալի թվով նոր սիմֆոնիաների երևան գալը: Հայկական սիմֆոնիան այդպիսի «թռիչք» ունեցել է միայն 1950-ականների վերջին և 1960-ականների սկզբին: Ուստի չի կարող ուրախություն չպատճառել մեր կոմպոզիտորների վերածնված բուռն հետաքրքրությունը երաժշտական պատումի՝ արտահայտչամիջոցներով հարուստ և տարողունակ այդ ձևի նկատմամբ:

Մեծ հաջողություն գտավ Ա.Տերտերյանի Երրորդ սիմֆոնիան: Ինչ վերաբերմունք էլ ունենանք այս հեղինակի սիմ-

ֆոնիաների նկատմամբ (իսկ վերաբերմունքը, հավանաբար, տարբեր կարող է լինել՝ նրա սիմֆոնիաները շատ են արտասովոր, նույնիսկ հանդգնորեն արտասովոր), այնուհանդերձ չենք կարող չխոստովանել, որ դրանք միանգամայն նոր ուղի են բացել ազգային սիմֆոնիզմի զարգացման մեջ, զգալիորեն ընդլայնելով ու հարստացնելով նրա ավանդական կերպարների և արտահայտչամիջոցների շրջանակը: Տերտերյանի նորարարական որոնումների կարևորության, նրա գեղարվեստական լուծումների համոզության մասին է վկայում թեկուզ այն, որ նրա երաժշտությունն աներկբա ազդեցություն է ունեցել և այժմ էլ ունի հայ որոշ կոմպոզիտորների ստեղծագործության վրա:

Երրորդ սիմֆոնիայի երաժշտությունը սուր էքսպրեսիվ է և միաժամանակ էպիկական է իր բնույթով, ուղղվածությամբ: Կոմպոզիտորը դիմում է գոյի արմատական պրոբլեմներին, կյանքի և մահվան խորհուրդներին: Այս պրոբլեմների լուծումը կոմպոզիտորը տեսնում է ժողովրդական կյանքի խորքերը թափանցելու, նրա առավել նախասկզբնական, նախաստեղծ տարրերին դիմելու մեջ, տարրեր, որոնք հագեցված են ժողովրդի իմաստությամբ ու կենսունակությամբ: Այդ բանը զգացվում է և՛ ժամանակակից սիմֆոնիկ նվագախմբի երանգապնակի մեջ վարպետորեն ներառված դուդուկի ողբերգական մենանվագում, և՛ մոլեզին դինամիզմի պոռթկումներում, ուր իշխում է ժողովրդական ռիթմերի տարերքը: Հղացման կոնցեպցիոն ուղղվածություն, իրականության ոչ թե առանձին մեկ կողմը, այլ «իբրև պատմություն և ապագա ընկալվող ամբողջ կյանքը» հաղորդելու ձգտում, խիստ արդիական կենսազգացողությունը ազգային ավանդույթներին զուգորդելու հմտություն, – ահա այն հատկանիշները, որոնք էլ հենց առաջին հերթին կանխորոշում են Տերտերյանի սիմֆոնիզմի ինքնատիպ բնույթը:

Էպիկական լայն շնչով է հատկանշվում նաև Է.Արիստակեսյանի Երկրորդ սիմֆոնիան: «Պրոմեթևս» բալետից հետո, որով Արիստակեսյանը հանդես եկավ մոտ տասը տարի առաջ և ճանաչման արժանացավ, Երկրորդ սիմֆոնիան առավել նշանակալի, կարելի է ասել, ուղենիշային երկն է նրա ստեղծագործության մեջ: Փոքր-ինչ խստորոշ կոնստրուկտիվիզմը, որ ընդհանրապես բնորոշ է Արիստակեսյանի երաժշտական մտածողությանը, սիմֆոնիայում լիովին ենթարկվել է հուզական-պատկերային որոշակի բովանդակություն մարմնավորելու խնդրին:

Երկրորդ սիմֆոնիան Հայաստանի, նրա անցյալի ու ներկայի մասին է: Ահա հնչում է Ֆլեյտայի թախծալի-խոհուն մեղեդին (Կոմիտասի գրառած Ակնա ժողովրդական երգերից), որի հովվերգական կոլորիտը խաղաղ բնության, հայրենի լեռնաշխարհի պատկերն է վերստեղծում: Սակայն աստիճանաբար նվագախմբում աճում է տագնապի զգացումը: Անընդմեջ կրկնվող ընդհատուն ֆրագներն ավելի են մեծացնում հնչողության լարված դինամիկան. շուրջն ասես ամեն ինչ կենդանանում է, և երևակայության մեջ հառնում են ահեղ փորձության, պայքարի դրամատիկ պատկերներ: Ուժի և առնակա-նության ոգով համակված երաժշտությունը հասնում է մեծ արտահայտչականության:

Զնարական և էպիկա-դրամատիկական կերպարների այս սահուն, գրեթե աննկատ հերթազարության, երաժշտական նյութի ծավալման բուն սկզբունքի մեջ կոմպոզիտորը նոր ու հետաքրքիր շատ բան է դրել: Ընդհանուր տպավորությունը փոքր-ինչ թուլանում է առաջին և երրորդ մասերում դրամատուրգիական համանման հնարանքների գրեթե անփոփոխ կրկնության պատճառով: (Ի դեպ, նույն դիտողությունը կարելի է անել նաև Տերտերյանի սիմֆոնիային, սակայն այստեղ ավելի բարձր «շիկացումը» ֆինալում որոշ չափով փրկում է դրու-թյունը):

Հենց իր՝ հեղինակի ընտրած դրամատուրգիական սկզբունքներին անհարկի ուղղագծորեն հետևելու հանգամանքը զգացվում է նաև Լ. Աստվածատրյանի սիմֆոնիայում: Վերջինս այդ պատճառով դարձել է փոքր-ինչ մտահայեցական, որ նկատելի է առանձնապես միջին մասում: Սակայն ամբողջությամբ առած, այս գործը ևս պետք է հաջողված համարել: Ակներև հնարագիտությամբ է մշակված «Մոկաց Միրզա» էպիկական երգի մեղեդին՝ ամբողջ սիմֆոնիայի ինտոնացիոն հիմքը: Սիմֆոնիայի երաժշտության մեջ առանձնապես տպավորիչ են ներքին կենտրոնացման, ինքնախորասուզման պահերը: Երաժշտական հյուսվածքի հագեցվածությունն այստեղ այնպիսի խտացման է հասնում, որ ակամա ասես զգում ես բուն մտքի լարված ընթացքը: Նման դրվագներում կառուցվածքի պարզ ու հավաք բնույթը և խստորոշ տրամաբանվածությունը ինչ-որ նոր որակ են ձեռք բերում՝ զուտ գեղագիտական, գեղարվեստական: Կառուցիկ ներդաշնակության, էթիկական պատկերացումների հստակ մաքրության զգացում է առաջ գալիս:

Սիմֆոնիզմի բոլորովին այլ՝ քնարա-հոգեբանական տա-
րատեսակ էր ներկայացնում Գ.Հախինյանի Երկրորդ սիմֆո-
նիան: Գ.Հախինյանը մեր ամենագործուն, ամենաշատ աշխա-
տող կոմպոզիտորներից է, ընդ որում նրա ստեղծագործական
աճը նկատելի է երկից երկ: Բացառություն չէր նաև նրա
Երկրորդ սիմֆոնիան: Այստեղ, Առաջին սիմֆոնիայի համե-
մատությամբ, ավելի խոր ու նշանակալի են դարձել երաժշ-
տական կերպարները, երաժշտական նյութի խայտաբղետու-
թյանը փոխարինելու է եկել ցիկլի ամբողջականության ու
միասնության գիտակցումը:

Հախինյանի սիմֆոնիան նվիրված է Պարույր Սևակի
հիշատակին, և դա, բնականաբար, ազդել է երկի բնույթի վրա՝
ողբերգական հնչողություն հաղորդելով նրան: Վշտալի խոհեր,
վերահաս դաժան իրադարձությունների պոռթկում, կոռստի
ցավ, – այս ամենի մասին երաժշտությունը պատմում է կրքոտ,
ոգեշունչ, վառ հուզականությամբ: Եվ, այնուհանդերձ, սիմֆո-
նիան մի տեսակ թերասածության տպավորություն է թողնում:
Այս տպավորությունն ստեղծվում է, հավանաբար, հեղինակա-
յին կոնցեպցիայի միակողմանիությունից: Կերպարների առա-
վել բազմազանությունը, թեմայի առավել լիակատար բացա-
հայտումը կնպաստեր այն բանին, որ ավելի ակնբախ դառ-
նային այս տաղանդավոր ստեղծագործության արժանիքները:

Մեծ ընդմիջումից հետո սիմֆոնիկ ժանրում հանդես
եկավ Տ.Մանուրյանը: Նա ցուցադրեց ձայնի և նվագախմբի
համար գրված «Երեք մաիքյան երգը» (խոսք՝ Վ.Տերյանի):
Ունկնդիրներին իսկույն գրավեց այս երկի երաժշտությունը, որ
վեհ է և ոգեշունչ, նուրբ, ակվարելային ջինջ կոլորիտով:

Զաղաքացիական առումով նշանակալի թեման կոմպո-
զիտորը բացահայտում է անձնական, խորապես ու կրքոտ
ապրված ինտոնացիայով: Առաջին երգն ունկնդրին տանում է
Տերյանի վաղ քնարերգության աշխարհը, ուր թախիծը միա-
հյուսված է լուսավոր երազանքի հետ՝ անորսալիորեն աղոտ,
նուրբ ու գեղեցիկ կերպարներում: Երկրորդ՝ «Մի՞թե վերջին
պոետն եմ ես» երգում ողբերգականի, հուսալքման և հույսի
զգացմունքները կոմպոզիտորը հաղորդել է այնպիսի սրու-
թյամբ ու թափով, որ մատչելի է ճշմարիտ արվեստագետին
միայն: Վերջապես, երրորդ երգում՝ «Խնդության գագեղում»
(բանաստեղծը նվիրել է Ստ.Շահումյանի հիշատակին) կրքոտ
մենախոսություն է հնչում կյանքի մասին, որ սխրանք է,
հավերժ բոցակիզում:

Պլենումում բավական լայն էր ներկայացված նաև գործիքային կոնցերտի ժանրը: Վարպետորեն են գրված Գ.Հովունցի Կոնցերտային ինվենցիաները դաշնամուրի և նվագախմբի համար, որ ինքնատիպ ու զարմանալի հմայիչ գործ է: Նրա երաժշտական կերպարները՝ մերթ դինամիկ, բերկրալիտրեն աշխույժ, մերթ ջերմացված մուրք քնարականությամբ, նախանձելի լակոնական ու ճշգրիտ մարմնավորում են ստացել և զարգանում են մի տեսակ անբռնազրոս ու նրբագեղ ընթացքով:

Բանաստեղծական է Ա.Հարությունյանի՝ քավջութակի և նվագախմբի համար գրված «Պոեմի» երաժշտությունը: Կոմպոզիտորն այստեղ էլ հավատարիմ է մնացել իր արդեն հաստատված ոճական սկզբունքներին: «Պոեմն» աչքի է ընկնում երաժշտական լեզվի բնականությամբ ու անկեղծությամբ, լայն մեղեդայնությամբ, ուր նրբորեն և չափի մեծ զգացումով օգտագործված են ժողովրդական մելոսի առանձնահատկությունները:

Գ.Զքյանի երաժշտությունը գրավում է արտահայտչական լեզվի բնականությամբ: Մի կոմպոզիտոր է նա, որ միշտ կարողանում է խոսել «սեփական ձայնով»: Թեկուզև այդ ձայնը արտաքուստ համեստ է և ոչ շատ հնչեղ, – դա չի խանգարում, որ ուշադրությամբ ունկնդրենք. նրա մեջ և՛ նշանակալի միտք կա, և՛ սեփական աշխարհընկալում՝ խորապես կշռադատված ու ապրված: Զքյանի երաժշտությունը չի զարմացնում, չի ցնցում, այլ ամենից առաջ հուզում է, հուզում զգացմունքների անկեղծությամբ, մեղմությամբ ու նրբագեղությամբ: Այս կոմպոզիտորի ձիրքի լավագույն հատկանիշներն ակներև ի հայտ եկան Ջութակի կոնցերտում, հատկապես առաջին մասում՝ նրա «անվերջանալի» մեղեդիով, քնարական վեհ տրամադրությամբ: Ցավոք, ֆինալի հիմնական թեման՝ բավական հասարակ, սովորական և շատ ծանոթ ինտոնացիաներով, ի չիք է դարձնում հենց նոր հնչած երաժշտության հմայքը և իջեցնում «առօրեականության» աստիճանի: Եվ դրությունը չեն փրկում ոչ հեղինակի պրոֆեսիոնալ վարպետությունը, ոչ էլ զարգացման ազատ ու անկաշկանդ ընթացքը: Թերևս, արժե, որ հեղինակը վերստին անդրադառնա կոնցերտին և մի նոր երկրորդ մաս գրի:

Ա.Օհանյանի «Պատկերների և երևակայության աշխարհում» սյուիտը նախատեսված է մանուկ ունկնդրի համար: Սյուիտի երաժշտությունը քնարականորեն սրտահույզ է, պարզ, մատչելի, տեղ-տեղ էլ՝ հնարագետ: Այստեղ, ճիշտ է, քիչ

են հակադիր գույները, հանդիպում են միօրինակ կերպարներ և շարադրանքի հնարներ, բայց, ամբողջությամբ վերցրած, Ա.Օ. հանյանի գործը հաճելի տպավորություն է թողնում և անկասկած հարստացնում է բազմազանությամբ չփայլող մեր ազգային մանկական սիմֆոնիկ գրականությունը:

Պլենումի համերգներից մեկում գրեթե մի ամբողջ ծրագիր էին զբաղեցնում երիտասարդ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները: Ու թեև դա ամենավաղ համերգների թվին չէր պատկանում, այնուհանդերձ բավական ակնառու ի հայտ բերեց երիտասարդների ստեղծագործության մեջ տեղ գտած նոր միտումները: Նրանց երաժշտությունը, անկասկած, դարձել է առավել հուզական, պարզ ու սրտամոտ: Առանձնապես նշանակալի է, որ նրանք սկսել են ոգեշնչման աղբյուր որոնել բուն կյանքում, քաղաքացիական մեծ հնչեղություն ունեցող թեմաների մեջ:

Ինձ վրա ուժեղ տպավորություն թողեց հատկապես Ռ.Սարգսյանի «Այդպես է եղել...» կանտատը՝ նվիրված Մեծ հաղթանակի երեսնամյակին: Կանտատն աչքի է ընկնում և՛ ոչ շաբլոն հղացումով, և՛ պրոֆեսիոնալ հասունությամբ, որ նույնիսկ փոքր-ինչ զարմանալի է նման երիտասարդ տարիքում: Կոմպոզիտորի բանաստեղծական բարձր ճաշակի մասին է խոսում կանտատի տեքստի հազվագյուտ հաջող ընտրությունը, նրա հմուտ «մոնտաժը» (կազմված Եղիշե Չարենցի և Ժակ Ֆրեվիլի բանաստեղծություններից):

Կանտատի երաժշտությունն ավելի շուտ «պատկերում է», քան «արտահայտում»: Սա կարծես թե հակասում է երաժշտական արվեստի բնույթին: Սակայն երաժշտական այս պատկերներն արված են «նկարչական» այնպիսի ճշգրտությամբ և ներքին դիմամիզմով, որ ասես իրենք իրենց սկսում են հուզական էներգիա ճառագայթել: Երկի դրամատուրգիան կառուցված է նման առանձին մերթ սուր դրամատիկ, մերթ ողբերգական, մերթ պայծառ «պատկեր-տրամադրությունների» մոնտաժի վրա: Այստեղ կիրառված սիմֆոնիզմի սկզբունքները նոր են ու քարմ մեր սիմֆոնիկ գրականության համար: Իսկ ընդհանրապես պետք է ասել, որ այս կոմպոզիտորի պոտենցիալ հնարավորությունները մեծ են, և ճիշտ զարգացման դեպքում նրա տաղանդից շատ բան կարելի է սպասել:

Ս.Հովհաննիսյանի ստեղծագործության կազմավորման մեջ կարևոր տեղ կունենա նրա Սիմֆոնիետան՝ նվիրված Ավ.Իսահակյանի ծննդյան հարյուրամյակին: Երաժշտական նյութի շարադրման լինեարային սկզբունքը, որ ընդգծում է

առանձին ձայների զծանկարի ինքնուրույնությունը, նրա նախորդ երկերում ընկալվում էր իբրև ինչ-որ արհեստական, մտացածին մի բան: Նույն սկզբունքը Սիմֆոնիետայում կիրառված է շատ ավելի մեծ բնականությամբ և, եթե կարելի է ասել, երաժշտական նրբագացությամբ: Հիշողության մեջ առանձնապես մնում է քնարական երկրորդ մասը, որի հիմքում ընկած է «Լե, լե, աման» ժողովրդական երգի մեղեդին: Վերջինիս սիմֆոնիկ մշակումն արված է պարզ ու հասարակ, բայց և հետաքրքիր:

Իսկ ո՞րն է պլենումի հանրագումարը: Պլենումը ցույց տվեց, որ հայ կոմպոզիտորների սիմֆոնիկ ստեղծագործության մեջ դրական մեծ տեղաշարժեր են կատարվել, որ մեր սիմֆոնիկ երաժշտությունը հասել է զարգացման նոր աստիճանի: Այդ մասին Է.Միրզոյանը Մոսկվայում, ՍՍՀՄ կոմպոզիտորների միության վարչության և ՌՄՖՍՀ կոմպոզիտորների միության համատեղ պլենումում ասաց. «Մի շարք նոր երկեր աչքի են ընկնում մասշտաբայնությամբ, գաղափարական նշանակալի արժեքով, հղացման խորությամբ: Կարելի է, հավանաբար, խոսել նույնիսկ յուրատեսակ մտածողության էպիկական բնույթի մասին, որ ի հայտ եկավ այդ գործերում: Եվ դա խիստ հատկանշական է»:

Նշանակո՞ւմ է սա արդյոք, որ սիմֆոնիկ երաժշտության պլենումը լուծեց բոլոր պրոբլեմները և պատասխանեց բոլոր առաջադրված հարցերին: Իհարկե, ոչ: Ինչպես փորձեցի ցույց տալ իմ այս հոդվածում, պլենումում կատարված շատ գործեր (այդ թվում և լավագույնները) զերծ չէին այս կամ այն կարգի թերություններից: Վարպետության, կատարելագործման, ստեղծագործական հղացումը մինչև վերջ հստակորեն մարմնավորելու կարողության, երաժշտական արտահայտչականության դասական ու ժամանակակից միջոցների ողջ հարստությանը տիրապետելու հարցերը շարունակում են մնալ օրակարգում:

Անցողակի կուզեինք երկու ավելի կոնկրետ նկատառում արտահայտել:

Մի շարք երկերում պարզորոշ զգացվում էր հեղինակների չափազանցված հակումը հարվածային գործիքների ուժգին, սաստկացված հնչողությունների նկատմամբ: Կասկած չկա, որ «վիթխարի» հնչողությունների դիմելը, եթե դրանք արդարացված են հղացմամբ և զարգացման տրամաբանությամբ, միանգամայն հնարավոր է և կարելի: Սակայն մմանօրինակ «ուժեղ ներգործող» միջոցների անսահմանափակ կիրառումը

ոչ միայն անցանկալի է գեղագիտորեն, այլև որոշակի վտանգ ունի իր մեջ: Չպետք է մոռանալ, որ երբեմն հենց համեստ ու սահմանափակ արտահայտչամիջոցներն են խթան հանդիսանում կոմպոզիտորի ստեղծագործական երևակայության համար և մղում ինքնատիպ լուծումներ գտնելու, այնինչ հակառակ ուղին հաճախ տանում է դեպի շտամպը, զուտ արտաքին ներգործության էֆեկտները:

Ինչպես ցույց է տալիս համաշխարհային պրակտիկան, ամենաժամանակակից արտահայտչամիջոցները հիանալիորեն «գոյակցում են» մեղեդու հետ, մաքուր, նախաստեղծ մեղեդու՝ երաժշտության հիրավի կախարդական այդ ֆենոմենին հետ:

Մեղեդիական հիմքի կարևորում, մեղեդիական արտահայտչականության նկատմամբ առավել ուշադիր վերաբերմունք նկատվեց նաև պլենումում կատարված շատ ու շատ գործերում: Ընդ որում, ամենալայն կերպով օգտագործված էին ժողովրդական մեղեդիներ: Եվ անկարելի է չորախանալ դրա համար: Բնավ էլ չժխտելով ժողովրդական աղբյուրներ օգտագործելու օրինաչափությունը և նույնիսկ անհրաժեշտությունը, կուզեինք, սակայն, կոչ անել կոմպոզիտորներին, որ նրանք միաժամանակ առավել եռանդով ստեղծեն ինքնուրույն և ինքնատիպ մեղեդիներ, քանի որ վերջիններս օժտված են սեփական, խիստ առանձնահատուկ արտահայտչական ուժով:

Միմֆոնիկ պլենումը կարևոր ուղենիշ դարձավ հայ երաժշտության զարգացման ճանապարհին, համերգային կյանքի ուղեծիր դուրս բերեց հետաքրքիր շատ ստեղծագործություններ և գեղարվեստական հայտնագործությունների բերկրանք պարզեց:

(«Սովետական արվեստ», 1976, թիվ 8, էջ 13-20)

Զարուհի Դոլուխանյանը հազվագյուտ երգչուհի է: Թվում է, բնությունն օժտել է նրան այն ամենով, ինչի մասին կինը միայն կարող է երազել: Ունի իր գեղեցկությամբ հոյակապ ձայն, զարմանալի նուրբ երաժշտականություն և, վերջապես, հիանալի արտիստական արտաքին: Երբ նա երգում է բեմի վրա՝ դա գեղեցկության, նազելիության, նրբագեղության ու ոգեշունչ արվեստի բուն մարմնացում է: Եվ զարմանալի չէ, որ նրա յուրաքանչյուր համերգ դառնում է բերկալի մի տոն՝ համակված քնարականության քանձր շղարշով, որի մեջ ընկղմվում են և՛ ունկնդիրները, և՛ երգչուհին:

Զարուհի Դոլուխանյանի անունը հայտնի է գրեթե ամբողջ աշխարհին: Նա իրավամբ դարձել է արդիականության մեծագույն երգչուհիներից մեկը: Սովետական Միությունում, աշխարհի շատ երկրներում նրա տված համերգները բազմաթիվ արձագանքներ են առաջացրել: Ամենուր միահամուռ կերպով բարձր են գնահատում նրա տաղանդն ու վարպետությունը: «Ինչպիսի՜ երգչուհի, ինչպիսի՜ փայլուն հաջողություն: Մարդկանց հսկայական բազմություններ այնպիսի հրճվանք էին ցուցաբերում, ասես վերադարձել էր երգեցողության ոսկեդարը»: «Զարուհի Դոլուխանյանը մեծ երգչուհի է՝ ինչպիսի չափացույցով էլ գնահատելու լինենք», – գրում էին Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում: Հույն քննադատները նշում էին. «Չտեսնված հաջողություն երկրի արվեստի պատմության մեջ»: Նմանօրինակ արձագանքները քիչ չեն, բայց, թերևս, նրա մասին ամենից լավ արտահայտվել է սովետական երաժշտագետ Գորոդինսկին. «Այդ արտիստուհին արվեստագետ-համերգային երգչի իդեալի կենդանի մարմնացումն է»:

Զարուհի Դոլուխանյանը Լենինյան մրցանակի դափնեկիր է: Հարկ է առանձնապես նշել, որ նա վոկալ (երգեցողական) արվեստի առաջին և առաջմ միակ վարպետն է, որ արժանացել է Սովետական Միության այդ ամենաբարձր պարգևին:

Հսկայական հաջողությունը երգչուհուն ուղեկցում է ամենուրեք: Այժմ թվում է, թե միշտ այդպես է եղել: Մինչդեռ դեպի արվեստի գագաթները տանող նրա ուղին եղել է դժվարին և ոչ այնքան հարթ:

Զարուհու մանկական տարիներն անցել են Մոսկվայում: Նրա հայրը՝ Ադասի Մակարյանը, որը մասնագիտությամբ ինժեներ-մեխանիկ էր, երաժշտության կրքոտ սիրահար էր: Մայ-

ըը՝ Ելենա Բաբայանը, հիանալի ձայն ուներ, որին լավ էր տիրապետում: Մոր արտասովոր երգչական տվյալները ի հայտ եկան, երբ նա դեռ սովորում էր գիմնազիայում, իր ծննդավայր Ալեքսանդրապոլում: Պրոֆեսիոնալ երգչուհի դառնալու տենչը նրան բերեց Մոսկվա, որտեղ նա ընդունվեց վոկալ դասընթացներ: Սակայն նրան չհաջողվեց երաժշտական կրթությունն ավարտել: Վաղ կորցնելով ամուսնուն, նա մնաց երկու փոքրահասակ աղջիկների՝ Չարուիու և Դագմարայի հետ: Ուսման մասին նա այլևս չէր կարող մտածել, և նա ամբողջովին նվիրվեց երեխաների դաստիարակությանը:

Հանգուցյալ հոր նվիրական ցանկությունն էր աղջիկներին տալ երաժշտական լուրջ կրթություն, և Չարուիին արդեն հինգ տարեկանից սկսեց երաժշտություն սովորել: Սկզբում նա նվագում էր դաշնամուր, հետո ջութակ: Ջութակ նվագել սովորելու համար նա ընդունվեց Մոսկվայում հայտնի Գնեսինների անվան երաժշտական ուսումնարանը: Սակայն Չարուիին այդ պարապմունքների ժամանակ առանձին ընդունակություններ չէր ցուցաբերում:

Ճիշտ է, աղջիկը ձայն ուներ, բայց դա ուշադրության չէր արժանանում, որովհետև ձայնը թվում էր փոքր և թույլ: Այն ժամանակ և ոչ ոք չէր ենթադրում, թե Չարուիին երբևէ կարող էր երգչուհի դառնալ: Այդ մասին թաքուն երազում էր միայն ինքը: Իր հիշողության մեջ Չարուիին խնամքով պահում էր այն երգերը, որ սիրում էր երգել մայրը: Նրան առանձնապես դուր էին գալիս հայրենի մեղեդիները: Յաժրաձայն երգելով դրանք, նա մտովի սլանում էր դեպի իր հեռավոր Գլուսնին՝ հռչակավոր գուսանների ու աշուղների հայրենիքը:

Երբ լրացավ Չարուիու տասնվեց տարին, նրա նվիրական երազանքն իրականացավ. նա սկսեց սովորել երգեցողություն: Հմուտ մանկավարժ Բելյակա-Տարասևիչի ղեկավարությամբ նա վոկալ լավ դպրոց անցավ և երգեցողական բարդ արվեստի տիրապետման մեջ ունեցավ առաջին հաջողությունները:

Ամուսնանալով կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Դոլուխանյանի հետ, Չարուիին տեղափոխվեց Երևան և որոշ ժամանակից հետո որպես մեներգչուհի ընդունվեց Երևանի օպերային թատրոն: Այն ժամանակ, դա պատերազմի տարիներն էին, թատրոնը ապրում էր իր պատմության ամենափայլուն էջերից մեկը: Թատրոնի բարձր երաժշտական մշակույթը, շփումն այնպիսի ականավոր երաժիշտների հետ, ինչպես Մ.Թավրիգյանը, Հ.Դանիելյանը, Պ.Լիսիցյանը, անտարակույս շատ բան տվե-

ցին երիտասարդ սկսնակ երգչուհուն: Այնուամենայնիվ, Չարուհու հաջողությունները թատրոնում չափազանց համեստ էին: Նա հանդես էր գալիս փոքր դերերում և իր դերակատարությամբ առանձնապես աչքի չէր ընկնում:

Շուտով Չարուհի Դոլուխանյանը թողեց օպերային բեմը և տեղափոխվեց Մոսկվա: Նա օպերա այլևս չվերադարձավ, գտնելով, որ օպերային թատրոնն իր կոչումը չէ:

Առաջին անհաջողությունները չընկճեցին երիտասարդ երգչուհու կամքը: Ընդհակառակը, նա սկսեց աշխատել մի առանձին լարվածությամբ, աշխատել անընդմեջ, համառորեն: Նրան մեծ օգնություն էր ցույց տալիս նշանավոր երաժիշտ Ալեքսանդր Դոլուխանյանը: Չարուհու համար հիանալի դրպրոց հանդիսացավ նաև համամիութենական ռադիոն, ուր նա աշխատում էր որպես երգչուհի:

Աշխատանքը ռադիոյում խիստ տարբերվում էր թատրոնի աշխատանքից: Այստեղ նա հաճախ էր հանդես գալիս: Գրեթե ամեն օր փոփոխվում էին նաև ծրագրերը, որոնց երգացանկում կային նոր, բոլորովին անհայտ շատ ստեղծագործություններ: Ահա հենց այդ պայմաններում էլ լիակատար ուժով դրսևորվեցին Չարուհի Դոլուխանյանի երևելի հատկությունները՝ բացառիկ երաժշտականությունը, բացառիկ հիշողությունը, զեղարվեստական ամեն մի դժվարություն հաղթահարելու ունակությունը:

Չարուհու առաջին իսկական ու մեծ հաջողությունը կապված է Բուդապեշտի հետ, ուր 1949 թվականին տեղի էր ունենում Երիտասարդության և ուսանողության համաշխարհային ֆեստիվալը: Ֆեստիվալի մասնակիցների թվում էր նաև Դոլուխանյանը: Հենց այդտեղ էլ այդ օրերին կայանալու էր նաև երգիչների միջազգային մրցանակաբաշխություն: Սակայն Չարուհու մասնակցությունն այդ մրցանակաբաշխությանը չէր ենթադրվում: Մրցանակաբաշխությանը մասնակցելու համար Սովետական Միությունից՝ Մեծ թատրոնի և երկրի առաջատար օպերային թատրոնների՝ արդեն հեղինակություն նվաճած մեներգիչների թվից, մի մեծ խումբ երգիչներ էին ժամանել Բուդապեշտ: Սովետական պատվիրակության կողմից՝ բոլորովին անսպասելի, Չարուհի Դոլուխանյանն էլ է ստանում մրցանակաբաշխությանը մասնակցելու առաջարկություն:

Առանց հատուկ նախապատրաստության այդպիսի մի պատասխանատու մրցանակաբաշխությանը հանդես գալը, իհարկե, շատ դժվար էր: Եվ, այնուամենայնիվ, Չարուհի Դոլուխանյանը որոշում է մասնակցել:

Նա երբեք չի մոռանա այն մեծ հուզմունքը, որ զգաց՝ քարձրանալով համերգային բեմահարթակ: Այժմ այստեղ վճռվում էր նրա ապագան: Իր կատարման մեջ նա ներդրեց իր ամբողջ տաղանդը, այն վարպետությունն ու կարողությունը, որ այնպիսի համառությամբ կուտակվել էին նախորդող տարիներին: Նրա ձայնը մերթ հոսում էր որպես լայնահորդ մի գետ, մերթ զրնգում ու փայլատակում որպես քանկարժեք մի քար:

Զարուհի Դոլուխանյանի ելույթը դարձավ մրցանակաբաշխության սենսացիան: Նրան միահամուռ կերպով շնորհվեց առաջին մրցանակ:

Այդ ժամանակվանից սկսվեց համերգային լարված կյանք: Զարուհի Դոլուխանյանը շատ է հանդես գալիս Սովետական Միության տարբեր քաղաքներում, նրան ծափահարում են Չեխոսլովակիայում, Լեհաստանում, Ֆրանսիայում, Անգլիայում, Ամերիկայում, Իտալիայում, Ճապոնիայում, Ավստրալիայում: Այդ «մեր դարի ոսկյա ձայնը», ինչպես Զարուհուն անվանել է ֆրանսիացի մի քննադատ, ցանկալի հյուր է ամենուրեք: Երգչուհու համերգները մեծ բերկրանքով են դիմավորում նաև սփյուռքահայերը, որոնց հետ նա հաճախակի հանդիպում է իր բազմաթիվ հյուրախաղերի ժամանակ:

Առաջին համերգների ունկնդիրներին առանձնապես ապշեցնում էր նրա արտասովոր ձայնը՝ ներկայումս հազվադեպ հանդիպող կոլորատուրային մեցցո-սոպրանոն: Ստորին հնչամասի հագեցած, թավշյա հնչյունների զուգորդումը թեթև, փայլուն գեղգեղանքների հետ միշտ էլ ապշեցուցիչ տպավորություն էր գործում:

Ինչպես առաջին անհաջողությունները չփաստեցին երիտասարդ երգչուհուն, այնպես էլ առաջին բացառիկ հաջողությունները չպտտեցրին նրա գլուխը: Զարուհին շարունակում էր կատարելագործել իր վարպետությունը, հարստացնում ու ընդարձակում էր իր երգացանկը: Նա մշտապես ձգտում էր չափազանց հարուստ երաժշտական գրականության մեջ գտնել ձեռք չտված կամ կիսամոռացված գանձերը, ամեն կերպ հարստացնել ունկնդիրների գեղարվեստական տպավորությունների շրջանակը: Զարուհի Դոլուխանյանը դարձավ Պրոկոֆևի, Շոտակովիչի, Սվիրիդովի շատ ստեղծագործությունների առաջին կատարողը, սովետական համերգային բեմահարթակի վրա վերակենդանացրեց Մետների, Դեբյուսիի, Ռ.Շոքրաուսի և այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները:

Երգչուհու ընդարձակ երգացանկում առանձնահատուկ տեղ գրավեցին հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները: Նա սիրով է կատարում Ալ.Սպենդիարյանի, Ռ.Մելիքյանի, Ա.Խաչատրյանի, Ալ.Հարությունյանի երգերն ու ռոմանսները, հայկական ժողովրդական երգերը:

Հայկական երաժշտությունը կատարելիս Ջարուհի Դոլուխանյանը զարմանալի հմտությամբ ներթափանցում է ազգային երաժշտության ոճի մեջ: Շատերը հիշում են, օրինակ, «Կռունկի» (Ա.Դոլուխանյանի մշակմամբ) նրա հիանալի կատարումը: Հայկական միջնադարյան հռչակավոր տաղը երգչուհին հաղորդում է որպես ցնցող պոեմ հարազատ ժողովրդի ողբերգական պատմական ճակատագրի մասին:

Ջարուհի Դոլուխանյանը պատկանում է այն արվեստագետների թվին, որոնք չեն բավականանում միայն ձեռք բերածով և մշտապես շարունակում են արվեստի մեջ նոր ուղիներ որոնել: Ով վերջերս ունկնդրել է երգչուհու համերգները, հավանորեն, նկատել է, թե նա վերջին տարիներին ինչպիսի հսկայական ուղի է անցել: Այժմ նրա խաղացանկում գնալով ավելի պակաս տեղ են գրավում զուտ վիրտուոզային բնույթի ստեղծագործությունները, նրա կատարումը դարձել է հոգեբանորեն խոր ու ծավալուն:

Այդ միտումները առավել պարզորոշությամբ դրսևորվում են երգչուհու խաղացանկի մեջ առաջին անգամ մտցված Պուլչինիի օպերաներից Մանոնի, Տոսկայի և Միմիի մեներգերում: Դա, իհարկե, վոկալ արվեստի պրակտիկայում բացառիկ ու ապշեցուցիչ դեպք է, երբ մեցցո-սոպրանոն խիզախում է երգել դրամատիկական սոպրանոյի դերերգերը, դերերգեր, որոնք ինչպես հայտնի է, բոլորովին այլ բնույթի են, այլ որակի: Դոլուխանյանը ասես ապացուցում է, որ իսկական արվեստագետ-արտիստի համար չկան անհաղթահարելի դժվարություններ: Դրամատիկական ուժով ու ողբերգական վեհությամբ հագեցած այդ մեներգերի նրա կատարումը ցույց է տալիս, թե դեռ որքան շատ չբացահայտված բան կա այդ մեծ երգչուհու ստեղծագործական անհատականության խորքերում:

Ջարուհի Դոլուխանյանը գտնվում է իր ստեղծագործական ուժերի ծաղկման շրջանում: Նրա արվեստի մշտական նորացումը նրա փառաբանված տաղանդի անմար ուժի վկայությունն է:

(«Սովետական Հայաստան», 1966, թիվ 12, էջ 14-15)

Stumpfs
nunmehr auf mich über

1919-ին Թիֆլիսում պրոֆեսոր Հարտմանի նշանավոր ելույթից հետո, որ «հայտնագործեց» (մասնավորապես «արևելահայերի») համար) Կոմիտաս-կոմպոզիտորին, քերև ոչ ոք այլևս չփորձեց վիճարկել նրա բացառիկ դերը հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության ազգային ոճի ձևավորման մեջ: Հանրահայտ ճշմարտություն դարձավ այն, որ Կոմիտասն իր մշակումներում կիրառել է ներդաշնակման և բազմաձայնության այնպիսի միջոցներ, որոնք հարազատ են հայ ժողովրդական երաժշտության ազգային բնույթին, նրա լադային կառուցվածքին, ինտոնացիոն, մետրա-ռիթմական, կոմպոզիցիոն առանձնահատկություններին: Սակայն նման, ընդհանուր առմամբ, ճիշտ կարծիքները, որպես կանոն, չէին հաստատվում Կոմիտասի երաժշտական ոճի կոնկրետ վերլուծությամբ, առավել ևս՝ չէր բացահայտվում նրա ստեղծագործական կապը համաշխարհային երաժշտական արվեստի հետ: Իսկ առանց դրա, մեր խորին համոզմամբ, անհնար է ճիշտ հասկանալ Կոմիտաս-կոմպոզիտորի ստույգ նշանակությունը և դերը հայ ազգային երաժշտության զարգացման մեջ:

Կոմիտաս-կոմպոզիտորի մասին եղած գրականությունը այնքան էլ հարուստ չէ, իսկ մեզ հետաքրքրող հարցի՝ նրա ոճի վերաբերյալ գոյություն ունեցող գրականությունն ավելի քան համեստ է: Հատկապես պետք է առանձնացնել Շահան Պերպերյանի հոդվածը, որը լույս է տեսել Փարիզում՝ որպես հանճարեղ արվեստագետի մահվան անմիջական արձագանք¹: Չնայած ոչ մեծ ծավալին և ավելի քան երեսնամյա «հասակին», այդ հոդվածը քերև լավագույնն է այն ամենի մեջ, ինչ առայժմ ասվել է Կոմիտասի մասին: Մանրագինի հղացված և ազնիվ ու նուրբ ոճով գրված այդ հոդվածը ոչ միայն զարմացնում է դիպուկ դիտողություններով ու համարձակ եզրահանգումներով, այլև հաղորդում է հենց իր՝ հեղինակի անձնավորության, Կոմիտասի հոգեհարազատ բարեկամներից մեկի, բացառիկ հմայքը: Ճիշտ է, հեղինակն իր մտքերն արտահայտել է էսթիզային ձևով, բայց և այնպես այդ հանգամանքը չի զրկում նրանց ուժից ու քարնությունից: Պերպերյանը

¹ Հոդվածն արտատպված է «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին» ժողովածուում, Երևան, 1960, էջ 81-100:

հակիրճ ու ամփոփ տալիս է լադի, ռիթմի, վոկալ դեկլամացիայի, ներդաշնակման և բազմաձայնության ասպարեզում Կոմիտասի նորարարական մղումների պատկերը: Մասնավորապես, նա շեշտում է, որ Կոմիտասը հրաժարվեց եվրոպական երաժշտությանը բնորոշ մաժորային և մինորային լադատոնայնություններից: Որքան մեզ հայտնի է, Պերպերյանն առաջինն է, որ ապացուցում է կվարտա-կվինտային համահնչյունների առկայությունը Կոմիտասի ներդաշնակման մեջ (սա շատ կարևոր դիտարկում է): Պերպերյանը խոսում է այն հետաքրքրության մասին, որ Կոմիտասը Փարիզում ցուցաբերել է ժամանակակից ֆրանսիական և ռուս կոմպոզիտորների նկատմամբ, ինչպես նաև այն ազդեցության մասին, որ այդ երաժշտական տպավորությունները գործել են Կոմիտասի արվեստի վրա՝ ստեղծագործության վերջին, առավել հասուն շրջանում: Սրանք նույնպես կարևոր են: Ցավոք, այդ հոդվածակնարկի բնույթն իսկ չի ենթադրել հեղինակի առաջադրած դրույթների տեսական մշակում: Այնուհանդերձ, Պերպերյանի հոդվածը, որպես Կոմիտասի երաժշտական ոճն ըմբռնելու փորձ, որպես էսքիզ, աներկբա արժեք ունի:

Կոմիտասի երաժշտական ոճի որոշ խնդիրների տեսական մշակման անդրանիկ փորձը Ռ.Աթայանի «Ժողովրդական երգի ներդաշնակության սկզբունքը Կոմիտասի մոտ» հոդվածն է²: Աթայանը իրավացիորեն խոսում է այն բացառիկ պահանջկոտության մասին, որ ցուցաբերել է կոմպոզիտորը ժողովրդական երգերը մշակելիս և հատկապես շեշտում այդ աշխատանքի խորապես ստեղծագործական բնույթը: Այնուհետև, երկու հատուկ բաժիններում հոդվածագիրը զննում է Կոմիտասի երկերի լադային կառուցվածքը և ներդաշնակման նրա սկզբունքները: Կարևոր ու էական է Աթայանի դիտողությունն այն մասին, որ անհրաժեշտ է իր որոշակի կառուցվածքն ունեցող հայկական մոնոդիայի լադերը տարբերել եվրոպական միջնադարյան երաժշտության լադերից, որոնց օգնությամբ են դիմել որոշ հետազոտողներ՝ փորձելով բացատրել Կոմիտասի ստեղծագործությունների լադային կազմը: Շատ հետաքրքիր է Աթայանի դիտողությունը Կոմիտասի բազմաձայն երկերում հայ երաժշտության լադերի ոչ օկտավային կառուցվածքի յուրահատուկ բեկման վերաբերյալ³: Բուն ներ-

² ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» (հասարակական գիտություններ), Երևան, 1949, N 9:

³ Տե՛ս նշված հոդվածը, էջ 99-102:

դաշնակության հարցերին նվիրված բաժնում հեղինակը հատուկ առանձնացնում է կվինտակորդների կոմիտասյան օգտագործումը: Նա գտնում է նույնիսկ, թե Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ «գոյություն ունի... կվինտային ակորդների մի սխեմա»⁴: Սկզբունքային նշանակություն ունի Աթայանի առաջադրած դրույթն այն մասին, որ «կոմիտասյան կվինտակորդները իրենց կազմությամբ և բնույթով ծագում են հայկական ժողովրդական երգի լադից, նրա դիատոնիզմից»:

Ռ.Աթայանի հոդվածը, որ ունի մի շարք արժեքավոր կողմեր, այնուհանդերձ, պահանջում է առաջ քաշած որոշ դրույթների էական ճշտում: Այդպիսի ճշտում է պահանջում, օրինակ, հեղինակի ելակետային, հիմնական դրույթը: Ըստ Աթայանի, Կոմիտասի ներդաշնակման հիմքը «կլասիկ պարզ ֆունկցիոնալությունն էր, որ բոլորի կողմից ընդունված էր որպես երաժշտական հարմոնիկ մտածելակերպի միակ ճիշտ հիմքը»⁵: Բայց այս մասին ավելի հանգամանորեն կխոսենք ստորև:

Ա.Շահվերդյանի «Կոմիտասը և հայ երաժշտական մշակույթը» հրապարակախոսական կրքով գրված հայտնի մենագրության մեջ երաժշտական ոճի հարցերին մեծ տեղ չի հատկացված: Ինչպես գրում է հեղինակը, «Կոմիտասյան ոճի կենտրոնական խնդիրը՝ բազմաձայնության խնդիրն է... Իր նշանակությամբ վիթխարի այս խնդիրը Կոմիտասը լուծել է բազմազան կոնկրետ ձևերով, և սա հրապուրիչ ու հետաքրքիր մեծ թեմա է տեսական հատուկ հետազոտությունների համար: Մեր խնդիրն է միայն որոշել Կոմիտասի սկզբունքային դիրքավորումը այս հարցում»⁶:

Շահվերդյանն այդ սկզբունքային դիրքավորումը, որպես կանոն, ստույգ է որոշում, բայց չի կոնկրետացնում: Այսպես, օրինակ, նրա այն միտքը, թե «Կոմիտասի բազմաձայնությունը գործնականորեն լուծում է արդի համաշխարհային երաժշտական մշակույթի առաջավոր փորձի և ազգային արվեստի ինքնատիպ արժեքների, նրա պատկերավոր բովանդակության ու արտահայտչական միջոցների առանձնահատուկ կառուցվածքի զուգորդման բարդ, պատմականո-

⁴ Նշված հոդվածը, էջ 105:

⁵ Նշված հոդվածը, էջ 112:

⁶ А.Шавердян. Комитас и армянская музыкальная культура, Ереван, 1956, с. 291 – 292.

րեն կարևոր խնդիրները»⁷, մնում է օդում կախված, քանի որ թե՛ այստեղ, թե՛ հետագայում հեղինակը չի ճշտում, թե կոնկրետ ինչ է հասկանում «արդի համաշխարհային երաժշտական մշակույթի առաջավոր փորձ» ասելով: Իսկ առանձին երկերը վերլուծելիս նրա մշտական վկայակոչումները Կոմիտասի արտահայտչական միջոցների «պարզության», «համեստության» վերաբերյալ (առանց համապատասխան բացատրությունների) ցույց են տալիս, թե Շահվերդյանն, ըստ էության, որքան հեռու է այդ «պարզ» արտահայտչական միջոցների իսկական իմաստի բացահայտումից:

Վերջապես, Կոմիտասի ներդաշնակման արվեստին նվիրված հատուկ հետազոտություն է գրել Ռ.Ստեփանյանը: Սակայն նա սահմանափակում է զննվող առարկայի շրջանակները, դիմելով միայն կվինտ և կվարտակորդների օգտագործման հարցերին (ճիշտ է, շատ կարևոր)⁸:

Իսկ որքան են Կոմիտասի ստեղծագործական մեթոդն ըմբռնելու ուղիները, այն մեթոդ-հանելուկի, որ հեքիաթի հրաշք-թռչունի պես շարունակ փախչում է ձեռքից:

Կարծում ենք, որ ճիշտ հասկանալ Կոմիտաս-կոմպոզիտորին՝ նշանակում է նրան այլևս բացառապես նեղ ազգային արվեստագետ չհամարել, և նրան դիտել իր ժամանակի համաշխարհային երաժշտական մշակույթի հետ ունեցած կապերի մեջ:

1868 թվականից, երբ ծնվեց հայկական առաջին օպերան՝ «Արշակ Երկրորդը», և այնուհետև, երբ Կարա-Մուրզան հաստատեց բազմաձայնության սկզբունքը, հայ երաժշտությունը դուրս եկավ մի քանի դար շարունակվող արհեստական մեկուսացումից և մտավ համաշխարհային երաժշտական մշակույթի հունը: Եվ հայ կոմպոզիտորները, ցանկանում էին նրանք այդ թե ոչ, ազգային երաժշտական արվեստի զարգացման հարցերը լուծելով արդեն իսկ դառնում էին լիիրավ անդամներն այն վիթխարի խմբավորման, որի անունն է համաշխարհային երաժշտություն: Հայ կոմպոզիտորներից ոմանք համեստորեն յուրացնում էին այն փորձը, որ վաղուց ի վեր կուտակել էին այդ խմբավորման հին վարպետները, ոմանք մշակում էին դեռևս արգասավոր և կենսահյութով լի

⁷ Նշված հոդվածը, էջ 291:

⁸ Р.Степанян. О национальном своеобразии гармонии в творчестве армянских композиторов (ծեռագիր): Տե՛ս նաև նրա հոդվածը «Советская музыка» հանդեսում, 1962, N 4, էջ 43-47:

ընդհանուր հողը, իսկ մյուսները հետախույզների, նոր երկիր հայտնագործողների նման լարված ու տագնապով զննում էին անհայտ-անծայրածիր հեռուները, որ մերթ ընդ մերթ լուսավորվում էին փայլակի բռնկումներից: Վերջինների թվում էր Կոմիտասը:

Սակայն, որպեսզի պարզ լինի հետագա շարադրանքը, անհրաժեշտ է թեկուզ համառոտ անդրադառնալ այն հարցերից մի քանիսին, թե ինչպիսի զարգացում էր ապրում եվրոպական երաժշտական միտքը և ինչ վիճակում էր համաշխարհային երաժշտական արվեստն այն շրջանում, երբ Կոմիտասը ստեղծագործական ասպարեզ ելավ:

Դարերի ընթացքում Եվրոպայում կազմավորվեց երաժշտական որոշակի մի համակարգ, որին տեսաբանները մաժորա-մինորային անունը տվեցին: Այդ համակարգը, անշուշտ, կազմավորվեց մի շարք եվրոպական ժողովուրդների պրոֆեսիոնալ (և ժողովրդական) երաժշտական մշակույթի կոնկրետ հատկանիշների հիման վրա: Ժամանակի ընթացքում այդ համակարգի օրինաչափություններն ընդհանրական, ինտերնացիոնալ բնույթ ստացան: «Դրանք ամենևին էլ բացառապես որևէ երաժշտական մշակույթի սեփականությունը չեն», – գրում են Յու.Տյուլինն ու Ն.Պրիվանոն և այնուհետև խոսում «այդ համակարգի ընդհանրության, նրա երաժշտական նորմաների, ընդհանուր հարմոնիայի ստերեոտիպ բնույթի» մասին⁹: Այդ համակարգի օրինաչափությունները առավել լրիվ ի հայտ են եկել, այսպես կոչված, վիեննական դասականների՝ Հայդնի, Մոցարտի, Բեթհովենի ստեղծագործություններում: Բայց 19-րդ դարի եվրոպական պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստում, հետագայում ևս այդ համակարգը շարունակել է պահպանել իր գերիշխող դիրքը:

Ճիշտ է, այդ հարյուրամյակում տեղի են ունեցել նաև նշանակալից փոփոխություններ՝ համաշխարհային ասպարեզ դուրս եկան նոր, երիտասարդ ազգային մշակույթներ՝ ռուսական, լեհական, չեխական, հունգարական, նորվեգական և այլն: Այս երկրների կոմպոզիտորները, հենվելով ազգային ավանդների և իրենց ժողովրդա-երաժշտական համակարգերի առանձնահատկությունների վրա, նոր ու ինքնատիպ շատ բան ներմուծեցին համաշխարհային երաժշտության զարգացման մեջ: Բայց և այնպես, այդ ողջ պրոցեսը անվերապահ

⁹ Ю.Тюлин и Н.Привано. Теоретические основы гармонии, Л., 1956, с. 24.

շարունակեց զարգանալ ավանդական մաժորա-մինորային համակարգի շրջանակներում: Ակադեմիկոս Բ.Ասաֆևի բանաձևը, որ Գլինկայի մեթոդի էությունը բնութագրում է որպես «ժողովրդա-մոնումենտալ ոճի հայտնաբերում՝ դասականորեն հղկված, ամենառացիոնալ եվրոպական տեխնիկայի սահմաններում»¹⁰, հիմնական իմաստով ճիշտ է բնորոշում անցյալ դարի ազգային երաժշտական մշակույթներում տեղի ունեցած պրոցեսի էությունը:

Երաժշտական լեզուն ժողովրդական երաժշտական արվեստի տարրերով առավել արմատապես (քան, ասենք, Գլինկայի կամ Շոպենի ստեղծագործության մեջ) բարեփոխելու իրողությունն անգամ, որ բնորոշ է «Հզոր խմբակի» կոմպոզիտորներին և, մասնավորապես, Մուսորգսկուն, չկարողացավ խախտել մաժորա-մինորային համակարգի հիմքերը: Այդ համակարգի հնարավորություններն այնքան ճկուն են ու լայն, որ այն կարողանում է օրգանապես «հարմարվել» տարբեր ազգային երաժշտական մշակույթների պահանջներին, որոշակի տեղ թողնելով նաև ժողովրդական երաժշտական մտածողության բուն առանձնահատկությունները դրսևորելու համար: Ահա թե Յու.Տյուլինն ու Ն.Պրիվանոն, օրինակ, ինչու են տեսնում ինքնատիպ ազգայինի դրսևորումը 19-րդ դարի ռուս կոմպոզիտորների հարմոնիայի մեջ. «Ռուսական հարմոնիայի ազգային ինքնատիպ բնույթը ամենից առաջ ի հայտ է գալիս մելոդիկայի շնորհիվ և դրսևորվում է հարմոնիկ շարադրանքի ֆակտորայում: Մեղեդիական ինտոնացիաները, որ տիպական են ռուս ժողովրդական երաժշտության համար, հատուկ արտահայտիչ նրբերանգ են տալիս սովորական հարմոնիկ դարձվածքներին... Չափազանց բնորոշ է սովորական մաժորա-մինորային համակարգում ակորդների փոփոխական ֆունկցիաների և բնական-լադային դարձվածքների բազմապիսի օգտագործումը»¹¹:

Ի դեպ, մաժորա-մինորային համակարգի ավանդական շրջանակներում ստեղծագործել են նաև հայ կոմպոզիտորներից շատերը: Մասնավորապես հիշենք Կոմիտասի նախորդներին՝ Զ.Կարա-Մուրզային և Մ.Եկմալյանին: Բայց այն հանգամանքը, որ նրանք դիմել են երաժշտական արտահայտչականության սովորական ու տարածված միջոցներին, ամենևին

¹⁰ Б.В.Асафьев. Избранные труды, т. I, М., 1952, с. 13—14.

¹¹ Ю.Тюлин и Н.Привано. Теоретические основы гармонии, с. 13—14.

էլ չի նշանակում, թե իրավունք ունենք նրանց ստեղծագործությունը համարել ազգային իմաստով ոչ հավասարաբեկ կամ ոչ կատարյալ: Իսկ այդպիսի տեսակետ գոյություն ունի (որ առանձնապես ակներև է Ա.Շահվերդյանի աշխատություններում): Այդ կոմպոզիտորների երկերի լրջմիտ վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ համաեվրոպական ավանդական համակարգի շրջանակներում (բայց չմոռանաք, այդ համակարգը «դասականորեն հղկված, ամենառացիոնալն»¹² է՝ ըստ Բ.Ասաֆևի զարմանալի դիպուկ բնորոշման), ազգային որոշակի մելոդիկայի և ներդաշնակման յուրահատուկ միջոցների (ոչ սովորական հարմոնիկ հաջորդումներ, բնական-լադային դարձվածքներ, ակորդների ինքնատիպ փոփոխական ֆունկցիաներ և այլն) օգտագործման շնորհիվ նրանք, անկասկած, ստեղծել են ազգային բնույթի երաժշտություն¹²: Այս նույն առումով նրանց ստեղծագործական սկզբունքները շատ քիչ բանով էին տարբերվում նույն շրջանում ստեղծագործող այլազգի կոմպոզիտորների սկզբունքներից:

Ինչպես ցույց է տալիս 19-րդ և 20-րդ դարերի համաշխարհային երաժշտության փորձը, ազգային որոշակիությունը կարող է հանդես գալ հնչյունային նյութի կազմակերպման ամենատարբեր համակարգերում: Եվ այս կամ այն համակարգին դիմելը, վերջին հաշվով, կախված է արվեստագետի ընդհանուր գեղագիտական դիրքորոշումից, նրա գեղարվեստական ձգտումների կոնկրետ ուղղությունից: Օրինակ, Մ.Եկմալյանի «Պատարագի» գեղագիտական կենսունակությունը խոսում է կոմպոզիտորի գտած գեղարվեստական լուծման համոզիչ լինելու մասին: Նուրբ, սահուն, հստակ գծերը, ընդհանուր «խղետալական» հնչողության խիստ զսպվածությունը, սովորական հարմոնիկ անշնար հաջորդականությունները նպաստում են արտահայտվող զգացմունքների ներքին խտացումը բացահայտելուն, զգացմունքներ, որ խիստ ու կանոնավորված են իրենց արտահայտության մեջ և միաժամանակ վսեմ են ու հոգեպարար (թերևս ոչ այնքան թարմաշունչ ու անմիջական, բայց այստեղ դա չէ գլխավորը): Այսպիսով, «Պատարագում» երաժշտական մտածողության ավանդական

¹² Այս բանը շատ համոզիչ բացահայտել է Կ.Խուդաբաշյանը իր «Многоголосие на раннем этапе развития армянской профессиональной музыки» ձեռագիր աշխատության մեջ: Տե՛ս նաև նրա հոդվածը «Особенности гармонии в произведениях М.Екмаляна», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1968, N 2, էջ 221-233:

նորմաները չեն խանգարում (գուցե և, ընդհակառակն, օգնում են) իր տեսակի մեջ անկրկնելի գեղարվեստական երևույթի ստեղծմանը:

Բայց Կարա-Մուրզան և Եկմալյանը դեռ սկիզբն էին: 20-րդ դարի հայ կոմպոզիտորներից շատերի ստեղծագործական պրակտիկան ևս ցույց տվեց, որ մաժորա-մինորային համակարգի ավանդական նորմաները դեռ երկար ժամանակ շարունակում էին պահպանել իրենց կենսական նշանակությունը: Ավանդական ֆունկցիոնալ կապերի կոնստրուկտիվ, «երկաթե» տրամաբանությունը առանձնապես անհրաժեշտ էր խոշոր ձևերի ազգային երաժշտությունը յուրացնելու համար: Եվ այստեղ, ոչ պատահաբար, առավել *անմիջական* ազդեցություն ունեցավ Ալ.Սպենդիարյանի ստեղծագործությունը: Այդ մասին պատկերավոր է գրում երաժշտագետ Մ.Ռուխլյանը. «Հատկանշական մի բան. Կոմիտասից ինչքան հեռանում ենք, այնքան մոտենում ենք նրան: Եվ ընդհակառակը, որքան հեռանում ենք Սպենդիարյանից, երաժշտության հոսանքը գնում է այնքան ավելի հեռու: Եվ, եթե Կոմիտասը զագաթ է, մեր զգացմունքներով ու մտքերով կապված ենք նրա հետ, ապա Սպենդիարյանը ցատկատախտակ է, նրանից պոկվում են անվերադարձ, չնայած երախտագիտության զգացումը գնալով ուժեղանում է թե՛ բերկրալից թռիչքի, և թե՛ վայրէջքի պահին»¹³:

Եվ իրոք, մի ուրիշ, նոր աշխարհում Կոմիտասի նվաճած հնչյունային զագաթների օղը հետագա հայ կոմպոզիտորներից շատերի համար խիստ անսովոր էր: Կոմիտասին հանգեցին բավական ուշ (և դեռ կհանգեն...):

Այնուհանդերձ, արդեն 19-րդ դարի վերջին, արագորեն ակադեմիական դարձող և «հավերժական» ու «անփոփոխ» կանոններով պսակազարդվող ավանդական մաժորա-մինորային համակարգի համապարփակ, անսասան բնույթը ավելի շուտ արտաքին երևույթ էր, քան ճշմարիտ իրավիճակ:

Վազների և ուշ շրջանի Ռիմսկի-Կորսակովի ստեղծագործության մեջ լադա-ֆունկցիոնալ հարաբերությունների խիստ սրումն ու բարդացումը այդ համակարգի հնարավորություններն ասես հասցրին վերջին սահմանին, թեև դուրս չբերեցին այդ սահմանից: Իսկ այնպիսի անսովոր ու արմատական լեզվամտածողությամբ օժտված կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ, ինչպիսին Մուսորգսկին էր, անմիջականորեն

¹³ «Սովետական արվեստ», 1968, N 3, էջ 25:

ժողովրդական երաժշտական մտածողությունն արտացոլող արտահայտչական որոշ միջոցներ միշտ չէ, որ օրգանապես միաձուլվում էին երաժշտական մտածողության ավանդական համակարգի օրինաչափություններին, այլ ավելի շուտ մատնանշում էին այդ համակարգից դուրս գալու ուղիները:

Ավանդական երաժշտական համակարգը գրեթե ամենաճոխ ծաղկումն էր ապրում, երբ արդեն զրկվեց իր նախկին գորությունից: Առաջինը, որ հիմնավորապես բարեփոխեց երաժշտական մտածողության տրամաբանությունը, ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Կլոդ Դեբյուսին էր: Ժամանակակից գերմանացի երաժշտագետ Շուտկենշմիդտը նրան համարում է «նոր երաժշտության առաջին արմատական կոմպոզիտոր»¹⁴: «Նա ակորդները դիտում է որպես անկախ հնչյունային երևույթներ և տեղադրում ոչ ֆունկցիոնալ կապակցությամբ, — գրել է Գրետերը: — Նրա համար այլևս ակորդային կառուցվածքների հիմք չեն ծառայում խրոմատիկ տոնայնությունները, նա դիմում է ամբողջատոն գամմային, պենտատոնիկային և եկեղեցական լադերին: Դրանով իսկ նա վերջականապես երաժշտությունն ազատում է... հարմոնիայի ավանդական ուսմունքի կապանքներից»¹⁵: Գեղագիտական ուրիշ դիրքերից, բայց փաստորեն նույնն է հաստատում սովետական երաժշտագետ Յու.Կրեմլովը. «Հարմոնիայի «ռեֆորմը», որ սկսեց Դեբյուսին իր դեռ համեմատաբար վաղ երկերում և որը զարգացավ անշեղորեն, ամենից առաջ խախտեց ֆունկցիաների տրիադայի (տոնիկայի, դոմինանտայի և սուբդոմինանտայի) վրա հիմնված երաժշտական տրամաբանության համակարգի սովորական ֆունկցիոնալ շրջայակցումները: Հարմոնիկ կապակցությունների ամբողջ բազմազանությունը ընդհանրացնելու և ընդամենը մի քանի կենտրոնի շուրջ համախմբելու փոխարեն Դեբյուսին ձգտում էր մանրատվածության, հնարավորին չափ բազմազանելով հարմոնիկ նրբերանգները: Ընդ որում, արմատապես վերախմաստավորվում էին տոնայնությունը, լադը: Խախտվում էին քարացած տրամաբանական ֆիգուրները, իսկ ֆունկցիաների տրիադայի դինամիկան դառնում էր միասնական տոնիկական ֆունկցիայի ստատիկա, ձեռք բերելով, սակայն, մեծաքանակ տարբերակներ ու նրբերանգներ»¹⁶:

¹⁴ Մեջբերված է Մանֆրեդ Գրետերի «Neue Musik» գրքից, Ֆրանկֆուրտ, Յամբուրգ, 1955, էջ 18:

¹⁵ Նույն տեղում:

¹⁶ Ю.Кремлев. Клод Дебюсси, М., 1965, с. 729 — 730.

Նույն մենագրության մեջ Յու.Կրեմլյովը հավաստում է. «Առաջին պլան է քաշվում չափազանց նուրբ դիֆերենցված և նրբերանգներով հարստացող գունագեղ համադրությունների համակարգը, որտեղ իրենց դերն ունեն և՛ սուր համադրությունները, և՛ հազիվ նկատելի տարբերությունները: Վալլասն իրավացի է, երբ նման հնարքների ծագումը կապում է արևելյան գործիքային երաժշտության վարիացիոն բնույթի ընկալման հետ»¹⁷: Ֆրանսիացի հետազոտող Վալլասի¹⁸ մտքի այս վկայակոչումը մեզ շատ հատկանշական է թվում և արժե ուշադրություն նվիրել նրան:

Ավանդական երաժշտական տրամաբանության հիմնովին բարեփոխումը շուտով, հատկապես 20-րդ դարի 10-ական թվականներից, ընդգրկեց շատ երկրներ, էապես փոխելով նրանց ազգային երաժշտական մշակույթների դեմքը: Բայց միաժամանակ, եթե չհաշվենք Շյոնբերգի հիմնադրած դոդեկաֆոնիայի առավել արմատական համակարգը, որ բավական մեծ տարածում գտավ, 20-րդ դարի նորարար կոմպոզիտորներից շատերի (Դեբյուսի, Ռավել, Ստրավինսկի, Պրոկոֆև, Բարտոկ, Յանաչեկ, Հիմդեմիտ և ուրիշներ) ստեղծագործության մեջ երաժշտական տրամաբանության նոր օրինաչափությունները *լիովին* չեն բացասում ավանդական մաժորամինորային համակարգի բոլոր տարրերը, այլ փոխակերպված տեսքով ներառվում են իրենց մեջ: Այլ կերպ ասած, հին համակարգի բացասման պրոցեսը *դիալեկտիկական բնույթ* ունի, պահպանում է համաշխարհային երաժշտական մշակույթի բնական զարգացման համար անհրաժեշտ պատմական ժառանգորդությունը¹⁹:

Ավանդական երաժշտական համակարգի բարեփոխման ուղիները տարբեր երկրներում, նույնիսկ 20-րդ դարի

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 303-304:

¹⁸ L.Vallas, Claude Debussy et son temps, Paris, 1956, էջ 271:

¹⁹ Պետք է, սակայն, նկատել, որ այս դրույթը ոչ մի ընդհանուր բան չունի սովետական երաժշտագիտության մեջ մինչև այժմ տարածված այն տեսակետի հետ, որ իբր մաժորամինորային երաժշտական համակարգը 20-րդ դարի երաժշտության մեջ նույնպես շարունակում է պահպանել իր համընդհանուր, հիմնարար նշանակությունը: Մեր կարծիքով, այս պահպանողական տեսակետը ի վիճակի չէ ընթռնելու և, առավել ևս, բացատրելու 20-րդ դարի երաժշտության բազմաթիվ, այդ թվում՝ նաև ամենաբնորոշ երևույթները, որ ծագել են որակապես այլ հիմքի վրա:

առանձին առաջատար կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ, եղել են շատ բանով յուրօրինակ և ոչ նույնական: Բնականաբար, մեր նպատակը չէ այս հարցի քննարկումը: Անհրաժեշտ էր միայն ընդգծել երաժշտական մտածողության ավանդական նորմաների հեղաբեկման բուն փաստը, որ համաշխարհային երաժշտական արվեստի մեջ երևան եկավ 20-րդ դարի սահմանագծում: Այսուհանդերձ, անհրաժեշտ է առանձնացնել նոր արվեստի մի քանի կարևոր հատկանիշներ, որ նախապատրաստել են այդ արվեստի սկզբնավորումը և նրա յուրակերպությունն են բնորոշում:

1. 19-րդ և 20-րդ դարերի սահմանագծում խիստ աճում է հետաքրքրությունը երաժշտական ֆուկլորի նկատմամբ, որ, ինչ խոսք, միանգամայն նոր ու անսովոր երևույթ չէր: Նորը՝ տարբերակված մոտեցումն էր ժողովրդական արվեստի երևույթներին, ժողովրդական երաժշտության առավել ինքնատիպ շերտերը վեր հանելու ձգտումը: Կոմպոզիտորներն աշխատում էին մի կողմից բացահայտել ժողովրդական երաժշտության «խսկական» մանրանքները, մյուս կողմից՝ հնարավորին չափ ճիշտ գրառել ժողովրդական մեղեդին, այնպես, ինչպես բուն ժողովրդի մեջ է հնչում, և այս ձգտումը դառնում է յուրօրինակ «ժամանակի խորհրդանշան» ու բացառիկ ներգործություն է ունենում ստեղծագործական պրակտիկայի վրա: Մենք դեռ հնարավորություն կունենանք անդրադառնալու այն սոցիալական-գեղագիտական դրդապատճառներին, որ կյանքի կոչեցին այս առանձնահատուկ երևույթը: Իսկ առայժմ քվարկենք մի քանի նշանակալից փաստեր:

1879 և 1885 թվականներին լույս տեսան Յու.Ն.Մելգունովի «Ռուսական երգեր, որ անմիջականորեն գրաված են ժողովրդի կատարումներից» ժողովածուները և փոքր-ինչ ուշ (1904-1909թթ.) Ե.Է.Լիևյովայի՝ իրենց ճշգրտությամբ արժեքավոր «Կելիկոռուսական երգեր ժողովրդական ներդաշնակմամբ» գրառումները (որքան պերճախոս են հենց ժողովածուների խորագրերը): Այս ժողովածուներում առաջին անգամ ներկայացվեց ռուս ժողովրդական երաժշտության այնպիսի մի ինքնատիպ հատկանիշ, ինչպիսին է նրա բազմաձայնությունը: Ա.Դ.Կաստալսկին իր «Ռուս ժողովրդական երաժշտական համակարգի առանձնահատկությունները» հայտնի ուսումնասիրության մեջ, հիմնվելով այդ (և մի քանի ուրիշ) նորագույն հրապարակումների վրա, որ բացահայտում էին ռուս ժողովրդական երաժշտությանը կատարելապես ներհատուկ, անկախ ու ինքնուրույն համակարգը, հանգեց անմխիթար

եզրակացության: Նա այն կարծիքը հայտնեց, թե 19-րդ դարի ռուս դասական կոմպոզիտորները «միայն մակերեսորեն, հպանցիկ են անդրադարձել ժողովրդական ստեղծագործությանը և չեն կարողացել թափանցել նրա խորքերը, ընդգրկել լայնորեն, որովհետև տրամադրված նյութը պատահական, ցրիվ, հում է եղել»²⁰: Սա, ինչ խոսք, վիճելի չափազանցում է: Բայց միանգամայն իրավացի է Կաստալսկին, երբ ցանկանում է կոմպոզիտորների ուշադրությունը սևեռել ռուս ժողովրդական երաժշտական համակարգի ինքնատիպ հատկանիշները յուրացնելու և ստեղծագործական պրակտիկայում կենսագործելու վրա: Անկախ Կաստալսկու ցանկությունից, նույնն է վկայում 20-րդ դարի ռուս երաժշտության փորձը: Ստրավինսկու՝ համաշխարհային ճանաչում գտած ստեղծագործության արժեքը մեծապես պայմանավորված է այն բանով, որ կոմպոզիտորն իր երկերում զարմանալի թարմ և միանգամայն նորովի է մարմնավորել ռուս ժողովրդական արվեստի տարերքը («Պետրուշկա», «Սքբազան գարուն», «Հարսանիք» և այլն):

Կոմպոզիտորական պրակտիկայում բուն ժողովրդական երաժշտական լեզվի օրենքներն ըմբռնելու այս պրոցեսը նոր ուժով վերածնվեց վերջին տարիներին ռուս երաժշտության մեջ, իրենով պայմանավորելով գրեթե բոլոր գեղարվեստական մեծարժեք նվաճումները (Սվիրիդովի, Սլոնիմսկու, Գավրիլինի և այլոց ստեղծագործությունները):

20-րդ դարի սկզբից Հունգարիայում գեղջկական ժողովրդական երաժշտության ամենահին ու խոր շերտերն սկսեցին հավաքել և ուսումնասիրել Բելա Բարտոկն ու Զոլտան Կոդալը: Այս գործունեության արդյունքները ոչ միայն ազդեցություն ունեցան հունգարական ազգային երաժշտության զարգացման հետագա ամբողջ ընթացքի վրա, այլև միջազգային լայն արձագանք գտան: Ինքը՝ Բարտոկը, ուղղակի գրում էր իր երաժշտական նոր ոճը մշակելու համար բուն ժողովրդական երաժշտությանը անմիջականորեն դիմելու որոշիչ նշանակության մասին. «Գեղջկական երաժշտությանը ծանոթանալն ինձ համար բացառիկ կարևոր նշանակություն ունեցավ, քանի որ օգնեց ազատվելու մաժորա-մինորային համակարգի մենիշխանությունից... Պարզվեց, որ հինավուրց, մեր պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ չօգտագործվող հնչյունաշարերը չեն կորցրել իրենց կենսունակությունը և հնարավորություն են

²⁰ А.Кастальский. Особенности народно – русской музыкальной системы, М., 1961, с. 19.

ընձեռում հարմոնիկ նոր էֆեկտների համար: Այսպիսով, դիատոնիկ հնչյունաշարերի օգտագործումը ի վերջո հանգեցրեց գամմայի բոլոր տասներկու աստիճանների ազատ կիրառմանը... Երբ ես... ծանոթացա Դեբյուսիի երկերին և սկսեցի ուսումնասիրել, զարմանքով նկատեցի, որ նրա մեկուսում նույնպես մեծ դեր են խաղում պենտատոնային դարձվածքները, ինչպես մեր ֆոլկլորում է... Համանման երևույթներ գտնում ենք նաև Ստրավինսկու ստեղծագործության մեջ: *Ասես թե մեր դարաշրջանը միևնույն պահանջներն է ներկայացնում իրարից շատ հեռու գտնվող երկրներին՝ պրոֆեսիոնալ ստեղծագործությունը բարեփոխել ու թարմացնել վերջին հարյուրամյակներում անձեռնմխելի մնացած գեղջկական երաժշտության տարրերով*²¹:

2. 20-րդ դարի երաժշտության արմատական բարեփոխումն ընդգրկեց արտահայտչականության բոլոր բնագավառները՝ մելոդիկա, ռիթմ, հարմոնիա, պոլիֆոնիա, կոմպոզիցիոն կառուցվածք, գործիքավորում, որի հետևանքով ստեղծվեց հնչյունային բուն հյուսվածքի մի նոր որակ: Ի հակադրություն ռոմանտիկական և նեոռոմանտիկական երաժշտության բարդ, հագեցված, հաճախ էլ պճնազարդ հնչյունային կառուցվածքների՝ ընդհանուր ոճը պարզեցնելու, արտահայտման հակիրճության, արտահայտչական միջոցները խնայողաբար օգտագործելու պահանջ առաջացավ: Պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը միտումնավոր «հասարակացնելու» ձգտում չէր սա, այլ այն «երիտասարդացնելը» նոր հիմքի վրա: Հետազոտողները 20-րդ դարի երաժշտության այս խիստ բնորոշ միտումի սկզբնավորումն են համարում Շյոնբերգի «Կամերային սիմֆոնիան» (օր. 9) և Ստրավինսկու «Ջինվորի պատմությունը», բայց դրա ակունքները կարելի է տեսնել դեռևս Դեբյուսիի և Ռավելի նեոդասական փորձերում:

Կարևոր է նաև ընդգծել, որ բարեփոխումը ոչ միայն վերաբերում էր երաժշտական լեզվի բուն տարրերին (մելոդիկա, ռիթմ, հարմոնիա, պոլիֆոնիա և այլն), այլև էապես փոխում էր դրանցից յուրաքանչյուրի նշանակությունը երաժշտական երկի ստեղծման մեջ: Դեռ դարասկզբին պոլիֆոնիայի խոշորագույն տեսաբան և կոմպոզիտոր Ս.Տանենը գրել

²¹ Б.Барток. Автобиография. Առաջին անգամ հրապարակվել է 1921 թ. հունգարական «Musikblätter des Anbruch» հանդեսում, ռուսերեն հրապարակվել է «Советская музыка» հանդեսում, 1965, N2, էջ 94-96 (ընդգծումը մերն է - Գ.Գ.):

է. «Արդի երաժշտության համար, որի հարմոնիան աստիճանաբար կորցնում է տոնայնական կապը, առանձնապես պետք է արժևորվի կոնտրապունկտային ձևերի կապակցող ուժը... Ժամանակակից երաժշտությունը գերազանցապես կոնտրապունկտային է»²²:

Բազմաձայնության մեծացող դերը, ավանդական հարմոնիայի տիրապետող դիրքերի խախտումը իրենց վրա են սկսեռում 20-րդ դարի երաժշտության տեսաբանների և պրակտիկների լարված ուշադրությունը: Այս առթիվ հետաքրքիր դատողություններ է անում Ստրավինսկին. «Հարմոնիան՝ մի ուսմունք, որ վերաբերում է ակորդներին՝ իրենց զուգորդումներով, փայլուն, բայց կարճատև պատմություն ունի: Այդ պատմությունը ցույց է տալիս, որ ակորդները աստիճանաբար կորցրել են հարմոնիկ ձգողականության իրենց անմիջական նշանակությունը և սկսել են կոմպոզիտորին հրապուրել իրենց հնչյունային էֆեկտների փայլով: Ներկայումս հարմոնիայի ասպարեզում նորարարությունն իր ավարտին է հասել: Որպես երաժշտության կառուցման միջոց, հարմոնիան հետագա հնարավորություններ չի ընձեռում: Այսօրվա մարդու ականջը պահանջում է միանգամայն ուրիշ մոտեցում երաժշտությանը: Բնության օրենքներից մեկն այն է, որ մարդիկ, հաճախ, իրենց ավելի մոտ են զգում հեռավոր սերունդներին, քան անմիջապես նախորդ սերնդին: Ուստի այսօր հետաքրքրությունն ուղղված է «հարմոնիայի դարին» նախորդող երաժշտության կողմը: Ռիթմը, ռիթմական պոլիֆոնիան, մեղեդային և ինտերվալային կառուցվածքները՝ երաժշտական հորինվածքների այն տարրերն են, որոնք այսօր ենթակա են մշակման»²³:

Ավանդական մաժորա-մինորային համակարգի զարգացման ընթացքում մելոդիկան ավելի ու ավելի է ենթարկվում զուտ հարմոնիկ կարգի օրինաչափություններին: Վազների «անվերջ մեղեդիում», օրինակ, մելոդիկան արդեն անմիջապես ելնում է հարմոնիկ հարաբերություններից: Ավանդական համակարգի սահմաններից դուրս գալը նպաստեց, որ երաժշտական արվեստը վերստանա իր՝ խոշոր չափով արդեն կորսված զուտ մեղեդիական օրինաչափությունների նշանակությունը: Վերականգնվեց նաև ինտերվալային կառուցվածք-

²² С.Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма. Лейпциг, 1909, с. 6.

²³ I.Stravinsky, R.Craft. Conversations with Igor Stravinsky. Doubleday and Company, New York, 1959, p. 121:

ների ինքնակա արժեքը (որ հիշատակում է Ի.Ստրավինսկին), կառուցվածքներ, որոնք այլևս չէին ընկալվում որպես օրինականացված հարմոնիկ համահնչյունների սոսկ օժանդակ տարրեր: *Առանձին ինտերվալի* ինքնակա արժեքի այս վերականգնման հետ է մեծապես կապված Վեբերնի տեխնիկան:

20-րդ դարի համաշխարհային երաժշտության առաջատար միտումներից մի քանիսի զարգացման՝ այս հարևանցիորեն գծված պատկերն անգամ կարող է շատ բանով պարզել (և, հավանաբար, արդեն պարզել է ուշադիր մասնագետ-ընթերցողի համար) Կոմիտասի ոճի ըմբռնումը: Իսկ նրա ստեղծագործության վերլուծությունը կնպաստի կոմիտասյան ոճի առանձնահատկությունների ավելի կոնկրետ բացահայտմանը:

Երբ ծանոթանում ենք Կոմիտասի արվեստին, ամենից առաջ, անտարակույս, նկատում ենք կոմպոզիտորի հայացքների աստիճանական զարգացումը ստեղծագործական ոչ այնքան երկար ճանապարհին: Կոմիտասն իր հիմնական գեղագիտական սկզբունքներին հանգել է ժամանակի ընթացքում, երկար ու տառապալի որոնումներից (որի հետքերը պահպանվել են կոմպոզիտորի ձեռագրերում) հետո է միայն, որ գտնվել է այն, ինչ լիիրավ կարելի է դասել 20-րդ դարի գեղարվեստական մտքի առավել արժեքավոր նվաճումների շարքը:

Բայց Կոմիտասի ստեղծագործական առաջին քայլերում արդեն նկատվում է նրա աննահանջ ու ամենակույ կրքերից մեկը՝ հավաքել, ուսումնասիրել, մշակել ժողովրդական ստեղծագործության նմուշները: Ժողովրդական երգին դիմելու և գեղարվեստորեն մշակելու այս մղումը ինչ-որ չափով մա ժառանգել էր իր նախորդներից՝ Կարա-Մուրզայից, Եկմալյանից, Ն.Տիգրանյանից (ասում ենք՝ «ինչ-որ չափով», որովհետև նրանք ավելի շուտ ոչ թե Կոմիտասի նախորդներն էին, այլ ժամանակակիցները, և նրանց ստեղծագործական ուղիներն ընթացել են գրեթե միաժամանակ):

Կոմիտասի գործունեության սկզբում նրա և մյուս հայ երաժիշտների վերաբերմունքը երաժշտական ֆոլկլորի նկատմամբ շատ բանով նույնական էր: Նա, գեղջկականից բացի, դիմում էր նաև քաղաքային ֆոլկլորին, ազգային-հայրենասիրական երգերին և հիմն աշուղական արվեստի առանձին նմուշների: Բայց շատ շուտով Կոմիտասը սկսում է խստորոշ տարբերակել ֆոլկլորի երևույթները՝ առանձնացնելով ազգային «խսկական», անխառն նմուշները, դրանց շարքը դասելով գեղջկական ֆոլկլորը: Իր հայացքները և՛ մամուլում, և՛

ստեղծագործական պրակտիկայում, նա արտահայտում էր բացառիկ հետևողականությամբ, զիջումի ոչ մի տեղ չթողնելով: Այստեղ, ինչ խոսք, նպատակահարմար չէ համագամանորեն քննել այն չափազանց հետաքրքիր հարցը, որ վերաբերում է Կոմիտասի այդպիսի անզիջում մոտեցմանը հայ երաժշտական ֆոլկլորին: Իր քիկունքում գրեթե երեքհազարամյա պատմություն ունեցող մի այնպիսի ժողովրդի երաժշտական ստեղծագործության համար, ինչպիսին հայ ժողովուրդն է, միայն մեկ բնագավառի, մեկ ճյուղի (որքան էլ դա կարևոր ու բնորոշ լինի) առանձնացումը որպես *միակ* ընդունելի՝ միշտ էլ խոսում է պրոբլեմի նկատմամբ միակողմանի մոտեցման մասին: Դրանից, ակներևաբար, չի կարողացել խուսափել նաև Կոմիտասը, իր տեսադաշտից դուրս թողնելով ազգային հարուստ աշուղական մշակույթը կամ քաղաքային երգարվեստի և գործիքային երաժշտության մնուշները: Բացի այդ, մեր կարծիքով, Կոմիտասը ժողովրդական երաժշտությանը մոտեցել է ավելի շուտ որպես արվեստագետ, քան գիտնական: Ժողովրդական նյութը հավաքելու ընթացքում արդեն նա գտածը անց է կացրել իր ստեղծագործական համոզմունքների ֆիլտրի միջով²⁴: Որոշակիորեն կարելի է ասել, որ ժողովրդական երաժշտության մեջ նա գտել է իր որոնածը: Կոմիտասը ժողովրդական նյութին դիմել է այնպես, որ միշտ զգացվում է ընտրողականություն, հնչյունային որոշակի ուղղվածություն՝ որն էլ սրբագրել է այն անսասան համոզմունքով, որ հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությունը զուտ «ձայնային» (гласовый) բնույթ ունի: Ինչ իմանաս, Կոմիտասի տեսադաշտից դուրս չէ՞ն մնացել, նույնիսկ նրա առանձնացրած գեղջկական ֆոլկլորի սահմաններում, ոչ պակաս «խսկական», բայց ուրիշ բնույթ, կառուցվածք, լադա-ինտոնացիոն օրինաչափություններ ունեցող մնուշներ: Ազգային ֆոլկլորագիտության բնագավառում (որ, ավաղ, շատ անմխիթար վիճակում է վերջին տարիներին) գիտական լայնածավալ հետազոտումները միայն կարող են պատասխանել այս և նման բավականաչափ բարդ ու խճճված հարցերին:

Այսպես քե այնպես, անհրաժեշտ է այստեղ ընդգծել բուն փաստը՝ Կոմիտասը տարբերակված մոտեցում է ցուցաբերել ժողովրդական ստեղծագործությանը և հայտնագործել է ժողովրդական երաժշտության իրոք ազգային-ինքնատիպ, գեղար-

²⁴ Նույն կարծիքն ունեն այս հարցով զբաղվող հետազոտողները: Տե՛ս, օրինակ, Ռ.Աթայանի նշված հոդվածը, էջ 87:

վեստական արժեքով անբաղդատելի վիթխարի մի շերտ: Այս փաստը, իրոք, պատմական նշանակություն ունեցավ հայ ազգային երաժշտության ճակատագրի համար: Կոմիտասի ջանքերի շնորհիվ մոռացումից և անդառնալի կորստից փրկվեց անցյալի ազգային հոգևոր մշակույթի անգնահատելի մարգարիտը:

Սակայն Կոմիտասի գործունեության այս կողմը իրավացիորեն կարող ենք քննել նաև շատ ավելի լայն՝ 20-րդ դարի համաշխարհային երաժշտական մշակույթի զարգացման տեսանկյունից: Վերն արդեն ասացինք, որ ժողովրդական երաժշտության առավել ինքնատիպ խոր շերտերին դիմելը 20-րդ դարի սկզբի երաժշտական արվեստի համար դառնում է յուրատեսակ «ժամանակի խորհրդանշան»: Եվ այստեղ կարևոր է ընդգծել, որ Կոմիտասը՝ որպես և՛ ֆուլկլորագետ, և՛ արվեստագետ, նոր ժամանակների երաժշտության զարգացման այդ չափազանց հատկանշական տենդենցի սկզբնավորողներից մեկը եղավ: Իսկ գեղջկական ֆուլկլորի նմուշների ընդգրկման լայնությամբ (Կոմիտասը գրի է առել մի քանի հազար ժողովրդական մեղեդի), բազմամյա անընդմեջ զննումների հիման վրա ժողովրդական երաժշտության կարևորագույն օրինաչափություններն ըմբռնելու և ստեղծագործական պրակտիկայում կենսագործելու առումով Կոմիտասի գործունեությունը գրեթե աննախադեպ էր իր ժամանակի համաշխարհային երաժշտական մշակույթում: Նրա գործունեությունը թերևս կարելի է համեմատել միայն Բելա Բարտոկի և Ջուլտան Կոդալի հարանման գործունեության հետ:

Փարիզում, Բեռլինում և համաշխարհային ուրիշ կենտրոններում Կոմիտասի ելույթները՝ սեփական մշակումների ցուցադրումով, ինչպես հայտնի է, գրեթե սենսացիոն հաջողություն են ունեցել²⁵: Այդ հաջողությունը, հավանաբար,

²⁵ Եիշտ է, Կոմիտասի գործունեության միջազգային արժագանքը կարող էր լինել, ինչ խոսք, շատ ավելի նշանակալից, եթե նա հանդես գար ոչ որպես միայնակ էնտուզիաստ: Ցավոք, պատմական անբարենպաստ պայմանները, պետական աջակցության և որևէ նյութական ապահովության բացակայությունը հնարավորություն չէին տալիս, որ լրիվ ուժով բացահայտվեն Կոմիտաս-կոմպոզիտորի հնարավորությունները, և արտաքին աշխարհի համար գրեթե անկատ դարձրին Կոմիտաս-ֆուլկլորիստի գործունեության տիտանական թափը: Այն, ինչ գիտեր արտաքին աշխարհը Կոմիտասի մասին՝

պայմանավորված էր ամենից առաջ անսովոր ու հարուստ մեղեդիական նյութով: Ժողովրդական արվեստի խորքերից կորզված մեղեդիների թանկարժեք նմուշները շողշողում էին աշխարհի առաջ իրենց նախաստեղծ թարմությամբ ու բովանդակ գեղեցկությամբ: Բայց Արևմուտքի առավել զգայուն երաժիշտները, որ բարձր էին գնահատում Կոմիտասի երկերը, չէին կարող ուշադրություն չդարձնել նաև ժողովրդական մեղեդիները «մատուցելու» Կոմիտասյան բուն մեթոդի վրա, որ շատ բանով տարբերվում էր հնչյունային նյութը կազմակերպելու ավանդական սկզբունքներից և մոտ ու հարազատ էր ժամանակակից երաժշտական արվեստի նորարարական ձգտումներին: Մյուս կողմից, ինքը՝ Կոմիտասը ևս, հնարավորություն ունենալով մոտիկից ծանոթանալու առաջավոր երաժշտական հոսանքներին (ինչպես հավաստում է Շ.Պերպերյանը), պետք է որ ավելի ամրապնդվեր իր դիրքորոշման մեջ և առավել եռանդով շարունակեր ստեղծագործական որոնումները:

Կոմիտասի երաժշտական ոճի զարգացումը կարելի է պայմանականորեն բաժանել երեք շրջանի: Նրա ամենավաղ երկերը գրվել են մինչև 1899 թվականը, այսինքն՝ մինչև Բեռլինի կոնսերվատորիայում երաժշտական կրթությունն ավարտելու տարին: Այդ բոլոր գործերը ոճական որոշակի ընդհանրություն ունեն: Կոմպոզիտորն այստեղ օգտվում է եվրոպական տեխնիկայի ավանդական միջոցների շրջանակից՝ նրա ամենանորմատիվ ու ակադեմիական տեսքով: Գրելառճում՝ հոմոֆոն-հարմոնիկ շարադրանք, սովորական դասական մաժորա-մինորային համակարգի սահմաններում տոնիկա-դոմինանտային-սուբդոմինանտային միավորումների պարզ ֆունկցիոնալ կապ, – ահա այն առավել տիպականը, որով հատկանշվում է Կոմիտասի ստեղծագործության վաղ, ուսանողական շրջանը: Այս շրջանի երկերի բնորոշ օրինակ է հանրահայտ «Ծիծեռնակ» երգի մշակումը ձայնի և դաշնամուրի համար: Նույն հունի մեջ է ստեղծված մոնումենտալ, այսպես կոչված «Բեռլինյան պատարագը», որտեղ Կոմիտասը վստահորեն օգտվում է գործածական հարմոնիկ միջոցների լայն շրջանակից²⁶:

Նրա կենդանության օրոք, հիմնվում էր միայն նրա ստեղծագործական հարուստ ժառանգության մի աննշան մասի վրա:

²⁶ Կոմիտաս. Երկերի ժողովածու, հ.8, Հոգևոր ստեղծագործություններ, խմբագիրներ՝ Ռ.Աթայան, Գ.Գյոդակյան, Դ.Դերոյան, Երևան, 1998, էջ 195:

Երկրորդ շրջանի ժամանակագրական շրջանակները այնքան էլ որոշակի չեն: Կարելի է ենթադրել, թե այն ավարտվում է մոտավորապես 1905-1906 թվականներին: Այս շրջանը հատկանշվում է կոմպոզիտորի ստեղծագործական եռանդուն գործունեությամբ: Նա անվերջ որոնում է, տարբեր ուղղություններով շատ բան է փորձում: Այս շրջանում ներքին վիթխարի շարժումը, բնականաբար, ոճի և նույնիսկ գեղարվեստական արգասիքի առումով, անհամասեռ պատկեր է ստեղծում: Գլխավորն այստեղ այն է, որ Կոմիտասը ձգտում է հաստատել իր անհատական ոճը: Նա այլևս պասիվորեն չի հետևում եվրոպական տեխնիկայի նորմատիվ սկզբունքներին, այլ փորձում է այդ նույն սկզբունքները մարմնավորել խորապես ստեղծագործաբար, իր բազմաձայն մշակումներում ավելի նրբորեն ըմբռնել ու արտահայտել ժողովրդական երաժշտական մտածողության առանձնահատկությունները: Կոմիտասը միաժամանակ հենվում է ռոմանտիկական դպրոցի, 19-րդ դարում կազմավորված ազգային երիտասարդ մշակույթների՝ մասնավորապես ռուս երաժշտական մշակույթի, նվաճումների վրա: Զննադատական աչքով վերանայում է նաև իր նախորդների ու ժամանակակիցների՝ Կարա-Մուրզայի, Ն.Տիգրանյանի, Եկմայանի և մյուսների փորձը:

Կոմիտասի երկերում դեռևս հաճախ են հանդիպում սովորական ֆունկցիոնալ հաջորդականություններ: Նա լայնորեն օգտագործում է նաև ակորդների սովորական տերցիային կառուցվածքը: Բայց նույնիսկ գրելաձևի առավելապես հարմոնիկ եղանակի դեպքում առանձին ձայների ազատագրման նշանակալից երևույթ է տեղի ունենում. շատ նուրբ հնարներով Կոմիտասը շեշտում է երաժշտական կերպարների ժողովրդական-ազգային բնույթը:

Ահա այդ շրջանի գեղարվեստականորեն աչքի ընկնող մնուշներից մեկի՝ «Գուրբաներգի» խմբերգային մշակումը:

«Գուրբաներգը» հնչում է հավաք ու դինամիկ: Խմբերգի կերպարային բովանդակությամբ համապատասխան, Կոմիտասն ընդգծում է հոգեկան մեծ պոռթկումի, վերելքի արտահայտությունը: Ներդաշնակությունը հիմնականում հանդես է գալիս որպես յուրատեսակ «մեղեդու ռեգոնատոր»²⁷, ամեն կերպ մեծացնելով նրա հնչողականության ուժն ու դինամիկան:

²⁷ Այստեղ օգտագործում ենք ակադեմիկոս Բ.Ասաֆևի բնորոշումը, որ բացահայտում է հարմոնիայի գլխավոր դերերից մեկը:

Ձի՛գ տուլ քա-շի՛ ա՛յ ե-զը, ա՛-բա հո,

Ձի՛գ տուլ քա-շի՛ ա՛յ ե-զը, ա՛-բա հո, ա՛-բա հո,

Ձի՛գ տուլ քա-շի՛ ա՛յ ե-զը,

Ձի՛գ տուլ քա-շի՛ ա՛յ ե-զը, հո, ա՛-բա հո,

հո, ա՛-բա հո,

ա՛յ, լու-ծըդ մա - շի, ա՛յ ե-զը, ա՛-բա,

ա՛յ, լու-ծըդ մա - շի, ա՛յ ե-զը, ա՛րա,

լու-ծըդ մա - շի, ա՛յ ե-զը, ա՛-բա,

հո,

ա՛յ, լու-ծըդ մա - շի, ա՛յ ե-զը, ա՛-բա,

հո, ա՛-բա հո,

հո, ա՛-բա հո,

հո, ա՛-բա հո,

հո, ա՛-բա հո,

հո, հո, ա՛-բա հո,

հո, ա՛-բա հո,

Այստեղ օգտագործված որոշ հարմոնիկ հաջորդակա-
նությունները ցույց են տալիս, որ Կոմիտասն, ակներևաբար,
հետևել է եվրոպական երաժշտական մտածողության տրամա-
բանությանը: Բայց Կոմիտասը միաժամանակ հմտորեն բա-
ցահայտում է նաև երաժշտական կերպարի ազգային բնույթը:
Արտահայտիչ իմիտացիոն փոխկանչերը ոչ միայն հնչյունա-
պատկերման նշանակություն ունեն՝ առաջացնելով լայն տա-
րածության, մեծաթիվ մարդկանց ներկայության զգացողու-
թյուն, այլև բազմալադայնության երանգ են ներմուծում, բազ-

մածայն ֆակտորայում հիմնական՝ *Ֆա* տոնիկայի հետ մեկտեղ նպաստելով նաև ժողովրդական մեղեդու իսկական տոնիկայի՝ *լյա* տոնի դրսևորմանը: Բացի այդ, երգի միջին մասում, դեպի *լյա մածոր* - *ռե մինորի* ոլորտը կատարված երանգային շեղման մեջ երևում են *a*, *b*, *cis*, *d* հիմնական տետրախորդով՝ հնչողությամբ վառ ազգային ու ինքնատիպ երկակի լադի տարրերը: *Ֆա մածորի* T-ի մեջ D-ի սովորական լուծումից հետո (վեցերորդ տակտի վերջում) շատ թարմ ու «ազգային» է հնչում եզրափակող հատվածի ձգտող հարմոնիկ տետրախորդը:

Այդպես, դուրս չեկնելով դասական մածորա-մինորային համակարգի հիմնական նորմաների սահմաններից, բայց արդեն որոշակիորեն «չեզոքացնելով» նրա անմիջական ազդեցությունը, Կոմիտասը չափազանց ճկուն ու ստեղծագործաբար օգտվում է նրանից՝ իր գեղարվեստական մտահղացումները մարմնավորելու, կոլորիտով ազգային երաժշտական կերպարներ ստեղծելու համար:

Ավելի մեծ չափով նույնը վերաբերում է այդ շրջանի այնպիսի գործերին, որոնց մեջ գերակշռում է հարմոնիկ-բազմածայն, երբեմն էլ պարզապես պոլիֆոնիկ գրելաձևը: Չայների մեղեդիական ակտիվացումը, ժողովրդա-լադային ինքնատիպ բնույթի ընդգծումը հանգեցնում են սովորական ֆունկցիոնալ կապերի «սքողման»: Լինեաբ մտածողության սկզբունքը (ինչպես և 20-րդ դարի առաջատար կոմպոզիտորներից շատերի ստեղծագործության մեջ) սկսում է կարևոր դեր խաղալ մածորա-մինորի «մենիշխանությունից» ազատագրվելու համար:

Նույն շրջանում պատահում են երկեր, որոնց մեջ պարզորոշ զգացվում է, թե ժողովրդական նյութի համար որքան նեղ ու ճնշող են դառնում ավանդական երաժշտական համակարգի նույնիսկ ընդլայնված ու հարստացված շրջանակները: Խոսքը նշանավոր «Լոռվա հորովելի» մասին է: Այդ հորովելի մեղեդին, ինչպես հայտնի է, համաշխարհային ֆոլկլորում եզակիներից մեկն է իր արտահայտչականությամբ, ինքնատիպ ու բարդ կառուցվածքով: Այս մեղեդու լադա-ինտոնացիոն զարգացման հիմքում ընկած եռատոնային լարված շարքերը ծայրաստիճան անսովոր են եվրոպական ավանդական լսողությանը (նման շարքերի օգտագործումը Եվրոպայում սկսվում է 20-րդ դարի 10-ական թվականների կեսերից, Բարտոկի և Ստրավինսկու ստեղծագործության մեջ, այնուհետև տարածվում է մյուս կոմպոզիտորների շրջանում, հանդես

գալով որպես հնչյունային հյուսվածքի լադա-ինտոնացիոն կառուցվածքի լարվածությունն ուժեղացնելու՝ 20-րդ դարի երաժշտության այդ բնորոշ տենդենցի, ամենաէֆեկտիվ եղանակներից մեկը):

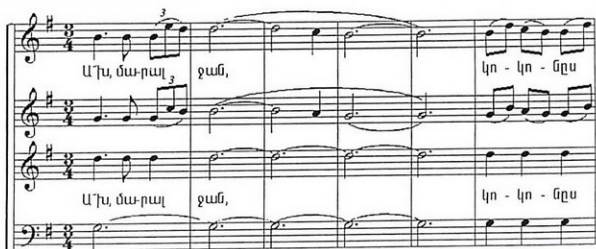
Հենց այն հանգամանքը, որ Կոմիտասը դիմել է այդքան անսովոր մեղեդիական նյութի, վկայում է նրա ստեղծագործական բացառիկ համարձակությունը, որ երևում է նաև նրա խմբերգային մշակման մեջ: Լայնորեն օգտագործելով պոլիֆոնիայի հնարները, նա տարբեր ձայներում ստեղծում է տարբերակների ձևով փոփոխված եռատոնային շարքեր, որոնք ավելի են ընդգծում այդ փառահեղ հնչյունային որմնանկարի հնամենի խիստ կոլորիտը: Իսկ լադա-ինտոնացիոն կառուցվածքի բարդացումը երկի առաջին իսկ բաժնում հանգեցնում է խրոմատիկ հնչյունաշարի բոլոր տասներկու տոների ազատ օգտագործման (որ նույնպես եզակի է իր ժամանակի խմբերգային ստեղծագործության մեջ) և առաջ է բերում բազմալադայնության բնորոշ էֆեկտներ: Ավանդական ֆունկցիոնալ կապերն այստեղ հանդես են գալիս, ավելի շուտ, իրենց «ռեժիսորային» (Յու.Տյուլինի տերմինն է) դերում: *Յա մածորի* IV, VI ցածր և I աստիճաններում առաջացող մածորային ակորդները (խոսքը խմբերգի առաջին բաժնի մասին է) խնդիր ունեն մի կերպ կարգավորելու հնչյունների քմահաճ հոսքը: Եվ երաժշտական հոսանքը քեկուզ ինչ-որ չափով ծանոթ հունն ուղղելու այս ձգտումը երբեմն, այնուամենայնիվ, խախտում է բուն երաժշտական նյութի զարգացման տրամաբանությունը և ընկալվում է որպես դեռ մինչև վերջ չհաղթահարված ավանդական պատկերացումների արձագանք: Արդյոք պատճառն այն չէ՞, որ Կոմիտասն իր գործունեության վերջին տարիներին այդ խոշոր երկը չմտցրեց իր համերգների ծրագրի մեջ, այլ գերադասեց մենակատարումը, անձեռնմխելի թողնելով հանճարեղ մարդու ժողովրդական մեկնակերպը: Արդյոք նա մտադրություն չունե՞ր վերադառնալու այդ մշակմանը և նորը ստեղծել (ինչպես վարվեց ուրիշ շատ երկերի հետ): Այս հարցերին առայժմ անհնար է պատասխանել:

Այնուհանդերձ, «Լոռվա հորովելի» նման գործերը հող պատրաստեցին Կոմիտասի հարմոնիկ մտածողության արմատական բարեփոխման համար: Եվ այդ բարեփոխումը շուտով սկսվեց: Կոմիտասի ստեղծագործության նոր շրջանը, որ նախորդի բնական շարունակությունն էր, ամբողջությամբ առած, կարելի է բնորոշել որպես հրաժարումն ավանդական

ֆունկցիոնալ մտածողությունից և լադային (մոդալ) հարմոնիայի սկզբունքների հաստատում:

Այս շրջանի որոշ գործեր կարելի է, թերևս, վերլուծել ավանդական հարմոնիայի տեսանկյունից: Բայց նման վերլուծությունը կլինի սոսկ ձևական, որովհետև նրա սահմաններից դուրս կմնա ամենագլխավորն ու կարևորը՝ ստեղծագործության ոգին:

Ասվածի պարզաբանումն սկսենք արտաքին կառուցվածքով շատ պարզ մի գործից՝ «Ա՛խ, մարալ ջան» խմբերգից: Կոմիտասի երկերի ժողովածուի երկրորդ հատորում գետեղված է այդ երգի երեք տարբերակը: Դրանց համեմատությունը չափազանց ուսանելի է:



Այս տարբերակում (թերևս՝ վաղ շրջանից մնացած), որ աչքի չի ընկնում գեղարվեստական մեծ արժանիքներով (մասնավորապես, պայմանավորված միապաղաղ, «աշակերտորեն» ըմբռնված քառաձայն ֆակտուրայով), ուշադրություն է գրավում կվինտային ձայնառությունը բաս և տենոր ձայներում: Նման հնարանքի կիրառումը ռուս կոմպոզիտորների, ինչպես նաև Շոպենի, Գրիգի ստեղծագործության մեջ սովորաբար նպաստել է յուրահատուկ «ժողովրդական» կոլորիտի ստեղծմանը: Սակայն այստեղ այդ հնարը բացահայտորեն «չի աշխատում»: Կվինտային ձայնառությունը, միաձուլվելով վերին ձայներին, ընկալվում է որպես սովորական մաժոր եռահնչյուն: Այս օրինակը, բացի այլ կողմերից, հարկավոր է ըմբռնելու համար, թե երաժշտական երկը վերլուծելիս որքան կարևոր է այս կամ այն հնարի օգտագործումը դիտել ընդհանուր ենթատեքստում և թե ինչպես, ըստ էության, այս կամ այն արտահայտչական միջոցի կիրառման մերկ փաստը դեռևս ոչինչ չի նշանակում:

Հաջորդ տարբերակում բավական զարգացած ու հետաքրքիր է ֆակտուրան: Տարբեր ձայներում երևան են գալիս ինքնուրույն կոնտրապունկտային գծեր, որ հարստացնում են շարադրանքը: Հնչողականությունը բազմազանում է մահ բնական ու միքսոլիդիական մաժորի լադային նուրբ խաղը (տե՛ս 11-14 տակտերը): Եվ, այնուհանդերձ, *ֆա մաժոր* եռահնչյան սովորական հնչողությունը երկրորդ տակտում, այնուհետև նույնքան սովորական D-T կադանսը 3-4 տակտերում ունկնդրի լսողությունն ուղղում են դեպի երաժշտական ավանդական ընկալման հունը:

Միս, ճարալ ջան, կո - կո -

Միս, ճարալ ջան, կո - կո -

Միս, ճարալ ջան, կո - կո -

Միս, ճարալ ջան, կո - կո -

Ահա մի նոր տարբերակ: Հենց այս տարբերակն է հրատարակել Կոմիտասը 1909 թվականին: Առաջին հայացքից թվում է, թե նախորդների համեմատությամբ սա առավել ևս պարզեցված է և նույնիսկ պարզունակացված: Բայց այդ պարզությունը խաբուսիկ է, որովհետև դա երաժշտական նյութը որակապես բոլորովին ուրիշ կերպ կազմակերպելու ցուցանիշ է:

Վերջին տարբերակն, ասես, առաջնորդում է մեզ դեպի Կոմիտասի ստեղծագործական մեթոդի բուն ակունքները՝ բացահայտելով նրա հիմքերը: Ի՞նչ ուղի է ընտրում կոմպոզիտորը *միաձայն* ժողովրդական մեղեդու *բազմաձայն* մշակում ստեղծելու համար. առավել պարզ ու բնական: Նա դիմում է այն բազմաձայնությանը, որ իրապես գոյություն ունի հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ: Խոսքը պահված ձայնի, ձայնառության (մեզ մոտ ասում են՝ «դամ պահել» կամ «դամ քաշել») քաջ հայտնի սկզբունքի մասին է.

Այս, մա-րալ ջան,

Այս, մա-րալ ջան,

Այս,

կո - կո - նըս քոռ - մած մը - - - նաց,

կո - կո - նըս քոռ - մած մը - - - նաց,

ջան, գյա-րալ ջան,

Այս,

ջան, գյա-րալ ջան,

սիր - տըս կը - րա - - կած մը - - - նաց:

սիր - տըս կը - րա - - կած մը - - - նաց:

Իհարկէ, ուշագրաւն այստեղ բուն փաստը չէ, որ Կոմիտասը դիմել է ձայնառությանը: Դասական երաժշտությունը տառացիորեն հեղեղված է ձայնառության բազմապիսի օգտագործման փաստերով: Այդպիսի շատ օրինակներ կարելի է

գտնել նաև հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ՝ Կոմիտասի նախորդների ստեղծագործություններում:

Սկզբունքային տարբերությունն այն է, որ Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ պահված ձայնին դիմելը ոչ թե առանձին, մասնավոր հնար է՝ սովորական մաժորա-մինորի շրջանակներում, այլ *դառնում է բազմաձայն հնչյունային հյուսվածքի կազմակերպման հիմնական սկզբունքներից մեկը*: Կամ, ուրիշ կերպ ասած, կոմպոզիտորն աշխատում է գտնել բազմաձայնության նոր նորմաներ, որ անմիջականորեն բխում են հայ ժողովրդական բազմաձայնության կենդանի ակունքներից:

Եվրոպական ավանդական բազմաձայնության և հայ ժողովրդական երաժշտության բազմաձայնության սկզբունքների միջև, անշուշտ, էական տարբերություններ կան: Առաջինի հիմնաքարը տերցիային կառուցվածք ունեցող ակորդներն են և նրանց զուգորդումները: Իսկ ժողովրդական երաժշտության պրակտիկայում բազմաձայնությունն առաջ է գալիս երկու՝ պահված ու ձգվող և ազատ շարժվող ձայների փոխներգործությունից: Այդպիսի բազմաձայնության դեպքում, առաջին հերթին, վառ շեշտվում է հիմնական մեղեդիական գծի արտահայտչականությունը: Պահված ձայնն ասես «ցուցադրում է» նրա լադային կառուցվածքը և յուրաքանչյուր տոնի լադա-ֆունկցիոնալ նշանակությունը: Երկրորդ՝ ուշադրությունը սևեռվում է նաև մերթ մուրթ միահյուսվող, մերթ սուր հնչող տոների զուտ ինտերվալային հարաբերակցությունների վրա: Հենց սա էլ այդպիսի բազմաձայնությանը յուրօրինակ արտահայտչականություն և հուզական գեղեցկություն է տալիս:

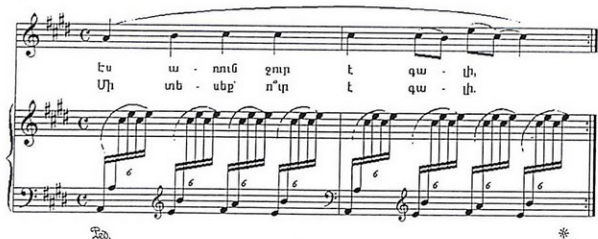
Կոմիտասի մշակման և ժողովրդական բազմաձայնության սկզբունքների կապն ակներև է: Չայնառությունը պահպանվում է ամբողջ խմբերգի ընթացքում (նախ առաջին բասերի, ապա երկրորդ տենորների ձայներում): Յուրահատուկ ձևով պահպանվում է նաև երկձայն սկզբունքը: Ի տարբերություն ժողովրդական պրակտիկայի, որտեղ մեղեդին ստեղծվում է միաձայն, Կոմիտասը մեղեդին տանում է տերցիա, սեքստա և դեցիմա ինտերվալներով: Սակայն բնականորեն միահյուսվող ձայները (ինչը պայմանավորվում է ընտրված ինտերվալային հարաբերություններով և երգչախմբի միասեռ կազմով) այստեղ փաստորեն ընկալվում են որպես մեղեդիական *մեկ* գիծ, որը, սոսկ, առավել լիակատար և ստվար հնչողություն ունի: Բացի այդ, ֆրագների սկզբում ու վերջում, գրեթե ամենուր պահպանվում է նաև ռեալ հնչող երկձայնը:

Այս տարբերակում՝ նախորդների համեմատությամբ հետաքրքիր է նաև այն, թե կոմպոզիտորն ինչպիսի ջանադրությամբ է խուսափում անմիջականորեն եռահնչյուններին կամ սովորական ֆունկցիոնալ հաջորդականություններին դիմելուց: Թափանցիկ, չափազանց զուսպ ֆակտուրան հնարավորություն է ընձեռում ունկնդրին հասցնելու ժողովրդական հիասքանչ մեղեդու բոլոր նրբագույն երանգները: Միաժամանակ, վարպետորեն տարակերպելով գույները, կոմպոզիտորը հասնում է պատկերավոր անհրաժեշտ արտահայտչականության: Չարմանալի է, օրինակ, խմբերգի եզրափակիչ մասը: Մեղեդին անցնում է դեցիմայի լայն ինտերվալով: Բասերի թանձր, թավշային հնչողության ֆոնի վրա տենորների վերին ռեգիստրում հնչող հիմնական մեղեդին ասես զրկվում է «նյութականությունից» և սավառնում է օդում, հետզհետե մաքելով հեռուներում...

Ըստ էության «Ա՛խ, մարալ ջան» խմբերգի ներդաշնակությունը զարգանում է *միասնական տոնիկական ֆունկցիայի* սահմաններում՝ նրա զանազան տարբերակներով ու նրբերանգներով: *Միատոնիկայնության* այս սկզբունքը, որ անկասկած բխում է ժողովրդական բազմաձայնության տրամաբանությունից, դյուրությամբ նկատվում է նաև Կոմիտասի ուրիշ շատ երկերում²⁸: Կոմպոզիտորը միաժամանակ ծայրաստիճան բազմազանում է այդ սկզբունքի օգտագործումը, դրսևորելով իր անսպառ երևակայությունն ու հնարամտությունը:

«Միատոնիկայնության» սկզբունքը հետաքրքիր է կիրառվել, օրինակ, ձայնի և դաշնամուրի համար գրված «Էս առուն» երգում.

²⁸ Ինչպես վերևում ասացինք, այս նույն սկզբունքն է, որոշ հետազոտողների կարծիքով, ընկած Դեբյուսիի ներդաշնակության հիմքում: Վալլասը, որ Դեբյուսիի ներդաշնակության այս սկզբունքի ծագումը կապում էր արևելյան երաժշտության հետ, ինչպես տեսնում ենք, բոլոր հիմքերն ուներ այդ բանի համար: Իրոք, մի շարք արևելյան մշակույթների, այդ թվում և հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ, այդ սկզբունքով է որոշվում ժողովրդական բազմաձայնության ինքնատիպությունը:



Մեկ պահված տոնից, ինչպես ընդունված է ժողովրդական նվագաժողովրդական պրակտիկայում, այստեղ ասես ծնվում է մի ամբողջ հարմոնիկ համահնչյուն՝ բազմակազմ տոնիկա (եթե օգտվենք ընդունված տերմինաբանությունից)։ Այդ տոնիկան իր մեջ է ներառում մեղեդու հնչյունաշարի բոլոր տոները։ Դրանց միացած է նաև *ֆա-դիեզը*, որ ոչ միայն չի հակասում մեղեդու լադային կազմակերպմանը, այլև, ընդհակառակը, ավելի վառ է ընդգծում նրա հիմքում ընկած պենտատոնիկան։ Պեղալով²⁹ պահված հիմնահնչյունը միավորում է առաջ եկած տարբեր պենտատոնային համահնչյունները։ Ջուրկ լինելով լարված կիսատոնային ձգողականությունից, դրանք ազատ «խաղում են», «հոսում», ստեղծելով թեթև, քափանցիկ հնչյունային ֆոն, որ այնպես համապատասխանում է երգի պատկերային բովանդակությանը։ Պենտատոնային հնչյունաշարի վրա կառուցված համահնչյունների գունագեղ «խաղը», ինչպես հայտնի է, օգտագործել է նաև Դեբյուսին՝ հասնելով կոլորիստական անկրկնելի էֆեկտների։

Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ համահնչյունները չափազանց բազմազան են և՛ քանակապես, և՛ որակապես՝ երկհնչյուններ, քառահնչյուններ, հնգահնչյուններ և այլն։ Կարևոր է ընդգծել, որ Կոմիտասը լիովին ազատվում է տերցիային

²⁹ Կոմիտասի դաշնամուրային նվագակցություններում պեղալի օգտագործման կարևոր նշանակության վրա առանձնակի ուշադրություն է դարձրել Ռ.Ստեփանյանը վերոհիշյալ աշխատանքում (տես ծանոթ.8)։ Իրոք, պեղալը շատ կարևոր տարր է կոմիտասյան ստեղծագործությունների առանձնահատուկ հնչյունային տարածքի ստեղծման գործում։ Այն ոչ միայն մեկ ամբողջության մեջ միավորում է հարմոնիկ համահնչյունների բազմությունը, այլ և նրբորեն օգտագործում է տարբեր հնչյունային երանգների «խաղը» (դասական օրինակ են Կոմիտասի դաշնամուրային պարերը)։

կառուցվածք ունեցող ավանդական ակորդների «մենիշխանությունից»: Նա սիրով օգտագործում է կվարտային, կվինտային կառուցվածք ունեցող համահնչյուններ, չիրաժարվելով, ի դեպ, նաև տերցիային համահնչյուններից, սակայն հաղորդելով դրանց բոլորովին այլ բնույթ (դա մենք ցույց կտանք «Անտունի» երգի օրինակով): Եթե, այնուամենայնիվ, փորձ լինի Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ գտնելու ակորդների կազմակերպման համակարգ, ապա, թերևս, դա կարելի է բնորոշել որպես ակորդների ժողովրդա-լադային կամ բնական-լադային համակարգ:

Այստեղ, օրինակի համար, դիմենք «Քելե, քելե» երգի նախանվագում գոյացող ակորդին: Այն, հավանաբար, կարելի է համարել սովորական *դո-մաժորային* եռահնչյուն՝ ոչ ակորդային *ռե* հնչյունով: Կարելի է համարել նաև տերցիային կազմության ակորդ (նոնակորդ)՝ առանց սեպտիմայի (*դո, մի, սոլ, ռե*): Վերջապես, կարելի է բացատրել նաև կվինտակորդների համակարգի մեջ (*դո, սոլ, ռե, լյա-ն*՝ բաց թողած, և *մի*): Սակայն բոլոր այս բացատրությունները, վերջ ի վերջո, ձևական կլինեն, քանի որ չեն բացահայտում երևույթի էությունը: Իսկ ճշմարտությունն այն է, որ այդ ակորդը անմիջականորեն կապված է մեղեդու լադային կազմության հետ և հանդիսանում է նրա ուղղահայաց «ամփոփումը»: Այդ սկզբունքը վերափոխված ձևով հետագայում լայնորեն կիրառում է Ռոմանոս Մելիքյանը արդեն ոչ միայն դիատոնիկ, այլ նաև խրոմատիկ համակարգում³⁰.



Հետաքրքիր է, որ լադի վերին տերցիային ոլորտում ծավալվող մեղեդիում (երգի վերջում հաստատվող հիմնական

³⁰ Г.Геодакян. Пути формирования армянской музыкальной классики. Ереван, 2006, с. 153–163.

տոնիկան լյա - էռլականն է) բոլոր հնչյունները գրեթե իրավահավասար են և ինքնուրույն ֆունկցիոնալ կախվածության տեսակետից, և դրանցից յուրաքանչյուրը կարող է դառնալ հենակետ: Հենց տոնիկական համահնչյունն էլ իր մեջ է «ներառում» բոլոր այդ չորս հնչյունները: Ընդգծենք նաև, որ նախանվագի առաջին և վերջին հնչյունները «կանխագուշակում են» երգի մեղեդու սկզբնական հատվածի առաջին և վերջին հնչյունները (*դո* և *սո*):

Լ.Մազեյն իր աշխատություններից մեկում, խոսելով տերցիային սկզբունքի կազմավորման նախադրյալների մասին, տերցիան կարևորում է որպես մաժորային կամ մինորային լադային շեղման ինդիկատոր (որոշիչ)³¹: Այստեղ երևում է մաժորա-մինորային համակարգում ակորդների տերցիային կառուցվածքի կիրառման բնական ու օրինաչափ լինելը: Իր գործերն ստեղծելով մի ուրիշ համակարգի շրջանակներում, Կոմիտասը, բնականաբար, հրաժարվում է տերցիային սկզբունքի «մենիշխանությունից»: Սակայն հետաքրքիր է, որ Կոմիտասի ներբերած նոր համահնչյուններում լիովին պահպանվում է օգտագործված այս կամ այն լադի (իհարկե, արդեն ոչ մաժորի և ոչ մինորի) բնույթը որոշող նրանց կարևոր դերը:

Հայտնի է, օրինակ, թե հայ ժողովրդական երգերի լադի բնույթը որոշելիս ինչ մեծ նշանակություն ունի դիմող ձայնը: Հաճախ հենց վերջինիս այս կամ այն տեղադրությունն է (նույնիսկ հիմնական հնչյունաշարի նույնական լինելու դեպքում) պայմանավորում մեղեդու լադային կառուցվածքի ինքնատիպ բնույթը:

Կոմիտասի օգտագործած համահնչյունները պարզորոշ ի հայտ են բերում հայ ժողովրդական երաժշտության լադային կառուցվածքի այս բնորոշ առանձնահատկությունը: Ավելի ճիշտ, դրանց կազմավորման նախադրյալ եղավ ժողովրդական լադային մտածողության հենց այդ առանձնահատկությունը: Ինչպես վկայում են բազմաթիվ օրինակներ, Կոմիտասի երկերում կվինտային, կվարտային, տերցիային տարբեր համահնչյունների ի հայտ գալը, որպես կանոն, անմիջականորեն կապված է ժողովրդական մեղեդիների լադային կոնկրետ կառուցվածքի հետ, այն դիրքի հետ, որ նրանցում գրավում է

³¹ Л.Мазель. К дискуссии о современной гармонии, в сборнике: "Теоретические проблемы музыки XX века", вып. 1, М., 1967, с. 13—15.

դիմող ձայնը (տե՛ս «Հաբրբանի» կրկներգը, «Ալազյազ բարձր սարին», «Չիմար ես» և ուրիշ երգերի սկիզբը):

Այս առումով վառ օրինակ է նաև «Անտունին», ուր սկզբնական տեքստիային համահնչյունը ծնվում է որպես մեղեդու առաջին ֆրազի հիմնական ու դիմող ձայների համահնչողություն: Այս համահնչյունը պակաս նոր ու ինքնատիպ չէ (և սա ուզում ենք հատուկ ընդգծել), քան կվինտային ու կվարտային համահնչյունները: Նորն ու ինքնատիպը, ինչ խոսք, ոչ թե բուն, եթե կարելի է ասել, «ֆիզիկական» հնչողության մեջ է, որ ի տարբերություն կվարտային ու կվինտային ներդաշնակությունների, շատ բնորոշ է եվրոպական ավանդական երաժշտությանը, այլ նրա օգտագործման սկզբունքի մեջ: Տեքստիային համահնչյունն այստեղ հանդես է գալիս ոչ թե որպես սովորական մաժոր կամ մինոր եռահնչյունի «բեկոր», թերի տեսակ, այլ ունի *ինքնակա* նշանակություն: Պատահական չէ, որ հենց այդ համահնչյունը յուրօրինակ լայտհարմոնիա է դառնում «Անտունի» երգի նվագակցության մեջ, զգալիորեն որոշելով վերջինիս ինքնատիպ բնույթը: Հիանալի է նաև առաջացած հարմոնիայում բասերի և վերին ձայների լայնատարած դիմակայությունից ստացվող հնչյունային էֆեկտը՝ խորունկ, թնդաձայն օկտավաներն ամենացածր հնչամասում (զանգի զարկերի նման) և օդում կախվող դրանց հեռավոր արձագանքները:

Ասենք նաև, որ հարմոնիկ մտածողության ավանդական նորմաների այս արմատական վերաիմաստավորումը երբեմն հանգեցնում է ապշեցուցիչ և նույնիսկ պարադոքսային արդյունքների: Առաջին հայացքից «Անտունին» ավարտվում է լիահնչյուն *լյա-մաժոր* ակորդով: Այս բանն ասես նույնիսկ իրավունք է տալիս Ա.Շահվերդյանին՝ առաջ քաշելու «Անտունիի» «մաժորայնության» դրույթը և Կոմիտասի գլուխգործոցը համեմատելու Հենդելի «Սամսոն» օրատորիան եզրափակող մաժոր սգո քայլերգի հետ³²: Սակայն այս ամենը այնքան էլ ակնառու չէ: Լադային կազմի մի ուրիշ համակարգի մեջ (ոչ եվրոպական) ներմուծված մաժոր եռահնչյունները բոլորովին էլ սովորականի պես «մաժորային» չեն հնչում (և այստեղ է պարադոքսը, թեկուզ և բացատրելի): «Անտունիի» եզրափակող *լյա-մաժոր* ակորդը միայն իր արտաքին «հնչյունաթաղանթով» է հիշեցնում սովորական կայուն մաժոր տոնիկան: Փաստորեն նրա ֆունկցիոնալ դերը, արտահայտչական իմաստը բոլորո-

³² А.Шавердян. Комитас, Ереван, 1956, с. 267 – 268.

վին այլ է: «*Լյա, դո-դիեզ, մի*» ակորդը հնչում է տերցիային մեղեդիական դիրքով, կվինտան՝ *մի*-ն, այստեղ ընկալվում է որպես օժանդակ տոն, ռեալ հնչողության մեջ գերակշռում են *լյան* և *դո-դիեզը* (երգի լայտհարմոնիան), ընդ որում *դո-դիեզ* տոնը երգի լադային կառուցվածքում ամենաանկայուններից ու լարվածներից է: Հենց այս հանգամանքով էլ պայմանավորվում է այդ համահնչյունի լարված և նույնիսկ «դիստոնանս» բնույթը (չնայած ակուստիկական տեսանկյունից կոնստոնանս է): Դա ասես հուսալքման, ցաված հոգու հառաչ է: Եվ այդ համահնչյունը, ինչ խոսք, ոչ մի ընդհանուր բան չունի սովորական մաժոր տոնիկայի հետ.



Ի դեպ, խոր հուսահատություն, հոգեկան ամայացման զգացում արտահայտելու համար Կոմիտասը նման հնար է կիրառում «Ծիրանի ծառ» երգի վերջավորող հատվածում, մեղեդին ավարտելով երկակի (հարմոնիկ) լադի վերին ձգտող տոնի վրա.

Piu lento, con dolore

Հո՞վ, հո՞վ, հովն ըն - կալ.

սըր - տիս խըն - դում ծովն ըն - կալ:

Եվ, վերջապես, Կոմիտասյան բազմաձայնության մի ուրիշ սկզբունքի մասին, որ թերևս, «տոնիկայնության» սկզբունքի հետ մեկտեղ, հիմնորոշ նշանակություն ունի: Այս կամ այն չափով այդ սկզբունքը կիրառվել է նաև նախորդ օրինակներում:

Կոմիտասի բազմաձայնությունն ասես բնականորեն բխում է ժողովրդական երգի լադա-ինտոնացիոն կառուցվածքից: Մեղեդիական հորիզոնականը օրգանապես փոխակերպվում է բազմաձայն ուղղահայացի: Օրինակները շատ են՝ բառացիորեն ցրված Կոմիտասի ստեղծագործական հասուն շրջանի ամեն մի տողում:

Ավարտ- և կվինտակորդները, տարբեր կառուցվածքի պենտակորդների մաքուր, քափանցիկ հնչողությունը առանձնահատուկ հնչյունային մթնոլորտ է ստեղծում Կոմիտասի երգերի դաշնամուրային նվագակցության մեջ՝ լուսավոր, նուրբ, հանգիստ հովվերգական: «Հատկանշական չէ՞, արդյոք, - գրում էր Յու.Կրեմլովը, - որ փնտրելով լուսավորը և կատար-

յալը, Դեբյուսին ձգտում էր դեպի պարզ ու անպաճույճ ժողովրդական երգն ու գործիքային նվագը»³³:

Այդ բառերն ամբողջովին կարող են վերաբերել նաև Կոմիտասին: Ավելացնենք միայն, որ այդ «լուսավորը և կատարյալը» նա փնտրում էր ոչ միայն հենց ժողովրդական մեղեդիների մեջ, այլև պրոֆեսիոնալ երաժշտության միջոցներով դրանց մատուցման կերպի մեջ:

Մեղեդու՝ հարմոնիկ ուղղահայացի «փոխակերպման» ընթացքում, երբեմն պենտակորդների հետ մեկտեղ գոյացում են հետաքրքրական, անսովոր, փափուկ դիատոնիկ «կլաստերներ» հիշեցնող համահնչյուններ (տես «Ալագյազ»³⁴ երգի վերջավորությունը).

[Allegro moderato]

Ձոր կու գա վե րին սա րեմ,

սարն ու լո րե ւեմ,

Լարված հնչող կլաստերի օրինակ ենք գտնում «Անտունի» երգում: Ուշադրության են արժանի այստեղ գոյացող ամբողջատոն հաջորդականությունները (տես «Անտունի» երգի այստեղ բերված օրինակներից առաջինը):

³³ Ю.Кремлев, նշվ. աշխ., էջ 618:

³⁴ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 1, խմբագիր՝ Ռ.Աթայան, Երևան, 1969, էջ 86:

Կոմիտասի գործերում նվագակցությունը ոչ միայն ընդգծում է դիմող ձայների հատուկ դերը, այլև, անհրաժեշտության դեպքում, նրբորեն ի հայտ է բերում նրանց յուրօրինակ «պայքարը» հանուն առաջնության: Այս ամենը նպաստում է լադի՝ նրբերանգներով հարուստ ներքին «կյանքի», ժողովրդական մեղեդու լադային զարգացման ավելի լրիվ բացահայտմանը.

Allegretto

Էր, զիմ լա-չակ տաւմ լող - վոր - չուն. քո - մա քո - մա

Էր: Ո՛չ է-տա, ո՛չ հաւ - նե-ցալ, զո - մա քո - մա

Եթե նոր կառուցվածք ունեցող համահնչյունների կազմավորման նախադրյալը, ինչպես ասվեց, հայ ժողովրդական երաժշտության լադային համակարգին հատուկ՝ հիմնական և դիմող ձայների հարաբերակցումն է, ապա հետագայում այդ համահնչյուններն ասես «ազատագրվում են», և Կոմիտասը դրանք հաճախ օգտագործում է միանգամայն ազատ, անկախ նրանց «ծագումից» (տես «Քելեր, ցոլեր» երգը դաշնամուրի նվագակցությամբ):

Մեղոդիկայում հանդիպող միևնույն լադային հաջորդականություններից ակորդային կոմպլեքս ստեղծելու սկզբունքը լայն կիրառում գտավ 20-րդ դարի երաժշտության մեջ և փաստորեն դարձավ ոճական ամենաբնորոշ հատկանիշներից

մեկը այնպիսի ականավոր կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ, ինչպիսիք են, ասենք, Դեբյուսին, Սկրյաբինը, Բարտոկը, Պրոկոֆևը, Ստրավինսկին: Այստեղ ականա չենք կարող առանձնապես չհիշել Կոմիտաս – Բարտոկ զուգահեռը:

«Միշտ հին մեղեդիական սուրստանցի նոր ընկալման բոլոր կողմերը պետք է ստեղծեն այնպիսի տպավորություն, որ մեղեդին լիովին ամբողջական է բոլոր «լրացումներով» հանդերձ... Չկա ավելի բնական բան, քան երբ փորձում ես համաժամանակյա լսել այն, ինչը համագոր ընկալվում է հաջորդական հնչողության մեջ... Մեր արևելաեվրոպական գեղջուկ երաժշտության մեղեդիները ներդաշնակման բոլորովին նոր հնարավորություններ են բացահայտում... Մեր հինավուրց ժողովրդական մեղեդիներում կվարտային թռիչքների հաճախակի կիրառումը դրդեց մեզ օգտվելու կվարտային կառուցվածքի ակորդներից: Առիթը նույնն է՝ մենք համահնչյունության հանգեցրինք այն, ինչ հնչում էր հաջորդաբար»³⁵: Սրանք Բարտոկի խոսքերն են: Բայց նույնը կարող էր ասել նաև Կոմիտասը: Համենայն դեպս, նրա ստեղծագործական պրակտիկան ցույց է տալիս, որ երկու կոմպոզիտորներն էլ այս հարցում նույն հայացքներն են ունեցել:

Մեղեդիական հորիզոնականը հարմոնիկ ուղղահայացի փոխակերպելու սկզբունքը Կոմիտասը կիրառում է մեծ հետևողականությամբ: Այդ սկզբունքը կարելի է բնութագրել իբրև «լադա-ակորդ» սկզբունք: Մելոդիկայում հանդիպող լադային բնորոշ հաջորդականությունները հանդես են գալիս նաև որպես զարգացած բազմաձայն հյուսվածքի բաղկացուցիչ տարրեր: Մելոդիկայի և հարմոնիկ նվագակցության այս փոխափանցումն ու փոխկապակցությունը ամբողջ երկի ինտոնացիոն բացառիկ միասնության հիմք են դառնում: Կարելի է ասել, որ Կոմիտասի լավագույն երգերի յուրաքանչյուր «երաժշտական բջիջում» զգում ենք ժողովրդական մելոսի կենդանի զարկերակի տրոփյունը: Այստեղ է կոմիտասյան ոճի զարմանալի անադարտության գաղտնիքներից մեկը, անադարտություն, որ նկատում է նույնիսկ նրա ստեղծագործությանն անժանոթ ունկնդիրը:

Կոմիտասը, որպես կանոն, խուսափում է ակորդային կոմպակտ ֆակտուրայից, հարմոնիկ ուղղահայացը հատուկ

³⁵ Béla Bartók, ժողովածու Բ.Սաբուլչիի խմբագրությամբ (գերմաներեն), Բուդապեշտ, 1957: Ցիտատը բերված է Ա.Բուկովինի «Черты стиля» հոդվածից, «Советская музыка», 1967, N 12, էջ 121:

ընդգծելուց: Կոմտրապունկտային զարգացած հյուսվածքը, առանձին ձայների ինքնուրույնությունը՝ բնորոշ հատկանիշներ են ոչ միայն նրա խմբերգերում, այլև ձայնի ու դաշնամուրի համար գրված երգերի զգալի մասում: Կոմիտասի համար տիպական՝ մտածողության պոլիֆոնիկ բնույթով կարելի է բացատրել նաև իր ստեղծագործություններում հանդիպող պոլիֆոնիայի, պոլիլադայնության, պոլիտոնայնության չափազանց հետաքրքիր և յուրատիպ օրինակները (տե՛ս «Սարերի վըրով գնաց»³⁶, «Երի, երի, ջան»³⁷ և այլ երգերի խմբերգային մշակումները):

Միանգամայն առանձին քեմա է խմբերգային «գործիքավորման» հարցը Կոմիտասի երկերում: Այս ասպարեզում Կոմիտասը ոչ միայն դեռևս անգերազանցելի է հայ ազգային երաժշտության մեջ, այլև կարող է իրավամբ համարվել մեծագույններից մեկը համաշխարհային խմբերգային արվեստի վարպետների մեջ: Փորձ չանելով թափանցել այդ հատուկ քեմայի մանրամասների մեջ, նշենք սուկ մի էական կողմ՝ ձայների տեղաբաշխումը Կոմիտասի խմբերգային պարտիտուրներում: Եվրոպական երաժշտության պրակտիկայում ամուր հաստատված կանոնն ասում է՝ նվագախմբում և երգչախմբում ակորդը, «բնական» հնչելու համար, կառուցվում է ակուստիկական սանդղակի համաձայն՝ ներքևում հնչյունների լայն, վերևում՝ խիտ տեղաբաշխումով: Կոմիտասը համարձակորեն խախտեց նաև այս կանոնը: Ակորդի սովորական տեղադրման հետ մեկտեղ, նա լայնորեն կիրառում է նաև հակառակ տեղաբաշխումը՝ ներքևում խիտ և վերևում լայն (տե՛ս «Գարուն ա», «Լուսնյակն անուշ», «Մոնա յար», «Շորորա, Անուշ» և ուրիշ խմբերգային մշակումներ): Եվ նրա խմբերգային հյուսվածքն ասես միանգամից լուսավորվում է, լցվում օդով, տարածությամբ: Համեմատության համար ասենք, որ նվագախմբային պարտիտուրում ձայների մման տեղաբաշխման է հանգում նաև Ստրավինսկին, և սա դիտվում է որպես ամենանշանակալից փաստերից մեկը նրա նվագախմբային մտածողության զարգացման մեջ³⁸:

³⁶ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ.2, խմբագիր՝ Ռ.Աթայան: Երևան, 1969, էջ 25-28:

³⁷ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ.3, խմբագիր՝ Ռ.Աթայան: Երևան, 1969, էջ 28-31:

³⁸ Н.Агафонников. Симфоническая партитура, Л., 1967, с. 42.

Ակնառու են Կոմիտասի նորարարական սկզբունքները, որ բացահայտվում են ոչ միայն հայ ազգային երաժշտության շրջանակներում, այլև առավել լայն պլանով՝ համաշխարհային երաժշտական արվեստի զարգացման հեռանկարում: Կոմիտասը մեծ է, թերևս, ամենից առաջ նրանով, որ սեփական՝ ազգային մշակույթի առավել հրատապ խնդիրների լուծումը կարողացավ բարձրացնել 20-րդ դարի ամբողջ երաժշտական արվեստի առջև ծառացած պրոբլեմների լուծման մակարդակին: Ընդ որում, նա ոչ միայն հենվում էր իր նախորդների և ժամանակակիցների փորձի ու նվաճումների վրա, այլև նրանց շարքում էր, ովքեր անմիջականորեն երաժշտական մտածողության որակապես նոր հիմքերն էին դնում:

(«Կոմիտասական», Երևան, ՀՄՄՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 63-120)

ԽԱԶԱՅԻՆ ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ
ԵՎ ՆՐԱ ՎԵՐԾԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ

Մեր պատկերացումները անցյալ (նույնիսկ ոչ շատ հեռավոր) դարաշրջանների երաժշտական մշակույթի մասին, ցավոք, շատ սուղ են և ոչ լիակատար: Գրականության, կերպարվեստի, ճարտարապետության պատմությունն ուսումնասիրողները երաժշտագետների համեմատ գտնվում են նախանձելի վիճակում. նրանք կարող են ստանալ անմիջական, կենդանի տպավորություն, ասենք, Սաֆոյի բանաստեղծական երկերից, Ալթամիրայի քարանձավի կամ Կոնոսոսի պալատի որմնակարներից, Պարթենոնի, Կոլիզեյի կամ մեր Գառնիի տաճարի ճարտարապետությունից: Այս բոլոր հուշարձանները մինչև այսօր էլ չեն կորցրել իրենց նշանակությունը ոչ միայն իբրև մշակույթի, այլև (և այդ հանգամանքը կուզեինք հատկապես ընդգծել) իբրև արվեստի երևույթներ: Արվեստի իսկական իմացությունը անպատճառ ենթադրում է կենդանի, անմիջական շփում, երբ արվեստի հուշարձանը ներկայանում է մեզ որպես շոշափելի, կենդանի առարկա: Ոչ մի նկարագրություն Բեթհովենի երաժշտության մասին պատկերացում չի տալիս, եթե մենք այն երբեք չենք լսել:

Այս առումով ամբողջ հնագույն երաժշտությունը, ինչպես նաև միջնադարյան երաժշտության զգալի մասը, մեզ համար դեռևս մեռյալ է: Իհարկե, երաժշտական գործիքների մասին հնագիտական ու պատկերագիտական տվյալները կամ երաժշտություն կատարելու տարբեր պատմական ձևերի վերաբերյալ համեմատական ուսումնասիրությունները մեծ նշանակություն ունեն երաժշտությունն իբրև մշակույթի պատմության երևույթ հասկանալու համար, սակայն կենդանի երաժշտական արվեստը, միևնույնն է, դուրս է մնում մեր պատկերացումների ոլորտից:

Այդ իսկ պատճառով նոտագրության հնագույն համակարգերի (սեպագրության, անտիկ նոտագրության, միջնադարյան նևմային համակարգերի) վերծանման փորձերը մշտապես մեծ հետաքրքրություն են առաջացնում ինչպես երաժշտական, այնպես էլ ոչ մասնագիտական շրջաններում: Նույնպիսի աշխույժ հասարակական ուշադրության առարկա է դարձել նաև հայկական նևմային նշանների՝ խազերի խնդիրը:

Հայկական խազաբանությունը զարգանում է արդեն շուրջ 200 տարի, սակայն, չնայած բոլոր մասնավոր հաջողու-

թյուններին, երաժշտության այդ բնագավառը դեռևս չի հասել իր գլխավոր նպատակին՝ ըմբռնել խազային համակարգի բնույթը և հայտնաբերել հիմնական խազերի նշանակությունը: Սույն ուսումնասիրությունը մի նոր փորձ է տվյալ խնդրի լուծման ուղղությամբ:

Հայտնի է, որ գոյություն ունի խազագրության երեք տարատեսակ: Դրանցից մեկը օգտագործված է Ավետարաններում, մյուսը՝ Շարակնոցում, իսկ երրորդը՝ Գանձարաններում ու Մանրուսման գրքերում: Մեր դիտումները վերաբերում են Շարակնոցի խազերին, ավելի ստույգ՝ Շարակնոցի այն երգերին, որոնք կատարվում են արագ կամ միջակ տեմպով (այսինքն՝ որոնց ֆակտուրան համեմատաբար պարզ է ու չի ծանրաբեռնված տարբեր տեսակի գեղգեղանքներով):

Գիտական փորձը ցույց է տալիս, որ անհայտ գրեր վերծանելու գործում սկզբունքային նշանակություն ունի, այսպես կոչված, «բիլինգվալի»՝ «երկլեզվյան» բնագրերի հայտնաբերումը, այսինքն, միևնույն բովանդակություն ունեցող տեքստերի, որոնք գրի են առնված տարբեր համակարգերի միջոցով: Ինչ վերաբերում է խազերին, ապա այստեղ առաջնակարգ հարցը հետևյալն է. գոյություն ունե՞ն, արդյոք, հայ միջնադարյան երաժշտության երկլեզվյան բնագրեր, և այդ տեսանկյունից որքանով օգտակար պետք է համարվեն բանավոր ավանդույթի օգնությամբ մեզ հասած և 19-րդ դարում նոր հայկական նոտագրությամբ ձայնագրված շարականների եղանակները¹:

Ահա այն հարցերը, որոնք առաջնահերթ են դառնում խազերի գաղտնիքը որոնելու ճանապարհին:

Շարականների պահպանված եղանակների և նրանց միջնադարյան նախատիպերի փոխադարձ կապի մասին գոյություն ունեն տարբեր կարծիքներ: Սովորաբար համարվում է, որ 19-րդ դարում Լիմոնջյանի հայկական ձայնանիշներով ձայնագրված նմուշները *մոտ են* միջնադարում կենցաղավարած իրենց նախատիպերին: Հայտնի չէ, սակայն, թե ինչքանով է փոխվել այդ ոճը բազմադարյան զարգացման ընթացքում, այսինքն՝ որոնք են միջնադարյան շարականների այն հատկանիշները, որ մի քանի դարերի ընթացքում չեն կորչել և դիտվում են նաև նոտաներով ձայնագրված նմուշներում: Այդ հարցի համոզիչ պատասխանն առ այսօր էլ չկա:

¹ Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց. Վաղարշապատ, 1875:

Տրամաբանական է, որ շարականների երաժշտական բովանդակությունը երկար պատմական ուղու ընթացքում դժվար թե կարողանար պահպանվել անփոփոխ տեսքով, առանձնապես այն պայմաններում, երբ խազագրության իմացությունը սկսած 16-րդ դարից հետզհետե մոռացվել է, իսկ այնուհետև իսպառ կորսվել: Դա՝ մի կողմից: Սակայն մյուս կողմից չի կարելի բացառել և այն հնարավորությունը, որ շարականների որոշ *մնուշներ* կարող էին մեզ հասնել այնպես, ինչպես երգվել էին միջին դարերում: Նման ենթադրության օգտին է վկայում եկեղեցական ծեսերի և ընդհանրապես եկեղեցական կյանքի խիստ պահպանողական բնույթը:

Այսպիսով, մեր առաջնակարգ խնդիրն էր գտնել շարականի մի այնպիսի մեղեդային մնուշ, որը այս կամ այն չափով համապատասխաներ նույն շարականի խազագրությանը: Այլ կերպ ասած, Չայնագրյալ Շարակնոցում մեր գտած մնուշի վրա պետք է տրամաբանորեն հարմարվեր խազային նշումների «ցանցը»։ միայն այս դեպքում հնարավոր կլիներ խոսել բիլինգվալի, իսկական երկլեզվյան, երաժշտական առումով նույնատիպ, բնագրի մասին: Եվ դա հեշտ խնդիրներից չէր: Նման երկլեզվյան բնագրի որոնման ընթացքում մենք պետք է զննեինք հազարավոր եղանակներ (հայտնի է, որ նույնիսկ մինչև նույն շարականի տարբեր տների մեղեդիները ինչ-որ չափով տարբերվում են միմյանցից): Եվ դա այն դեպքում, երբ խազագրության համակարգի ներքին օրինաչափությունները, խազային նշումների «տրամաբանությունը», նրանց կոնկրետ բնույթը, իմաստը մնում էին անհայտ, դեռ չէին ստացել ինչ-որ չափով հիմնավորված մեկնություն: Ճիշտ է, որոշ բացառությամբ:

Պետք է նշել, որ դեռևս 19-րդ դարում երաժշտագետ Ե.Տնտեսյանը ենթադրություն է արել խազային նշանների ուղիղմական արժեքի մասին: «Փուշ», «շեշտ», «բութ» և որոշ այլ պարզ խազերին պայմանականորեն վերագրելով 1/4 տևողություն, որ համապատասխանում է մետրական պուլսացիայի հիմնական միավորին, նա համարել է, որ «երկար», «զարկ», «պարույկ», «սուր» խազերը ունեն կրկնակի տևողություն՝ 2/4: Անխազ վանկերի տևողությունը, բնականաբար, հավասար է մետրական մեկ միավորի՝ 1/4:

Սրանք են, թերևս խազերի ֆունկցիոնալ նշանակության մասին երաժշտագետների կողմից անվերապահորեն ընդուն

ված միակ տվյալները: Համեմայն դեպս, մինչև այսօր Տնտես-
յանի ենթադրությունների հերքման ոչ մի փորձ չի կատարվել²:

Ստորև բերվող տախտակը ցույց է տալիս Շարակնոցում
առավել տարածված խազերի գրությունը.

1/8	1/4	2/4
○ սուղ	/ շեշտ	~ երկար
	\ բութ	∩ պարույկ
	✓ փուշ	✓ զարկ
	↪ խումն	/ թուր
	⤿ թաշտ	∩ սուր
	⤿ ծունկ	∩ վերնախաղ
	⤿ ոլորակ	∩ ներքնախաղ
		∩ բեկկորճ

Երկարատև հետազոտական որոնումներից հետո մեզ,
կարծես, հաջողվեց գտնել մի նմուշ, որը կարող էր խաղալ
պահանջվող երկլեզվյան բնագրի դերը:

Ահա այդ նմուշը՝ Բեթղեհեմի մանկանց կանոնի մեջ
մտնող շարականի տներից մեկի մեղեդին /տես՝ օրինակը
հաջորդ էջում/:

Խստաշունչ, առնական և միևնույն ժամանակ հանդի-
սավոր, օրհներգային բնույթի այս շարականի ստեղծումն ա-
վանդույթը վերագրում է Ներսես Շնորհալուն: Չուտ երաժշտա-
կան առումով շարականը աչքի է ընկնում ազգային յուրօրի-
նակությամբ, գեղարվեստական արտահայտչականությամբ:

Ինչո՞վ է, արդյոք, աչքի ընկնում տվյալ եղանակը մեզ հե-
տաքրքրող տեսանկյունից: Նախ և առաջ հարկավոր է նշել,
որ բոլոր օգտագործված խազերը (բացառությամբ «բութ»-ի)

² Ե.Տնտեսեան. Տեսութիւնք շարականի երգոց խազերուն և նոցա
գօրութեան վերայ, «Ժամանակ», Կ.Պոլիս, 1864, N45, հավելված,
էջ 153-158:

զարմանալի հետևողականությամբ համապատասխանեցված են շեշտված, տակտի ուժեղ կամ հարաբերականորեն ուժեղ մասի վրա ընկնող երաժշտական հնչյուններին³.

1. 90

Այսօրը նորաստի - գե - դի - նաց երկ-նա - ւոր զօ-րացն

վերառեալ տո - նեմք գլի-շառա - կըսար-բոցնալանցն

որք կո - տո - ռե - ցան ի Բեթ - դե - հեմ

եւ դա-սեցան ի դասս վե - ռին զը-ւորթ-նոցն:

Հատկապես հատկանշական է «փուշ» խազի դերը, որը հանդես է գալիս իբրև շարժման «քայլերգային» պարբերականությունը պայմանավորող նշան: Այդ խազի (ինչպես նաև իմաստի առումով նրան հարող «շեշտ» նշանի) նման ֆունկցիան ավելի ակնառու կերպով է դրսևորված մեկ այլ նմուշի մեջ, որտեղ նշված խազերը գրեթե սխեմատիկ ճշգրտությամբ երևան են գալիս մեղեդու յուրաքանչյուր չորս քառորդից հետո՝ պայմանավորելով երգի քառամաս չափը⁴ (քացառություն է կազմում միայն առաջին հնչյունը, որը հանդես է գալիս իբրև նախատակտ)⁵.

³ Ձայնագրեալ Շարական, էջ 841: Խազերը բերված են ըստ Մաշտոցի անվ. Մատենադարանի թիվ 1590 ձեռագրի (14-րդ դար), էջ 212:

⁴ Մեղեդին բաժանել ենք տակտերի, հետևելով նրա բնական զարգացման տրամաբանությանը: Այդ տիպի մեղեդիների մասնատման նույն մեթոդն է օգտագործել նաև Ն.Թահմինյանը՝ իհարկե, խազային նշանակությունների կիրառումից անկախ (տես՝ Н. Тагмизян. Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977, С. 258-259):

⁵ Ձայնագրեալ Շարական, էջ 160, ձեռ. թիվ 1590, էջ 42:



«Ուժեղ» խազերի («փուշ», «շեշտ») և մեղեդու մետրական պարբերականությունը սահմանող ուժեղ, շեշտված երաժշտական հնչյունների այսպիսի փոխհամապատասխանությունը, իհարկե, պատահական լինել չի կարող (նշենք նաև, որ «բութ» խազը հաղես է գալիս իբրև «թույլ» նշան ու ընկնում է տակտի թույլ մասերի վրա):

Ամփոփապես հասկանալի է դառնում «փուշ»-«շեշտ»-«բութ» նշանների (պարզ խազերի) դերը եղանակների մետրադինամիկական կազմակերպման գործում: Հետագայում կփորձենք ցույց տալ, որ պարզ խազերի նշանակությունը միայն այդ դերով չի սահմանափակվում՝ դրանք ունեն ավելի լայն բնույթ (խազերը, որպես կանոն, հանդես են գալիս իբրև կոմպլեքսային բազմիմաստ նշաններ), այստեղ նշենք միայն, որ բերված օրինակներում պարզ խազերի որևէ ուրիշ մեկնաբանություն փաստորեն անհնարին է տալ: Առաջին իսկ օրինակից երևում է, որ «փուշն» ընկնում է տարբեր բարձրություն ունեցող հնչյունների վրա (դո՝ 2, 7, 10-րդ տակտերում, սի՝ 4, 8-րդ տակտերում, ռե՝ 10-րդ տակտում, լյա բեմոլ՝ 11-13-րդ տակտերում): Այն ցույց չի տալիս ելևէջի բարձրացում կամ ցածրացում. «փուշը» կարող է համապատասխանել ինչպես նույն հնչյունի կրկնությանը, այնպես էլ մեղեդու ինտերվալային վերընթաց կամ վարընթաց շարժմանը: Այսուհանդերձ, «փուշը» մշտապես ցույց է տալիս տակտի ուժեղ մասը, այսինքն՝ այն հնչյունը, որը պետք է ընդգծված լինի մետրական շեշտով: Նույնը կարելի է ասել «թույլ» խազի՝ «բութի» մասին, որը ցույց է տալիս կամ տակտի թույլ մասը, կամ էլ առանձին մեղեդիական ֆրազի ավարտը, կիսահանգաձևը. նշանի այդ երկու տարբեր իմաստները հեշտ են առանձնացվում ընդհանուր կոնտեքստում: Նույնատիպ մեղեդիական դարձվածքների համեմատումը (սոլ - լյա բեմոլ - դո 5-րդ ու 11-րդ տակտերում) մեկ անգամ ևս հաստատում է ասվածը: Ունենալով միևնույն բարձրություն,

այդ դարձվածքները մետրառիթմական առումով տարբեր են. առաջին դեպքում տողը գտնվում է տակտի ուժեղ, իսկ լյաբենդը՝ տակտի թույլ մասում, իսկ երկրորդ դեպքում դրանք փոխում են դերերը: Այս հանգամանքը ճշտորեն արտահայտված է դարձվածքների խազային պատկերում:

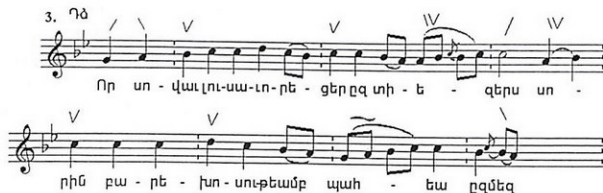
Ընդգծենք նաև, որ 2-րդ օրինակում օգտագործված խազերի թիվը ընդամենը չորսն է՝ «փուշ», «շեշտ», «բութ», «երկար»: Խազերի սակավաթիվ լինելը վկայում է այն մասին, որ տվյալ եղանակի երաժշտական մոդելը ժամանակին լայնորեն տարածված է եղել և քաջ հայտնի երգիչ-կատարողներին (և, իրոք, այն պատկանում է Շարակնոցի գրեթե անփոփոխ կերպով կրկնվող եղանակների թվին): Խազերը նման պայմաններում անհրաժեշտ էին գլխավորապես մեղեդու մետրառիթմական կառուցվածքը կազմակերպելու համար: Որևէ այլ ենթադրությունների հիմք տվյալ օրինակը չի տալիս:

Սակայն այստեղ ծագում է շատ կարևոր ու հետաքրքրական մի հարց՝ արդյոք որքանով են բնորոշ մեր օրինակները Շարակնոցի համար: Կարելի է պնդել, որ բերված եղանակների մեղեդիական մոդելը ոչ միայն տարածված է, այլ գերակշռում է Երրորդ ձայնեղանակում: Ճիշտ է, միշտ չէ, որ նրան համապատասխանում է նույնքան կանոնավոր, մետրական շեշտերի ճշգրիտ պարբերականությամբ աչքի ընկնող 4/4 չափ: Պետք է ընդգծել, որ վերը բերված երգերը ստեղծվել են շարականի ժանրի զարգացման համեմատաբար ուշ շրջանում՝ դրանք ավանդաբար վերագրվում են հայ միջնադարյան հոգևոր երգաստեղծության ու բանաստեղծական արվեստի մեծագույն բարենորոգիչ Ներսես Շնորհալուն (12-րդ դ.): Հեշտ է նկատել, որ դիտարկվող նմուշներում բանաստեղծական տեքստը տաղաչափության առումով գտնվում է կազմակերպման բարձր աստիճանի վրա⁶:

«Զառակուսիության», մետրառիթմական քառամաս պուլսացիայի գծերը բնորոշ են նաև մյուս ձայնեղանակներում ծավալվող շարականներին: Սակայն այստեղ դրանք ավելի շուտ ընկած են մեղեդիների հիմքում և պարբերական, «պարտադիր» բնույթ չեն կրում:

⁶ Ներսես Շնորհալու ստեղծագործություններին հատուկ բանաստեղծական չափերի մասին տես՝ Լ.Յակոբյան, Յայկական շարականների տաղաչափությունը, «Էջմիածին», 1986, N 7-8, էջ 69-79:

Շարականների եղանակների մեծ մասին ավելի բնորոշ մետրառիթմական համեմատաբար ավելի ազատ, «հոսուն» պատկերը չի տեղավորվում կանոնավոր չափի շրջանակների մեջ: Մետրառիթմական կազմակերպման մասն պայմաններում խազերի օգտագործումը հատկապես բնական ու տրամաբանորեն արդարացված է թվում: Կարելի է նույնիսկ պնդել, որ շարականների եղանակների հենց այս հատկանիշն է, որ անհրաժեշտ է դարձրել խազային (նևմային) նոտագրության առաջ գալը:



Այս եղանակում⁷ օգտագործված են սակավաթիվ խազային նշաններ, որոնք շատ ստույգ կերպով են հաստատում երաժշտության մետրառիթմական պոլսացիան, ավելի ճիշտ՝ մեղեդին բաժանում են տրամաբանորեն միմյանց հետ կապված հնչյունային խմբերի⁸:

Ինչպե՞ս կարելի է կատարել տվյալ մեղեդու ենթադրելի մետրառիթմական մասնատումը: Եթե հետևենք եվրոպական երաժշտական մտածողության տրամաբանությանը, առաջին հայացքից, դա դժվար չէ անել, առավել ևս, որ մեղեդին հեշտությամբ է «ենթարկվում» սովորական 4/4 չափին և, կարծես,

⁷ Չայնագրեալ Շարական, էջ 829, ձեռ. թիվ 1590, էջ 290:

⁸ Մետրառիթմական պոլսացիայի հաստատումը ու մեղեդին ամփոփ հնչյունային խմբերի բաժանելը (սեզմենտավորում)՝ կից, բայց ոչ նույնական հասկացություններ են: Առաջինը ենթադրում է, որ մեղեդին պետք է բաժանվի տակտերի, իսկ երկրորդի դեպքում օգտագործվում են կցագրեր (լիզաներ): Մեղեդին սեզմենտավորող կցագրերը լայն տարածում են ստացել նոր եվրոպական երաժշտության մեջ, սակայն հատկապես մեծ է նրանց նշանակությունը Գրիգորյան երգասացությունների (խորալների) նոտային բնագրերում, ուր տակտավորման բացակայության պայմաններում հենց լիզաներն են, որ ունեն եղանակի տրամաբանական մասնատում իրականացնող նշանների դեր:

ընդհանուր առմամբ չի հակասում բանաստեղծական տեքստի ճշգրիտ առոգանությանը:

Հավանաբար, կարելի է առաջարկել տվյալ մեղեդու մետրառիթմական մասնատման ուրիշ տարբերակներ նույնպես, սակայն, մեր կարծիքով, գեղարվեստական առումով լավագույն տարբերակն այն է, որը մեզ հուշում են խազային նշանները:

Ո՞րն է այս տարբերակի առավելությունը: Կանոնավոր համաչափ, «քառակուսի» մետրառիթմական կառուցվածքի փոխարեն այստեղ առաջ է գալիս շատ ավելի ազատ ու երգչական արտասանության տեսանկյունից ավելի բնական մի կառուցվածք: Սակայն հատկապես կարևոր է այն հանգամանքը, որ մետրական ազատությունը ու բնագրի երկրորդ նախադասության մեջ հաստատված, սահուն ու նուրբ 3/4 չափը լավագույն կերպով են ծառայում այդ անկաշկանդ, ազատ մեղեդու քնարական բնույթը հաղորդելու համար:

Մեր կարծիքով, խազերի կողմից «թելադրված» այսպիսի մասնատման գեղարվեստական առավելություններն ակնհայտ են.



Բերված օրինակում⁹ օգտագործված խազերի վերլուծությունը կրթացնի պարզ խազերի նշանակության մասին մեր կողմից առաջարկված կարծիքը: Ինչպես նախորդ օրինակներում, այնպես էլ այստեղ «փուշ» խազը հանդես է գալիս իբրև «ուժեղ» նշան, ուրվագծելով մեղեդու մետրառիթմական կառուցվածքը, նրա գույգ չափի պոլսացիան, մետրական հնարավոր բաժանումը 6/4-ի: Առավել որոշակիությամբ խազերն այստեղ ցույց են տալիս «մոտիվների» ու «ֆրագմենտների» սահմանները, ինչպես նաև հորինվածքի առավել ընդհանուր

⁹ Չայնագրեալ Շարական, էջ 956, ձեռ. թիվ 1590, էջ 251:

առանձնահատկությունները: Երկու նախադասություններն էլ բաժանվում են երկու տարբեր ծավալ ունեցող մասերի (ընդարձակ թեզիս ու կարճ ամփոփում), ստեղծելով այսպիսով, շատ յուրահատուկ երաժշտաբանաստեղծական հորինվածք՝

Որք և ըզ խաչս իւրեան բարձին

Ըզ կընի Զո.

Եւ անմէկնէլի սիրով ընդ Զեզ

Խաչակցեցան:

Հատուկ ուշադրության է արժանի «բութ» նշանի օգտագործումը առաջին կիսահանգածի վերջում («իւրեան բարձին»): Ֆրագների ավարտական դարձվածքներում «բութը» ընկնելով *վերջին* վանկի վրա, ամփոփում է ամբողջ հատվածը՝ հստակորեն անջատելով այն հաջորդից, ու, կարծես, պահանջում է կարճատև դադար հաջորդ բանաստեղծաերաժշտական ֆրագից առաջ (օրինակում այդ հանգամանքը արտահայտված է ստորակետ-շնչառական պաուզայով):

«Փուշը» երկրորդ տողի սկզբում ցույց է տալիս, որ համապատասխան ֆրագն ունի ինքնուրույն նշանակություն ու երգիչ-կատարողը պետք է այստեղ նոր շունչ վերցնի: Եվ հակառակը, եթե նման ավարտական դարձվածքի վերջին վանկի վրա դրվում է «փուշ» խազը (ինչպես նախորդ՝ թիվ 3 օրինակում), ապա միջանկյալ դադար չի առաջանում, հաջորդ ֆրագի սկիզբը համընկնում է նախորդ ֆրագի ավարտի հետ (յուրատեսակ գեղչում կամ էլիպսիս) և այսպիսով, ընդհանուր ռիթմիկ շարժումը չի ընդհատվում: «Փուշը» տվյալ դեպքում փաստորեն *միացնում է* երկու տարբեր երաժշտական դարձվածքներ: Ընդ որում, «փուշը» գրեթե բոլոր դեպքերում ցույց է տալիս, որ համապատասխան երաժշտական հնչյունը պետք է շեշտվի կամ ընդգծվի: Պատահական չէ, որ այդ խազը սովորաբար դրվում է բառի առաջին կամ վերջին վանկի վրա (դրանք բնական կերպով ընդգծվում են բանաստեղծական խոսքի մեջ): Բացառություն են կազմում այն դեպքերը, երբ «փուշին» հետևում են ավելի «ուժեղ» նշաններ՝ «շեշտը» ու բոլոր այն նշանները, որոնք, ըստ Տնտեսյանի, ունեն կրկնակի ռիթմական արժեք («երկար», «պարույկ», «սուր», «զարկ» և այլն): Նոտային օրինակում այդպիսի իրադրություն է ստեղծվում «ընդ Զեզ» բառերի վրա: Այստեղ «երկար» խազի միջոցով շեշտված է «Զեզ» բառը, որը համապատասխանում է մեղեդու բարձր *դո* հնչյունին, մինչդեռ «ընդ» նախդիրը թեև կրում է «փուշ» նշանը, մնում է անշեշտ: «Փուշը» այս դեպքում կարծես կորցնում է «հար-

վածային» խազի նշանակությունը. նրան համապատասխանող հնչյունը հանդես է գալիս որպես ոչ ինքնուրույն նախաշեշտ, որը ձգտում է դեպի հաջորդող, ավելի նշանակալից հնչյունը: Տվյալ օրինակափությունն առավել ակնառու է դրսևորվում, երբ «փուշը» ընկնում է բառի մեջտեղի վանկերից մեկի (կամ ինչպես մեր օրինակում՝ օժանդակ-բառի) վրա¹⁰: Այն դեպքում, երբ «փուշը» բառի առաջին վանկի վրա է դրվում, ապա կարող է պահպանվել նրա «շեշտային» նշանակությունը, և այդպիսով առաջանում է մեղմ շեշտաշարժ (սինկոպա):

Հետաքրքրական է, որ խազերի մման հաջորդականության «կապակցող», «միացնող» նշանակությունը տարածվում է նաև «բութ», «փուշ», «երկար» (կամ ցանկացած այլ մեծ տևողության նշանի) համակցության վրա: Թույլ, ուժեղ և ուժեղագույն խազերի հաջորդականությունն, ասես, ցույց է տալիս իրար հաջորդող հնչյունների ձգողականության աստիճանական աճը («բութը» և «փուշը» այստեղ դառնում են նախաշեշտային միավորներ), հնչյուններ, որոնք հանդես են գալիս իբրև միասնական և առանձնահատուկ կերպով կապակցված մեղեդային դարձվածք:



Ասվածը բույլ է տալիս անել որոշ հետևություններ «փուշ», «շեշտ» և «բութ» նշանների՝ պարզ խազերի մասին, որոնք կազմում են Շարակնոցում օգտագործված նշանների ճնշող մեծամասնությունը՝ մոտ 70% և հանդիսանում են հայկական խազային նոտագրության համակարգի հիմքը: Սրանց կարելի է ավելացնել մի պարզ նշան ևս՝ միջակետ, որն ունի միանշանակ իմաստ և օգտագործված լինելով որևէ խազից *հետո*, ցույց է տալիս երգի հատվածի (տողի կամ կիսատողի) ավարտը: *Այսպիսով, պարզ խազերի հիմնական դերը կապված է երաժշտական բնագրի մետրա-ռիթմական ու շարահյուսական մասնատման (սեզմենտավորման) հետ:*

¹⁰ «Փուշ» նշանի նախաշեշտային դերը մման իրադրություններում հիշեցնում է «բութի» ֆունկցիան «բութ»-«փուշ» խազերի հաջորդականության կազմում: Այդ հաջորդականությունը պատկանում է առավել տարածվածների շարքին ու նույնպես ընդգծում է մի հնչյունի ձգտումը դեպի մյուսը (տե՛ս օրինակների սկիզբը):

Համակարգի գլխավոր նշանը կարելի է համարել «փուշը»: Այն քանակապես գերակշռում է բոլոր խազային բնագրերում: Իբրև «ուժեղ», հարվածային խազ, «փուշը» հաստատում է եղանակի մետրառիթմական պոլսացիան ու նշում է ամփոփ մեղեդիական դարձվածքների սահմանները՝ սկիզբն ու ավարտը: Ինչպես նշվեց, առանձնապես բնութագրական է «փուշի» դերն իբրև մեղեդիական շարժման խթանիչ, կից մեղեդիական դարձվածքներն իրար միացնող («փուշի» նման ֆունկցիան կարելի է որակել իբրև «միացնող-անջատող»): Ինչ վերաբերում է բառավերջի վրա ընկնող «փուշ» նշանին, որին հաջորդ բառի սկզբում հետևում է «շեշտը», ապա դա ցույց է տալիս, որ իրար հաջորդող դարձվածքներն ունեն ինքնուրույն բնույթ ու չեն միացվում. առաջինի ավարտը նշված է «փուշ» խազով, իսկ երկրորդի սկիզբը՝ «շեշտով»: Եթե նույն հաջորդականությունը դիտվում է բառի սկզբում կամ մեջտեղի մասում, դա նշանակում է, որ «փուշ» խազին համապատասխանող հնչյունը մետրական առումով ավելի թույլ է, քան հաջորդ ավելի ընդգծված հնչյունը, որի վրա դրված է «շեշտը»:

Արդեն ասվել է, որ «շեշտը» առհասարակ ունի «ուժեղ», «հարվածային» խազի իմաստ ու այդ առումով երբեմն համարյա չի տարբերվում «փուշից»: Այնուամենայնիվ, «շեշտը» «փուշի» համեմատությամբ, պահանջում է համապատասխան հնչյունի ավելի սուր ու հստակ արտաբերում (այն պայմանականորեն կարելի է համեմատել եվրոպական նոտագրության մեջ ընդունված «շեշտ» նշանի հետ, մինչդեռ «փուշը» նման է «տեմուտո» նշանին): «Շեշտը» ունի նաև ավելի վառ արտահայտված «անջատող», «զատող» խազի բնույթ: Պատահական չէ, որ այն սովորաբար նշում է մեղեդիական դարձվածքի սկիզբը: Բացի այդ, «փուշը» իբրև համակարգի գլխավոր և ամենատարածված նշան, սովորաբար համապատասխանում է տիպիկ, որևէ անհատական հատկանիշներով աչքի չընկնող իրադրությունների ու այդ իսկ պատճառով երբեմն դառնում է գրեթե աննկատելի, ինչպես ասենք, տակտային գիծը եվրոպական նոտագրության մեջ (փորձեք, սակայն, հրաժարվել այդ գիծն օգտագործելուց, ու բնագիրն անմիջապես կիմաստագրկվի): Ընդհակառակը, «շեշտը» յուրահատուկ, ուշադրություն պահանջող նշան է, ցույց է տալիս իրադրության մեջ առանձնահատուկը, արտասովորը, որն անհրաժեշտ է առանձնապես ընդգծել:

«Բութի»՝ իբրև «թույլ» խազի մասին, վերն արդեն բավականին ասված է:

Մենք ձգտել ենք ցույց տալ նաև խազային համակարգի ու բառային տեքստի միջև եղած օրգանական կապը: Խազային նոտագրության ծագումը, ընդհանրապես, պայմանավորված էր բառերի «ճիշտ» և «արտահայտիչ» երաժշտական «ընթերցման» անհրաժեշտությամբ: Խազերի ու բառային տեքստի կապը կարելի է դիտել տարբեր տեսանկյուններից՝ սկսած խոսքային ու երաժշտական շեշտերի համաժամանակությունը հաստատելու և իմաստի առումով ամենանշանակալից բառերն առանձնացնելու պահանջից (հմտ. «փուշ» խազի միջոցով ընդգծված «խաչ» բառը 4-րդ նոտային օրինակում), վերջացրած բանաստեղծական տողի կամ իմաստային, տրամաբանական ու գեղարվեստա-արտահայտչական առանձնահատկությունների բացահայտմամբ: Նշված կապի դրսևորումներից մեկն էլ այն է, որ, ինչպես փորձեցինք ցույց տալ, խազերի ֆունկցիոնալ նշանակությունը կարող է փոփոխվել, նայած բառի որ մասին է (սկզբնական, մեջտեղի կամ ավարտական) համապատասխանեցված այս կամ այն նշանը:

Պետք է, սակայն, որոշակիորեն ընդգծել հետևյալ հանգամանքը: Շարակնոցում օգտագործված խազերը, սերտորեն կապված լինելով բառային տեքստի հետ, այնուամենայնիվ, նախ և առաջ *երաժշտական* նշաններ են: Շարակնոցի երգերում (ինչպես և ժողովրդական երգերում) չկա ուղղակի համապատասխանություն երաժշտական և խոսքային շեշտադրության միջև¹¹:

¹¹ Տվյալ բարդ, ինքնուրույն նշանակություն ունեցող հարցի մանրամասն քննարկումից ձեռնպահ մնալով, նշենք շարականների առանձնահատկություններից մեկը: Նրանցում երաժշտական միջոցներով հաճախ շեշտվում է նաև բառի առաջին վանկը: Առաջին հայացքից դա տարօրինակ է թվում, որովհետև հայտնի է, որ ըստ հայոց լեզվի օրենքների, բառային շեշտը պետք է ընկնի վերջին վանկի վրա: Նույն օրինաչափությունը, ի դեպ, դիտվում է նաև գեղջուկ երգերում: Բանն այն է, որ նման շեշտավորումը նպաստում է բառի՝ իբրև *բանաստեղծական տեքստի իմաստային միավորի*, առանձնացմանը: Այլ կերպ ասած՝ երաժշտությունը ուժեղացնում է, «մեծացնում է» բառային տեքստի արտահայտչական հնարավորությունները, անհրաժեշտության դեպքում հաղորդելով յուրաքանչյուր առանձնացված բառին լրացուցիչ հուզական ու իմաստային նշանակություն: Սրա հետ է կապված նաև այն հանգամանքը, որ շարական-

Խոսքային արտասանության (և, համապատասխանաբար, խոսքային շեշտերի «միշտ» օգտագործման) օրենքներին չհակադրվելով, երաժշտությունն այդ օրենքներին հաղորդում է նոր որակ: Հակառակ դեպքում՝ շարականների երաժշտական բաղադրամասը կլիներ ավելորդ (հնարավոր կլիներ սահմանափակվել բառերի ոչ երաժշտական արտասանությամբ):

Ասվածը հաստատում են Գ.Ավետիքյանի աշխատության մեջ բերված մեր միջնադարյան մտածողների որոշ մեկնություններ: Հետաքրքիր է հետևել Գ.Ավետիքյանի մտքի ընթացքին. «Վասն որոյ ընտրելի է՝ համարել ածանցեալ անուն մասնկամբն՝ *կան*, ի բառէն՝ *շար*. որ կամ իմանի սովորական բառն՝ շարք, կարգ և կամ յեբրայականէն առեալ *շիր* կամ *շիրահ*, որ առ նոսա *երգ* նշանակէ: Բայց առ հայ մատենագիրս տեսանեմք գերզն շարական դիմաբաժանել առ տաղերգութիւնս, զայն որոշումն նշանակեալ անուամբն՝ որով զառանց ոտից բանս կոչեն՝ *շարագիր* կամ *շարագրած*, իսկ զոտանատրն՝ *քերդած* կամ *չափաբեր*: Ուստի *շարական* զայն ասէն տիրապէս, որ երաժշտական եղանակաւ կազմեալ է առանց չափոյ ոտից կամ վանկից. մինչ զի նա ինքն Մովսէս Քերթոզ խորհրդածութիւն արարեալ ի վերայ ութ ձայնից, զայն բառ ի

ների, ինչպես և ժողովրդական երգերի եղանակներում ուժեղ մետրական միավորները՝ այս կամ այն մետրական պոլսացիան սահմանելով, ֆունկցիոնալ տեսակետից առավել չափով են ստանում կառուցվածքային-բաժանարար բնույթ, այսինքն՝ յուրաքանչյուր պայմանական տակտ իրենից ներկայացնում է բավական չափով ինքնուրույն միավոր, և մեղեդին *գումարվում է* այդ տակտերից, բայց չի *բաժանվում* տակտերի: Բոլոր դեպքերում, ժողովրդական երգերում ու շարականներում երաժշտության ու բառերի փոխհարաբերության հիմնվածությունը միևնույն օրինաչափությունների վրա ակնհայտ է: Ժամանակին դա նկատել է Կոմիտասը, իր ծոցատետրում գրանցելով հետևյալ միտքը. «Խազերի իսկական նշանակության թափանցելու համար անհրաժեշտ է, կարծես, ժողովրդական երգերի շեշտավորումը վերլուծել և ըստ այնմ՝ իբրև առոգանության նշանների սկզբունք, ստուգել՝ համեմատել և վերականգնել բուն նշանակությունը: Ոչ ապաքեն հայկական խազերն էլ հին կյանքի ընթացիկ եղանակների ելևէջն էին պատկերացնում: Եվ որովհետև մեր ժողովրդական եղանակները հայ լեզվի հետ կապ ունեն, ուրեմն պարունակում են և հայ հին... մայրենի եղանակի ելևէջի հարազատ արձագանքը, կամ ևս առավել, բուն հիմունքները»: Տես՝ Ռ.Աթայան, Հայկական խազային նոտագրությունը, Երևան, 1959, էջ 149:

մակագրի անդ կրկնելով զեկուցանէ յասելն. «Շարադրութիւն շարամանութեան հոգևոր երգարանիս ըստ երաժշտական չափոց: Չոյն դիմաբաժանեալ կոչումն որոշաբար ծանուցանէ Ներսէս Լամբրոնացի, ի պատմագրական գովեստ Շնորհալւոյն ասելով. «Շարականաց՝ կարգ աճեցնէր, տաղերգութիւնս, ՚ի ճահ առնէր»»¹²:

Ինչպես տեսնում ենք, Գ.Ավետիքյանը, վկայակոչելով Մովսէս Զեքթողին (5-րդ դ.), պնդում է որ շարականներում առաջնակարգ դերը հատկացված է երաժշտական սկզբունքին, հատկապես երաժշտական չափին (մետրին): Խազային համակարգը, բնականաբար, պետք է արտացոլեր շարականների հենց այդ առանձնահատկությունը:

Այսպիսով, կարելի է ասել, որ ինչպես պարզ, այնպես էլ բարդ խազերի առաջնակարգ դերը կայանում է եղանակի մետրառիթմական պարբերականությունը հաստատելու, մեղեդին ամփոփ ենթամասերի բաժանելու, մեղեդիական դարձվածքներն իրար հետ միացնելու կամ իրարից անջատելու, մի խոսքով՝ բնագրի երաժշտական տրամաբանությունը բացահայտելու մեջ: Այս է խնդրի բուն էությունը ու նրա լուծման բանալին:

Տարբեր բարձրություն ունեցող հնչյունների հաջորդականությունը ինքնըստինքյան դեռ երաժշտություն չէ: Երաժշտություն դառնալու համար հնչյունները պետք է ենթարկվեն կազմակերպման որևէ սկզբունքի: Իբրև երաժշտական հնչյունների կազմակերպման գլխավոր գործոն հանդես է գալիս մետրառիթմը:

Ռիթմը երաժշտության նախահիմքն է, նրա հոգին: Մեզ հայտնի է զուտ ռիթմական, միայն հարվածային գործիքներով կատարվող երաժշտություն (երաժիշտ-հարվածողների կատարողական արվեստը հատկապես բարձր աստիճանի է հասել արևելյան երկրներում): Սակայն առանց ռիթմի երաժշտություն գոյություն չունի:

Ռիթմը (բառի լայն իմաստով) պայմանավորում է երաժշտական զարգացման տրամաբանական ընթացքը, նրա կենդանի ու բնական շունչը, որոշում է երաժշտության բնույթն ու իմաստը: Ռիթմի արտահայտչական հնարավորությունների ամբողջ բազմազանությունը ստեղծվում է շեշտված ու անշեշտ

¹² Գ.Ավետիքեան. Բացատրութիւն շարականաց, Վենետիկ, 1814, էջ Ժ:

հնչյունների պարբերականության հաստատման, շեշտերի ուժի աստիճանավորման, հնչյունների տարբեր խմբավորման շնորհիվ:

Խազերը նախ և առաջ ծառայում են շարականների երաժշտության նախահիմքի՝ մետրաոֆիի, ինչպես նաև նրա հետ սերտորեն կապված երաժշտական բնագրի մասնատման ներքին տրամաբանության բացահայտմանը:

Մի քանի խոսք տվյալ հարցի վերաբերյալ հայ երաժշտագետների կարծիքների մասին: Մեր տեսակետին առավել մոտ է Ն.Թահմիզյանը, որը մասնավորապես գրում է. «Ոչ վաղ անցյալում օտարագրի և հայ գիտնականներ «փուշի» նշանակության պարզաբանման իրենց փորձերում եկել են այն հետևության, որ նրա զորությունն է՝ ձայնային վերընթաց մի հարաբերություն»¹³, և կամ՝ որ «այդ խազին մեծ մասամբ համապատասխանում է մելոդիկ գծի մեկ աստիճանով շարժումը դեպի վեր»¹⁴:

«Մեր դիտումները, – շարունակում է Թահմիզյանը, – հանգեցրին այլ եզրակացության: «Փուշի» հիմնական պաշտոնն է՝ ցույց տալ երգեցողության մեջ ուժային (դինամիկ) շեշտադրության ենթակա միջակ (մետրական մեկ միավորի արժեքով) վանկը, որը կարող է համընկնել կամ չհամընկնել քերականական (բառային) շեշտ կրող վանկի հետ: Որպես այդպիսին, երևալով տվյալ երգի սկզբից կամ նրա սկզբնական դարձվածքում, «փուշը» միջնադարի համար շատ հատուկ՝ ազատ (ոչ կանոնավոր) պարբերականությամբ հանդես է գալիս նույն երգի ծավալման ընթացքում ևս ու կատարում մեղեդիական հոսքին ներքին բարախում (պուլսացիա) հաղորդող կարևոր ազդակի դերը»¹⁵:

«Փուշ» խազի այս բնութագիրը ակնհայտ կերպով նման է վերը շարադրված մեր դրույթներին: Սակայն տվյալ երևույթի մեկնաբանումը հիմնովին տարբեր է: Թահմիզյանի հետագա դատողություններից երևում է, որ «փուշի» (ինչպես, քիչ հետո, նաև, «շեշտի») «հարվածային» լինելը նա հասկանում է որպես

¹³ Տես՝ P.Wagner. Neumenkunde, Leipzig, 1912, S. 73 (մեջբերումը Ն.Թահմիզյանինն է):

¹⁴ Ռ.Աթայան. Հայկական խազային նոտագրությունը, էջ 250:

¹⁵ Ն.Թահմիզյան, Պարզագույն խազագրությունների վերծանության փորձ, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1971, N 2, էջ 148:

ինտոնացիոն կարգի երևույթ, կապված գլխավորապես վերընթաց մեղեդիական քայլերի հետ, ի տարբերություն «բուք» նշանի, որն իբր թե ցույց է տալիս վարընթաց շարժում: Այսինքն, Ն.Թահմիզյանը, ըստ էության, կրկնում է պարզ խազերի իմաստի ավանդական մեկնաբանումը, որի հետ կարծես, հենց ինքն էլ քիչ առաջ համաձայն չէր: Նման մոտեցման խոցելիությունը հատկապես ակնառու է դառնում, երբ Ն.Թահմիզյանը փորձում է՝ իր իսկ դրույթներից ելնելով, ուղղումներ մտցնել Չայնագրյալ Շարակնոցի նոտային բնագրի մեջ: Այդ ուղղումները համոզիչ չեն թվում նախ և առաջ այն պատճառով, որ վերաբերում են տիպական, լայնորեն տարածված մեղեդիական դարձվածքներին, որոնք, անցնելով մի երգից մյուսը, ստանում են կայուն մեղեդիական բանաձևերի նշանակություն: Վերջիններիս անփոփոխությունը ու երաժշտական բնագրի ընդհանուր տրամաբանությանը համապատասխան լինելը որևէ կասկած չեն հարուցում, և այդ իսկ պատճառով «ուղղումներ» մըտցնելը գիտականորեն կոռեկտ չէ. չխոսելով նույնիսկ այն մասին, որ երաժշտա-գեղարվեստական տեսանկյունից «ուղղված» նմուշները ակնհայտորեն զիջում են չուղղվածներին:

Ինչպես տեսնում ենք, տվյալ դեպքում խազերի, իբրև հնչյունների բարձրությունը ցույց տվող նշանների, ավանդական մեկնաբանումը դրական արդյունք չի տվել:

Ինչո՞վ կարելի է բացատրել խազերի նկատմամբ նման ավանդական մոտեցման այսպիսի հարատևությունը: Միթե՞ այստեղ գործ ունենք միայն պատահականության կամ սխալ ընկալման հետ: Իհարկե ոչ: Խազերի ու շարականների մեղեդիական բովանդակության միջև փոխհամապատասխանություններ գտնելու ձգտումը բնական ու օրինաչափ է, որովհետև երաժշտության ինտոնացիոն գործոնը, մետրառիթմի հետ մեկտեղ, ունի *որոշիչ* նշանակություն: Կարո՞ղ է, արդյոք, տվյալ գործոնն ամենևին արտացոլված չլինել խազային նոտագրության մեջ: Իսկ եթե խազերն իրոք ունեն ինչ-որ ինտոնացիոն իմաստ, ապա ինչպե՞ս է այն վերծանվում: Նշված հարցերը չի կարելի շրջանցել նույնիսկ այն դեպքում, եթե խազերի մետրառիթմական և երաժշտա-շարահյուսական նշանակության մասին վերը շարադրված մեր ենթադրությունները համոզիչ համարվեն: Չէ՞ որ շարականների մետրառիթմական և երաժշտա-շարահյուսական կառուցվածքը բացահայտելու համար բավարար կլինեն խազերի խիստ *սահմանափակ* քանակ: Հայտնի է, սակայն, որ խազային համակարգը պարունակում է

բազմաթիվ նշաններ՝ Շարակնոցում օգտագործված նշանների թիվը առնվազն 24 է: Խազերի նման բազմաքանակությունը, ըստ էության, անհրաժեշտ չէր անգամ, եթե որոշ խազեր կրկնօրինակեին միմյանց (բյուզանդական, եվրոպական ու ռուսական նկմային համակարգերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նման իրավիճակն ամենևին բացառված չէ), կամ եթե դրանք սահմանված լինեին դիմամիկայի ու շեշտադրական ամենամոտեմի երանգներն արտահայտելու համար: Այն-հայտ է, որ խազերը ծառայում էին նաև այլ նպատակների: Որո՞նք էին այդ նպատակները: Այդ հարցին պատասխանելու համար պետք է նախ և առաջ հիշեցնել հայ միջնադարյան երգեցողական արվեստի հիմնական առանձնահատկությունները, արվեստ, որին կոչված էր ծառայել խազային նոտագրությունը:

Նախ և առաջ անհրաժեշտ է նշել ձայնեղանակների համակարգի նշանակությունը¹⁶, համակարգ, որը կարևոր դեր էր խաղում հայ մոնոդիկ երգարվեստի երաժշտա-արտահայտչական միջոցների զինանոցում: Ձայնեղանակները առաջացել են հնում՝ այս կամ այն ժողովրդի միջավայրում կենցաղավարող երաժշտության մեղեդային բովանդակության բնորոշ առանձնահատկությունները ինչ-որ կերպ ամրագրելու, տիպականացնելու նպատակով: Հայ միջնադարյան երաժշտության մեջ տարածում են գտել ութ հիմնական ձայնեղանակ: Դրանցից յուրաքանչյուրը բնորոշվում է լադային առանձնահատուկ կառուցվածքով, լադային հենակետերի հերթագայության կարգով, մեղեդու ծավալման բնույթով, տիպական մեղեդային դարձվածքների առկայությամբ: Ձայնեղանակը փաստորեն հանդես էր գալիս իբրև այս կամ այն մեղեդիական տարատեսակի ընդհանրացված մոդել: Բացի այդ, բուն ձայնեղանակի սահմաններում կարող էին ներկայացվել մեղեդային մոդելների արդեն ավելի մասնավոր, որոշակի տեսակներ: Դրանց գոյությունն են վկայում պահպանված անվանումները (որոնք, ճիշտ է, բոլորովին կապ չունեն երաժշտության հոգևոր բովանդա-

¹⁶ Հայ երաժշտության ձայնեղանակների մասին գոյություն ունի հարուստ գրականություն: Տես՝, մասնավորապես, X.C. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, С. 159-173; Н.К. Тагмизян, Теория музыки в древней Армении, С. 160 -186; Ռ.Աթայան, Հայկական խազային նոտագրությունը, էջ 159 -173:

կության հետ՝ «Գուսան», «Երկաթ», «Ջրադաց», «Գայլ» և այլն): Ըստ Կոմիտասի, հոգևոր երաժշտության ձայնեղանակային տարատեսակների թիվը հասնում էր 150-ի: Ն.Թահմիզյանն իր հոդվածներից մեկում ճշտել է մեղեդիական մոդելների ցանկը ու ցույց է տվել դրանց բաշխումը ըստ 8 հիմնական ձայնեղանակների¹⁷:

Միջնադարյան երգիչ-կատարողը պետք է քաջ գիտենար ձայնեղանակների համակարգը, հիշողության մեջ պահեր այս կամ այն ձայնեղանակի կազմի մեջ մտնող կոնկրետ մեղեդիական մոդելների ողջ բազմազանությունը:

Այդ գիտելիքները, ինչպես հայտնի է, հաղորդվում էին բանավոր ճանապարհով, «կենդանի ձայնից»: Չայնեղանակների մեջ կողմնորոշվելու համար ձեռագրերում շարականից առաջ դրվում էին հատուկ նշումներ (օրինակ՝ Աձ - Առաջին ձայն, Ակ - Առաջին կողմ և այլն): Բազմաթիվ անհատականացված մոդելներից ճիշտ ընտրություն կատարելուն, հավանաբար, օգնում էին վերը հիշատակված պայմանական անվանումները:

Ակներև է, որ դրանք ունեին մենտոնիկ նշանակություն և հեշտությամբ հիշեցնում էին այս կամ այն մեղեդային մոդելը (այդ պայմանական անվանումները ձեռագրերում որպես կանոն չէին նշվում և ամենայն հավանականությամբ կիրառվում էին միայն կենդանի կատարողական արվեստում՝ բանավոր կերպով փոխանցվելով սերնդե-սերունդ):

Ինչպիսի՞ կապի մեջ էր գտնվում խազագրությունը երգեցողական գործնականի հետ: Ինչպես գրում է Մ.Խառլապը, «Գրիգորյան խորալը ծնունդ է տվել սկզբնական միջնադարյան նոտագրությանը, որն իր բնույթով շատ ավելի արխաիկ էր, քան անտիկ երաժշտության մշակած՝ յուրաքանչյուր ձայնաստիճանին համապատասխան տառային նշումների համակարգը: Միջնադարյան նմերը, որոնցից երկարատև զարգացման հետևանքով առաջացել է ժամանակակից նոտային համակարգը, ինչպես նաև ռուսական «կրյուկերը», համանման են գրության նախաալբերենական համակարգերին՝ գաղափարագրերին («идеограмма»), հիերոգլիֆներին և այլն»¹⁸:

¹⁷ Ն.Թահմիզյան, Հայկական Ութ-ձայնի Գանձարանային հատվածի մասին, «Բանբեր Մատենադարանի», հ.15, Երևան, 1986:

¹⁸ М.Харлап, Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986, С. 35:

✓ Ըստ Ն.Թահմիզյանի, խազերը «երաժշտա-սղագրական» համակարգ են¹⁹: Այսպես թե այնպես փաստորեն բոլոր լուրջ հետազոտողները համոզված են, որ նկմային նոտագրության սկզբնական տարատեսակներն արտահայտում էին երաժշտական ինֆորմացիայի միայն մի մասը. ինչ վերաբերում է մնացած ինֆորմացիային, ապա ենթադրվում է, որ այն նախօրոք հայտնի էր երգիչ-կատարողին (տվյալ դեպքում խոսքը ձայնեղանակների ու մեղեդիական մոդելների իմացության մասին է): Առանց դրա խազագրությունը չէր կարողանա կատարել իր դերը, կդառնար անօգտակար:

Ի՞նչ էր արդյոք հաղորդում խազագրությունը շարականների եղանակների եկեւջային կազմի մասին:

Այդ հարցին պատասխանելու նպատակով մենք նորից փորձեցինք օգտվել երկլեզվյան բնագրերի մեթոդից, այսինքն՝ Շարակնոցում ներկայացված 8 հիմնական ձայնեղանակներից աշխատեցինք առանձնացնել այնպիսի մեկը, որին պատկանող եղանակները՝ ձայնագրված Թաշճյանի կողմից, համապատասխանեին իրենց ձեռագիր խազագրություններին: Այլ կերպ ասած, մեզ անհրաժեշտ էր գտնել մի այնպիսի ձայնեղանակ, որի սկզբնական պատկերը նվագագույն չափով է փոփոխվել բազմադարյան զարգացման ընթացքում: Դա անհրաժեշտ էր, որովհետև, ինչպես իրավացիորեն գրում է Ն.Թահմիզյանը՝ «Հայ միաձայն երաժշտության ձայնեղանակների համակարգի, նրա պատմական զարգացման ընթացքի ու հնօրյա մեղեդիական հարստության մասին մեր տեղեկությունները հեռու են ամբողջական լինելուց: Ինչ վերաբերում է ձայնեղանակների այն մասին, որը խուսափել է ժամանակի քայքայիչ ազդեցությունից (հատկապես մշակութային անկման շրջանում) և հասել է մեզ, ապա այդ պահպանված մասն էլ 15-19-րդ դարերի ընթացքում ենթարկվել է որոշ փոփոխությունների»²⁰:

✓ Մեր դիտումները հանգեցրել են այն եզրակացության, որ առավել լավ «պահպանված» ձայնեղանակներից է Չորրորդ ձայնը (Դ-Չ): Այդ եզրակացության օգտին է վկայում այն փաստը, որ տվյալ ձայնեղանակի մեղեդիները ծավալվում են հայ ժողովրդական երաժշտության ամենատարածված լադում՝ եռլականում: Չորրորդ ձայնի ու ժողովրդական երաժշտական

¹⁹ Н. Тагмизян, Теория музыки в древней Армении, С. 202:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 204:

մտածողության ազգակցությունը, անկասկած, կարող էր նրա պատել այդ ձայնեղանակին պատկանող մեղեդիների «կենսակայունությամբ»: Շարակնոցի ԴՉ երգերը մենք դասակարգել ենք ըստ մեղեդիական կառուցվածքի առանձնահատկությունների, ձգտելով բացահայտել ԴՉ-ին պատկանող կոնկրետ մեղեդիական մոդելներ:

Առաջին՝ պարզվեց, որ այդպիսի մեղեդիական մոդելների թիվը մեծ չէ (մոտավորապես 10): Բացի այդ, տիպային մեղեդիները նման են իրար՝ սկսվելով տարբեր կերպ, դրանք հաճախ ունեն միատեսակ զարգացում և ավարտ: Այդ հանգամանքին նպաստում են «թափառող» տիպական դարձվածքները, որոնք հանդիպում են ամենատարբեր մեղեդային մոդելներում: Ընդհանրապես ասած, տիպական մեղեդիական դարձվածքների առկայությունը շարականների եղանակների ամենաբնորոշ հատկանիշն է (ի դեպ, մույնը կարելի է ասել նաև միջնադարյան երաժշտական մյուս մշակույթների մասին): Շարականների մեղեդիները կարծես կազմվում, գումարվում են այդպիսի տիպական մեղեդիական «աղյուսիկներից» և դրանց համադրություններից (բլոկերից):

Երկրորդ՝ հաջողվեց հայտնաբերել, որ տիպական մեղեդիական մոդելներին, ինչպես նաև տիպական մեղեդային դարձվածքներին համապատասխանում են մույնպիսի կայուն, տիպական խազային բանաձևեր և համակցություններ: Խազային նշանների որոշակի հաջորդականությունը կարող է բավական ստույգ կերպով ցույց տալ այս կամ այն տիպային մեղեդու կամ դարձվածքի բնույթը և երաժշտական բովանդակությունը: Պետք է հատուկ ընդգծել այն հանգամանքը, որ ասվածը տարբեր խազերի որոշակի հաջորդականության մասին է: Հավանաբար, այդ իսկ պատճառով օգտագործման մեջ մտած խազերի թիվն այդքան մեծ է²¹: Տիպային մեղեդիների ու

²¹ Եթե առանձին խազային նշանի իմաստը, որպես կանոն, միարժեք չէր և ուներ կոմպլեքսային բնույթ, ապա խազերի համակցությունները կարող էին երաժշտական ինֆորմացիա հաղորդել շատ ավելի ստույգ ու կոնկրետ կերպով: Խազային նշանները՝ միասին վերցրած, ստեղծում էին այս կամ այն մեղեդու կամ բավականաչափ տարածված մեղեդիական դարձվածքների կերպարը, այսինքն՝ ընկալվում էին իբրև *ամբողջություն*: Միայն դրանից հետո էր սկսվում ընդհանրացված «կերպարի» մանրամասնումը: Այդ առումով շատ դիպուկ է թվում Մ.հառլապի կողմից առաջարկած նմային նոտա-

դարձվածքների, ինչպես նաև դրանց համապատասխանող խազային համակցությունների իմացությունն էլ թույլ էր տալիս միջնադարյան երգիչ-կատարողներին բավական ազատորեն կողմնորոշվել Շարակնոցում զետեղված երաժշտական ինֆորմացիայի հսկայական ծավալում:

Այսպիսին էր խազային նոտագրության ֆունկցիաներից մեկը: Իսկ մյուսը կայանում էր նրանում, որ տիպական մոդելն անհրաժեշտ համապատասխանության էր բերվում կատարվող յուրաքանչյուր որոշակի երաժշտա-բանաստեղծական նմուշի հետ: Ինչպես արդեն նշել ենք, շարականների բանաստեղծական բնագրերը կարող էին նշանակալի կերպով տարբերվել միմյանցից՝ ինչպես մի տան մեջ պարունակվող տողերի թվի, այնպես էլ առանձին տողերի վանկային ծավալի առումով:

Հայ հոգևոր երաժշտության զարգացման ամենավաղ շրջանում, երբ խազային նշանները դեռևս օգտագործման մեջ չէին մտել, կայուն մեղեդիական մոդելների «հարմարեցումը» կատարվող կոնկրետ նմուշներին ուներ, անկասկած, հանպատրաստի (իմպրովիզացիոն) բնույթ: Դա պահանջում էր երգիչների երաժշտական օժտվածության ու պատրաստվածության արտակարգ բարձր մակարդակ, որն անմատչելի էր նրանց ճնշող մեծամասնությանը: Սրբագործված կանոնական բնագրերի անհմուտ «երաժշտականացումը» աղավաղում էր դրանք, ինչը չէր կարող չանհանգստացնել եկեղեցական գործիչներին: Բանաստեղծական բնագրերի քանակի աճի, նոր շարականների ստեղծմանը զուգընթաց, այդ խնդիրը պետք է ստանար ավելի ու ավելի սուր բնույթ: Խազային համակարգի ներմուծումը նպաստեց խնդրի լուծմանը. խազերը ցույց էին տալիս, թե ինչ փոփոխություններ է հարկավոր մտցնել տիպային մոդելի մեջ, որպեսզի համապատասխանի այս կամ այն կոնկրետ բառային տեքստին: Կատարման հանկարծաբանական գործոնը սահմանափակվեց, դրվեց որոշակի հունի մեջ, չնայած, իհարկե, իսպառ չանհայտացավ:

Կարելի է պնդել, որ հոդվածի այս մասում ներկայացված խազային նշանների երկու ֆունկցիաներն անմիջականորեն կապված են աշխատության առաջին կետում քննարկված՝ եղանակի մետրառիթմական ու կառուցվածքային մասնատման ֆունկցիայի հետ: Պարզ խազերի օգնությամբ հաստատվում էր մեղեդու մետրառիթմական պոլսացիան և ուրվագծվում էին

գրության ու գրերի նախաայբբենական համակարգերի (գաղափարագրերի ու հիերոգլիֆների) համեմատությունը:

մեղեդին կազմող ամփոփ հատվածների սահմանները: Իսկ ինչ վերաբերում է եղանակի ընդհանուր խազային պատկերին, ապա այն հուշում էր կոնկրետ մեղեդիական մոդելի և տիպական մեղեդիական դարձվածքների ընտրությունը, ինչպես նաև՝ այն անհրաժեշտ ուղղումները, որոնք կապված էին կատարվող մոդելի կոնկրետ տարբերակի հետ: Այսպիսին է, ընդհանուր առմամբ, խազային նոտագրության էությունը, որի մասին ավելի կոնկրետ պատկերացում կարող են տալ ստորև բերվող օրինակները: Այս օրինակներում ներկայացված են ԴՁ-ի հիմնական տիպական մեղեդիները (այստեղ ԴՁ-ին կցված օժանդակ եղանակները՝ այսպես կոչված «դարձվածքները», հատուկ տալիս ենք բուն ԴՁ-ի եղանակների հետ միասին. խազային ձեռագրերում բուն ձայնեղանակները «դարձվածքներից» նույնպես չեն առանձնացվում)²²:

6. a b

1 Ա - ռա-ւոտ խա-ղա-ղութեան եւ ա-րոսեակ զը - ւար - քա - րար

1a Լու-սա-ւո-րեա Ե-րու - սա-ղեմ զար-դա - րյա զա-մու - րըս

16 Որ ի վերդ ես քան ըզ միտս եւ զխորի - ուրդս

²² Օր.1՝ Ձայնագրեալ Շարական, էջ 47, ձեռ. թիվ 1590, էջ 7: 1ա՝ Ձայնագրեալ Շարական, էջ 736, ձեռ. թիվ 1590, էջ 185: 1բ՝ Ձայնագրեալ Շարական, էջ 568, ձեռ. թիվ 1590, էջ 141: Օր.2՝ Ձայնագրեալ Շարական, էջ 54, ձեռ. թիվ 1590, էջ 9: 2ա՝ Ձայնագրեալ Շարական, էջ 960, ձեռ. թիվ 1590, էջ 252: Օր.3՝ Ձայնագրեալ Շարական, էջ 829, ձեռ. թիվ 1590, էջ 209: Օր.4՝ Ձայնագրեալ Շարական, էջ 651, ձեռ. թիվ 1590, էջ 162: Օր.5՝ Ձայնագրեալ Շարական, էջ 716, ձեռ. թիվ 1590, էջ 180: Օր.6՝ Ձայնագրեալ Շարական, էջ 715, ձեռ. թիվ 1590, էջ 180:

2 Ն - ռախ լեր Սա - թի - ամ սուրբ Աստ - ուա - ծա - ծին

2a Ո - դոր-մեայ մեզ Տեր Աս - տը - ուած *f* մեր

3 Սքան - չե - լա - գործ Աս - տը - ուած

4 Ա-ռանցոր - քա - նու - թեան ա-ռանցոր - պի-տութեան
g m h n

5 Այ - սոր ըզ խոր-հուրդ քոկըրկնա-կի գա-լըս-տեանն

6 Քրիս-տոս Աս - եր - ուած մեր

Բերված տիպական մեղեդիներից առավել լայն տարածում են ստացել առաջին չորսը (հատկապես առաջինն ու երկրորդը): Սրանք կազմում են Շարակնոցի ԴՉ եղանակների առնվազն 80%: Օրինակներում լավ են երևում տարբեր մեղեդիական մոդելների խազային պատկերների աչքի ընկնող տարբերությունները: Առաջին եղանակի առաջին նախադասությունում խազային պատկերը սահմանափակվում է միայն պարզ խազերով (սկզբում, իբրև օրենք, գործածվում են «շեշտը», «բութը», «փուշը»), երկրորդ նախադասությունն, ընդհակառակն, աչքի է ընկնում իրար հաջորդող 2/4 տևողություն ունեցող նշաններով՝ դրանց թվում են «երկարը», «սուրը», երբեմն նաև՝ «պարույկը» և «գարկը»:

Երկրորդ տիպական եղանակում հատկապես ուշագրավ է առաջին կիսատողի հանգածը «երկար» նշանով ու երկրորդ

կիսատողի ավելի սուղ խազային պատկերը: Երբորդ տիպական մեղեդուն հատկանշական է «պարույկով» ավարտվող խազերի համակցությունը առաջին մեղեդային դարձվածքում և «փուշ» - «երկար» համակցությունը եղանակի երկրորդ հատվածում:

Չորրորդ օրինակում աչքի են ընկնում «խումճը»՝ առաջին կիսատողում և «փաթուրը»՝ երկրորդ կիսատողի ավարտում:

Հինգերորդ մոդելի անսովոր խազային պատկերը՝ «զարկ» ու «երկար» նշանների կիրառումը մեղեդու սկզբնական մասում, ցույց է տալիս, որ եղանակն ինքնին ունի ոչ սովորական բնույթ և դուրս է գալիս Չորրորդ ձայնի տիպական մեղեդիական դարձվածքների շրջանակներից: Լադախնոցի նախնի առումով նույնպիսի արտասովոր տեսք ունի «խոսրովային» խազով սկսվող մեղեդիական մոդելը (օրինակ 6-6):

Տիպական մեղեդիները, այսպիսով, տարբերվում են միմյանցից իրենց սկզբնական հատվածներով (որ սովորաբար համապատասխանում է բառային տեքստի առաջին տողին), որոնք իրենց հերթին բաղկացած են յուրատեսակ մեղեդային դարձվածքներից: Կարելի է ենթադրել, որ խազագրության պայմաններում առանձնապես մեծ է այսպիսի սկզբնական դարձվածքների (մեր օրինակներում դրանք օժտված են լատինական փոքրատառերով) կողմնորոշող նշանակությունը: Տվյալ՝ դարձվածքները հեշտությամբ կարող են անցնել մի տիպական մեղեդուց մյուսը. դրանք հանդիպում են եղանակների ոչ միայն սկզբնական, այլև միջին ու ավարտական հատվածներում:

Տիպական մեղեդիական դարձվածքները կարող են տարբերվել միմյանցից ըստ կայունության աստիճանի: Կայունների շարքին է պատկանում, օրինակ առաջին մեղեդիական մոդելի «b» հատված-բանաձևը: 2/4 խազերից բաղկացած, մեջտեղում անպատճառ «սուր» պարունակող հաջորդականությունը ճշգրիտ կերպով մատնանշում է հենց «b» բանաձևը, որը կարող է տարբերակվել միայն շատ աննշան չափով: Տվյալ բանաձևն ունի նաև մի այլ, ավելի «զարդարուն» և ծորերգային տարբերակ (7-b1):

Մեզ չհաջողվեց գտնել տվյալ դարձվածքի այս կամ այն տարբերակի ընտրությունը խազային պատկերի հետ կապող որևէ օրինաչափություն: Հավանաբար, «պարզ» կամ «զարդարուն» տարբերակի ընտրությունը կախված էր մեղեդու բնույթից: Մեղեդու ավելի ծորուն մեղեդիական ծավալման, կարճ

ռիթմական տևողությունների և վանկերի եղանակավորման առկայության պայմաններում նախապատվություն պետք է տրվեր «զարդարուն» տարբերակին (7-b1):



Այսպես թե այնպես, տվյալ տարբերակները աչքի են ընկնում կայունության բարձր աստիճանով ու մեծ չափով նպաստում են եղանակների մեղեդիական բովանդակության մեջ ճիշտ կողմնորոշվելուն:

Նույնպիսի կայուն բնույթ ունի մեղեդիական մի այլ մեծածավալ դարձվածք, որ հանդիպում է եղանակների միջին հատվածներում ու զուգորդվում մեկ կամ մի քանի «սուր» նշան պարունակող խազային համակցությամբ: Հետևյալ օրինակից երևում է, որ մի շարք յուրօրինակ ելևէջներից բաղկացած այդ դարձվածքը նույնպես հանդիպում է երկու տարբերակով.



Բերված տիպական դարձվածքները (ինպես «ե», այնպես էլ «կ» դարձվածքը) ունեն վառ անհատականացված կերպարանք և գրեթե անփոփոխ ձևով, անթիվ քանակությամբ օգտագործվում են ԴԶ եղանակներում, խաղաղով յուրահատուկ լայնամտիվների (կայուն քանաձևերի) դեր:

Կայուն մեղեդիական գոյացումների ստույգ համապատասխանությունը խազային նշանների որոշակի համակցությանը ակնառու է 9-րդ օրինակի երեք շարականներում.

9 / \ V / \ V / \ V ^{b1}

a

Որ բո-լո-րից ես պատ-ճառ է - ից ան-պատ-ճա-ռից եւ

n - բոց պատ - ճա - ռաւ:

b1

6

Կանճա-ւո-րու-թեամբե - կիր ի չար - չա - րանս

Դ

Այս-օր զե - նար գառն Աս - տու - ծոյ

Մեր նշած «b» կամ «b1» մեղեդային դարձվածքը սովորաբար զբաղեցնում է երկրորդ կիսատողի տեղը, կատարելով առաջին երաժշտական նախադասությունը եզրափակող ֆրազի դերը: Դա երևում է 9ա օրինակից: Հաջորդ օրինակում (9բ) առաջին ֆրազը զգալիորեն կրճատված է, նրանում առկա են միայն ֆրազի երեք հնչյունները (g, a, b), ընդ որում այն փաստորեն միաձուլվում է «b1» կայուն մեղեդիական դարձվածքի հետ: Եվ, վերջապես, երրորդ օրինակում (9գ) շարականն անմիջականորեն սկսվում է «b1» դարձվածքով, ինչը իհարկե բնութագրական չէ: Բոլոր դեպքերում, խազային նշանները ստույգ կերպով ցույց են տալիս տվյալ մեղեդային գոյացման տեղը և կոնկրետ ռիթմահնոցնացիտն բովանդակությունը:

Ավելի ճկուն, փոփոխական տեսք ունեն «a» տառով նշված դարձվածքները: Դրանք հեշտությամբ ենթարկվում են տարբերակման, ընդլայնման ու կրճատման, ճկուն կերպով

կապվում են ուրիշ դարձվածքների հետ: Իր «դասական» ձևով «a» մեղեդային դարձվածքը ներկայացված է 6-1 օրինակում: Այն պարունակում է լադի ցածր հենակետից դեպի բարձր հենակետը («դո» հնչյունը) ուղղված սահուն աստիճանական շարժում ու բարձր հենակետի հետագա ամրապնդում: Խազային պատկերը բարդ չէ, այն սահմանափակվում է «շեշտ» - «բուք» - «փուշ» հաջորդականությամբ: Ընդ որում, «փուշը» համընկնում է բառավերջում շեշտված վանկի հետ և, համապատասխանաբար, բնագրի առաջին բառի եռավանկ, քառավանկ կամ հնգավանկ ծավալի դեպքում տվյալ խազը ցույց է տալիս *սի բենդ* (տես՝ օր. 3,6), *դո* (օր. 6-1ա) կամ *ռե* հնչյունը: Դարձվածքի ավարտը, որը համընկնում է բառային տեքստի առաջին կիսատողի ավարտի հետ, նշվում է սովորաբար «բուք» կամ «փուշ» խազերով (ինչպես արդեն ասացինք, «բուքը» *անջատում է* կիսատողը բնագրի հաջորդ հատվածից, մինչդեռ «փուշը» նույն տեղում ունի *միացնող* խազի նշանակություն, ինչպես թիվ 3 օրինակում): Այնքան մեծ է «a» դարձվածքի տիպականությունը և տարածվածությունը, որ խազերը երբեմն ցույց են տալիս միայն նրա սկիզբը, մինչդեռ դարձվածքի ավարտը խազերով չի նշվում. ենթադրվում է, որ այդ ավարտի տեսակն ինքնին հասկանալի է և պետք է կողմնորոշվել բառային տեքստի կառուցվածքով և առաջին կիսատողի ավարտով (ինչպես և այստեղ՝ «փուշ» խազի դեպքում, սակայն անհրաժեշտ է հիշել, որ հատվածի վերջին վանկի վրա «բուք» խազի բացակայությունը ենթադրում է առաջին և նրան հաջորդող մեղեդիական դարձվածքների սահուն միացում՝ առանց անջատող դադարի՝ ցեզուրայի): Պետք է նաև հիշել, որ «a» մեղեդիական դարձվածքի կազմում առաջին «փուշ» խազը գրեթե միշտ համընկնում է առաջին բառի վերջին՝ շեշտված վանկի հետ: Այդ դեպքում, երբ տվյալ նշանը դրվում է հաջորդ բառի *առաջին* վանկի վրա (տես՝ օր. 6-2), ապա դա ցույց է տալիս, որ մեղեդային դարձվածքը պետք է ունենա միանգամայն այլ տեսք: Ինչպես բազմաթիվ անգամ նշվեց, վոկալ միաձայն երաժշտությունը գրի առնելու համար մշակված խազային նոտագրությունը «գործում է» միայն բանաստեղծական բնագրի հետ փոխներգործության պայմաններում, այսինքն՝ խազային նշաններն այս կամ այն երաժշտական իմաստ են ստանում շնորհիվ ընդհանուր բանաստեղծա-երաժշտական համատեքստի բոլոր գործոնները հաշվի առնելուն:

Վերևում շարադրվածի հիման վրա կարելի^օ է, արդյոք, պնդել, որ խազերի վերծանման խնդիրը, վերջապես, գտել է իր լուծումը: Հավանաբար, չարժե առայժմ շտապել նման հայտարարություն անելու) Ճիշտ է, ինչպես ցույց տվեց մեր ուսումնասիրությունը, գտնված է «բանալին» խազագիտության մի շարք կոնկրետ և սկզբունքորեն կարևոր խնդիրների արդյունավետ լուծման համար: Սակայն ուսումնասիրման ոլորտի մեջ ներգրավված նյութը սահմանափակված էր միայն մեկ՝ Չորրորդ ձայնով (ԴՉ): Ինչպիսին կլինի պատկերը մյուս ձայներում, ցույց կտան հետագա ուսումնասիրությունները: Բացի դրանից, անհրաժեշտ է լուսաբանել շարականների միջին և եզրափակող բաժիններում խազերի օգտագործման օրինաչափությունները: Այնուամենայնիվ, ինչպես ասում են, թունելի վերջում արդեն լույս երևաց:

Մեր ուսումնասիրությունը նաև հնարավորություն է տալիս գալ մի այլ, կարևոր եզրահանգման:

Խազային նշումների տրամաբանական համապատասխանությունը 19-րդ դարի գրառումներով պահպանված շարականների մեղեդիներին իրավունք է տալիս պնդելու, որ շարականների մեղեդիների զգալի մասը մեզ է հասել միջնադարից (12-13-րդ դ.դ.) առանց էական փոփոխությունների: Դա շատ կարևոր է, քանի որ այն, ինչը մինչև այժմ լույս ենթադրվում էր (կամ կասկածելի էր թվում) ստանում է իր գիտական հիմնավորումը: Չեռքի տակ ունենալով պատմականորեն արժանահավատ և բացառիկ նյութ, մենք հնարավորություն ենք ստանում ավելի լիարժեք և ստույգ դատողություններ անել միջնադարի կենդանի երաժշտական պրակտիկայի մասին, որ էական է ոչ միայն հեռավոր անցյալի հայ արվեստի ճիշտ ընկալման համար, այլ կարող է ունենալ նաև ավելի լայն նշանակություն համաշխարհային պատմական երաժշտագիտության համար, որի՝ ուսումնասիրության ոլորտում եղած միջնադարյան երաժշտական երգաստեղծության իսկական նմուշների թիվը չափազանց սահմանափակ է:

(«Традиции и современность. Вопросы армянской музыки», Книга 2, Ереван, Изд. НАН РА, 1996, с. 45-67. Թարգմ.՝ Լ. Հակոբյանի և Ա. Փահլևանյանի)

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

5

Հեղինակի կողմից

ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՇԱՎԻՂՆԵՐՈՎ: ՍՏԵՂՏԱԳՈՐԾԱԿԱՆ
ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐ

9

Պատմության շավիղներով

43

S.Չուխաջյանը և նրա «Արշակ Երկրորդ» օպերան

73

Հայ երաժշտության հանճարը

85

Արմեն Տիգրանյան

93

Ռոմանոս Մելիքյան

102

Ալեքսանդր Սպենդիարյան

120

Արամ Խաչատրյանը և XX դարի երաժշտությունը

128

Առնո Բաբաջանյան

ԷՋԵՐ ՍԵՐ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԻՑ

141

Բեղմնավոր ճանապարհ

147

Ժամանակակից երաժշտությունը օպերայի և բալետի
թատրոնի բեմում

181

Գ. Եղիազարյանի բալետի երկրորդ կյանքը

186

Գ. Արմենյանի «Խորտակում» օպերան

197

Բրիտտենյան օրերը Երևանում

204

«Ալմաստը» Նովոսիբիրսկի արտիստների մասնակցությամբ

209

Անակնկալ, թե օրինաչափ (Հայ սիմֆոնիկ երաժշտությանը նվիրված պլենումը)

222

Զարուհի Դոլուխանյան

ՏԵՍԱԿԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

229

Կոմիտասի ոճը և XX դարի երաժշտությունը

267

Խազային նոտագրության համակարգը և նրա վերծանության հիմնական ուղիները

Георгий Шмавович Геодакян
Страницы истории армянской музыки

Գեորգի Շմավոնի Գյոդակյան
Էջեր հայ երաժշտության պատմությունից

Խմբագիր՝ Ա. Մուշեղյան
Ձևավորումը Կ. և Դ. Գյոդակյանների
Շապիկի վրա օգտագործված է Պ. Պիկասսոյի «Զուքակ»
նկարի ֆրագմենտը

ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
Երևան 375019, Մ. Բաղրամյան պող. 24 գ:
Հեռախոս՝ 58-37-02, հեռապատճեն՝ 51-97-02
Էլեկտրոնային փոստ՝ instart@sci.am

Հանձնված է արտադրության՝ 28.09. 2009 թ.:
Չափսը՝ 60 x 84 $\frac{1}{16}$: Թուղթ՝ օֆսեթ N 1, 80գ.:
16,75 տպագր. մամուլ: Տպաքանակ 200
Գինը՝ պայմանագրային:
ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն
Բաղրամյան 24գ:

ԳԱՍ Հիմնադրար Գիտ. Գրադ.



FL0143482

A π
95208



Գեորգի Շմավոնի Գյոդակյան
երաժշտական քննադատ, Հայաստանի արվեստի
վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության
դոկտոր, պրոֆեսոր:
Ծնվել է 1928 թ., 1951 թ. ավարտել է Երևանի
Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
տեսական-կոմպոզիտորական և 1952 թ.
դաշնամուրային ֆակուլտետները, 1953-1956 թ.թ.
ուսանել է Մոսկվայի Պ.Ի.Չայկովսկու անվան
կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրայում:
1965 թ. առ այսօր ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի
երաժշտության բաժնի վարիչն է, 1979-2004 թ.թ.
եղել է գիտության գծով տնօրենի տեղակալ: Հայ
երաժշտության պատմությանը և տեսությանը
նվիրված բազմաթիվ աշխատությունների հեղինակ
է: