

ԱԼԵԿՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐԵԱՆ

(ԾՆՆԴԵԱՆ 100ԱՄԵԱԿԻՆ)

Այս տարի Հայ ժողովուրդը տօնախմբեց ծննդեան 100ամեակը մեր մեծագոյն երգահաններէն՝ Աղեքսանդր Սպենդիարեանի, որ այնքան ներդաշնակութիւններ ստեղծեց, ապրեցաւ իր ցեղին ռզիավ եւ պատգամ քողովց իր սրտին ազնուութիւնը՝ երգը։ Հայաստանէն մեր հմարագրութեան առաջուած այս վերլուծական յօդուածը իր խմամբով եւ լուրջ պարունակութեան համար, կը ծանօթացնեմք մեր ընթերցողներուն, անմահացնելու համար յիշատակը մեծ երաժշտագէտին։

Հայ երաժշտութեան պատմութեան մէջ 19րդ դարի երկրորդ կէսին եւ 20րդ դարի սկիզբը բացւեցաւ մի նոր դարաշրջան։ Սկսեալ է ազգային նուազահասնութեան դպրոցի ստեղծման խիստ կարեւոր յեղաշրջումը, որ կապուած էր երաժշտական զարգացած սեռերի ու ձեւերի իւրացման, ազգային հիմքի վրայ եւրոպական առաջաւոր երկըններէ բարձր երաժշտական մշակոյթի փորձի լայն օգտագործման, ստեղծագործական սկզբունքներէ ու մեթոտներէ, արտայայտութեան միջոցների կիրառման հետ։ Այս յեղաշրջումը սկսեց Կ. Պոլսի հայկական դպրութիւնը. Գաբրիէլ Էրանեան, Շելա Տնտեսեան, Տիգրան Չուխանեան — ահա այն երաժիշտները, որոնք ձեռնամուխ եղան ազգային երաժշտութիւնը նոր ուղիով զարգացնելու գործին։ Առանձնապէս մեծ էր Չուխանեանի նշանակութիւնը, որի շնորհիւ հայ երաժշտութեան մէջ ներմուծւեց թատրոնը (opera) եւ պատմական-ռոմանտիկական, կոմիկական, կախարդա-պատկերային սեռերը։ Սակայն քիչ թէ շատ նպաստաւոր պայմանները, որ ստեղծւել էին Թուրքիայում հայ մշակոյթի զարգացման համար, երկար չտևեցին եւ 80ական թւականներէց հայ երաժշտութեան յետադայ զարգացումը փոխադրեց Արեւելեան Հայաստան եւ Ռուսաստանի հայ օջախները։ Ասպարէզ եկան Քրիստափոր Կարա-Մուրզան, Մակար Եկմաբեան, Գենարիոս Ղորղանեան, Նիկողայոս Տիգրանեան, որոնք իրենց բեղմնաւոր գործունէութեամբ հող նախապատրաստեցին Կոմիտասի համար՝ ազգային երաժշտութիւնը ժամանակակից դասական արւեստի մակարդակին բարձրացնելու համար։

Արդէն 20րդ դարի սկզբին հայ երաժշտութեան մէջ ստեղծւել էին առաջին թատրերգները, երգերը դաշնամուրային նւագակցութեամբ, վիպերգներ (romance), բաղմաձայն մշակումներ երգչախմբի համար, դրւել էր դաշնամուրային դրականութեան հիմքը: Անհրաժեշտ էր զարգացնել երաժշտական արւեստի եւ այլ բնագաւառները, յատկապէս համանւագային (symphonique) երաժշտութիւնը, ուր հայ նւագահանները դեռեւս նախնական համեստ փորձերից այն կողմ չէին դնացել (Զուխանեան, Սինանեան): Ազգային դասական համանւագային երաժշտութեան ստեղծումը, որ ժամանակի հրամայական պահանջներից մէկն էր, կապւեց Ալ. Սպենդիարեանի անւան հետ: Սպենդիարեանի վաստակը մեծ է նաեւ վիպերգի եւ առանձնապէս թատրերգի զարգացման ասպարիզում:

* * *

Ալեքսանդր Աթանասի Սպենդիարեանը ծնւել է 1871ի Նոյեմբերի 1ին (Հոկտեմբերի 20ին), Տաւրիկեան դաւառի (այժմ Ուկրաինական ՍՍՀ, Պերսոնի շրջան) Կախովկայում, վաճառականի ընտանիքում:

Սպենդիարեանների հինգ զաւակներից (երեք դուստր եւ երկու մանչ զաւակ) բաղմազան ընդունակութիւններով օժտւածը Ալեքսանդրն էր: Դեռեւս երեք տարեկան էր, երբ թղթից նրա պատրաստած զանազան կենդանիներն ու թռչունները դրաւեցին մեծահամբաւ նկարիչ Յովհ. Ալլադովսկու ուշադրութիւնը: Քիչ ուշ նա նկարում է եւ գրում բանաստեղծութիւններ: Սակայն առաւել ցայտուն օժտւածութիւն նա երեւան է բերում երաժշտութեան ասպարիզում. առաջին ստեղծագործութիւնը՝ վալս դաշնամուրի համար, նա դրել է եօթը տարեկան հասակում:

Սկզբում նա սովորել է դաշնամուր նւագել, իսկ որոշ ժամանակից յետոյ՝ ջութակ, որը եւ լիովին կլանել է նրա ուշադրութիւնը, ետ մղելով միւս արւեստները: Երաժշտութեան նախընտրութեան հարցում հաւանաբար քիչ դեր չի խաղացել նաեւ այն հանգամանքը, որ Սպենդիարեանների ընտանիքում երաժշտութիւնը մեծ տեղ էր դրաւել՝ մայրն ու մօրաքոյրը նւագել են դաշնամուր, իսկ մօրեղբայրը՝ ջութակ: Նրանց տանը յաճախ է հնչել ժողովրդական կատարողների նւագը:

Զնայած Ալեքսանդրի երաժշտութեան մէջ ունեցած յաջողութիւններին, ծնողների հետ միասին ապագայ երգահանն էլ չէր մտածում երաժշտութեան մէջ մասնագիտանալու մասին: Սիմֆերոպոլում դիմնագիւտ աւարտելուց յետոյ (1890ին), նա մեկնում է Մոսկւա, ընդունւում համալսարանի բնագիտական բաժինը: Մէկ տարի անց՝ փոխադրւում է իրաւաբանական բաժին, որը եւ աւարտում է 1895ին:

Մոսկվայում Սպենդիարեան սերտ կապեր է հաստատում հայ մշտաւորականութեան առաջադէմ ներկայացուցիչների հետ: Յաճախ լինում է Մոսկվայի համալսարանի իրաւաբանական բաժնի պրոֆեսոր Ն. Ներսէսովի տանը, ուր ամէն կիրակի հաւաքւում էր հայ ուսանողութիւնը: Այստեղ է նա ծանօթացել բանաստեղծ Ալ. Մատուրեանի, յետագայում յայտնի գրականագէտ Ա. Ջիվիլեզովի, նկարիչ Վ. Սուրէնեանցի եւ շատ ուրիշների հետ: Ներսէսովի տան հաւաքոյթներում քիչ տեղ էէր տրւում արւեստին. դրա լաւագոյն արտայայտութիւնը Մատուրեանի զոդտրիկ բանաստեղծութեան եւ նրա հիման վրայ Սպենդիարեանի «Այ վարդ» երգի ստեղծումն է:

Համալսարանական տարիներին Սպենդիարեանի սէրը երաժշտութեան նկատմամբ չի թուլանում: Նա շարունակում է ջութակի պարպմունքները, նւագում ուսանողական համերգային նւագախումբում՝ կատարելով դեկավարի պարտականութիւնները, ինչպէս նաեւ յօրինում է դանադան ստեղծագործութիւններ՝ ֆայլերգներ, պարեր, վիպերգներ:

Սպենդիարեանի ապագայի համար մեծ նշանակութիւն ունեցաւ նրա հանդէպումը ռուս երգահան Ն. Կլենովսկու հետ, որը համալսարանի ուսանողական համերգային նւագախմբի վարիչն էր: Լսելով Սպենդիարեանի ֆայլերգներից մէկը, նա համազում է նրան լրջօրէն զրադել ստեղծագործութեամբ: Կլենովսկուն զարմացրել էր Սպենդիարեանի երաժշտական ձեւի ու ձայնատարութեան բնածին նուրբ զգացողութիւնը:

Սպենդիարեան երկու տարի սովորում է Կլենովսկու մօտ (1892-1894), ապա, վերջինիս խորհրդով, համալսարանն աւարտելուց յետոյ, մեկնում է Պետերբուրգ ու դառնում նշանաւոր երգահան, մեծ մանկավարժ ու տեսաբան Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի աշակերտը: Ինքնակենսագրութեան մէջ Սպենդիարեանը գրում է. «Մինչեւ Ռիմսկի-Կորսակովի հետ ծանօթանալս, չնայած Կլենովսկու եւ մի քանի այլ երաժիշտների զովեստներին, ես համոզւած էի, թէ արդեօք ունե՞մ բաւարար չափի տւեալներ, որպէսզի ինձ լիովին նւիրեմ ստեղծագործական գործունէութեան, եւ բոլորովին անտեսեմ իմ համալսարանական իրաւաբանական կրթութիւնը: Միակ երաժիշտը, որին ես կարող էի վստահել այդ հարցի լուծումը... Ռիմսկի-Կորսակովին էր՝ այն ժամանակ արդէն իմ ամենասիրելի կոմպոզիտորը»¹:

Սպենդիարեանը Ռիմսկի-Կորսակովի հմուտ ձեռքի տակ ձեւակերպւում է որպէս երաժշտական լայն հորիզոնի տէր, նւագահանի բարձր քեֆնի տիրապետած արւեստագէտ: Ռիմսկի-Կորսակովը բարձր էր գնահատում իր աշակերտին եւ որպէս օժտւած երաժիշտի,

1. Գ. ՏԻԳՐԱՆՈՎ, Ա. ՍՊԵՆԴԻԱՐՈՎ, Հայպետհրատ, 1953, էջ 174 (ռուսերէն):

եւ որպէս ամբարիւր, աղնիւ հոգու տէր մարդու, եւ միշտ ուրախ էր նրան իր տանը տեսնել, ուր, ինչպէս պրոֆ. Ա. Օստոյսկին է գրում՝ «... այցելուներ թիւը սահմանափակւած էր խիստ ընտրութեամբ»²։

Սպենդիարեան Պետերբուրգում նոյնպէս դառնում է առաջաւոր մտքի տէր մարդկանց շրջապատում, որոնց թւում էին նշանաւոր քննադատ Վ. Ստասովը, երգահաններ՝ Ա. Գլազունովը, Ա. Լեազովը եւ ուրիշներ։

1900ին Սպենդիարեանը գրում է իր առաջին համերգային խոշոր գործը՝ «Համերգային նախերգանքը», որով եւ աւարտում է իր պարայմունքները Ռիմսկի-Կորսակովի մօտ։ Նույնում են ուսուցման տարիները՝ երգահանի ստեղծագործական վաղ շրջանը. նա վիպերգների, ջութակի, դաշնամուրի ու թաւջութակի կտորների, համերգային երկերի («Մենուէտ», «Հինաւուրց պար», «Օրօրոցային») հեղինակ է։ Ճիշտ է, սրանց մէջ նւագահանի անհատականութիւնը դեռեւս մեծ չէ, բայց նրա ոճի մի քանի բնորոշ դժերը (լուսաւոր կերպարների դերի շխում, տրամադրութիւնների արտայայտման անմիջականութիւն, մեղեդայնութիւն, երաժշտական ձեւի ու ձայնատարութեան յստակութիւն) արդէն երեւան են դալիս։ Որոշ ստեղծագործութիւններ ունեն դեղաբուսական այնպիսի մակարդակ, որ մինչեւ օրս էլ չեն կորցրել իրենց ներգործութեան ոյժը։ Ակնառու օրինակը «Այ վարդ» երգն է, որ դասւում է հեղինակի լաւագոյն երկերի թւին։

* * *

1901-1917 թւականներն ընդգրկում են Սպենդիարեանի կեանքի ու գործունէութեան միջին շրջանը, երբ երաժիշտը ապրում է իր ստեղծագործական հասունութեան մէջ, հաստատում է նրա ինքնուրոյն ոճը, խորացւում են դեղաբուսական սկզբունքները։

Այս շրջանը գուդադիպում է Ռուսաստանում հասարակական, քաղաքական ու դեղաբուսական կեանքի ամենաբարդ ու հակասական տարիների հետ։ Մայրագոյն լարւածութեան հասած դասակարգային պայքարի հետեւանքով երկրում ստեղծւած քաղաքական չիկացած մթնոլորտն իր արտայայտութիւնը ստացաւ նաեւ արեւստում, հարըստացնելով այն նոր թեմաներով, դադարներով ու կերպարներով։

Սպենդիարեանը, լինելով առաջադէմ հայացքների տէր արեւստադէտ, չէր կարող շրջանցել ժամանակի յուզող հարցերը։ Նրգահանի ստեղծագործութեան մէջ լայն հոսանքով մուտք է գործում քաղաքացիական թեման, իր հետ բերելով բոլոր ընկերավարական անհասարակութեան ու ցասում բռնակալութեան դէմ, հայրենասիրա-

2. Ժամանակակիցները Ալ. Սպենդիարեանի մասին, Երեւան, 1960, էջ 29։



ԱՆԲՍՄԱՆԴԻ ՍՊԵՆԴԻԱՐԵԱՆ, 1890-ին

կան պայքարի պաքոս եւ լուսաւոր պապագայի երազանք, քաղցենիա-
կանութեան մերկացում եւ աղնիւ միտումների դոյներդում: Բովան-
դակութեան նման հարստացումը, անշուշտ իր կնիքն է դնում երա-
ժըշտութեան բնոյթի վրայ: Կենսաւրախ տրամադրութիւններով առ-
կայծուն կամ քնարական շնչով յազեցւած բաղմաթիւ էջերի կողքին
տեղ են դնում հաստատակամութիւն ու կորով արտայայտող, տրա-
մային մեծ լարածութիւն ունեցող էջեր:

Սպենդիարեան՝ ուսումնառութիւնն աւարտելուց յետոյ, ստեղ-
ծագործելու բուն ցանկութեամբ առլցուն, վերագառնում է Ղրիմ՝
ապրում Եալթայում, Սուգակում:

Սպենդիարեանն իր բացառիկ օժտւածութեամբ, անձնական մեծ
հմայքով, ընկերասիրութեամբ իրեն էր ձգում բոլոր նրանց, ովքեր
առիթ էին ունենում շփուելու նրա հետ: Ծնորհիւ դրան, անոր Եալ-
թայի տունը շուտով դառնում է քաղաքի մշակութային շարժման
կենտրոնը, ուր իշխում է դեղարեւստական բարձր մթնոլորտ: Այս-
տեղ լինում են գրողներ Մ. Գորկին եւ Ա. Չեխովը, երգահաններ՝
Ա. Գլազունովը, Յ. Կիւին, Ամանին, Մ. Իպպոլիտ-Իվանովը, հրո-
չակաւոր երգիչ Յ. Շալեպպինը, դաշնակահար եւ վարիչ Յ. Բլիւ-
մենֆելդը եւ շատ ուրիշներ:

Ղրիմում Սպենդիարեան ծաւալում է հասարակական ու կատա-
րողական լայն գործունէութիւն, որ մեծապէս նպաստում է տեղի ե-
րաժշտական կեանքի աշխուժացմանը:

1903ին նազահանը առաջին անգամ կանգնում է նոտակալի առ-
ջեւ եւ մեծ յաջողութեամբ ղեկավարում իր «Ղրիմի էսքիզները» (ա-
ռաջին սուիտ), իսկ 1906ին հանդէս է դալիս Պետերբուրգում «Երեք
արմաւենիներ» (բառ Լեւոնտովի) համերգային պատկերի կատար-
մամբ: Յատկապէս մեծ նշանակութիւն ունեցաւ Պետերբուրգի ելոյթ-
ըր, որ ճանապարհ հարթեց երգահան եւ վարիչ Սպենդիարեանի
առջեւ: Յետադարձում նա յաճախ ելոյթներ է ունենում Պետերբուր-
գում եւ Մոսկւայում, ապա հրաւէրներ է ստանում Ռոստովից, Սար-
կովից, Օդեսայից եւ այլ քաղաքներից, ուր կատարում է իր ստեղ-
ծագործութիւնները:

Սպենդիարեանի միջին շրջանի ստեղծագործութիւնը աչքի է
ընկնում արծարծած թեմաների ու օգտագործած տեսանկերի բաղմա-
ղանութեամբ: Նա գրում է վիպերգներ, ձայնական խմբերգներ, դաշ-
նարտասանութիւններ, երգեր, համանազային երկեր: Մտածում է
թատրերգի մասին, չմոռնալով յատկապէս Ռիմսկի-Կորսակովի խոր-
հուրդը՝ դրել անպայման «օպերա» արեւելեան խորքով: Սպենդիարե-
ան տենդագին կերպով նիւթ է որոնում, պատելրում է զրքոյկներ
(լիբրետոներ), սկսում է աշխատել «Շամիրամի» վրայ, գրում է եր-
կու հատւած եւ զբաղւում սահմանափակում: Յետագայում, մի առիթ-

թով, նա ասում է երգահան Ն. Տիգրանեանին. «Ես երգում էի հանդիպել այնպիսի աղնիւ թեմայի, ինչպէս «Միւսն Մուսանինը», «Քիսան Իգորը» կամ «Կիտէժը», միայն թէ կապած Հայաստանի պատմութեան հետ, իմ ժողովրդի կեանքի ու հերոսական պայքարի հետ, ես ձգտում էի դռնել այնպիսի դրական երկ՝ որ բաւարարելով այդ պահանջները, միեւնոյն ժամանակ հեշտութեամբ երաժշտականացէր»³։

Երգահանը թատրերգի հարցում դեռեւս զուրկ էր իր վաղեմի իղձը իրականացնելու հնարաւորութիւնից։ Գտնած չէր ցանկացած դրական երկը, ուստի նրա ստեղծագործական նւաճումներն այս շրջանում կապում են վիպերգի եւ յատկապէս համանազային երաժշտութեան հետ։

Սպենդիարեանի կապը ժամանակաշրջանի յուզող հարցերի հետ առաւել չափով երեւան է դալիս ձայնի համար դրած երկերում։ Արդէն իսկ առաջին երկերից մէկում՝ «Ձհերկած շերտիկը» եղերերգութեան մէջ (Ն. Ներկրասովի խօսքերով), դրած երգչախմբի, մեներգչի (բամբ) եւ համերգային նւագախմբի համար (1902 թ.), արծարծւած է ընկերվարական բողոքի դաշափարը, ցոյց է տրւած ռուս դեղջուկի տնտեսական ծանր, անելանելի վիճակը։ «Օղիմանդիա» վիպերգի (խօսք Շեքլիի) թեման է միահեծան իշխանութեան մերկացումը, նրա անխուսափելի կործանման կանխագուշակումը, մի նիւթ՝ որ 20րդ դարի սկզբից արժանացել է Ռուսաստանի առաջաւոր մտաւորականութեան սեւեռուն ուշադրութեանը։ Ռուս-ճապոնական պատերազմը ծնունդ տւեց «Մպասում» երգին (խօսք Ս. Գոլենիշչենկոտուդովի), ուր տրւած են մտորումներ հայրենիքի ծանր վիճակի մասին։ Ձգտումը դէպի լուսաւոր ապագան, դէպի երջանիկ կեանքը առանձնակի շեշտաւծութեամբ արտայայտւում է «Արեւելեան առասպել» վիպերգում (խօսք Ս. Մարչակի) եւ «Էդելվէյս» (խօսք Մ. Գորկու) եղանակաւոր արտասանութեան մէջ։ Սպենդիարեանին հետաքրքրում է նաեւ քաղցնիւթեան մերկացման նիւթը, որին է նւիրւած «Ձկնորսն ու փերին» բալլադը՝ նւագահանի ստեղծագործական հասունութիւնը հաւաստող առաջին գործերից մէկը։

Բալլադի բնադիրը Գորկու «Փոքրիկ փերին եւ երիտասարդ հովիւր» պոէմի մի մասն է կազմում։ Գրողը այդ հատուծը առանձնացնում է յատկապէս Ալ. Սպենդիարեանի համար, եւ պոէմի դադափարը՝ քաղցնիւթերի գորշ կեանքի մերկացումը աւելի եւս սրբելու նպատակով՝ աւելացնում է բարոյախօսական բովանդակութեան վերջաբան։ Սպենդիարեանը Գորկու մասին իր յիշողութիւններում հետեւեալն է գրում. «Մէկ անգամ Գորկին մեղաւորի ժպի-

3. Գ. ՏԻԳՐԱՆՈՎ, Ա. ԱՅ. ՍՊԵՆԴԻԱՐՈՎ, Պետ. երաշտ., Հրատ. Մոսկւա, 1953, էջ 173 (առեօրէն)։

տույլ առում է ինձ. «Ահա դիտէ՛ք ես ոտանաւոր չեմ դրում... Միեւնոյն է, Պուշկինի նման չես գրի, իսկ գրել աւելի վատ, կը նշանակէ վիրաւորել Պուշկինի յիշատակը: Պուշկինը երկու հարիւր տարի առաջ գրել է բոլոր ուսւ բանաստեղծների փոխարէն... եւ, այդուհանդերձ, մեղք եմ գործել բանաստեղծութեամբ. գրել եմ «Ձկնորսն ու փերին» փոքրիկ պոէմը... մի գուցէ ձեզ պէտք կը դայ երաժշտութեան համար»:

«Ձկնորսն ու փերին» քալադը գրւած է համերգային նւագախմբի համար: Հեղինակը ստեղծում է տպււորիչ երաժշտական կերպարներ, ճշմարտացիօրէն բացայայտում է բնադրի բովանդակութիւնն ու դադափարը: Համեմատելով քալադը նրան նախորդող երկերի հետ, համոզւում ենք, որ նրանում երգամասը աւելի արտայայտիչ է ու ճկուն, ներգաշնակ լեզուն աւելի հարուստ է, նւագակցութիւնը զգալիօրէն ինքնուրոյնացած, գործիւսւորումը հետաքրքիր:

Քալադը կատարւում է Պետերբուրգում (1903 թ.) մեծ յաջողութեամբ:

Սպենդիարեան ստեղծում է նաեւ մի շարք քնարական երգեր ու վիպերգներ, որոնցում արտայայտւած են սիրոյ ջերմ զգացմունքներ կամ, բնութեան ներդրծութեան հետեւանքով առաջացած, բանաստեղծական յոյզեր, փրկասփայական մտորումներ («Ուսին», խօսք Շելլիի, «Երազել եմ ջո սէրը, հոգիս իմ, յաճախ», խօսք Ս. Նադսոնի): Սիրոյ թեման արծարծւում է հիմնականում Արեւելքի հետ կապւած վիպերգներու («Շն քեզ կը համբուրէի», խօսք Ռ. Մէյի, «Մնդացիր, ով սիրտ իմ սոխակ», խօսք Հաֆիզի, «Հաֆիզի երգը», «Հաֆիզից»:

Երկուստեք բոլոր երգերն ու վիպերգները գրւած են ուսական վիպերգի եւ յատկապէս Ռիմսկի-Կորսակովի աղդեցութեան տակ: Սակայն, սրանց կողքին ստեղծւում են երգեր ու վիպերգներ, որոնց մէջ տեղի է ունենում երգահանի աղգային ոճի ձեւակերպման ընթացքը: Այդ նշանակալից երեւոյթը իրադրծւում է հայ բանաստեղծների բնագիւղներով գրւած երկերում եւ սկսւում է դեռեւս նւագահանի ստեղծագործական վաղ շրջանում՝ «Այ վարդ» վիպերգում եւ «Արեւելեան օրօրոցային երգում» (խօսք Ռ. Պատկանեանի), ապա շարունակւում է միջին շրջանում՝ «Այնտեղ, այնտեղ, դէպ վեհ այն դաշտը» (1910-1914) հերոսական երգում, «Առ Հայաստան» համերգային արիայում (1915), ինչպէս նաեւ «Մի լար, բլրուր» եւ «Առ սիրուհի» ժողովրդական երգերի մշակումներում: Բոլոր այս երկերում Սպենդիարեանը յենւում է հայ քաղաքային երգի վրայ որ նրա աղգային լեզու առայտ միակ աղբիւրն է հանդիսանում:

Սպենդիարեան «Այնտեղ, դէպ վեհ այն դաշտը» երգում, առաջին անգամ ժողովրդական երգի նկատմամբ կիրառւում է համանւագային զարգացման սկզբունքը: Երկի հիմնական երաժշ-

տական նիւթը «Լոյս է արդէն» ժողովրդական երգի մեղեդին է: Դիմելով դասական երաժշտութեան մէջ մշակած զանազան միջոցներին, երգահանը ստեղծում է համերգային լարած զարգացում: Դա հնարաւորութիւն է ընձեռում նրան՝ երկի ընթացքում մեղեդին կերպարանափոխել, վերիմաստաւորել: Եթէ առաջին մասում (երգը զըրւած է եռամսնեայ ձևով) իշխում են վիշտն ու թախիծը, ապա երրորդ մասում նոյն մեղեդին ստանում է հերոսական, առնական բընոյթ եւ ճշմարտացիօրէն բացայայտում է ընադրին բովանդակութիւնն ու գաղափարը:

Բնադրում, որ դրել է երգահանը, յենւելով Խ. Արովեանի «Վէրք Հայաստանի» վէպի վերջաբանին վրայ, մի կողմից յաւերժացում է հայրենիքի համար զոհւած հերոսների պայծառ յիշատակը, տրւում են մտորումներ հայրենիքի ծանր վիճակի մասին, միւս կողմից՝ պայքարելու մարտական կոչ է տրւում նոր սերնդի հերոսներին՝ հայրենիքը ազատագրելու: Այսպէսով, ստեղծադործութեան առաջին մասը իրենից ներկայացնում է սզոյ զայլերդ, միջին մասը՝ քնարական ջերմ զեղում, իսկ երրորդը՝ հանդիսաւոր մարտական զայլերդ:

Սպենդիարեանին համակած հայրենասիրական զգացմունքները մի նոր թափով արտայայտւում են «Առ Հայաստան» արիայում: Այդ երկը ստեղծւում է 1915ի եղեռնի տպաւորութեան տակ: Երաժիշտը իր փոթորկած հոգեվիճակին համապատասխանող մտքեր եւ յոյզեր դնում է Յովհ. Յովհաննիսեանի բանաստեղծութեան մէջ, որ զըրւած էր 1896ի հայկական կոտորածի (դարձեալ Թուրքիայում) առիթով: Յովհաննիսեանի բանաստեղծութեան հիմնական կերպարը ասպատակւած, դեւած Հայաստանն է, որ, սակայն, պիտի վերածնւէր մոխիրների տակից: Այստեղ միմեանց են յաջորդում փիլիսոփայական խորհրդածութիւններ, վշտի ու թախիծի զգացումներ, սրտի մորմոք, ապա եւ դալիք փրկութեան յոյս ու հւատ: Երաժշտութիւնն էլ, որ սկզբում զիւրացնրդական, խոհական շունչ ունի, անցնելով զարգացման տարբեր փուլեր, յազնալով ներքին մեծ լարածութեամբ՝ ստանում է յաղթական զայլերդի բնոյթ: Բանաստեղծութեան մէջ տրւած ամենատարբեր, յաճախ փոփոխւող յոյզերը բնականօրէն արտայայտելու համար Սպենդիարեան, բացի երգային ելեւէջներից, լայնօրէն կիրառում է նաեւ խօսքի արտասանութիւնից բխող ելեւէջներ եւ այդպէս ստեղծում է արտայայտիչ երգամաս:

«Առ Հայաստան» մեներգը, ինչպէս եւ «Այստեղ, այնտեղ, դէպ վեհ այն դաշտը» երգը, իրենց ծաւալուն, զարգացած ձևով, տրամային լիութեամբ, նւագակցութեան չափազանց աղդու դերով, համերգային մտածելակերպով, ինչպէս նաեւ երգամասի առանձին յատկութիւններով՝ նախապատրաստեցին «Արմատ» թատրերգի երաժշտական լեզուն:

Ինչպէս ասեց, Սպենդիարեանի երաժշտութեան ազդային ոճի ձեւակերպման հարցում մեծ դեր խաղացին նաեւ ժողովրդական երգերի մշակումները:

Ժողովրդական մեղեդին ներդաշնակելիս Սպենդիարեան օգտագործում է պարզ միջոցներ, աշխատելով սուղ հնարաւորութիւններով հասնել մեծ արտայայտչականութեան: Նա այդ առում է մեծ վարպետութեամբ, դրսեւորելով իրեն որպէս ժողովրդական երաժշտութեան գիտակ: Խօսքը վերաբերում է թէ՛ հայկական, թէ՛ Ղրիմի ձկնորսների, թէ՛ ուկրայինական, եւ թէ՛ ռուսական ժողովրդական երաժշտութեանը:

* * *

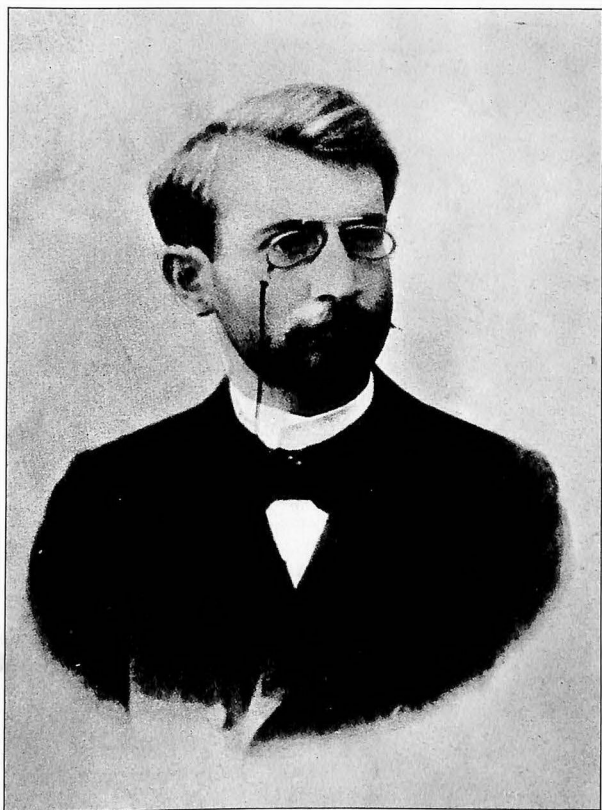
Սպենդիարեանի ստեղծագործական նւաճումները առաւել արդատաւոր են համանւագային երաժշտութեան բնագաւառում: Այստեղ են ամէնից առաջ ի յայտ դալիս ու ձեւակերպւում նրա ոճական առանձնայատկութիւնները: Նա ունէր հնչեղանքային գոյներով մտածելու բնական հակում եւ համերգային նւագախմբի հարուստ հնարաւորութիւններին տիրապետելու հարցում շատ շուտ հասնում է վարպետութեան:

Սպենդիարեան Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի միջոցով իւրացնում է ռուսական համերգային երաժշտութեան յատկապէս «Հօր խմբակի»⁴ երգահանների աւանդները եւ ստեղծագործաբար կիրառում իր երկերում: Մեծ հետաքրքրութիւն է ցուցաբերում ժողովրդի կեանքին, սովորոյթներին, ձգտում է երաժշտական կերպարների ժողովրդականացման ու ծաւալման:

Օգտագործելով ժողովրդական երգեր ու պարեր կամ յինւելով կենցաղում տարածւած այս կամ այն տեսակի առանձնայատկութիւնների (սլոյ, քայլերդի, վալսի, եւ այլն) վրայ, երգահանը ստեղծում է կենցաղային վառ ու զոնադեղ տեսարաններ, բնութեան բանաստեղծական պատկերներ, հոգեկան նրբին ապրումներ:

Համերգային երաժշտութեան նմոյշներ են «Ղրիմի էսքիզներ» երկու սիւիտներ, «Համերգային վալսը», Ռիմսկի-Կորսակովի յիշատակին նւիրւած «Սլոյ նախերգանքը» եւ «Կտրիճ մարտիկներ» քայլերդը (կոզակ-ռազմական երգերի մեղեդիներով): Սրանից ամենատարածւածներն են «Ղրիմի էսքիզներ», որոնցում օգտագործւած են թաթարական պարերի ու երգերի մեղեդիներ, իսկ երկրորդ սիւիտում՝ նաեւ մուղամներից վերցւած հատւածները («Թաքսիմ» եւ «Սլոյ-սլոյ երգ»): Երգահանը այս երաժշտական նիւթը զարգացնում է տար-

4. «Հօր խմբակի» մէջ մտնում են Մ. Բալակիրեւը, Կիւին, Մ. Մուսորգսկին, Ա. Բորոդինը եւ Ն. Ռիմսկի-Կորսակովը: Խմբակը կազմակերպւել է անցեալ դարի 80-ական թւականների սկզբին:



ԱԼԵԿՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐԵԱՆ, 1897ին

բերական սկզբունքով: Շնորհիւ համահնչիւնների ու նրանց զուգորդումների փոփոխման կամ նորանոր բազմերանդ ձայների ստեղծման, իւրաքանչիւր անգամ կրկնելիս երեւան է դալիս մի նոր գծադրով, նոր դոյնով: Շարադրական արւեստի բոլոր միջոցները օգտագործուում են ժողովրդական երաժշտութեան օրինաչափութիւնների հետ այնպիսի միութեամբ, որ ստանալով մեծ զարգացում՝ մեղեդին չի զրկւում ազգային բոյրից, չի կորցնում իր ոյժը:

Սպենդիարեանի երաժշտական ոճի հասունացման հարցում շատ մեծ դեր է խաղացել նաեւ «Երեք արմաւենիներ» համերգական պատկերը: Այս ծրագրային երաժշտութեան հիանալի օրինակի հիմքում դրւած է Մ. Լերմոնտովի հիասքանչ բանաստեղծութիւնը: Յայտնի է որ Լերմոնտովի ոճի ամենաբնորոշ գծերից մէկը բնութեան մարդկայնացումն է. նա յաճախ դիմել է յուզող դադափարներն արտայայտում է այլաբանութեան միջոցով:

«Երեք արմաւենիների» դադափարը բանաստեղծին առաւել յուզող՝ մարդկայնական մղումներով տողորւած անհատի ողբերգական բախումն է իրականութեան դաժան ուժերի հետ, մի դադափար, որ 20րդ դարի սկզբին նոյնքան արդիական էր, որքան եւ բանաստեղծի ժամանակաշրջանում: Սակայն Սպենդիարեան, ելնելով իր ժամանակի հասարակական-քաղաքական կեանքի պայքարից, բանաստեղծի բողոքի ձայնը՝ ուղղւած ընդդէմ մարդու լուսաւոր ձգտումների ու չլնչացման, հասցրեց ցամառն պոռթկումի:

Ինչպէս բանաստեղծութեան մէջ, այնպէս էլ համանազային պատկերում, դոյութիւն ունի տրամադրական երկու դիմ՝ նկարադրական եւ հոգեբանական: Հետեւելով բանաստեղծութեան ենթակայի զարգացմանը, երգահանը երաժշտութեան միջոցով պատկերում է անծայրածիր, սոթակէզ անապատն ու գեղատեսիլ ուխտիսը (արմաւենիներով) ու նրանց հովառուն սուների տակ ուրախ կարկաշող աղբիւրով), կարաւանի աստիճանական մօտեցումը, արմաւենիների կտրատումն ու այրումը, հեռանալն ու աւերւած, ամայացած ուխտիսը: Այս ամէնը երաժշտութեան մէջ ստանում է զարմանալի վառ արտայայտութիւն: Բայց այս ստեղծագործութեան մէջ հիմնականը հոգեբանական դիմն է, իսկ գլխաւոր կերպարը՝ արմաւենիների կերպարը, որ ամրմատւորում է ստեղծագործութեան մարդկայնական դադափարը:

Սպենդիարեանն էլ մարդկայնացնում է արմաւենիների կերպարը, հաղորդում նրան խոր յոյզեր ու ապրումներ: Այդ է ապացուցում արմաւենիների բներդը, լայնաչունչ, հոգեթով մեղեդի, որը աստիճանաբար յաղենալով ներքին լարւածութեամբ, ձեռք է բերում տրամային բնոյթ, դառնում յուզումնալից: Յոյց է տալիս, թէ ինչպէս արմաւենիների զուսպ տրտունջը վերաճում է բուռն բողոքի ընդդէմ

ճակատադրի, որ դատապարտել է նրանց անօգուտ գոյութեան: Սպենդիարեան բողոքի ձայնը պոռթկումնալից դարձնելու համար ստեղծում է նաև արմաւենիների կործանման բներդը, որ կերպարի զարգացման ընթացքում մեծ դեր է խաղում: «Երեք արմաւենիները» հիմքում դրած գաղափարը արտայայտում է երկու հակադիր կերպարների բախման միջոցով:

Յուզականութիւն արթնցնող Արմաւենիներու կարաւանի բներդը նկարագրական բնոյթ ունի: Այդ բներդը իր օրօրուղ համարքայլ կըշռոյթով, դանդաղների զօդանջով, հնչեղութեան աստիճանական ուժեղացումով, նորանոր ենթաձայներով խտացուղ հիւսւածքով եւ զործիքների հարուստ երփնեւանդներով, վերին աստիճանի տպաւորիչ ու տեսանելի ձեւով ստեղծում է հեռից մօտեցող կարաւանի պատկերը:

Համերգային պատկերում երաժշտութեան հետագայ զարգացումը տեղի է ունենում վերը նշած երեք բներդների բարդ փոխ-յարարերութեան միջոցով:

«Երեք արմաւենիներ» համանաւագային պատկերը Պետերբուրգում առաջին իսկ կատարումից յետոյ մեծ յաջողութիւն ունեցաւ: Ռուս ականաւոր երգահան Ա. Գլազունովը գրում է. «... հրապարակ եկաւ «Երեք արմաւենիներ»՝ մի ցայտուն ստեղծագործութիւն, որ իսկոյն ընդհանուր ուշադրութիւն դրաւեց եւ մեծ հռչակ բերեց նրա հեղինակին... Սպենդիարեանն էլ ցանկալի հիւր դարձաւ ականաւոր կոմպոզիտորների ընտանիքում»:

«Երեք արմաւենիները» կատարեց նաև արտասահմանում՝ Միլանում, Բեռլինում, Կոպենհագենում, Նիւ Եորքում, Լոնդոնում, Վիեննայում, Հոտում եւ այլուր: 1908ին, Հելսինկիյում առաջին կատարումից յետոյ ղեկավար Ռ. Կալանուսը գրում է հեղինակին. «Երեք արմաւենիները» այսօր կատարեցին փայլուն յաջողութեամբ: Զեր կոմպոզիցիան հանճարեղ է ու հիասթափէ»:

1913ին Սպենդիարեանի երկը հնչում է բոլորովին այլ պայմաններում: Նշանաւոր ռուս քալէտի վարիչ Մ. Ֆոկիեր, յափշտակած նւագահանի երաժշտութեան ղեղեցկութեամբ եւ պատկերաւորութեամբ, ստեղծում է «Ջինների թաղաւորի եօթը դուստրերը» քալէտը, որի անդրանիկ բեմադրութիւնը կայացաւ Յունաւոր Յին եւ Ֆին Բեռլինում. գլխաւոր դերում հանդէս եկաւ հռչակաւոր պարուհի Աննա Պաւլովան:

1916ին Թիֆլիսի «Հայոց երաժշտական ընկերութիւնը» հրաւիրում է Սպենդիարեանին հեղինակային համերգով, նպատակ ունենալով ծանօթացնելու տեղի հայ հասարակութեանը՝ տաղանդաւոր հայրենակցի ստեղծագործութիւնը:

Համերգը կայացաւ Մարտի 27ին «Օպերա»-ին թատրոնի չհն-
քում: Երգահանը արժանացաւ խանդավառ ընդունելութեան:

Թիֆլիսում Սպենդիարեանը ծանօթանում է հայ մտաւորակա-
նութեան ներկայացուցիչներին՝ երգահաններին, դրողներին, նկարիչ-
ներին հետ: Առանձնակի մտերիմ յարաբերութիւններ է ստեղծում
Յովհ. Թումանեանի եւ նկարիչ Ե. Թադէոսեանի հետ: Սպենդիարե-
ան խնդրում է մեծ բանաստեղծէն՝ օգնել իրեն թատրերգի համար
յարմար նիւթ գտնելու հարցում: Թումանեանը նրա համար կարգում
եւ թարգմանում է իր «Անոյշ», «Փարվաշ» եւ «Թմկաբերդի ա-
ռումը» պոէմները: Տպաւորութիւնը հսկայական էր: Առանձնակի
խանդավառութիւն է առաջ բերում «Թմկաբերդի առումը». վերջա-
պէս գտնեց այն դրական երկը, որ լիովին բաւարարում է նրա մտա-
յայացումներին: Նւագահանը ողբերգած խնդրում է բանաստեղծէն՝
պոէմը տրամի վերածել, որպէսզի դրա հիման վրայ գրելի գրքոյկը:
Բանաստեղծի դուստրը, Նւարդ Թումանեան, գրում է. «Թումանեանի
առանձնատենականութիւնը թախտի վրայ կողք-կողքի նստած կարգում էին
պոէմը եւ ողբերգած աշխատում: Թումանեանը կարգում էր եւ
թարգմանում, իսկ Սպենդիարեան հանդիստը կորցրած, լսում էր
թարգմանած հատւածները, եւ ամէն հատւածից յետոյ տեղից վեր
էր կենում, արագ-արագ սենեակի մի ծայրից միւս ծայրն էր գնում
եւ իրեն-իրեն խօսում, կարծես ինչ որ մտքեր էին ծնւում, եւ նա
ձեւեր էր որոնում:

— Եւհի դահը, միշտպնել, աշուղի երգը: Հիանալի է, հիա-
նալի...

Զանազան բացականչութիւններով նա իր հիացմունքն էր յայտ-
նում... ու նորից դալիս էր նստում թախտին, Թումանեանի կողքին»⁵:

Սպենդիարեանը մեկնում է Թիֆլիսից՝ թատրերգի վրայ աշխա-
տելու վիթխարի ցանկութեամբ: Նոյն թականի աշնանը նա կրկին
դալիս է Թիֆլիս՝ Թումանեանի հետ հանդիպելու եւ թատրերգի հա-
մար երաժշտական նիւթեր հաւաքելու: Նա լսում ու գրի է առ-
նում ժողովրդական երգեր, մուղամներ, ձեռք է բերում ժողովրդ-
դական երգերի ժողովածուներ, ձայնապնակներ: Հայ դրողներին ըն-
կերութիւնը «Հայոց երաժշտական ընկերութեան» հետ միասին, ի
պատիւ երգահանի, յատուկ երաժշտական երեկոյ են կազմակերպում,
ուր ելոյթ են ունենում առանձին մենակատարներ (երգիչներ, քա-
մանչահար), «Սայաթ-Նովա» սաղանդարը, սանթրուհարներ խում-
բը, կատարում են ժողովրդական ու աշուղական երգեր, պարսկական
մուղամներ, արաբական ու քրդական մեղեդիներ: Երեկոյի բացման
իր խօսքում Թումանեան, զիմելով Սպենդիարեանին՝ ասում է. «Բա-

նաստեղծը միայն մարմին է տալիս իր մտքերին ու զգացմունքներին եւ իր ոգեւորութիւններով կենդանութեան շունչ է շնչում նրան, որ նա ապրի մշտապէս. բայց որ նա թռչի, դրա համար նրան թեւեր են հարկաւոր, իսկ թեւեր առնել նա կարող է միմիայն է՛ն կախարդական աշխարհում, որ կոչւում է երաժշտութիւն: Էսպրիտով դուք դա՛լիս էք Հայոց բանաստեղծներին կենդանի գեղարուեստական դործերը թեւաւորելու, որ նրանք դառնան հզօր ու կատարեալ կախարդական դործեր:

Ես, որպէս «Հայ դրողների ընկերութեան» նախագահ, ողջունում եմ ձեր վերադարձը «Հայ դրողների ընկերութեան» անունից եւ ողջունում եմ ձեզ, որպէս մի հարազատի, որ երկար տարիներ օտարութեան մէջ մնալուց յետոյ՝ վերադառնում է դէպի տուն, դէպի իր հայրենի օջախը, հետը բերելով երաժշտութիւնը, ամէնասուրբն ու ամէնասուրբը, ինչ որ կայ աշխարհում ու կեանքի մէջ»:

Սպենդիարեանն ու Թումանեանը պայմանաւորում են՝ շարունակելու աշխատանքը թատրերգի վրայ յաջորդ ամբարնը Սուղակում՝ նւագահանի ամարանոցում. բայց նրանց այլեւս չվիճակեց հանդիպել միմեանց: Թումանեանին չի յաջողւում մեկնել Ղրիմ, իսկ յետոյ վրայ են հասնում յեղափոխութիւնը, ապա եւ քաղաքացիական կըռուիները, եւ երգահանի ու բանաստեղծի կապերը խզւում են: Սպենդիարեանը ստիպւած դիմում է այդ ժամանակ Ղրիմում բնակւող դուս բանաստեղծուհի Սոֆիա Պարնոկին, որ եւ դառնում է «Ալմաստ» թատրերգի գրքոյկին հեղինակը:

* * *

Յեղափոխութիւնից յետոյ ընկած տարիները Սպենդիարեանի ըստեղծագործական կեանքին վերջին շրջանն են կազմում, երբ նա գտնւում էր իր տաղանդի ծաղիման գագաթնակէտում:

Սպենդիարեանն այս շրջանում եւս չգաւաճանեց իր քաղաքացիական սկզբունքներին եւ ընդառաջեց դարաշրջանի պահանջներին:

1917ին Սպենդիարեան գրում է իր սեփական բնագործով, «Փառաբանւիր, Մայիսի առաջին օր» հիմքը խառն երգչախումբի համար: Աւելի ուշ, եռանդով մասնակցում է ինքնագործ երգչախմբի աշխատանքներին, որոնց համար եւ մշակում է «Դուրինուշկա», «Ընկերներ, համարձակ», «Կարմիր դրօշ», «Կայ մի ժայռ Վոլդայում» եւ այլ յեղափոխական երգեր: Երբ Եւլթայում բացւում է երաժշտական կեդրոն, նա ստանձնում է ստեղծագործական դաստարանի ղեկավարութիւնը, իսկ երբ վերսկսում են Եւլթայի համերգային նւագախմբի

աշխատանքները, վերսկսում են նաև նրա ելույթները, կարգաւորում հիւրախաղերը Մոսկւայում, Պետրոգրադում եւ այլ քաղաքներում :

Սպենդիարեանի զործունէութիւնը նոր իմաստ ու նոր թափ է ստանում Երեւան փոխադրւելուց յետոյ (1924ին, Հայաստանի կառավարութեան հրաւէրով) : Դա այն ժամանակ էր, երբ Պորհրդային Միութեան ամենատարբեր ծայրերից Հայաստան էին դալիս հայ մշտաւորականութեան լաւագոյն ներկայացուցիչներէր շատերը՝ Ա. Իսահակեան, Ա. Թամանեան, Մ. Սարեան, Երզնաններ՝ Ռ. Մելիքեան, Ա. Տէր-Ղևոնդեան, Ս. Մելիքեան, Երաժշտագէտներ՝ Վ. Ղորղանեան, Ա. Աղամեան եւ շատ ու շատ ուրիշներ : Գալիս էին մշտակութային նոր կեանք ստեղծելու, հայրենիքի վերածնունդը կատարելու :

Երեւանում Սպենդիարեանի հոգում անթելած նւիրական սէրը դէպի հարադատ ժողովուրդը՝ նրան մեծ ոյժ եւ եռանդ է հաղորդում՝ յաղթահարելու ամէն մի դժւարութիւն : Նա նետում է կեանքի յորձանուտը, ունենալով միայն մի նպատակ՝ ծառայել հարազատ ժողովուրդին, վերջին ուժերը նւիրաբերել ազգային երաժշտութեան բարդաւճմանը : Նա ծաւալում է բաղմակողմանի զործունէութիւն. ընտրւում է Հայաստանի Գիտութիւնների ու Արւեստի Ինստիտուտում նախագահութեան եւ Երեւանի պետական երաժշտանոցի խորհրդի պատւաւոր անդամ : Որպէս Հայկեստհրատի վարչութեան երաժշտական-խմբադրական յանձնաժողովի անդամ, նա իրագործում է հայ նւագահանների երկերի հրատարակումը, ծրագրում է անոնց նւիրւած շարժումը, զործնականորէն մասնակցում է Հայաստանում համերգային նւագախմբի կազմակերպութեան, ապա ղլխաւորում նրա աշխատանքը : Առաջին բաց համերգը կայանում է 1924 թւականի Դեկտեմբերի 10ին, որի յայտագրերը ամբողջովին կազմւած էր Սպենդիարեանի երկերից : Ղեկավարում է ինքը հեղինակը :

Սակայն Սպենդիարեանի զործունէութեան առաւել արժէքաւոր ներդրումը կապւած է նրա ղեկավարութեան արւեստի հետ :

Ինչպէս Ռ. Մելիքեանն է գրում՝ «Սպենդիարեանի գալուստով Երեւանի երաժշտական կեանքի նոր ժամանակաշրջանը նշանաւորեց եւ համանւագային խմբերգների կազմակերպումով, խթանեց տեղի ուժերի երաժշտական ստեղծագործութեան նոր վերելքը»⁷ :

Եթէ նորաստեղծ համերգային նւագախումբը (կազմւած երաժշտանոցի դասատուներից եւ զերպանցապէս ուսանողներից) կարճ ժամանակամիջոցում կարողանում է զեղարւեստական զգալի նւաճումների հասնել եւ բարձր ստեղծագործութիւններ կատարել, ապա

դա՝ շնորհիւ այն բանի, որ առաջին իսկ օրից նոստակալի առջեւ կանգնում է փորձաւոր, բարձր ճաշակի տէր մեծ երաժիշտը:

Սպենդիարեանին մեծ հրճանք էր պատճառում նորաստեղծ երաժշտական կեանքի ամէն մի երեւոյթ, ամէն մի յաջողութիւն, իւրաքանչիւր նոր ծիլ, որի մէջ նա տեսնում էր խոստումնալից ապագայ: Այս ամէնին նա արձադնաւորում է մամուլում, դրում արժէքաւոր յօդաւածներ համերգային նւագախմբի, ժողովրդական դործիքների խմբակի, երաժշտանոցի «Օպերա»յին դասարանի մասին, եւ այլն:

Հայաստանում Սպենդիարեան մեծ հնարաւորութիւն ստացաւ աւելի մօտից ու բազմակողմանի ծանօթանալու ժողովրդի կեանքին, ճանաչելու նրա բնաւորութիւնը, հոգեկան կերտւածքը, աւելի խոր ուսումնասիրելու ժողովրդական երաժշտութիւնը: Նա պատեհ առիթը չի կորցնում զբի առնելու ժողովրդական կատարողներից լսած մեղեդիները կամ հետաքրքիր կշռութաւոր պատկերները, կամ, պարզապէս, առանձին բնորոշ երաժշտական դարձածքները: Նրան կարելի էր տեսնել խորասուզած ունկնդրելիս փողոցում երգող մի աշուղի: Նա մեծ յափշտակութեամբ ուսումնասիրում է Կոմիտասի մըշակումները, դրանք նրա համար կատարեալ յայտնութիւն էին: «Կոմիտասը այսուհետեւ կը լինի իմ ուսուցիչների թւում» — ասում է նա:

Երեւանի երաժշտական կեանքից ստացած տպաւորութիւնները ծնունդ տւեցին Սայաթ-Նովայի «Ուստի կու դաս» երգի մշակմանը (ձայնի եւ համերգային նւագախմբի համար) եւ «Երեւանեան էտիւդներին», որ հայկական համերգական երաժշտութեան դոհարներից մէկը հանդիսացաւ:

«Երեւանեան էտիւդներում» թեմաները, ինչպէս ինքը հեղինակն է նշում, Երեւանում ժողովրդական երաժիշտների կողմից կատարւած հայկական եւ արաբական մեղեդիներն են: Այս ստեղծագործութիւնը բաղկացած է երկու համարից՝ «Էնդելի» եւ «Հեջաս»: Կառուցւածքի տեսակէտից երկուսն էլ նման են միմեանց. ունեն դանդաղ նախաբան եւ պարային մաս: «Էնդելի»ում կանացի նազելի մենապարին նախորդում է ծաւալուն նախաբանը, ուր օգտագործւած է Սայաթ-Նովայի «Դուն էն զլիսէն» երգի դիւթիչ մեղեդին, որ, սակայն, երդահանի վարպետ ձեռքի տակ նրբերանգւելով, փոխադրւելով ներդաշնակութեամբ ու արտայայտիչ ենթաձայներով, փոխանում է մի առանձնակի բանաստեղծական թովչանք: Երկրորդ համարի կրակոտ պարը սկսւում է «Հիջաս» մուղամից վերցւած, թախիծի նուրբ ըդդարշով պարուրւած մի հատւածով:

«Երեւանեան էտիւդներում» Սպենդիարեան օգտագործում է բրնրդները զարգացման բոլոր այն սկզբունքներն ու միջոցները, որոնք նա կիրառել էր դեռեւս «Ղրիմի էսքիզներում», բայց այդ բոլորը՝ վարպետութեան աւելի բարձր մակարդակով: Երգահանը, զարմա-

նալի հարադատութեամբ ու նրբութեամբ, բացայայտում է ժողովրդագական մեղեդիներում թաքնւած հարուստ հնարաւորութիւնները, ըստ եղծելով ժողովրդի կենցաղի վառ ու գունեղ պատկերներ: Երաժշտութիւնն ունկնդրելիս ասես զգում ես հայրենի բնութեան շունչը, տեսնում հայ կնոջ ամօթխած ու գեղանի շարժումները կամ լսում գուդուկահարին իր դամբալի հետ թախծանոյշ մեղեդի նւագելիս եւ այլն:

Սպենդիարեանի մատուցած ծառայութիւնները ազգային մշակոյթին՝ բարձր գնահատականի արժանացան թէ կառավարութեան եւ թէ հասարակութեան կողմից: 1926ի Հոկտեմբերի 3ին Հայաստանի կառավարութիւնը մեծ հանդիսաւորութեամբ նշում է նւագահանի ստեղծագործական գործունէութեան 25ամեակը եւ շնորհում նրան Հայաստանի ՍՍՀ ժողովրդական արտիստի կոչում: Յորեկինական տօնախմբութիւնը պատշաճ շուքով անցկացնելու համար համերգական նւագախմբի կազմը լրացւում է Թիֆլիսից հրաւիրւած օպերային թատրոնի նւագախմբի արտիստներով: Ամսի 4ին եւ 5ին յորեկաբար հանդէս է գալիս իր երկերին նւիրւած համերգներով, որոնք հաճապետութեան երաժշտական կեանքի առաւել նշանակալից իրադարձութիւնը հանդիսացան: Յորեկինական համերգներ տեղի են ունենում նաեւ յաջորդ տարում Ռոստովում, Թիֆլիսում (վեց համերգ), Սիմֆերոպոլում եւ Մոսկւայում: Մեծ յաջողութիւնը ամէնուրեք ուղեկցում է երգահանին:

Սպենդիարեանը լի էր նոր եռանդով, յղացած նոր ծրագրերով, երբ անժամանակ մահը՝ 1928ի Մայիսի 7ին կտրեց նրա կեանքի թելը:

* * *

Սպենդիարեանի կեանքին ու գործունէութեան երրորդ շրջանը գրեթէ ամբողջութեամբ նւիրւած է «Ալմաստ» թատրերգին: Այստեղ ի մի են բերւում բոլոր այն նւաճումները, որ նա ձեռք էր բերել իր ձայնական եւ համերգային գործերում: Այսպիսով՝ «Ալմաստ»ը նւագահանի ստեղծագործական ուղին եզրափակող երկը հանդիսացաւ:

Ինչպէս յայտնի է, Թումանեանի իր «Թմկաբերդի առումը» պոէմը գրելիս օգտաւորեցել է Թմուկ բերդի կործանման մասին ժողովրդի մէջ պահպանւած ավանդները, սակայն պոէտը դէպքերը փոխադրել է 18րդ դար, վերագրելով դրանք պարսիկ նազիբ շահի արշաւանքների ժամանակաշրջանին (30ական թւականներ):

Պոէմի հիմնական գաղափարը հայրենասիրութիւնն է, որ հաստատւում է, մէկ կողմից, զաւթիչների դէմ իշխան Թաթուլի քաջարի դիմադրութեան փառաբանման, միւս կողմից՝ Թմկատիրուհու փառասիրութիւնն ու դաւաճանութիւնը պարտաւելու միջոցով:

Գործն է անմահ, լաւ իմացէ՛ք,
 Որ խօսւում է դարէ՛ դար,
 Երնէ՛կ նրան, որ իր գործով
 Կ'ապրի անլերջ, անդադար:
 Ձարն էլ է միշտ ապրում անմեռ,
 Անէ՛ծք նրա չար գործին,
 Որդիդ լինի, թէ՛ հէրն ու մէջր,
 Թէ՛ մուրազով սիրած կին:

Թատրերդի գրողովում պահպանւած է Թումանեանի պոէմի եւ հայ-
 բնասիրական ոգին եւ փիլիսոփայական խորութիւնը, բայց, ի տար-
 բերութիւն գրական սկզբնաղբիւրի, այստեղ մեծ դարգացում է ըս-
 տանում իշխանուհու՝ Ալմաստի կերպարը: Սպենդիարեանին հարկա-
 ւոր էր Թատրերգում հայ ժողովրդի հայրենասիրական պայքարի հետ
 մէկտեղ պատկերել նաեւ ուժեղ հողբանական տրամա: Այսպիսով,
 ըստ սեռին, «Ալմաստ»ը հայրենասիրական հողբանական տրամա է:

Կարճ ծանօթանանք Թատրերգին բովանդակութեան: Պարսից Նա-
 դիր շահը քառասուն օր է, ինչ պաշարել է Թմկաբերդը, բայց՝ ապ-
 արդիւն: Հայ քաջերը իշխան Թաթուլի գլխաւորութեամբ՝ աննկուն
 են: Ձայրացած Նադիրը խորամանկ շէյխի խորհրդով, ուղարկում է
 իր պալատական երգչին՝ աշուղի կերպարանքով, Ալմաստի մօտ, խոս-
 տանալով նրան իր դահը: Ալմաստը հողեկան ուժեղ ապրումներէր
 յետոյ անձնատուր է լինում իր փառասիրական զգացումներին եւ հակ-
 ում դաւաճանութեան. խնջոյքի ժամանակ հարբեցնելով Թաթուլին
 ու զինուորներին, նա ներս է թողնում թշնամուն: Յանկարծակիի եկած
 Հայերը կարճ դիմադրութիւնից յետոյ զոհւում են: Նադիր շահը իր
 նպատակին հասնելուց յետոյ, դաւաճան Ալմաստին դահի փոխարէն
 իր հարեմն է առաջարկում: Ուսումնառելով Ալմաստ, զղջա-
 լով իր արարքի վրայ, Թաթուլի եւ իր վրէժը լուծելու համար, դա-
 շոյնով յարձակում է շահի վրայ, բայց շահի թիկնապահները զինա-
 թափ են անում նրան եւ յանձնում դահճին:

«Ալմաստ» Թատրերգը բաղկացած է չորս գործողութիւնից, որոնց
 մէջ գերերը, տրամադրական տեսակէտից, բաշխւած են հետեւեալ
 կերպով.

Առաջին գործողութիւնը թշնամու կերպարի ցուցադրումն է: Բա-
 ցի այդ, այստեղ նախապատրաստւում է տրամի հանդույցը, տրւում է
 իշխան Թաթուլի քաջարի կերպարի նախնական ուրւագիծը:

Երկրորդ գործողութիւնը հայ ժողովրդի, Թաթուլի եւ Ալմաստի
 կերպարների ցուցադրումն է: Այստեղ ստեղծւում է նաեւ տրամային
 բախման հանդույցը:

Երրորդ գործողութիւնը Թաթուլի պալատում խնջոյքի տեսա-



ԱԼԵԿՍԱՆԴՐ ՄՊԵՆԴԻԱՐԵԱՆ, 1910ին

րանն է, որտեղ փառաբանում են Հայերի յաղթանակը եւ զօրավար Թաթուլը: Գործողութեան երկրորդ կէսը պատկերում է Ալմաստի դաւաճանութիւնը եւ Թմկարերդի առումը: Սա տրամային գործողութեան բախման բարձրակէտն է:

Չորրորդ գործողութիւնը հանգույցի լուծումն է, Թատրերդի գործող անձանց արարքների փխխտփայական իմաստաւորումը, որ իրականանում է Ալմաստի եւ Նադիր շահի փոխադարձ դիմակազերծումով:

Թատրերդում հակադրւում եւ բախւում են երկու հակառակորդ բանակներ՝ Հայերը եւ Պարսիկները: Սպենդիարեան այս երկու բանակների երաժշտական բնութագրերը ճշմարտացի ձեւով իրականացնելու համար համապատասխանօրէն դիմում է երկու երաժշտական տարրեր ակունքների՝ հայկական եւ պարսկական: Ունկնդրի առջեւ, մէկը-միւսի ետեւից յառնում են դաժան ու փառամոլ Նադիր շահի, խորամանկ շէյխի, երկու իրարամերժ զգացմունքների մէջ տոգորւող Ալմաստի, ազնիւ ու խելախ Թաթուլի եւ, վերջապէս, խաղաղասէր, բայց եւ հայրենիքի անկախութեան համար կեանքը չխնայող հայ ժողովրդի կերպարները: Իւրաքանչիւրի համար վարպետ երգահանը գտնում է յարմար միջոցներ արտայայտչութեան:

Նադիր շահը Թշնամու բանակը ներկայացնող դիսաւոր դէմքն է, Պարսիկների նւաճողական ձգտումների մարմնաւորողը: Նրա մենախօսութիւնը Թատրերդի կարեւորագոյն համարներից մէկն է, ուր անսահման փառասիրութեամբ լցւած Նադիրը՝ յայտնում է երկրորդ լենդ-թեմուրը դառնալու, մեծ Մոգոլի գահին ու հարստութեանը տիրանալու իր երազանքների մասին: Սրանով չի սահմանափակւում Թշնամու բնութագրերը: Ծշմարտացի, կենդանի կերպար, եւ ոչ թէ սխեմա ստեղծելու համար, Սպենդիարեանը Նադիրին տալիս է եւ այլ յատկութիւններ. Նադիր շահն ընդունակ է բանաստեղծական ոգեւշնչման, երբ խօսքը դեղեցիկի մասին է: Նա փխիստփայ է, եւ խարդախ ճառապարհով ձեռք բերած յաղթանակը նրան զոհացում չի տալիս. նա խորհում է կեանքի իմաստի, մարդու ձգտումների ունայնութեան մասին: Կերպարի նման բազմաձայնութիւնը պայմանաւորում է նրա երաժշտական լեզուի հարստութիւնը: Երգահանը օգտագործում է արտայայտչական ամենատարբեր միջոցներ, որոնք Նադիրի երաժշտութիւնը դարձնում են մերթ խոտաչունչ, մռայլ ու չարագուշակ, մերթ խանդավառ, մերթ հանդարտ խոհական:

Թշնամու նւաճողական ձգտումներն ու ռազմատենչ ոգին աւելի հուժկու եւ հոյակապ ձեւով արտայայտւում է «Պարսկական քայլերդում»: Հենց այս քայլերդի առանձին դարձածներն են, որ յետագայում հանդէս են գալիս որպէս Թշնամուն բնութագրող թեմաներ: Սպենդիարեան քայլերդի երաժշտական նիւթը հիմնականում վեր-

ցնում է Նիկողայոս Տիգրանեանի մշակած մուգամներից՝ ֆայերգի առաջին եւ երրորդ մասում օգտագործւած է «Հէյդարին», իսկ միջին մասում՝ հատուածներ «Նովորու Արարուց» եւ Անդրկովկասում տարածւած պարսկական եղանակներից մէկը: Դիմելով ապա երաժշտութեան զարգացման տարբեր սկզբունքների եւ կիրառելով սուր ու լարւած համահնչիւններ, երգահանը ստեղծում է արշաւող յորդանների վերին աստիճանի սոպաւորիչ պատկերը: «Պարսկական ֆայերգը» առաջին գործողութեան բարձրակէտն է:

Թշնամու կերպարին սուր կերպով հակադրւում է հայ ժողովրդի կերպարը: Յենւելով հայ գեղջկական երաժշտութեան վրայ, Սպենդիարեան տալիս է խաղաղասէր հայ ժողովրդի ու նրա շահերի պաշտպան իշխան Թաթուլի նկարագիրները: Նւազահանը երկրորդ ու երրորդ գործողութիւնների ընթացքում, աստիճանաբար, բացայայտում է ժողովրդին յուզող մտքերն ու զգացմունքները: Եթէ երկրորդ գործողութեան մէջ աղջիկների երկու խմբերգներում արտայայտւում են նրա վիշտն ու տառապանքները, ապա երրորդ գործողութեան մէջ՝ շեշտւում է անսահման ներւածուծիւնը հայրենիքի ու Թաթուլի նշնկատմամբ, նրա բուռն հրճանքը տարած մեծ յաղթանակի, տըրտմութիւնը մարտում ընկած հերոսների, հպարտութեան զգացումը Թաթուլի ու նրա զինւորների անպարտելիութեան կապակցութեամբ:

Հայ ժողովրդի կերպարը ստեղծելու համար Սպենդիարեան, բացի նրանից, որ օգտագործում է ժողովրդական երաժշտութեան ոճական առանձնախտկութիւնները, դիմում է նաեւ բուն ժողովրդական մեղեդիներին եւ նրանց վրայ կառուցում խմբերգների մի մասն ու պարերը:

Ժողովուրդը թատերգում հանդէս է դալիս մէկ որպէս կատարւող դէպքերի մեկնաբան, մէկ որպէս դէպքերի անմիջական մասնակից. այստեղից էլ խմբերգների տարբեր դերը որոշ խմբերգներ բացատրում են այն՝ ինչ կատարւում է բեմական գործողութիւնից դուրս, բայց վերարտադրւում է նւազախմբում (գրոհի պատկերում, դաւաճանութեան տեսարանում), իսկ մեծ մասը արտայայտում է ժողովրդի անմիջական զգացմունքները:

Թատերգում մեծ հետաքրքրութիւն են ներկայացնում նաեւ պարերը: Պարը մէկ կողմից օգտագործւում է իր սովորական նշանակութեամբ, որպէս կենցաղի ընութադրման միջոցներից մէկը (աղջիկների ու տղաների պարերը երրորդ գործողութեան սկզբում), միւս կողմից՝ հանդէս դալով թատերական կարեւոր հանգուցակէտում, այն նպաստում է տրամինգործողութեան զարգացմանը: Այդպիսին է ռազմիկների պարը, որ նախորդում է դաւաճանութեան տեսարանին: Սկզբում պարը հնչում է խրոխտ ու առնական, հիմքում դրւած է «Կողբայ եայլի» սերային-կատակային երգի մեղեդին, բայց չորրորդ

կրկնութեան ժամանակ (չորրորդ տարբերակում) պարի կենսահամակ, առոյգ երաժշտութեան մէջ ներմուծւում են սուր եւ լարւած համահնչիւններ, բաղմագոյն «սողախող» ձայներ, որոնց միջոցով ստեղծւում է չար, զաղիւր գործի անխուսափելիութեան զգացողութիւն: Եւ, իսկապէս, պարին յաջորդող ծաւալուն համերգային պատկերում (երրորդ գործողութեան աւարտը) ստեղծւած տրամային յադեցւած երաժշտութեան միջոցով պատկերւում է Թմկաբերդի անկման ողբերգական տեսարանը:

Թաթուլը Նադիր շահի հակապատկերն է: Սա ամբողջական, վեհ կերպար է, օժտւած բարոյական բարձր արժանիքներով. նա զեթծ է փառամոլութիւնից եւ գէնք է վերցնում միայն հայրենիքը պաշտպանելու համար:

Թաթուլը բեմ է դալիս երկրորդ գործողութեան վերջում, իսկ երրորդի վերջում զոհւում է: Առերեւոյթ այս հանգամանքը առիթ է տալիս մտածելու, թէ նրա դերը Թատրերդի մէջ սահմանափակ է: Սակայն իրականում այդպէս չէ, որովհետեւ Թաթուլի ներկայութիւնը զգացւում է գրեթէ ամբողջ գործի ընթացքում: Արդէն առաջին գործողութեան մէջ ունկնդիրը թշնամու բերանից լսում է նրա խղախութեան եւ անվեհերութեան մասին, երկրորդ գործողութեան ընթացքում նրա մասին հիացմունքով ու սիրով խօսում են Ալմաստն ու աղլիկները, վերջապէս, չորրորդ գործողութեան մէջ նրա աղնիւ դիմանկարը յառնում է Նադիր շահի եւ Ալմաստի զուգբերդի ժամանակ, հակադրելով իր բարոյական բարձր տիպարով, թէ՛ մէկին եւ թէ՛ միւսին: Այսպիսով, Թաթուլի կերպարն անցնում է ողջ Թատրերդի միջով եւ մեծ դեր է խաղում ստեղծագործութեան հիմնական դադափարի՝ հայրենասիրութեան բացայայտման հարցում. ուստի պատահական չէ, որ Թատրերդի երաժշտական տրամադրական կարեւորագոյն բներդներից մէկը Թաթուլի բներգն է: Հարցն այն է, որ երգահանը Թաթուլի կերպարը ստեղծելիս, ի տարբերութիւն միւս կերպարների, առաւելապէս դիմում է չեղակի՝ շրջապատողների վերաբերմունքի միջոցով բնութագրման մեթոտին: Թաթուլի անմիջական նկարագիրը տրւում է գրոհը նկարագրող համերգային պատկերում, դրան յաջորդող յաղթական վերադարձում եւ մեներգում (երրորդ գործողութիւն): Այս համարներից առաւել կարեւոր դեր ունի համերգային պատկերը, ուր երգահանը բարդ փոխ-յարաբերութիւնների միջոցով զարգացնելով Պարսիկների, հայ ժողովրդի, Թաթուլի թեմաները, ստեղծում է թե՛ մարտի տեսարան, որն աւարտւում է Հայերի յաղթանակով:

Թաթուլի թեման նոյնպէս վերցւած է ժողովրդական երաժշտութիւնից. դա «Ալազեաղ աչերդ» քնարական երգի ջերմաշունչ, յուզառատ մեղեդին է, որ կերպարի զարգացման հետ զուգընթաց՝

վերիմաստաւորում է, հնչելով մեղմ ու փափուկ կամ առնական ու կամային :

«Ալմաստ» Թատրերգի հոգեբանական գիծն ամբողջովին կապւում է Ալմաստի բարդ կերպարի հետ : Ալմաստը դտնւում է երկու իրար հակառոշ զդացմունքների իշխանութեան ներքոյ . մէկ կողմից սէրը Թաթուլի նկատմամբ, միւս կողմից անսահման փառասիրութիւնը հանգստութիւն չեն տալիս նրան : Այս երկու զդացմունքների բախումը փոթորկում է նրա ներաշխարհը ամենատարբեր յոյգերով ու ապրումներով : Չար նախազգացման տաղնապ, սիրոյ բուռն զեղումներ, Թադուհի դառնալու բաղձանք, վշտալի մորմոք, երբ մտովին պատկերում է աւերւած հայրենիքը, ատելութեան ու ցասման պոռթկում եննդ Նադիր շահի հետ հանդիպելիս, վրիժառութեան տենչանք եւ ալյն, եւ ալյն : Այս ամենը յաջորդելով միմեանց՝ հաղորդում է Ալմաստին բնութադրող երաժշտութեանը ներքին մեծ լարւածութիւն եւ տրամադրութիւնների հարուստ երանգներ : Երգահանը Ալմաստի բնական կերպարին համապատասխան ստեղծում է երաժշտական երկու թեմա՝ սիրոյ եւ փառասիրութեան :

Ալմաստի զերերգի համարներն են արիւմն եւ մենեղը (երկրորդ դործողութիւն), պարը (երրորդ դործողութիւն) եւ նրա կերպարի զարգացման բարձրակէտը հանդիսացող երկրորդ արիւմն ու զուպրը Նադիր շահի հետ (չորրորդ դործողութիւն) :

Ալմաստի հոգեկան բարդ աշխարհը բացայայտելու համար Սպենդարեանն օգտագործում է եւ քնարական երգային մեղեդիներ, եւ խոռալայոյ լայնաշունչ հատւածներ, հիմնւած խօսքի շեշտաւորումի վրայ եւ խտաճութեամբ կամ յուզական արտասանութիւններ : Բարդ է նաեւ Ալմաստի զերերգի ձայնաւորումի համակարգը : Այն ստեղծւում է ինչպէս Հայերին, այնպէս էլ Պարսիկներին բնորոշող մեղեդային դարձածքների զուգորդման ու փոխներթափանցման միջոցով : Ի դէպ, կապը Պարսիկների երաժշտական լեզուի հետ առանձնակի շեշտով ի յայտ է գալիս Ալմաստի կողմից դաւաճանութեան որոշումն ընդունելուց յետոյ, այսինքն՝ պարում : Սպենդարեան այստեղ դիմում է պարի հոգեբանացման սկզբունքին . Ալմաստն իր հոգեկան լարւածութիւնը պարպելու համար՝ մոլեղնօրէն պարում է : Երեքմասնեայ կառուցւածք ունեցող այս համարում Սպենդարեան մէկ կողմից բացայայտում է դաւաճանի հոգեվիճակը (առաջին եւ երրորդ մասեր), միւս կողմից՝ ստեղծում է կենցաղային մի դըրւագ, շնորհիւ այն բանի, որ միջին մասում օգտագործել է պարն իր բուռն նշանակութեամբ : Ալմաստի պարը հետաքրքիր է եւ իր երաժշտական լեզուով : Այն մասերը, որոնք արտայայտում են նրա հոգեկան ապրումները, կապւած են թշնամու երաժշտական բնութադրման հետ, այստեղ, յատկապէս առաջին մասում, անցնում են բո-



ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐԵԱՆ, ճկար Մարտիրոս Մարեանի

լուր այն թեմաները, որոնք կապված են հերոսուհու իշխանատենչ ձգտումների հետ՝ փառասիրութեան եւ Նազիր շահի թեմաները, ինչպէս նաեւ հատուածներ նրա մենախօսութիւնից ու աշուղի մեներդից։ Միջին մասը կառուցւած է հայկական երեք պարերի՝ «Քիւսի-դըրբարդ», «Կարդ կօշիկ», «Շաւալի» մեղեդիների վրայ (այս մեղեդիները նոյնպէս վերցւած են Ն. Տիգրանեանի մշակումներից)։

Զորորդ գործողութեան մէջ Ալմաստի երաժշտական լեզուն կրկին կապւում է հայկական եղանակային յարմարցումների հետ, երբ յուսախաբւած Ալմաստը, որին Նազիր շահը դահի փոխարէն իր հարեմն է առաջարկում, — մտքով ու զգացմունքներով վերադառնում է Թաթուլին։ Սակայն վերջում, շարագուշակ ու սգաւոր հնչող «Ջան դիւլումը» (առաջին արիօգայից) կարծես մերժում է այդ վերադարձը եւ կանխադուշակում հերոսուհու անխուսափելի վախճանը։

Կանդ առնենք «Ալմաստ» թատրերգի եւս մի քանի ստեղծագործական սկզբունքների վրայ։

Երգամասը մեծ մասամբ հիմնւած է խօսքի արտասանական ելուէջների վրայ։ Դրա շնորհիւ երաժշտութիւնը աւելի սերտ է շաղկապւում բնադրի հետ եւ հնարաւորութիւն ընձեռում զգացմունքներն ու յոյզերը բացայայտել աստիճանական զարգացման մէջ, ընդգծելով արամադրութեան երանգների փոփոխումը, նրանց նրբին անցքերը։ Սակայն մեծ տեղ տալով արտասանական ոճին ու միջանցիկ զարգացում ունեցող ձևերին (մեներգ, արիա, զուգերգ), երգահանը չի հրաժարւում լայնաշունչ մեղեդայնութիւնից եւ կենցաղում առաւել տարածւած՝ երգի տեսակից։ Թատրերգում գոյութիւն ունեցող այդպիսի օրինակներից առանձնակի ուշադրութեան են արժանի յատկապէս աղջիկների երկու խմբերգները եւ աշուղի երգը։ Առաջիններում երգահանը օգտագործել է ժողովրդական մեղեդիներ (իւրաքանչիւրում երկուական) եւ ստեղծել թատրերգի ամենանուրբ բանաստեղծական էջերը։ Իսկ երկրորդում, նա, յենւելով աշուղական երգին բնորոշ առանձնայատկութիւնների վրայ, ստեղծում է ոճական տեսակէտից վերին աստիճանի հարազատ, զեղարեւատականութեան տեսակէտից անզուգական երաժշտութիւն։ Այս համարը թատրերգի կառոյցին մէջ կարեւոր դեր է խաղում. չէ՞ որ աշուղն է պղտորում Ալմաստի հոգին՝ ներգործելով իր զեղեցիկ երգով նրա սրտի, իսկ դայթակղիչ խոստումներով՝ նաեւ մտքի վրայ։

«Ալմաստ» թատրերգում հանդիպում ենք բաւական քանակութեամբ ժողովրդական մեղեդիների։ Երգահանը, յենւելով իր ձայնական եւ համերգային երկերում ձեռք բերած փորձի վրայ, ժողովրդական մեղեդիներն օգտագործել է տարբեր ձևով՝ կամ առանց փոփոխութեան, երբ նւագակցութեան տարբերակման շնորհիւ մեղեդին նոր երանդներ է ձեռք բերում (աղջիկների խմբերգերը, եր-

րորդ գործողութեան առաջին երկու պարերը, եւ այլն), կամ համերգային մեծ զարգացման միջոցով, երբ մեղեդին մասնատուում է ու մշակուում, կամ պահպանելով մեղեդու հնչական պատկերը՝ փոխում է նրա չափն ու կշռոյթը եւ դրա շնորհիւ ստեղծում է նոր կերպար («Սոնա եարը» Թաթուլի յաղթական վերադարձում, «Կ'ողոյսայ եայլին» ռազմիկները պարում, եւ այլն) :

Նւագախմբի հսկայական դերը թատրերգում երեւան է դալիս տարբեր միջոցներով : Նախ թատրերգի զաղափարի դրսեւորման հարցում մեծ նշանակութիւն ունեն առանձին համերգային հատուածները, ինչպիսիք են «Պարսկական քայլերդ»ը, «Թաթուլի յաղթական վերադարձը», «Գրոհը», երրորդ գործողութեան Նախաբանը, պարերը եւ, վերջապէս, թատրերգի դրամատիկական բարձրակէտը՝ դաւաճանութեան տեսարանը : Թատրերգը տակաւին աւարտած չէր, երբ այս համարներն արդէն հնչում էին համերգներում⁸ :

Նւագախմբի դերը թատրերգում չափազանց մեծ է երաժշտութեան միջանցիկ, համերգային լարած զարգացում ստեղծելու գործում : Դրան զգալիօրէն նպաստում են լեյտմոնտիւնները (կերպարները բնութաբոլոր թեմաներ), որոնք զուգորդւելով կամ հակադրւելով միմեանց լեյտմոնտիւն զարգացում ստանալով, օղնում են երաժշտութեան մէջ առաւել ցայտուն ու ռեփիէֆ պատկերելու բեմական գործողութիւնը, կարեւոր իրադարձութիւնները, բացայայտելու գործող անձանց հոգեկան աշխարհը : Եւ, վերջապէս, շնորհիւ առանձին համարներին (մեներգ, զուպերգ, արիոգոյ եւ այլն) միջեւ ստեղծւած նւագախմբային անցումների՝ ապահովում է թատրերգի երաժշտութեան անընդմէջ հոսքը :

«Ալմաստ» թատրերգը իր ստեղծագործական սկզբունքներով դրոշմւում է յետ-վազներեան⁹ չրջանի (19րդ դարի վերջը եւ 20րդ դարը) արւեստի պահանջների մակարդակին վրայ :

Այդ են վկայում երգամասում դերիչիոդ եղանակային-արտասանական ոճը, նւագախմբի հսկայական դերը, երաժշտութեան համերգային լարած զարգացումը, խումբերու բացակայութիւնը եւ այլն :

«Ալմաստ» թատրերգը առաջին անգամ բեմադրւեց 1930ի Յունիսի 30ին, Մոսկւայի Մեծ թատրոնի մասնաճիւղում : Ներկայացումն ան-

8. Սպենդիարեան այդ հատուածներից կաղմէլ էր երկու համերգային սիւիտ «Պարսկաստանի շահ Նադիրը եւ հայ իշխան Թաթուլը» եւ «Ֆեյշոյե Թաթուլի պատւին», իւրաքանչիւրը ռազկացած չորս համարից : Իսկ դաւաճանութեան տեսարանն առանձնաբերել է Թրպէս ինքնուրոյն համերգային պատկեր :

9. Ռիխարդ Վալշեր (1813-1886) գերմանական խոշորագոյն երգահան, որն իր բարենորոգումով հսկայական դեր խաղաց թատրերգի յետագայ զարգացման գործում :

ցաւ մեծ յաջողութեամբ: Երգահան Ս. Վասիլենկոն իր յիշողութիւններում գրում է. «Խնքնատիպ, թարմ երաժշտութիւնը, հետաքրքիր նիւթը, հիւսնալի հնչող նւագախումբը անմիջապէս ստեղծեցին այդ թատրերդի հսկայական յաջողութիւնն ու համբաւը... Բացի այդ, թատրերդը ցոյց տւեց, թէ ինչպիսի դանձեր է թաքցնում իր մէջ ժողովրդական երաժշտութիւնը, այն էլ այնպիսի երկրի, ինչպիսին Հասսոտանն է»¹⁰:

«Ալմաստ»ը բեմադրւեց 1930ին նաեւ Օդեսայում, 1932ին Թիֆլիսում եւ 1953ին Տաշքենդում: Երեւանում 1933ի Յունւարի 20ին այդ թատրերդի բեմադրութեամբ բացւեց «Օպերա»յին թատրոնը: 1939ին Մոսկւայում կայանալիք Հայկական արւեստի տասնօրեակի կապակցութեամբ՝ թատրերդը վերստին բեմադրւեց որոշ լրացումներով եւ արժանացաւ Մոսկւայի երաժշտասէր հասարակութեան բարձր գնահատանքին:

* * *

Սպենդիարեանի ստեղծագործական ժառանգութիւնը հայ երաժշտութեան լաւագոյն նւաճումներին է պատկանում: Նրա աւանդները, առանձնապէս համերգային երաժշտութեան եւ թատրերդի բնադաւառում, մեծ նշանակութիւն ունեցան սովետահայ երաժշտութեան զարգացման համար: Ժողովրդական եւ համաշխարհային դասական երաժշտութեան խոր ուսումնասիրութիւնը, կապը ժամանակի առաջուոր դադափարների հետ, անկաշառ սէրը դէպի ժողովուրդը ու ձգտումը՝ ծառայելու նրա շահերին, հնարաւորութիւն ընձեռեցին նւագահանին կերտելու բովանդակութեամբ նշանակալից, կերպարներով հարուստ, բարձր արւեստի պահանջները գոհացնող երկեր, որոնք ճանաչւած են թէ՛ Սովետական Միութեան մէջ եւ թէ՛ նրա սահմաններից դուրս:

ԱՆՆԱ ԲԱՐՍԱՄԵԱՆ