

2h - 90

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՍԱՏՐՅԱՆ ԱՆՆԱ ԳՐԻԳՈՐԻ

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԸ
ԺԹ ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍԻՆ.
ՍԿԶԲՆԱՎՈՐՈՒՄԸ ԵՎ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ

ԺԷ. 00.02 - «Երաժշտական արվեստ»
մասնագիտությունը արվեստագիտության դոկտորի
գիտական աստիճանի Հայցման ատենախոսություն

ՍԵՂՄԱԳԻՐ
ԵՐԵՎԱՆ - 2008

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

АСАТРЯН АННА ГРИГОРЬЕВНА

АРМЯНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА:
ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени доктора
искусствоведения по специальности
17.00.02 - "Музыкальное искусство"

ЕРЕВАН - 2008

Հայաստանի Հանրապետության
Գիտությունների Ազգային Ակադեմիայի
Արվեստի ինստիտուտ
23. IX. 2008
Աննա Գրիգորյան
Արվեստագիտության
դոկտորի աստիճանի
Հայցման ատենախոսություն

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի
ինստիտուտում

Պաշտոնական ընդգրկման քննարկ

արվեստագիտության դոկտոր
Մ.Ա.Ռուսիկյան
արվեստագիտության դոկտոր
պրոֆեսոր **Կ.Ա.Ջաղացյանյան**
մանկավարժ, գիտ. դոկտոր,
պրոֆեսոր **Յու.Վ.Յուզբաջյան**
Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիա

Առաջատար կազմակերպություն

Պաշտպանությունը կայանալու է 2008 թ. հոկտեմբերի 9-ին, ժամը
14-ին, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի 016 մասնագիտական
խորհրդի նիստում (հասցեն՝ 0019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան
պողոտա 24գ):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի
ինստիտուտի գրադարանում:

Անդամագրին առաքված է 2008 թ. սեպտեմբերի 9-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,
արվեստագիտության դոկտոր

Երնջակյան Լ.Վ.

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА
Официальные оппоненты -

доктор искусствоведения
М.А.Рухкян
доктор искусствоведения,
профессор **К.А.Джагацпаян**
доктор пед. наук,
профессор **Ю.В.Юзбациян**
Ереванская государственная
консерватория им. Комитаса

Ведущая организация -

Защита диссертации состоится 9-го октября 2008 г. в 14 часов на за-
седании специализированного совета 016 Института искусств НАН РА
(адрес: 0019, Ереван, проспект Маршала Баграмяна 24в).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств
НАН РА.

Автореферат разослан 9-го сентября 2008 г.

Ученый секретарь специализированного совета,
доктор искусствоведения

Երнджакյան Լ.Վ.

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Բացառիկ է ժԹ դարի նշանակությունը Հայ երաժշտության
պատմության մեջ: Մի կողմից տեղի է ունենում Հայ պրոֆեսիոնալ
կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորումը, մյուս կողմից 1868-ին Հա-
յոց անդրանիկ Տիգրան Չուխաճյանի «Արշակ Բ» օպերայի ծննդով
և Քրիստափոր ԿարաՄուրզայի գործունեությամբ արմատավոր-
վում է բազմաձայնությունը: ԺԹ դարի երկրորդ կեսին Հայ դասա-
կան երաժշտության կենտրոն է դառնում Կ.Պոլիսը, որտեղ ծավալ-
վում է Տ.Չուխաճյանի գործունեությունը: Իր վեց օպերաներով նա
Հայ դասական երաժշտության մեջ ձևավորում է օպերային մի քանի
ժանրեր պատմառոմանտիկական («Արշակ Բ»), կոմիկական («Արիֆի
խորամանկությունը»), «Քյոսե Բեհչյա», «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա»),
Հայրենասիրական («Ինդիանա») և հեքիաթային («Ձեմիրե»):
Տ.Չուխաճյանի ու Տիգրան Գալեմճյանի ղեկավարությամբ և ջանքե-
րով Հայ իրականության մեջ ստեղծվում է բացառապես Հայ ար-
տիստներից բաղկացած անդրանիկ երաժշտական խումբը՝ «Օսման-
յան օպերային թատերախումբը»: «Լեբլեբիջի» ազդեցության ներ-
քո ԿարաՄուրզան ձեռնամուխ է լինում «Շուշանի» ստեղծմանը.
նախավրտ օպերան դառնում է ազգային ուսուցիչական, ժողովրդա-
կան երգ-օպերայի առաջին փորձը:

Թեմայի արդիականությունը: Թեև Հայ երաժշտագիտությունն
անցել է մեծ և արգասավոր ճանապարհ, սակայն Հայ երաժշտական
թատրոնի սկզբնավորումն ու զարգացման առաջին փուլը, այդ
թիվում՝ Տ.Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը, որպես ամբողջական
գեղարվեստական երևույթ, դեռևս համակողմանի չի լուսաբանվել, և
մինչ օրս չունենք ժԹ դարի երկրորդ կեսի Հայ երաժշտական թատ-
րոնի գիտական հետազոտությունը նվիրված առանձին հիմնարար
մենագրական ուսումնասիրություն: Ինչու և չի իրականացվել ժԹ
դարի երկրորդ կեսի Հայկական օպերային ժառանգության ման-
րախույզ ուսումնասիրությունն ու արժեքավորումը, չեն բացահայտ-
վել Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնի բնորոշ առանձնահատկու-
թյունները, սյուժեի, ժանրի և օպերային դրամատուրգիայի հանդեպ
կոմպոզիտորի մոտեցման սկզբունքները, ոճի յուրահատկությունը:

ԺԹ դարի երկրորդ կեսի Հայ երաժշտական թատրոնի գիտա-
կան ուսումնասիրումը հատկապես հրատապ է այսօր, երբ Հայկական
օպերան բոլորում է իր ստեղծման 140-ամյակը, մինչդեռ մեր առա-
ջին օպերաներն այսօր չեն հնչում: Թուրքիայում փորձում են աչ-
խարհին համոզել, որ Տ.Չուխաճյանը թուրք կոմպոզիտոր է: Պատմա-
կան ճշմարտությունը կարելի է վերականգնել երկու ճանապարհով՝

Ա. գիտական իրականացնել Տ.Չուխաճյանի օպերաների ման-
րախույզ ու ամբողջական ուսումնասիրությունն ու արժեքավորու-
մը՝ հետազայում այն թարգմանելով ռուսերեն, անգլերեն և թուրքե-
րեն լեզուներով:

Բ. կատարողական՝ կատարել Տ.Չուխաճյանի երաժշտությունը
Հայրենիքում և արտասահմանում: Ցավոք, մինչ օրս Հայաստանում

Հեղինակային մտահղացմամբ չի բեմադրվել նրա օպերաներից ոչ մեկը: Դրա պատճառն այն է, որ առ այսօր չունենք Տ.Չուխաճյանի ժառանգության ակադեմիական հրատարակություն. կատարողներին և երաժշտասերներին անմատչելի են նրա օպերաների նոտաները, որոնց կարող է ծանոթանալ միայն գիտնական հետազոտողը, քանզի կոմպոզիտորի ձեռագրերը գտնվում են Ե.Չարենցի անվան գրական-նութիան և արվեստի թանգարանի Չուխաճյանի դիվանում: Մատի-տագիր պարտիտուրներին ու կլավիրներին սպառնում է ոչնչացման վտանգը, չէ՞ որ տասնամյակների ընթացքում խուճապած դրանք աստիճանաբար դառնում են դժվար ընթեռնելի:

Աշխատանքի նպատակն ու խնդիրները: Ատենախոսության գլխավոր նպատակն է համալիր ուսումնասիրել և արժեքավորել ԺԹ դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտական թատրոնը՝ ամբողջությամբ վերցրած, այդ թվում՝ վերլուծելով Տ.Չուխաճյանի օպերաների հեղինակային ձեռագրերը, բացահայտել յուրաքանչյուրի յուրահատկությունն ու անհատական անկրկնելիությունը, ձևակերպել կոմպոզիտորի երաժշտական թատրոնի երաժշտական-դրամատուրգիական սկզբունքները: Կարևորվել են հետևյալ խնդիրները

✓ վերլուծել «Արչակ Բ» և «Շուշան» օպերաների հեղինակային լիբրետոները, «Արչակ երկրորդի» և «Զվարթի» լիբրետոները,

✓ բացահայտել «Արիֆի խորամանկությունը», «Քյոսե Բեհ-յա», «Ինդիանա», «Զեմիրե» և «Շուշան» օպերաների դրամատուրգիական, երաժշտական-ոճական առանձնահատկությունները,

✓ հետամուտ լինել «Լեյլեբեյի Հոր-Հոր աղա» օպերայի բեմական ճակատագրին՝ զուգահեռաբար անդրադառնալով Սերովեթ Պենկլյանի և Արչակ Պենկլյանի թատերախմբերի գործունեությունը,

✓ ուրվագծել օպերաների լիբրետիստների՝ Թ.Թերզյանի, Հ.Ա.ճեմյանի, Գ.Խչտունու, Թ.Նալյանի, Տ.Գայեմճյանի և Ատրպետի գործունեությունն ու ստեղծագործական դիմանկարը:

Աշխատության գիտական նորույթը: Հայ երաժշտական թատրոնի ուսումնասիրման գործում ծանրակշիռ է Գ.Տիգրանովի վաստակը. «Армянский музыкальный театр» քառահատոր հետազոտության առաջին հատորում նա ներկայացրել է հայ երաժշտական թատրոնի ակունքներն ու մշակութային-պատմական նախադրյալները, ծագումն ու զարգացման առաջին փուլը, մեկական գլուխ հատկացրել Տ.Չուխաճյանի «Արչակ Բ»-ին և Քր.Կարա-Մուրզայի «Շուշանին»: ԺԹ դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտական թատրոնի ուսումնասիրության մեջ կարևոր հանգրվան էր Մ.Մուրզայանի «Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության» մենագրության մեջ Տ.Չուխաճյանի օպերային ստեղծագործությունը լուսաբանող ենթապարագրաֆը և հայ երաժշտական թատրոնի գործիչներին նվիրված պարագրաֆը: 1971-ին հայերեն և ռուսերեն լեզուներով լույս է տեսնում Գ.Գյոզալյանի «Տիգրան Չուխաճյանը և «Արչակ երկրորդ» օպերան» աշխատությունը՝ արժեքավոր ներդրում օպերայի ուսումնասիրման բնագավառում: Հայ երաժշտական թատրոնի առաջ-

նեկին է նվիրված Գ.Գյոզալյանի «Пути формирования армянской музыкальной классики» մենագրության երկրորդ գլուխը. «Արչակ Բ»-ի հեղինակային տարբերակի մանրամասն վերլուծության հիման վրա գիտնականն արտահայտում է սեփական տեսակետը: Չուխաճյանագիտության մեջ կարևոր ներդրում է Ն.Թաճմիզյանի հայերեն և անգլերեն լույս տեսած «Տիգրան Չուխաճյան. Կեանքը և Ստեղծագործությունը» մենագրությունը, ուր հեղինակն անդրադարձել է Չուխաճյանի օպերային ստեղծագործությանը՝ հող նախապատրաստելով կոմպոզիտորի երաժշտական թատրոնի առաջին հանգամանալի վերլուծման ու արժեքավորման համար: «Շուշանի» ուսումնասիրությունը տեղ է գտել Քր.Կարա-Մուրզային նվիրված Մ.Մուրզայանի մենագրության մեջ, հեղինակի այլ աշխատություններում: Քննարկվող դարաշրջանի օպերաներին անդրադարձել են Ալ.Շահվերդյանը, Կ.Սուրբաբաջյանը, Զ.Տեր-Ղազարյանը, Ն.Սարգսյանը, Հ.Ավագյանը և այլք: ԺԹ դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտական թատրոնն արժանացել է հայ թատրոնի պատմաբանների ուշադրությունը: Ծանրակշիռ է Գ.Ստեփանյանի ավանդը: Նրա «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության» աշխատությունում ուսումնասիրման առարկա են դարձել պոլսահայ երաժշտական թատրոնի գործիչները, ովքեր մեծապես նպաստեցին ԺԹ դարի երկրորդ կեսին հայ երաժշտական թատրոնի հիմնարկմանն ու աննախադեպ առաջընթացին: Արժեքավոր է Հ.Հովհաննիսյանի «Հայ թատրոնի պատմություն. XIX դար» մենագրությունը, որտեղ հեղինակը հատուկ ուշադրություն է դարձրել թատերական պիեսների համար Չուխաճյանի գրած երաժշտությունը, այն դերին, որ կատարել է Չուխաճյանի երաժշտությունը պոլսահայ բեմում՝ ներկայացումների երաժշտական ձևավորման, բեմական ներկայացումների հաջողության գործում:

Այս ամենով հանդերձ՝ հայ երաժշտական թատրոնը ԺԹ դարի երկրորդ կեսին՝ իր ամբողջության մեջ, այսօր էլ մնում է մինչև վերջ չուսումնասիրված ու չարժեքավորված: Բարձր գնահատելով մեր նախորդների ձեռքբերումները և հենվելով դրանց վրա, փորձել ենք լրացնել նրանց՝ աշխատանքներում առկա բացթողումները, հնարավորինս ընդարձակել ու ամբողջացնել հայ երաժշտական թատրոնի համապատկերը ԺԹ դարի երկրորդ կեսին, գիտական շրջանառության մեջ ենք դրել մինչ օրս անհայտ արխիվային վավերագրեր, հեղինակային ձեռագրեր, «Քյոսե Բեհյա» և «Զեմիրե» օպերաների, հայացված «Զվարթի» ու խմբագրված «Արչակ երկրորդի» լիբրետոները, կատարել փաստական բազում ճշտումներ՝ հենվելով Գ.Ս.Չուխաճյանի և Քր.Կարա-Մուրզայի դիվաններում պահվող ձեռագրերի և վավերագրերի, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Ռուզաննա Մազմանյանի, Ինչպես նաև Անահիտ Դարբինյանի անձնական արխիվներում գտնվող նյութերի վրա:

Ատենախոսության մեջ առաջին անգամ

✓ վերլուծել ենք հայկական օպերային երաժշտության առաջնեկի՝ Տ.Չուխաճյանի և Թովմաս Թերզյանի «Արչակ Բ» պատմաոճմանտիկական օպերայի թատերատեսքը, ուսումնասիրել «Արչակ Բ»-

ի խմբագրված և 1945-ին բեմական կյանքի ուղեգիր ստացած տարբերակի Արմեն Գուլակյանի հեղինակած լիբրետոն, այն համեմատել թ.թերգյանի լիբրետոյի հետ և վեր հանել այն փոփոխությունները, որոնց հետևանքով փոխվեց օպերայի գաղափարական բովանդակությունը: Ներկայացրել ենք օպերայի արտատպող բեմական ճակատագիրը, կատարել «Արչակ Բ» և «Արչակ Երկրորդ» օպերաների համեմատական վերլուծությունը:

✓ Բնագրի լեզվից (թուրքերեն) թարգմանվել և հայացվել է «Արիֆի խորամանկությունը» կոմիկական օպերայի Հովհաննես Աճեմյանի հեղինակած լիբրետոն ըստ ռուս գրականության դասական Նիկոլայ Գոգոլի «Ռեկզոր» կատակերգությունը:

✓ «Արիֆի խորամանկությունը» կոմիկական օպերայի ձևագրերի մանրախույզ վերլուծության հիման վրա բացահայտել ենք օպերայի դրամատուրգիական, երաժշտական-ոճական առանձնահատկությունները, անդրադարձել լիբրետոյի հեղինակ Հովհաննես Աճեմյանի թատերական ու երաժշտագիտական գործունեությանը: Շրջանառության մեջ ենք դրել օպերայի վերնագրի նոր թարգմանությունը «Արիֆի խորախույզությունը» փոխարեն «Արիֆի խորամանկությունը»: Առաջ ենք քաշել Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ակադեմիական թատրոնում «Արիֆի» բեմադրման, կլավիրի ու պարտիտուրի ակադեմիական հրատարակման իրականացման անհրաժեշտության հարցը:

✓ Քննության ենք առնել «Քյոսե Բեհյա» կոմիկական օպերայի Գարեգին Ռշտունու հեղինակած լիբրետոն, համեմատել օպերայի հայացված տարբերակի «Զվարթի», Արմեն Դարյանի թարգմանած լիբրետոյի հետ:

✓ «Քյոսե Բեհյա» օպերայի ձևագրերի մանրախույզ վերլուծության հիման վրա բացահայտել ենք օպերայի դրամատուրգիական, երաժշտական-ոճական առանձնահատկությունները, անդրադարձել լիբրետոյի հեղինակ Գ.Ռշտունու թատերական ու գրական գործունեությանը: Գիտական շրջանառության մեջ ենք դրել «Քյոսե Բեհյայի» և «Զվարթի» ձևագիր լիբրետոնները: Առաջ ենք քաշել Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ակադեմիական թատրոնում օպերայի բեմադրման, կլավիրի ու պարտիտուրի ակադեմիական հրատարակման իրականացման անհրաժեշտության հարցը:

✓ Ներկայացրել ենք «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա» օպերայի բեմական ընդգրկուն աշխարհագրությունը:

✓ Անդրադարձել ենք լիբրետոյի հեղինակ Թադվոր Նալյանի թատերական ու գրական գործունեությանը: Առաջ ենք քաշել Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ակադեմիական թատրոնում օպերայի բեմադրման, կլավիրի ու պարտիտուրի ակադեմիական հրատարակման անհրաժեշտության հարցը:

✓ Բացահայտել ենք հայոց անդրանիկ հեքիաթ-օպերայի «Զեմիրեի» դրամատուրգիական, երաժշտական-ոճական առանձնահատկությունները, անդրադարձել ենք լիբրետոյի հեղինակ Տիգրան

Գալեմճյանի թատերական ու գրական գործունեությունը, գիտական շրջանառության մեջ դրել օպերայի լիբրետոյի տեքստը: Առաջ ենք քաշել Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ակադեմիական թատրոնում օպերայի բեմադրման, կլավիրի ու պարտիտուրի ակադեմիական հրատարակման իրականացման անհրաժեշտության հարցը:

✓ Բնագրի լեզվից (թուրքերեն) թարգմանվել և հայացվել է հայոց առաջին հայրենասիրական օպերայի «Ինդիանայի» Հովսեփ Եազրճյանի կազմած լիբրետոն ըստ թուրքական նոր գրականության հայտնի դեմքերից մեկի Աբդուլհակ Համիդի «Հնդկուհին» ստեղծագործությունը:

✓ Հանգամանորեն ուսումնասիրելով «Ինդիանան», փորձել ենք հստակեցնել օպերայի տեղն ու դերը թե՛ կոմպոզիտորի ժառանգություն, թե՛ հայ երաժշտական թատրոնի պատմության մեջ: Ստամբուլահայ կոմպոզիտոր, դաշնակահարուհի, խմբավար ու հասարակական գործիչ Սիրվարդ Գարամանուկյանի ջանքերով Տ.Չուխաճյանի դիվանում հանգրվանած ձևագրերի մանրախույզ ուսումնասիրման հիման վրա չուխաճյանագիտության մեջ առաջին անգամ բացահայտել ենք օպերայի դրամատուրգիական, երաժշտական-ոճական առանձնահատկությունները, շրջանառության մեջ դրել արխիվային վավերագրեր, առաջ քաշել և հիմնավորել օպերայի ստեղծման տարեթվի վերաբերյալ մեր վարկածը: Առաջ ենք քաշել Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ակադեմիական թատրոնում օպերայի բեմադրության, կլավիրի և պարտիտուրի ակադեմիական հրատարակության անհրաժեշտության հարցը:

✓ Ձևակերպել ենք Տ.Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնին բնորոշ դրամատուրգիական, լեզվաոճական առանձնահատկությունները:

✓ Քննության ենք առնել Կարա-Մուրզայի «Շուշան» օպերայի համար Ատրպետի գրած լիբրետոն, ուսումնասիրել ու վերլուծել «Շուշան» օպերայի պահպանված ձևագրերը:

✓ Ուրվագծվել ենք ԺԹ դարի երկրորդ կեսի հայկական օպերաների լիբրետոնների հեղինակներ Թ.Թերգյանի, Հ.Աճեմյանի, Թ.Նալյանի, Գ.Ռշտունու, Տ.Գալեմճյանի և Ատրպետի կյանքի ուղին և ստեղծագործական դիմանկարները:

Աշխատության մեթոդաբանությունը: Ատենախոսության հիմքում պատմատեսական վերլուծության գիտական սկզբունքն է: Ուսումնասիրության համար նյութ են ծառայել Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում Տ.Չուխաճյանի և Քր.Կարա-Մուրզայի դիվաններում գտնվող ձևագրերը:

Աշխատության գործնական նշանակությունը: ԺԹ դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտական թատրոնի մասին սույն ուսումնասիրության կարիքն ունեն թե՛ հայ դասական երաժշտության պատմությանը զբաղվող մասնագետները, թե՛ երաժշտական ուսումնական հաստատությունների դասախոսներն ու ուսանողները, թե՛ Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ակադեմիական թատրոնի եր-

գիշերն ու բեմադրիչները, ինչպես նաև Սփյուռքի երաժշտական գործիչները: Աշխատությունն ունի ոչ միայն ակադեմիական, բացառապես գիտական նշանակություն, այլև կիրառական, գործնական արժեք: Մրա օգնությունը հնարավոր կլինի մոռացություն փոշուց թոթափել և կյանքի կոչել Տ.Չուխաճյանի օպերաները՝ «Արիֆի խորամանկությունը», «Քյոսե Քեհյան», «Ինդրիանան», «Զեմիրեն», բեմական կյանքի ուղեգիր տալ Հեղինակային «Արշակ Բ» և «Լեբ-լեբի՛ի Հոր-Հոր աղա» օպերաներին:

Ատենախոսությունը միաժամանակ լուրջ ազդակ կծառայի Տ.Չուխաճյանի հարուստ երաժշտական ժառանգության բեմադրման ու տարածման համար, կորստից կփրկվեն նրա անտիպ մնացած այն օպերաները, որոնք ժամանակին ինքն արդեն ներկայացրել էր հանրությունը:

ԺԹ դարի երկրորդ կեսի Հայ երաժշտական թատրոնի ամբողջական ու խոր գիտական հետազոտությունը կարևոր հանգրվան կդառնա Հայ երաժշտական թատրոնի լիակատար, համընդհանուր պատմության ստեղծման ճանապարհին:

Աշխատության փորձաքննությունը: Ատենախոսության հիմնական դրույթները լուսաբանվել են Հեղինակի հրատարակած երկու մենագրություններում, գիտական հոդվածներում, ինչպես նաև հանրապետական ու միջազգային գիտաժողովներում կարդացած զեկուցումներում: Ատենախոսությունը քննարկվել ու պաշտպանություն է երաշխավորվել ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնում:

Աշխատության կառուցվածքը: Ատենախոսությունը բաղկացած է առաջաբանից, յոթ գլուխներից, եզրակացություններից, օգտագործված աղբյուրների և գրականության ցանկից և հավելվածից, որտեղ տեղ են գտել «Զեմիրենի» (ռուսերեն) և «Քյոսե Քեհյանի» (հայերեն), վերջինիս հայացված տարբերակի «Զուարթի» լիբրետոները, որոնք գիտական շրջանառության մեջ են դրվում առաջին անգամ: Աշխատության ծավալը 381 էջ է:

ԱՍԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԲՈՎԱՆ ԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Առաջաբանում հիմնավորված է ատենախոսության թեմայի արդիականությունը, նշված են նպատակն ու խնդիրները, գնահատված է թեմայի գիտական մշակվածության աստիճանը, ներկայացված դրան անմիջականորեն առնչվող գրականության տեսությունը, շեշտված աշխատության գիտական նորությունը, գործնական արժեքը, ինչպես նաև ներկայացված Հայ երաժշտական թատրոնի ծագման նախադրյալներն ու ակունքները: Եվ քանի որ ԺԹ դարի երկրորդ կեսի Հայ երաժշտական թատրոնի պատմությունը հենց Տ.Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնի և Քր.Կարա-Մուրզայի «Շուշան» օպերայի պատմությունն է, ուստի անդրադարձել ենք այդ յոթ օպերաներին՝ յուրաքանչյուրին հատկացնելով ատենախոսության գլուխներից մեկը, դրանք դասավորել ժամանակագրական կարգով:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ. «ԱՐՇԱԿ Բ»

Գլխում շարադրված է «Արշակ Բ» օպերայի լիբրետոյի Հեղինակի՝ թատերական գործիչ, դրամատուրգ, բանաստեղծ, ուսուցիչ, թատերական գործիչ, թարգմանիչ, գեղագետ ու գրական քննադատ Թովմաս Թերզյանի (1840-1909) կյանքն ու ստեղծագործական գործունեությունը, տրված է լիբրետոյի առաջին հետևողական վերլուծությունը հանդես առ հանդես կատարված 1871-ին¹ Կ.Պոլսում հրատարակված թատերատեսորի մանրախույզ վերլուծության հիման վրա: Անդրադարձ է արված օպերայի արտասովոր բեմական ճակատագրին, առաջին անգամ կատարված է թերզյանական և գուլակյանական լիբրետոների, օպերայի Հեղինակային օրինակի ու խմբագրված տարբերակի համեմատական վերլուծությունը, մատնանշված խմբագրված տարբերակում տեղ գտած փոփոխությունները:

1865-ին Միլանից Պոլիս վերադառնալով, Չուխաճյանն իր հետ բերում է գրեթե ավարտված «Արշակ Բ» օպերան բացառությամբ Նախերգանքի, որը հորինում է Կ.Պոլսում և ձեռնում պոլսաբնակ ճարտարապետ Հ.Պալյանին. նրա ապարանքում էլ 1868-ի վերջերին առաջին անգամ կատարվում է Նախերգանքը՝ Չուխաճյանի ղեկավարությամբ և մեծ ժողովրդականություն ձեռք բերում՝ բազմիցս հնչելով Կ.Պոլսում, Չմյուռնիայում, Վենետիկում, Նեապոլում, Վիեննայում և Փարիզում, տարածելով Հեղինակի անունը: Օպերայի բեմադրություն մասին իրարամերժ տեղեկություններ են պահպանվել: Կոմպոզիտորի մահից հետո օպերան մոռացության է տրվում: 1942-ին Գ.Տիգրանովը հայտնաբերում է «Արշակի» պարտիտուրը² և հանձնում Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերային թատրոնին, որը, չնայած պատերազմական ժամանակաշրջանի (1942-1943) դժվարություններին, ձեռնամուխ է լինում բեմադրության աշխատանքներին՝ ՀԿԿ Կենտկոմի և Հայաստանի կառավարության աջակցությամբ և օժանդակությամբ: Թատրոնը հրաժարվում է Թ.Թերզյանի լիբրետոյից, Ա.Գուլակյանը գրում է նոր լիբրետո: 1945-ի նոյեմբերի 29-ին Ս.Թավրիզյանի ղեկավարությամբ հնչում է «Արշակ Երկրորդը» արժանանալով ջերմ ընդունելության, ապա և երկրի բարձրագույն պարգևին՝ Ստալինյան մրցանակի: Ներկայացման մեջ ընդգրկվել էին Հայ բեմի առաջատար ուժերը՝ Հ.Դանիելյանը (Օլիմպիա), Տ.Սաղանդարյանը (Փառանձեմ), Ե.Տալյանը և Պ.Լիսիցյանը (Արշակ Երկրորդ): 1956-ի Հունիսին Հայ արվեստի տասնօրյակի շրջանակներում օպերան ցուցադրվում է Մոսկվայի Մեծ թատրոնում: Ներկայացման զիրիժորն էր Ս.Չարեբ-

¹ «Արշակ Բ.», թատերանուագ ի չորս հանդես, քերթում Թովմաս Ռ. Թերզյանի, երաժշտությունը Չուխաճյանի Տիգրանայ: Կ.Պոլիս, տպ. Բիրիշ-ճեան և Ընկ., 1871: ԳԱԹ, Տ. Չուխաճյանի դիվան, N 134, ձեռագիր 24 թերթ, կից՝ մեքենագիր 58 թերթ:

² ԳԱԹ, Տ. Չուխաճյանի դիվան, N 8, ձեռագիր 350 թերթ: Պարտիտուրից բացի այստեղ են 1-ին և 4-րդ (մասամբ) գործողությունների կապիտուլներ ձեռագիր օրինակները նույնպես. N 11, ձեռագիր 34 թերթ, N 12, ձեռագիր 58 թերթ:

յանը, ռեժիսորը՝ Վ.Վարդանյանը: Գլխավոր հերոսների դերերգերով հանդես եկան Գ.Գասպարյանը (Օլիմպիա), Մ.Երկաթը (Արշակ Երկրորդ), Ն.Հովհաննիսյանը (Ներսես): «Արշակի» երրորդ բեմադրությունը տեղի ունեցավ 1971-ին և ձուլվեց Հայոց օպերային արվեստի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանին: Դիրիժորն էր Օ.Իսրայելը: 1984-ին Հ.ՉեքիՂյանի երաժշտական ղեկավարությամբ իրականացվում է «Արշակի» նոր բեմադրությունը ռեժիսոր-բեմադրիչ Տ.Լևոնյան, դիրիժոր՝ Հ.ՉեքիՂյան: Տ.Լևոնյանը բեմադրում է «Արշակ Երկրորդը» 1992-ին: Շուտով, երբ Հայաստանն ընկղմվեց սոցիալ-տնտեսական և հոգևոր-մշակութային խոր ճգնաժամի մեջ, «Արշակը» հեռացավ բեմից: Տևական ընդմիջումից հետո, 2007-ի մարտի 3-ին Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ակադեմիական թատրոնում տեղի է ունենում «Արշակի» նոր բեմադրությունը. ռեժիսոր՝ Գ.Գրիգորյան, դիրիժոր՝ Գ.Իսրայելյան, խմբավար՝ Կ.Սարգսյան:

Տարիներ շարունակ օպերան ներկայացել է խմբագրված տարբերակով, որտեղ արվեստին մի շարք նորամուծություններ.

Ա. Դուրս է մղվել Գնելի կերպարը, որը դրամատուրգիական կարևոր առաքելություն ուներ: Թեև Գնելն օպերայի ամենակարճ կյանքն ունեցող հերոսն է և հեռանում է վաղաժամ 2-րդ գործողությունից ֆինալում, սակայն նրա շունչը զգացվում է ամբողջ ժամանակ: Սպանված իշխանի ուրվականը հայտնվում է 3-րդ գործողության ֆինալում, իրադարձությունների հետագա զարգացման գորավոր խթան է դառնում նրա մահվան վրեժը:

Բ. Գնելի (տենոր) փոխարեն օպերա է մուտք գործել նրա հորեղբոր որդին՝ Տիրիթը (տենոր), որն ի տարբերություն Գնելի, հայրենիքի դավաճան է. նա Մերոսի Արծրունու հետ դաշն է կապում Պարսից Շապուհի հետ: Արշակին մղելով վերացնել Գնելին, մի նպատակ է հետապնդում՝ ամուսնանալ Փառանձեմի հետ: Գնելի նման, Տիրիթը ևս հեռանում է օպերայից վաղաժամ 2-րդ գործողության N 12 ֆինալային մեծ տեսարանում. Արշակը բացահայտում է Տիրիթի դավադրությունն ու անձամբ նետահարում նրան՝ որպես հայրենիքի դավաճանի: Ի տարբերություն Գնելի, որի շունչն առկա է օպերայի հետագա ընթացքում, Տիրիթի բացակայությունը դրամատուրգիական որևէ դեր չի կատարում: Հայրենասեր Գնելը փոխարինվել է դավաճան ու հանցագործ Տիրիթով, ինչն այնքան էլ հիմնավորված չէ:

Գ. Դուրս է մղվել սպարապետ Վաղինակի (տենոր) կերպարը:

Դ. Սպարապետ Վաղինակին փոխարինել է պատմական սպարապետ Վասակ Մամիկոնյանը (բաս):

Ե. Ավելացել է պատմական Սպանդարատ Կամսարականը (բաս), որը Թերզյանի լիբրետոյում բացակայում էր: Սպանդարատն օպերա մուտք գործած հայրենիքի հերթական դավաճանն է, որը շարունակում է Տիրիթի գործը: Ի տարբերություն պարսկասեր Տիրիթի՝ Սպանդարատը հունասեր է: 1-ին գործողությունից Երկրորդ

պատերի N 7 Օլիմպիայի և Սպանդարատի տեսարանում և զուգորդում նա Օլիմպիային համոզում է, թե հայոց արքան այլևս սիրալիր չէ Վաղես արքայի դեսպանների հանդեպ, որոնք եկել են նրան շնորհավորելու, «գուր չէ անտարբեր արքան և առ քեզ, թագուհի, մոտ է ժամը վերահաս անկման»: Սպանդարատը՝ Արշակի կողմից բնաջնջված իր տոհմի՝ Կամսարականների վրեժը լուծելու նպատակով արքային ոչնչացնելու համար պիտի հզոր դաշնակից ունենա՝ հանձնի Բյուզանդիայի Վաղես կայսեր, իսկ դա հնարավոր կդարձնի Օլիմպիան, եթե անցնի իշխանի կողմը: Սպանդարատը բացատրում է Օլիմպիային, որ Փառանձեմը զուր չի մնացել պայատում, նա ուզում է թագուհի դառնալ, և առաջարկում է հրամայել, որպեսզի իշխանուհին հեռանա պալատից: Բայց թագուհին ասում է. «Ոչ, մարդասպան ես չեմ, անկարող եմ չարիք գործել»: Այնժամ Սպանդարատը, թագուհուն և Վաղեսին իր հավատարմությունը հայտնելուց հետո խորհուրդ է տալիս արքայից վանել Փառանձեմին ու Սպարապետին: Դավադրությունը Սպանդարատը շարունակում է 3-րդ և 4-րդ գործողություններում: 3-րդ գործողությունից Սպանդարատի դավադրություն N 13 տեսարանում կրկին նա համոզում է Օլիմպիային՝ «Հրաժարվիր դու Արշակից, գալրացրու Վաղեսին»: «Մենք երդմամբ նրան կհաստատենք, որ արդ Արշակը նրան փտանգ է սպանում»՝ իշխանի խոսքերը հաստատում են մյուս դավադիրները: Սպանդարատը մոտ է իր նպատակին՝ ամուսնու սերը վերադարձնելու համար Օլիմպիան պատրաստ է կատարել իշխանի կամքը: Բայց Արշակը բացահայտում է դավադրությունը և հրամայում թագուհուն ու իշխաններին նետել «նկուղը մուխ, շղթայել, քանց առնետներին ժանտախտահար, գարջ»: Սպանդարատը հայտնվում է Պատկեր 5-ում, N 18 Հաշտությունից երդման տեսարանում. կաթողիկոս Ներսեսի խնդրանքը Արշակը ներում է շնորհել դավադիրներին. ներկաները երգվում են գորավիզ լինել արքային, գահին: Եվ միայն Սպանդարատն է այլ որոշում կայացնում. հաջորդ օրը նախատեսվող հանդեսին նա հաշտության մեջ նրա պատրաստած և Արշակի համար նախատեսված թունավոր գինին ըմպում է Օլիմպիան և մահանում: N 21 եզրափակիչ տեսարանում արքան և ներկաները Սպանդարատին դատապարտում են մահվան, որպես դավաճանի, թեև իշխանը պնդում է, թե «Չնշված տոհմիս համար եմ վրիժառու»:

Զ. Դուրս է մղվել Արշակի և Օլիմպիայի որդու կերպարը, որին սպանում էր Փառանձեմը:

Է. Ավելացել են Դրաստամատի (տենոր), Բյուզանդիայի Վաղես կայսեր և պարսից Շապուհ արքայի դեսպանների կերպարները:

Օպերայի մյուս հերոսները, թեև պահպանվել են, սակայն փոխվել են, դարձել անձանաչելի:

Ա. Զգալի փոփոխություններ է կրել Արշակի կերպարը:

Բ. Օլիմպիան, որի կերպարը Թերզյանի մոտ պասսիվ էր, 3-րդ գործողությունից 4-րդ պատկերում, Սպանդարատի դավադրություն N 13 տեսարանում ընդգրկվում է Սպանդարատի կազմակերպած հակապետական խռովության մեջ: Սպանդարատի խորհրդով, Փառան-

³ Ներկայացմանը մասնակցում է Հայաստանի պետական ակադեմիական երգչախումբը, իսկ բեմադրությունն արժանանում է Գլխավոր անվան մրցանակի:

ձեմի Հանդեպ կրթով տարված Արշակի սերը վերադարձնելու նպատակով նա Հանձն է առնում համոզելու իր հորը Բյուզանդիայի Վաղես կայսերը, որպեսզի նա գործով շարժվի դեպի Հայաստան, պատեհազամ Հայտարարի Արշակին ու դրանով իսկ ծնկի բերի գոտեր անհավատարիմ ամուսնուն: Եվ Օլիմպիան խաչելության առջև երզվում է, որ «Այս աշխարհին արշավով կգա Վաղեսը, նա կտիրե Հայաստանը ինձ համար: Բայց ինձ պետք է քառքը, ծարավ եմ լուկ սիրո: Թե սերը նրա ես նորեն գտա դա քառքն է իմ»: Մինչդեռ Հայտնի է, որ պատմական Օլիմպիան երբեք չի ներգրավվել իր ամուսնու դեմ որևէ դավադրության մեջ:

Ք. Թերզյանական անողոք վրիժառու Փառանձեմը, որը սպանում է Արշակի որդուն, սպա կնոջը՝ Օլիմպիային, գուլակյանական տարբերակում, տեղեկանալով Արշակից, որ Գնելը խոտովարար է եղել և Հենց դրա համար էլ սպանվել է արքայի կողմից, ինքը ևս դատապարտում է սպանված ամուսնուն և անցնում Արշակի կողմը դառնալով ջերմ հայրենասեր և անմնացորդ նվիրվում Արշակին ու Հայրենիքին, իսկ վերջում էլ՝ ամուսնանում օպերայի սկզբում իր ամուսնուն սպանած Արշակի հետ:

Թերզյանի լիբրետոյի մերժման և նոր լիբրետոյի ստեղծման անհրաժեշտությունը պայմանավորված էր նրանով, որ պատմաուսմանտիկական օպերան դառնա պատմահայրենասիրական: Ներգրավվել են երկու դավաճան հայ իշխաններ՝ Տիրիթն ու Սպանդարտը, դուրս է մղվել Հայրենասեր իշխան Գնելի կերպարը, դավաճան է դարձել Օլիմպիան, իսկ Արշակը, արտաքին թշնամիների դեմ պայքարելու փոխարեն զբաղված է Հանուն իր գահի հայ իշխաններին ոչնչացնելով:

Այն հավերժյանն ու Լ. Սոթա-էյնաթյանն իրականացնում են օպերայի երաժշտության խմբագրումն ու լրամշակումը: Դուրս են մղվել օպերայի երաժշտական կտավում նշանակալի տեղ գրավող, դրամատուրգիական կարևոր դեր ունեցող տեսարանները:

Ա. նվագախմբային Նախերգանքը, որը Հիմնական գաղափարի անմիջական կրողն է և կանխագուշակում է Հերոսների ողբերգական ճակատագիրը՝ ներկայացնելով երաժշտական լեզվի բնորոշ առանձնահատկությունները:

Բ. 3-րդ գործողության Ֆինալի գերեզմանոցի տեսարանը, որտեղ առավելագույնս զրսևորվում է Չուխաճյանի տոնայնական վառ երևակայությունը: Արշակին ներկայացած Ուրվականների երաժշտական բնութագիրը կերտելիս Հեղինակը զարտուղող սեկվենցիաներից ստեղծել է խաչ կազմող տոնայնությունների շարք:

Գ. b-moll թաղման խորալը, որը հնչում է որպես ռեքվիեմ գուլգ գործողությունների Ֆինալներում մի դեպքում՝ Գնելի, մյուս դեպքում՝ Օլիմպիայի մահվան առիթով: Սա ծավալուն տեղ էր գրավում Նախերգանքում, մինչդեռ նոր տարբերակում հնչում է մեկ անգամ, 4-րդ գործողության մեջ, երբ մահանում է Օլիմպիան:

Նոր տարբերակում փոփոխություններ է կրել նաև երաժշտական նյութը:

Ա. Արշակի կերպարի ծավալուն էքսպոզիցիան տրված է Նախաբանի երկրորդ բաժնում: Արքայի անդրանիկ արիան (Sostenuto, C, F-dur) վարպետորեն է նախապատրաստել կոմպոզիտորը: Նրա հանդես գալու պահին լուռ է ներգախմբերը, և Հերոսը Հայտնվում է ուշադրության կենտրոնում: Նոր տարբերակում արիայի երաժշտական նյութը հանձնարարված է կաթողիկոս Ներսեսին 1-ին գործողության 2-րդ պատկերում: Եվ միայն Ներսեսի ու երգչախմբի «Ամենակարող Արարիչ մեր» ռեպլիկից հետո մուտք է գործում Արշակը՝ ընդամենը՝ «Լսիր դու իմ աղերսը խոնարհ» Ֆրագով: Այնուհետև Ներսեսի երգամասում վերստին Արշակի մեղեդին է՝ այս անգամ էլ կաթողիկոսը դիմում է Վասակին: Եվ նրան պատասխանում է Վասակը՝ նորից Արշակի արիայի մեղեդիով: Արշակի անդրանիկ արիան՝ նրա կերպարի էքսպոզիցիան, բեկավել է երեք մասի, հիմնական մասը ներթափանցել է Ներսեսի երգամաս, մնացածը՝ Վասակի երգամաս, իսկ իսկական տիրոջը՝ Արշակին մնացել ընդամենը մի քանի տակտ: Օպերայի 1-ին պատկերից Արշակի I-moll արիայում Չուխաճյանի Արշակի երաժշտական լեզվի հետ կապ չունեցող երաժշտություն է:

Բ. 1-ին գործողությունից Տիրիթի N 6 h-moll արիոգոն Գնելի N 5 անեծքն է (Sostenuto, C, c-moll) 2-րդ գործողության Ֆինալից, որն իր ռիթմաինտոնացիոն կառուցվածքով ու դրամատուրգիական նշանակությունը հիշեցնում է Մոնտերոնեի անեծքը Ջ. Վերդիի «Ռիգոլետտոյից»: Թեև Գնելը սպանվում է օպերայի 2-րդ գործողության Ֆինալում և հեռանում օպերայից, սակայն հետագա իրադարձությունների համար շարժիչ ուժը նրա անեծքն է: Իշխան Գնելի լուսնը զգացվում է ամբողջ ժամանակ: Նրա ուրվականը Հայտնվում է 3-րդ գործողության Ֆինալում, նրա մահվան վրեժը դառնում է գործողությունների հետագա ծավալման գործադր խթան:

Գ. 1-ին գործողությունից N 7 պատկերում տեղավորված Օլիմպիայի կանցոնայում առանց փոփոխությունների Վաղինակի պատմությունն է (Andantino, 3/8, c-moll) 2-րդ գործողությունից:

Դ. 1-ին գործողությունից N 7 պատկերում Օլիմպիայի և Սպանդարտի տեսարանում և զուգբեռն թագուհու երաժշտական լեզվում տեղ է գտել մեղեդի, որն առհասարակ բացակայում է Հեղինակային օրինակում:

Ե. 2-րդ գործողությունից երրորդ պատկերի N 9 «Դավադրություն» տեսարանում Տիրիթի և նախարարների երգամասում Արշակի ու Փառանձեմի զուգբերգն է (Allegro moderato, 2/4, g-moll) 3-րդ գործողության Ֆինալի գերեզմանոցի տեսարանից, երբ տապալաբարերը շարժվում են, և գերեզմանափոսներից ելնում են նրանց ուրվականները, ում սպանել է Արշակը: Այդ սարսափազդու տեսարանը ներկայացնող երաժշտությամբ դավադիր Տիրիթն ու նախարարները որոշում են անցնել Շապուհի կողմն ու կործանել Արշակին:

Զ. 2-րդ գործողությունից N 10 «Լուսաբաց» ինտերմեցցյունում 4-րդ գործողության նվագախմբային անտրակտն է՝ Օլիմպիայի մանկական տարիների վերհուշի տեսարանը, Բյուզանդիայի տեսիլքը:

է. 2-րդ գործողություննից N 11 Փառանձեմի ու Տիրիթի զուգերգում օգտագործված է 1-ին գործողության ֆինալի դրամատուրգիական գագաթի Գնելի և Վաղինակի N 3 զուգերգի (Andantino, 3/8, es-moll) երաժշտական նյութը, ուր ամփոփված է Հերոսների վրդովմունքը, դառնությունը, կակիժն ու մորմոքը: Գնելի երգամասում անցնող թեման նույնությունը կրկնում է Վաղինակը: Իսկ խմբագրված տարբերակում Գնելի և Վաղինակի վրեժի ինտոնացիաներում է Փառանձեմը. «Հեռու ինձնից, սողուն, քեզ չեմ ուզում այլևս լսել», ապա՝ Տիրիթը:

Ը. 3-րդ գործողության սկզբում Արշակի և Փառանձեմի տեսարանում Փառանձեմի երգամասում («Նարդավանք, կեղծիք ու չար դավ Հետևում են քեզ ամենուր...») Արշակի արիայի թեման է օպերայի 3-րդ գործողություննից, որտեղ Արշակը զղջում է Օլիմպիայի հանդեպ արած ստորությունների, Գնելին կործանելու համար:

Թ. Բոլորովին նոր երաժշտական նյութ է Արշակի՝ օպերայում վերջին «Ես կցանկամ, որ մեր երկիրը...» արիոգոյում:

Ժ. 4-րդ գործողություննից N 19-ում երգչախմբի երգամասում («Օրն է հաշտության, հանուր է տոնն այսօր ցնծությունը լեցուն») օգտագործված է 1-ին գործողության ֆինալից Գնելի և Վաղինակի N 5 վրեժի զուգերգի եզրափակիչ բաժինը (Allegro bellicoso, 3/4, As-dur), որտեղ նրանք արտահայտում են իրենց հաստատակամությունն ու մարտական տրամադրությունը:

ԺԱ. Թերզյանական «Արշակի» 4-րդ գործողություննից Փառանձեմի վրեժի արիայի (Andante maestoso, C, E-dur) թեման հանձնարարված է մի մասը՝ 4-րդ գործողություննից Օլիմպիայի («Զի սագում հանդեսում արարքդ, իշխանուհի Փառանձեմ»), մյուս մասը Արշակին («Ի՞նչն է այդպես քեզ հուզել, Փառանձեմ»), որը Հետո կրկնում են Սպանդարտն ու նախարարների խումբը:

Նշված փոփոխությունների Հետևանքով ոչ միայն փոխվել է օպերայի գաղափարական բովանդակությունը, այլև երաժշտական յեզուն: Օլիմպիան խոսում է մերթ իր, մերթ Վաղինակի, մերթ Փառանձեմի լեզվով: Փառանձեմը հանդես է գալիս մերթ սեփական, մերթ Արշակի ինտոնացիաներով: Գնելի երգամասը բզկտված է սրա մի մասը տեղ է գտել Տիրիթի, մի մասը՝ Փառանձեմի, մյուս մասը՝ երգչախմբի երգամասերում: Կաթողիկոս Ներսեսը «սեփականացրել» է Արշակի երաժշտական լեզուն: Տիրիթն արտահայտվում է մերթ Գնելի, մերթ Արշակի ու Փառանձեմի ֆրագմենտով: Կերպարները զրկվել են անհատականությունից, մինչդեռ Չուխաճյանն իր կերպարների ստեղծման համար կիրառել է տվյալ Հերոսին հատուկ երաժշտական լեզու: Նոր «Արշակում» պահպանվել է Չուխաճյանի երաժշտությունը, սակայն անտեսված են Տ. Չուխաճյան-օպերային դրամատուրգի նվաճումները:

Վերջում անդրադարձ է կատարված 2001-ի սեպտեմբերին Սան-Փրանցիսկոյում տեղի ունեցած «Արշակ Բ»-ի համաշխարհային պրեմիերային և դրան նախորդած իրադարձություններին:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ. «ԱՐԻՖԻ ԽՈՐԱՄԱՆԿՈՒԹՅՈՒՆԸ»

Հայ երաժշտական թատրոնի պատմության մեջ առանձնահատուկ տեղ ունի 1872-ի դեկտեմբերի 9-ը. Կ. Պոլսի Գետիկ-փաշայի թատրոնում բեմադրվում է հայկական առաջին կատակերգական օպերան՝ Տ. Չուխաճյանի «Արիֆի խորամանկությունը», որը միաժամանակ նշանավորեց թուրքական երաժշտական թատրոնի սկզբնավորումը: Սա առաջին պրոֆեսիոնալ օպերան էր ամբողջ Մերձավոր Արևելքում: Հայ երաժշտական իրականության մեջ առաջին դեպքն էր, երբ բեմ էր բարձրանում հայ կոմպոզիտորի օպերան՝ Հայ արտիստների կատարմամբ: Ըստ էության, սա ոչ միայն հայկական կոմիկական օպերայի ծննդյան օրն էր, այլև նշանավորեց Հայ երաժշտական թատրոնի սկզբնավորումը:

«Արիֆի» բեմադրությունն ունեցավ շունդալից հաջողություն՝ մեծ հռչակ բերելով հեղինակին և արգասավորելով նրա երկարատև տքնաշան նախապատրաստական աշխատանքը: Օպերայի առաջնախաղի ժամանակ գլխավոր Հերոսուհի Մերիեմի դերերգը կատարեց օսմանյան բեմի անգրանիկ պրիմա-դոննա Եղիշի Գյոյյուլյանը (ծն. Սրվաճեան, Լուսնակ Սարգսի Գյոյյուլյան, 1834-1905), իսկ Արիֆի երգամասով հանդես եկավ Վենետիկից նոր վերադարձած, Վենետիկի երաժշտանոցն ավարտած, բարձրագույն մասնագիտական կրթություն ստացած արևմտահայ առաջին երգիչ, հրաշալի տենոր Հովհաննես Աճեմյանը (1838-1905):

Գլխում ներկայացված է Եղիշի կյանքի ուղին և ստեղծագործական դիմանկարը, ում դեբյուտը տեղի ունեցավ Հենց «Արիֆում»: Հետագայում նա փայլուն կատարում է Չուխաճյանի մյուս կոմիկական օպերաների գլխավոր Հերոսուհիների դերերգերը:

«Արիֆի խորամանկությունը» օպերայի թատերատեսորի հեղինակն է Հովհաննես Վ. Աճեմյանը, ով իր ծավալած բազմալար գործունեությամբ հայտնի է նաև որպես լեզվագետ (իտալերենից բացի տիրապետում էր ֆրանսերենին. թարգմանել է «Քամելիազարդ տիկինը»), երաժշտական քննադատ, եվրոպական ձայնագրության գիտակ, բեմարվեստին կատարելապես քաջատեղյակ արվեստագետ: Հ. Աճեմյանը մասնակցել է հայկական և ֆրանսիական թատերախմբերի ներկայացումներին: 1870-ական թվականների կեսերին հանդես է եկել Տ. Չուխաճյանի ղեկավարությամբ գործող հայկական առաջին օպերային խմբում («Օսմանյան օպերային թատերախումբ»), աչքի ընկել Արիֆի («Արիֆի խորամանկությունը») և Մուրշիդ բեյի («Լեբլեբիլի Հոր-Հոր արա») դերակատարումներով: Յնցող հաջողություն է ունեցել և դերասանին լայն ժողովրդականություն բերել Արիֆի

⁴ Մեր կարծիքով, Չուխաճյանի հետ Աճեմյանի ստեղծագործական համագործակցությունն սկսվել է ավելի վաղ, դեռևս 1860-ականների առաջին կեսին. նա էր Մ. Պեչիկթաշլյանի «Գարուն» բերթվածի հիման վրա Տ. Չուխաճյանի ստեղծած համանուն ուռմանսի հայկական ուռմանսի անդրանիկ նմուշներից մեկի, առաջին կատարողը:

դերակատարումը. օպերայի՝ հատվածաբար հրատարակված կլավիրի տիտղոսաթերթերին զետեղվում էին նրա լուսանկարները. Աճեմյանի նկարներով էին զարդարում նոտատետրերի վաճառքն իրականացնող գրախանութների ցուցափեղկերը: Աճեմյանի լուսանկարները բազմացվել են ու տարածվել ամենուր:

Աճեմյանը բեմից հեռացել է բավական վաղ՝ 1880-ականներին և իր կյանքի վերջին տարիները նվիրել խմբագրական աշխատանքին, որպես երաժշտական ժամանակագիր աշխատակցել Կ. Պոլսի ֆրանսիական մամուլին: Նա խմբագրել է Կ. Պոլսում լույս տեսնող «Phare du Bosphore» ֆրանսերեն թերթը, երաժշտագիտական հոդվածներով աշխատակցել Կ. Պոլսի հայկական և ֆրանսիական մամուլին: Որպես երաժշտագետ-քննադատ նա առաջիններից է քատ արժանավույն գնահատել Տ. Չուխաճյանի դերն ու նշանակությունը: Աճեմյանի երաժշտագիտական-քննադատական հոդվածների շարքում հրատապույթյամբ առանձնանում են 1893թ. «Արևելք» օրաթերթում, որին աշխատակցում էր որպես թատերական քննադատ, լույս տեսած հրատարակումները. սրանք էլ սկիզբ դրեցին արևելյանի և եվրոպականի պայքարին, որը հետագայում շարունակվեց «Ճէրիտէ»-ում և վավարտվեց «Մանգումէ»-ում՝ 1894-ին եզրափակելով Հայ հոգևոր երաժշտության բարեփոխման և բազմաձայն մշակման անհրաժեշտության մասին ծավալված սուր բանավեճը: Աճեմյանն իր երաժշտագիտական նուրբ կոահողականությամբ կանխորոշեց Հայ երաժշտության հետագա զարգացման ուղիները. Նոր հայկական ձայնագրությունը գիջելու էր տեղը եվրոպական նոտագրությունը:

«Արիֆի խորամանկություն» բեմադրությունը շրջադարձային էր Չուխաճյանի կյանքում. խզվում են նրա և Հ. Վարդույանի հարաբերությունները: Չուխաճյանը հարկադրված հեռանում է Գետիկ-փաշայի թատրոնից և իրեն հավատարիմ դերասանական ուժերով շարունակում ներկայացնել «Արիֆը» Պոլսի զանազան թաղամասերում: Չուխաճյանի և Տ. Գալեմճյանի ղեկավարությամբ ստեղծվում է «Օսմանյան օպերային թատերախումբը», որի հիմնական ուժերն էին «Արիֆի» պրեմիերայի գլխավոր դերակատարները: Չուխաճյանը վերախմբագրում է «Արիֆը» 1873-ին և բեմադրում 1874-ի աշնանը: Բեմադրությունն արժանացել է բացառիկ ընդունելության, բազմիցս կրկնվել 1874-75 թատերաշրջանում, ներկայացվել շուրջ 100 անգամ:

«Արիֆի» հիմքում Գոգոլի «Ռեկզորն» է. փաստ, որը Չուխաճյանի կյանքի և ստեղծագործության հերթական ստեղծվածներից է: Գլխում հիմնավորված է մեր վարկածը: Ենթադրելի է, որ «Ռեկզորն» թուրքիա է ներթափանցել և Չուխաճյանին հասել ուսս գրականությունը, ի մասնավորի՝ Գոգոլի ստեղծագործությանը քաջածանոթ մեկի միջոցով, ով այցելել է Կ. Պոլսի և ծանոթացել Չուխաճյանի հետ, Պոլսում ունեցել լայն շրջապատ և համախոհներ: Մեր կարծիքով կոմպոզիտորին Գոգոլի «Ռեկզորին» ծանոթացրել և դրա հիման վրա կոմիկական օպերա ստեղծելու միտքը հուշել է Միքայել Նալբանդյանը (1829-1866):

Մի կողմից՝ Մ. Նալբանդյանը երաժշտության (մասնավորապես՝

օպերային) մեծ սիրահար էր. նրա խորհրդով է հովհ. Սահրատյանը հայերեն թարգմանել Զ. Վերդիի «Տրուբադուր» օպերայի տեքստը, որը լույս է տեսել 1864-ի օգոստոսին, Պետերբուրգում: Թերթերով Պետրոպոլիսյան բերդում և բերդից դուրս գալուց հետո, մինչև աքսորավայր մեկնելը Նալբանդյանի ձեռքի տակ եղած գրականութային ցուցակը, հայերեն «Տրուբադուրի» կողքին գտնում ենք Ախվերդյանի «Սայաթ-Նովան» (Մոսկվա, 1852): Մյուս կողմից՝ Նալբանդյանը սերտ կապերի մեջ էր Կ. Պոլսի առաջադեմ հայ մտավորականության ներկայացուցիչների հետ և այցելել է Պոլսի 2 անգամ. առաջին անգամ՝ 1860-ի նոյեմբերի 20-ից դեկտեմբերի 21-ը, իսկ երկրորդ անգամ՝ ուղիղ մեկ տարի անց՝ 1861-ի նոյեմբերի 20-ին, Հնդկաստանից վերադառնալիս: Դեկտեմբերի 14-ի երեկոյան Նալբանդյանը դիտում է «Արևելյան թատրոնի» առաջին ներկայացումը՝ «Երկու հիանալի տեսեր» և «Երկու մոռացկոտներ» պիեսների բեմադրությունները: Ամենայն հավանականությամբ հենց այդտեղ էլ կազմավորվում է Մ. Նալբանդյանի ծանոթությունը երիտասարդ Չուխաճյանի յացել է Մ. Նալբանդյանի ծանոթությունը տիրապետել է ուսուցիչին. հետո՝ Սրան հավելենք, որ Չուխաճյանը տիրապետել է ուսուցիչին. այդ է վկայում ԳԱԹ նրա դիվանում պահվող «Ձեմիրեն» օպերայի ուսուցիչի լիբրետոն:

Տ. Չուխաճյանի դիվանում կա «Արիֆի խորամանկությունը» օպերայի ձեռագիր 1 ձայնատետր⁵, 3 կլավիր⁶, գործիքային նվագամասեր⁷, կլավիրի սեւագիր հատվածներ, 1 թատերատետր:

«Արիֆի» մեզ հասած ձեռագրերն ուսումնասիրողի առջև լուրջ պրոբլեմներ են հարուցում: Պարտիտուրում բառային տեքստն առհասարակ բացակայում է, լիբրետոն հայատառ թուրքերեն է, իսկ երեք կլավիրներից N 2-ում տեքստը չկա, N 4-ը թերի է և միայն N 3 կլավիրն է, որը ամբողջական է և ունի բառային տեքստ լատինատառ, ֆրանսագիր թուրքերեն: Ուստի անհրաժեշտություն առաջացավ թարգմանելու և առաջին անգամ հայացնելու օպերան, ինչը մեր խնդրանքով իրականացրեց բանաստեղծուհի Ա. Պողիկյան-Դարբինյանը: Իրա շնորհիվ Հնարավոր դարձավ օպերայի ուսումնասիրությունը և նախադրյալներ ստեղծվեցին հայրենիքում հայերեն լեզվով դրա բեմադրության համար:

Գլխում օպերայի ձեռագիր կլավիրի և պարտիտուրի մանրա-

⁵ ԳԱԹ, Տ. Չուխաճյանի դիվան, N 1, ձայնատետր, ձեռագիր 167 թերթ, 8 փաթեթ: Պարտիտուրը գրված է մատիտով, բառային տեքստը բացակայում է: Պարտիտուրի առաջին փաստաթուղթը պարունակում է Ուվերտյուրան, երկուրդը՝ NN 2, 3, 4, երրորդը՝ NN 5, 6, չորրորդը՝ N 7, հինգերորդը՝ NN 8, 9, վեցերորդը՝ N 10, յոթերորդը՝ NN 12, 13, 14, 15 և ութերորդը՝ NN 13, 17:

⁶ Նույն տեղում, N 2, կլավիր, ձեռագիր 53 թերթ: N 3, կլավիր, ձեռագիր 48 թերթ: N 4, կլավիր, թերի, ձեռագիր 41 թերթ:

⁷ Նույն տեղում, N 5, գործիքային նվագամասեր, ձեռագիր 137 թերթ, 8 փաթեթ: N 6, գործիքային նվագամասեր, ձեռագիր 43 թերթ, 4 փաթեթ:

⁸ Նույն տեղում, N 136, լիբրետո, հայատառ թուրքերեն, ձեռագիր 11 թերթ, կից լուսապատճենը՝ 19 թերթ:

խույզ ուսումնասիրության հիման վրա երաժշտական չուխաճյանագիտության մեջ առաջին անգամ տրված է «Արիֆի» մանրամասն վերլուծությունը բառ գործողությունների:

Օպերան բաղկացած է երեք գործողությունից (17 Համարներից) և սկսվում է նվագախմբային Պրելյուդով, որն ստեղծում է ստեղծագործության ուրախ տրամադրությունը և ավետում սպասվող իրադարձությունների բարեհաջող ավարտը: Պրելյուդի թեմատիկ ողջ նյութը վերցված է օպերայի երաժշտությունից. կոմպոզիտորն այստեղ տեղավորել է օպերայում դրամատուրգիական կարևոր առաքելությունը օժտված թեմաներից մի քանիսը, որոնք հետագայում հանդես են գալիս ստեղծագործության դրամատուրգիայի առավել նշանակալի պահերին: Իրանցից է Արիֆի խոստովանության ծավալուն թեման. սրա երաժշտությունն ընկալվում է որպես Արիֆի անդրանիկ պորտրետային ուրվանկար, որի վրա խարսխվում է երրորդ գործողությունից N 15-ը՝ Արիֆի մենակատար Համարը՝ օպերայի հանգուցալուծումը, երբ հերոսը խոստովանում է ակամա իր կատարած բոլոր խորամանկությունների բուն անմեղ պատճառը: Չուխաճյանը մեծ ջերմությամբ է կերտում քնարական գիծը մարմնավորող սիրահար գուլգի Արիֆի և Մերիեմի կերպարները: Ի դեպ, սիրահար գուլգերը հետագայում կարևոր տեղ պիտի զբաղեցնեն կոմպոզիտորի երաժշտական թատրոնում: Հենց Մերիեմ-Արիֆ գուլգից են ձգվում թեկերը դեպի Գյուլ-իբիշ (Զվարթ-Օհան), Ֆաթիմե-խուրշիդ բեյ և, վերջապես, Ջեմիրե-էյսան-թուր գուլգերը: Պրելյուդում Չուխաճյանը տեղ է գտել Արիֆի ու Մերիեմի սիրո թեմայի անցկացման համար, որի վրա է հետագայում կառուցվում երրորդ գործողությունից N 16 Արիֆի և Մերիեմի գուլգերը: Միջանցիկ թեմաների և մոտիվների առկայությունն ամրապնդում է ստեղծագործության դրամատուրգիան. նման թեմատիկ հիշեցումներ Չուխաճյանը հաճախ է օգտագործում իր օպերաներում: Պրելյուդում տրված է նաև ժողովրդի կերպարը. բոլոր իրադարձությունները տեղի են ունենում ժողովրդի ներկայությամբ, հաճախ՝ ակտիվ մասնակցությամբ: Պրելյուդում է տեղավորված բազմություն հույսի ու հավատի թեման, ժողովուրդը լիահույս է, որ ժամանած Վալի փաշան կանսա իր աղերսին և կզիջի իր պարտքերը: Չուխաճյանը ժողովրդի կերպարում մարմնավորել է բողոք իշխող կարգերի դեմ, ներկայացրել աշխատավոր ժողովրդի թշվառ ու ընչազուրկ վիճակը: Այս գիծը, որն այնքան էլ բնորոշ չէ կոմիկական օպերային, հետագայում կոմպոզիտորը զարգացնում է «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղայում» մեծ հնչեղության հասցնելով լեբլեբիջիների կերպարում:

Գլխում, որպես նախընթաց վերլուծության արդյունք, հանրագումարի են բերվում օպերայի դրամատուրգիական, երաժշտական-ոճական առանձնահատկությունները:

«Արիֆի խորամանկությունը» Չուխաճյանի շունդալից դեբյուտն էր կոմիկական օպերայի աշխարհում: Ըստ էության, սրանով սկիզբ առավ կոմպոզիտորի արտիստական բուռն

գործունեությունը: Ի տարբերություն «Արչակ Բ»-ի, որը բեմական կենսագրություն չունեցավ, «Արիֆը» մեծ հուշակ բերեց հեղինակին: Հենց «Արիֆում» սկզբնավորվեց այն ավանդույթը, որ օպերայի լիբրետոյի հեղինակ պիտի դառնար գլխավոր հերոսի գերակատարը: Սակայն Չուխաճյանի կոմիկական օպերաների համայնապատկերում «Արիֆն» ունի մի կարևոր առանձնահատկություն. այստեղ Չուխաճյանը, ի տարբերություն իր մյուս կոմիկական օպերաների, մեկ կերպարում է համատեղել իր օպերայի թե՛ կոմիկական, թե՛ քնարական հերոսին: Արիֆի երաժշտական կերպարն առանձնանալու էր Չուխաճյանի կատակերգական հերոսների շարքում իր հուզական լայն դիապազոնով: Նրա բարդ բնութագրի գրավիչ գծերից են սահուն անցումները բուֆոնադից դեպի իսկական, ոչ կատակային լիրիկա: Իսկական քնարական հուզականությամբ է առանձնանում նրա երաժշտական բնութագրերը Մերիեմի հետ գուլգերգերում: Մինչդեռ ուրախությամբ և հումորով է լեցուն վարպետորեն գրված Արիֆի N 4 կապտիանս առաջին գործողությունից, իսկ հերոսի անմիջականությամբ ու անթաքույց անկեղծությամբ է ապշեցնում առաջին հայացքից խորամանկ ու հնարամիտ Արիֆի N 15 խոստովանությունը երրորդ գործողությունից:

Ցայտուն ու հյուսվեղ են տրված մյուս հերոսների երաժշտական դիմանկարները ևս: Նրանք չեն կորցնում իրենց բնորոշ գծերը սրբնթաց զարգացող իրադարձությունների հորձանուտում: Օպերայում միանգամայն առանձնահատուկ տեղ են զբաղում սիրահար գուլգի Մերիեմի և Արիֆի բանաստեղծական կերպարները: Իրանց են պատկանում լուսավոր, նրբազեղ քնարականությամբ շնչող ջերը: Մերիեմի կերպարը բացահայտվում է թե՛ մենակատար Համարներում, թե՛ նրա և Արիֆի գուլգերգերում, թե՛ նրա և երգչախմբի անսամբլներում:

Օպերայի երաժշտական կտավում Չուխաճյանը մեծ տեղ է հատկացրել ժողովրդի կերպարին՝ նա իրադարձությունների ակտիվ մասնակիցն է: Օպերայի խմբերգերն իրադարձություններից կտրված չեն, դրանք օրգանապես ներհյուսված են օպերայի դրամատուրգիայում: Սրանք հանդես են գալիս օպերայի նշանակալի էպիզոդներում՝ կուլմինացիայում, հանգուցալուծման ժամանակ, օգնում բացահայտել գլխավոր հերոսների երաժշտական կերպարներն ու ապրումները: Իրանք տարաբնույթ են իրենց նշանակությամբ և բազմապես իրենց բնույթով:

Կոմպոզիտոր տարածության վրա ստեղծում է լողատոնայնական և թեմատիկ կամուրջներ՝ առավել կուռ դարձնելով օպերայի կոմպոզիցիան: Օպերան ծավալվում է մեկ շնչով, արագ ու չափավոր տեմպերի գերակայությամբ (բացառությունը N 3-ի և N 16-ի Largo-ն է): «Արիֆի» երաժշտական լեզուն առանձնանում է պարայնությամբ, վալսի ռիթմերը ներթափանցում են հերոսների երգամասեր: Այսպիսով, «Արիֆի խորամանկությունը» կոմիկական օպերայի հանիրավի մոռացության մատնված հաջողված նմուշ է:

կանուներով աշխատակցել է ժամանակի հայ պարբերականներին՝ «Մամուլին», «Միմոսին» և բանավիճել Հ.Պարոնյանի հետ: Ռշտունին կատարել է նաև վարչական աշխատանք՝ լինելով Հ.Վարդովյանի թատրոնի խմբի վարիչ: Իր բազմաշնորհ գործունեությունում Ռշտունին հավերժ իր պատվավոր տեղը պիտի գրավեր նաև հայ երաժշտական թատրոնի պատմություն մեջ հեղինակելով «Քյոսե Քեհյա» օպերայի թատերատեսուրը իր գրական ժառանգության միակ թուրքերեն ՕՐՄՏ-ը:

Ամենևին էլ նախանձելի չդասավորվեց օպերայի բեմական ճակատագիրը: «Քյոսե Քեհյայի» ներկայացումները չեն ունեցել «Արիֆի» հաջողությունը. ոմանք դա վերագրել են լիբրետոյին, ոմանք էլ երաժշտությանը: Մեր կարծիքով հիմնական պատճառն այն թշնամական վերաբերմունքն էր, որին հանդիպեց ստեղծագործության բեմադրությունը: Նկատի ունենք այն միջնորդությունը, որ ստեղծեցին Հ.Պարոնյանը, Վարդովյանն ու նրանց համախոհները: Փաստորեն, արդեն Չուխաճյանը կազմակերպել էր իր թատերախումբը, որտեղ ընդգրկվել էին Վարդովյանի խմբի դերասանական ի մասնավորի, երգող, ուժերը: Իրանով իսկ վտանգվում էր վերջինիս կողմից օպերետների հետագա ներկայացումների իրականացումը: Ուստի անհրաժեշտ էր վերացնել Չուխաճյանի թատերախումբը: Ընդ որում ի տարբերություն «Արիֆի», երբ Պարոնյանը քննադատում էր կոմպոզիտորին և գովաբանում Հ.Աճեմյանին լիբրետոյի հեղինակին, «Քյոսե Քեհյայի» դեպքում նա անհանդուրժողական կեցվածք ունի նաև Ռշտունու հանդեպ: Ինչու: Այն պարզ պատճառով, որ նա էլ էր հեռացել Վարդովյանից և ոչ թե այն պատճառով, որ Ռշտունու լիբրետոն ավելի թույլ էր: Չմոռանանք, որ Ռշտունին զբաղվել է նաև գրական գործունեությամբ, և օպերայի սույն լիբրետոն ամենևին էլ նրա գեթյուտը չէր գրական աշխարհում: Նա արդեն հեղինակել էր մի շարք վողեկիներ, որոնք հաջողությամբ բեմադրվել էին:

ԳԱԹ Տ.Չուխաճյանի դիվանում կա «Քյոսե Քեհյայի» ձեռագիր 1 ձայնատետր, 3 կլավիր, գործիքային նվագամասեր, կլավիրի

սևագիր հատվածներ¹², ինչպես նաև թատերատեսուրեր¹³: «Քյոսե Քեհյան» Տ.Չուխաճյանի մեծագույն նվաճումներից է: Կենսախինդ բնույթով առանձնացող այս օպերայում կոմպոզիտորի մեղեդիական հնարամտությունն անսպառ է: Մրամիտ, հնարամիտ, ծիծաղելի և քնքուշ երաժշտական կերպարների կայծակնային արագությունը իրար հաջորդող շրջապտույտի մեջ հեշտությամբ որսվում են տիպիկ չուխաճյանական դարձվածքները:

Արխիվային ձեռագրերի մանրախույզ հետազոտության հիման վրա առաջին անգամ վերլուծել ենք օպերան ըստ գործողությունների, բացահայտել դրամատուրգիական, երաժշտական-ոճական առանձնահատկությունները:

Ճիշտ 40 տարի առաջ, 1968-ին, հայոց անդրանիկ «Արշակ Բ» օպերայի ստեղծման մեկդարյա հորելյանի կապակցությամբ նույն թվականի մայիսի 18-ին և 19-ին «Թէաթրը Տիւ Լիպան»-ում բեմադրվեց Չուխաճյանի հանդիսականին անծանոթ «Քյոսե Քեհյա» հանուր Միություն հայ երիտասարդաց Ընկերակցության ջանքերով: Հայ երիտասարդաց Ընկերակցության վարիչ քարտուղար Ս.Իլանճյանը և լիբանանահայ Ն.Հակոբյանը (վերջինիս մոտ էր գտնվում օպերայի կլավիրը) որոշում են իրականացնել «Քյոսե Քեհյայի» բեմադրությունը: Ցավոք վախճանվում է Ն.Հակոբյանը: Հ.Ե.Լ. վարչությունը դիմում է Ն.Հակոբյանի այրի տիկին Ս.Հակոբյանին, ով սիրահոժար տրամադրում է օպերայի կլավիրը. սրանում բացակայում էր բառային տեքստը: Դիմում են Պոլիս. մի շարք թղթակցություններին հաջորդում է Ս.Իլանճյանի այցելությունը Պոլիս, որտեղ Նեկտար ու Մարգրիտ Պայրզեան քույրերը սիրով տրամադրում են լուսապատկերները, հին թուրքերենով տպված Գ.Ռշտունու լիբրետոն: Լիբանանահայ գրող Ա.Իարյանը «Քյոսե Քեհյան» հայացնելով, վերստեղծում է «Զվարթը»: «Զվարթի» լիբանանյան բեմադրությամբ

պատճենահանված է նոտային տեքստը, այնուհետև ավելացված են հայերեն բառերը: Սրանով բեմադրվել է «Զվարթը» 1968թ. մայիսի 18-ին Լիբանանում: ¹¹ Նույն տեղում, N 66, գործիքային նվագամասերի քսերոպատճեն, 336 թերթ:

¹² Նույն տեղում, N 70, կլավիր, ձեռագիր հատվածներ, 25 թերթ, N 71, կլավիր, ձեռագիր հատվածներ, 49 թերթ:

¹³ Նույն տեղում, N 148, լիբրետո, հայերեն, մեքենագիր 38 թերթ: Սա 1968թ. մայիսի 18-ին Լիբանանում բեմադրված «Զվարթի» հայացված թատերատեսուրն է: N 149, լիբրետո, հայերեն, մեքենագիր 9 թերթ: Սա արդեն «Քյոսե Քեհյայի» թուրքերեն լիբրետոյի հայերեն բառացի թարգմանությունն է: N 150, արևմ. լիբրետո, արաբատառ թուրքերեն, լուսապատճեն, 58 լուսանկար, 14 թերթ: N 173, ծրագիր, լիբրետո, Բեյրութ, 1968, հայերեն, ֆրանսերեն, տպագիր 20 թերթ: Սա «Զվարթի» առաջնախաղի ծրագիրն է. սրանում տեղ է գտել Չուխաճյանի համառոտ կենսագրությունը ֆրանսերեն լեզվով, որն ավարտվում է հետևյալ նախադասությամբ՝ Dikran Tchouhadjian a été nommé le Verdi des arméniens et l'Offenbach d'Orient.

ծումն իրականացվում էր լիակատար գաղտնիութան պայմաններում: Եվ միայն իբրևտոն ավարտելուց հետո Թ.Նալյանն իր ու Տ.Գալեմճյանի գաղտնիքը բացահայտում է ընկերոջը Խ.Փափազյանին. վերջինս ոգևորվում է և հայտնում օպերայի բեմադրությունը մասնակցելու իր պատրաստակամությունը. էջ՝ որ Թ.Նալյանը բարիտոն էր, իսկ Խ.Փափազյանը տենոր:

Հայկական կոմիկական օպերաների ստեղծումն ուղեկցվում էր այսօրվա մեր պատկերացմամբ օպերային թատրոնի հիմնարկումով: «Լեբլեբիջիի» վրա աշխատելու շրջանում Թ.Նալյանը, Խ.Փափազյանն ու Տ.Գալեմճյանն այցելում են Չուխաճյանին, և հրաշալի կվարտետը պատմական որոշում է կայացնում՝ 1874-ի թատերաշրջանում կազմել երաժշտական թատերախումբ և հրաժարվել Վարդովյանի հետ համագործակցությունից: Չուխաճյանի և Տ.Գալեմճյանի ղեկավարությունից ստեղծվում է «Օսմանյան օպերային թատերախումբը», որի հիմնական ուժերն էին «Արիֆի» գլխավոր երակատարներ Շաղիկը և Հ.Աճեմյանը: Հ.Վարդովյանից հեռանում է Չուխաճյանին և միանում Խ.Փափազյանը, Թ.Նալյանը, Գ.Ռշտունին և այլք:

Չուխաճյանի խումբը հայ իրականության մեջ բացառապես այ արտիստներից կազմված անդրանիկ երաժշտական թատերախումբն էր (առաջինն էր ողջ Մերձավոր Արևելքում): Չուխաճյանը հիտակցում էր, որ խմբի խաղացանկը պիտի բաղկացած լինի մի կողմից արևմտաեվրոպական հեղինակների (մասնավորապես Օֆենբախ, Ռոնիցետտի) օպերետներից, մյուս կողմից՝ երաժշտական թատրոնի ամար հայ կոմպոզիտորների գրած ստեղծագործություններից. օվյալ դեպքում՝ իր երեք կոմիկական օպերաներից: Թատերախմբի եռքում է հայտնվում երաժշտական ներկայացումներ բեմադրելու նենաշնորհը, ինչը, բնականաբար, առաջ է բերում Վարդովյանի դժգոությունը, և նորաստեղծ թատերախումբը կազմալուծելու նպատակով ա դիմում է ցանկացած քայլի: Խումբը հայտնվում է նյութական անը կացություն մեջ: Դերասանների մի մասին բարձր աշխատավարձով գայթակղելով՝ Վարդովյանը ներգրավում է իր թատրոնում. րանք Չուխաճյանից հեռանում են 1876-ի առաջին ամիսներին: Չուխաճյանի հետ են մնում Շաղիկը, Հ.Աճեմյանը, Գ.Ռշտունին, Թ.Նալյանը, Տ.Գալեմճյանը, Խ.Փափազյանն ու երգեցիկ խմբի հիմնական ազմը: Չուխաճյանը հրավիրում է դերասան, ռեժիսոր և թատերական ործիչ Սերովբե Պենկյանին (1838-1903) և առաջարկում թատերախմբի ղեկավարությունը, ինքն էլ դառնում երաժշտական մասի ղեկավար նվագավար, խմբավար: Պենկյանը թատերախումբը փրկում է ործանուծից, նրան հաղորդում երկրորդ շնչատունություն:

Գլխում տրված է Ս.Պենկյանի կյանքի ուղին, նրա ստեղծարծական դիմանկարը: Բացառիկ էր Պենկյանի թատերախմբի դերը այ երաժշտական թատրոնի սկզբնավորման ու զարգացման գործում: Իմանադրվելով Կ.Պոլսում, այն արգասաբեր գործունեություն ծավալեց Կ.Պոլսից դուրս՝ Ադրիանապոլսում և Չմյուռնիայում, հայ առաջադասությունը հնչեցրեց Թուրքիայի սահմաններից դուրս ունաստանում և եգիպտոսում: Խմբի անդամներից ոչ մեկը նոտաներ

չգիտեր. խմբի միակ երաժիշտը Չուխաճյանն էր, և միանգամայն հասկանալի է, թե նրանից ինչպիսի անօրինակ նվիրում և գերբնական ջանքեր պիտի պահանջներ այդ աշխատանքը: Հասարակությանն ու դժվարահաս ըննադատներին Պենկյանի երգիչները կարողանում էին գոհացնել իրենց բնատուր օժտվածության շնորհիվ: Պենկյանը ոչ միայն տաղանդավոր դերասան էր, այլև անզուգական բեմահարդար. նա վարպետորեն էր ստեղծում ամենաբարդ ու խրթին տեսարանները, պատրաստում անհրաժեշտ կեղծամները: Նա հմուտ ռեժիսոր էր, նոտաներ չիմանալով անգամ՝ ուսումնասիրում ու ժողովրդականացնում էր օպերետի ժանրը ինքն էլ մարզում դերասան-դերասանուհիների ձայները:

Իժովար է գերազնահատել Ս.Պենկյանի դերը Չուխաճյանի կոմիկական օպերաների պրոպագանդան գործում: Նրա ղեկավարությունը թատերախումբը շուրջ տար տարիների ընթացքում իրականացրեց մեծ քանակությամբ հյուրախաղեր՝ գալիորեն ընդլայնելով «Լեբլեբիջիի» կատարման աշխարհագրությունը: Տ.Չուխաճյանի ջանքերով համարվում է Պենկյանի օպերետային խումբը, նրա կազմում հանդես են գալիս Սիրանուշյը, Վ.Գարագաշյանը, Ե.Գարագաշյանը, Շաղիկը, Աստղիկը, Պիտոս-Արաբսիան, Աղալին-Չապելը, Մ.Մնակյանը, Օ.Կյուրեղյանը, Մ.Գուլումճյանը, Ե.Պենկյանը, Դ.Թրյանը, Մ.Չափրաստը, Խ.Փափազյանը, Տ.Թոսպատյանը, Գ.Շիրինյանը:

Գլխում արտացոլված է Պենկյանի թատերախմբի գործունեությունը տար տարիների ընթացքում, ներկայացված նրանց հյուրախաղերը: Տասնամյա բեղուն գործունեությունից հետո խումբը կազմալուծվում է: Բուրգերի երկիրը կործանում է ոչ միայն Պենկյանի խումբը, այլև իրեն: Սկսվում է Պենկյանի կյանքի դառնագին շրջանը. շուրջ տասներեք տարի, մինչև կենաց վախճանը նա, մաքառելով ճակատագրի դեմ, իր նախկին գործն ու հեղինակությունը վերականգնելու ապարդյուն ճիգեր է գործադրում: Որոշ ժամանակ անց է կացնում եգիպտոսում, դատապարտվում որպես պարտատեր և բանտարկվում, այնուհետև տեղափոխվում է Չմյուռնիա, այնտեղից էլ՝ Պոլիս: 1894-ի հուլիսի սկզբներին վերակազմավորում է իր խումբը և Չմյուռնիայում բեմադրում «Լեբլեբիջին»: Ու կրկին Պենկյանը ձեռքն է առնում թախտականի ցուպը: Ասում են, թե նա կյանքի մայրամուտն անց է կացրել Ալեքսանդրիայում և մահացել 1903-ին՝ բոլորից լքված ու մոռացված. ասում են, թե կինը ոչ ոքի չի հայտնել մահվան գույժը, դիակը մի քանի օր մնացել է փակ սենյակում և հայտնաբերվել հարևանների բողոքներից հետո նեխած ու հանձնվել հողին:

1898-ի մարտի 10-ին Չմյուռնիայում վախճանվում է Տ.Չուխաճյանը: Օրեր անց, մարտի 14-ին անմահ «Լեբլեբիջին» առաջին անգամ հնչում է Բուլղարիայում. Վառնայի Ալափոֆ սրահում «Վեսելո» դերասանախմբի կատարմամբ՝ Վ.Պապյանի և Արշակ Պենկյանի ղեկավարությամբ: Հոր-հորի դերերգը կատարում է Ա.Պենկյանը, իսկ Չափիները՝ դեռատի բուլղար երգչուհի Ռոզալին: Մեծ է թատերական գործիչ, դերասան և ռեժիսոր Արշակ Պենկյանի (Պենկյան, իսկական ազգանունն անհայտ է, 1867-1923) թատերախմբի

դերն ու նշանակությունը Հայ երաժշտական թատրոնի պատմության մեջ, որը նշանավորեց Հայ երաժշտական թատրոնի զարգացման երկրորդ շրջանը: Գլխում տրված է Պենկլյանի կյանքի ուղին, ներկայացված նրա թատերախմբի գործունեությունը: 1907-ին Պենկլյանը մեկնում է Եգիպտոս. նրա ղեկավարությունում «Լեբլեբլի Հոր-Հոր աղա» օպերան «Զվարթ» դերասանախումբը ներկայացնում է Կահիրեի «Վերդի» թատրոնում 1908-ի մարտի 6-ին: Այստեղ դեռևս թարմ էր Ս. Պենկլյանի խմբի ներկայացումների տպավորությունը. տեղացիները նրան շփոթում են Ս. Պենկլյանի հետ, և այդ օրվանից էլ նա անվանվում է Արշակ Պենկլյան: Հյուրախաղերի ընթացքում Պենկլյանը և նվագախմբի ղեկավար Ժ. Ուկնատը հղանում են օպերետային խմբի ստեղծման գաղափարը, ինչը, ցավոք, անիրագործելի էր նրանց համար՝ անհրաժեշտ նյութական միջոցների չգոյություն պատճառով: Օսմանյան սահմանադրության հռչակումից հետո Պենկլյանը Ռոդալիի և դերասաններից մի քանիսի հետ 1908-ին տեղափոխվում է Կ. Պոլիս, որտեղ Հայերի, հույների և թուրքերի մասնակցությամբ հաջողությամբ գործում էին տասնյակ թատերախմբեր: Մինչդեռ բացակայում էր երաժշտական թատրոնը: 1908-ի սեպտեմբերի 5-ին Ս. Պենկլյանի ղեկավարությամբ Կ. Պոլսում հիմնադրվում է օսմանյան երաժշտական թատրոնը՝ կազմակերպվում 40 հոգուց բաղկացած օպերետային խումբ, որն ամիսներ տևած նախապատրաստական աշխատանքներից հետո 1910-ի դեկտեմբերի 5-ին բեմադրում է առաջին ներկայացումը՝ «Լեբլեբլին»: Խմբի խաղացանկում հիմնականում ներառված էին «Լեբլեբլին», «Արիֆն» ու «Քյոսե Քեհչյան»:

Իր թատերախմբով Ս. Պենկլյանը 13 տարիների ընթացքում հանդես է եկել Թուրքիայի տարբեր քաղաքներում, Եգիպտոսում, Բուլղարիայում, Հունաստանում: Պենկլյանի ռեժիսորական և դերասանական գույնավորոնքը «Լեբլեբլին» էր, որտեղ հանդես էր գալիս Հոր-Հորի դերերգով: Տարիներ շարունակ նրա անունը Լեբլեբլի Հոր-Հոր աղայի հոմանիշն էր, և պատահական չէր, որ տարիներ անց, 1923-ին, արդեն հանգուցյալ Պենկլյանի դագաղին դրվում է Լեբլեբլիի բեմական կոստյումը, որը երկար տարիներ օգտագործել էր բեմում: Դագաղին է հանգրվանում նաև մաղը, որը հանգուցյալը երեսուն տարվա ընթացքում գործածել էր ներկայացումների ժամանակ: Կարծես, իր կերպարի անգուղական մարմնավորողի հետ գերեզման էր իջնում նաև Հոր-Հոր աղան: Հանգուցյալի կտակի համաձայն՝ նվագախումբը կատարում է Լեբլեբլիների խմբերգը: Պատահականություն էր արդյոք, թե գուգաղիպություն, որ Պենկլյանի անժամանակ մահը վրա հասավ իր վերջին ներկայացումից ընդամենը երեք օր անց. 1923-ի ապրիլի 8-ին Պոլի Շանի թատրոնում, ասես, նա առհավետ հրաժեշտ տվեց իր հանդիսատեսին՝ իր սիրելի «Լեբլեբլիում», իր պաշտելի Հոր-Հորի դերով:

Ս. Պենկլյանի մահից հետո ևս «Լեբլեբլին» շարունակում է իր հաղթարշավը: Ի դարի երկրորդ տասնամյակից սկսյալ «Լեբլեբլին» ներկայացվում է ոչ միայն Թուրքերեն, այլև հունարեն, գերմաներեն, հայերեն, ռուսերեն, բուլղարերեն, ֆրանսերեն: «Լեբլեբլին» առաջինն էր «Արիֆի» ու «Քյոսե Քեհչյայի» շարքում, որը հնչեց

նաև Կովկասում: Իրան մեծապես նպաստեց Ք. Կարա-Մուրզան. նրա ջանքերի շնորհիվ օպերայից առանձին հատվածներ տարածվում են արևելահայոց մեջ: Օպերան բեմադրվում է Բաքվում, հայերեն՝ 1912-ին, ռուսերեն՝ 1913-ին, ապա Թիֆլիսում...

Գլխում մանրամասն ներկայացված է, թե ե՞րբ, ո՞ր երկրում, ո՞ր քաղաքում և ի՞նչ լեզվով է ներկայացվել «Լեբլեբլին» մինչ օրս:

Տ. Չուխաճյանի ղեկավարում կա «Լեբլեբլի Հոր-Հոր աղայի» ձեռագիր 1 ձայնատետր¹⁸, 6 կլավիր¹⁹, գործիքային և նվագախմբային նվագամասեր, խմբերգային և վոկալ պարտիաներ, հատվածներ կլավիրից ու ձայնատետրից, 5 թատերատետր²⁰ և 2 ծրագիր²¹:

«Լեբլեբլին» կլավիրն ու պարտիտուրը ժամանակին չեն հրատարակվել. միակ բացառությունը 1888-ին լույս տեսած Grande valse sur les motifs choisis de l'opérette Leblebidji Hor-hor agha, որի փոխադրումը ռաչնամուրի համար կատարել էր Չուխաճյանի սան Հ. Ասատուրը: Չեն պահպանվել օպերայի հեղինակային ձեռագրերը. մեզ են հասել տարբեր տարիներին արտագրված օրինակները: Վեց կլավիրից երեքն արտագրված է Ս. Քեսեճյանի կողմից, Լոնդոնում: Լոնդոնյան կլավիրները համընկնում են, բացառությամբ N 55-ի, որը մյուսների համեմատ թերի է բացակայում է 3-րդ գործողության ֆինալի եզրափակիչ D-dur խմբերգը: Լոնդոնյան կլավիրներում տեքստը հիմնականում բացակայում է. ենթադրվում է, թե այն պիտի ունենար ինքնագրի տեքստը (թուրքերեն): Առանց տեքստի է նաև N 49 պարտիտուրը, որը ևս հարում է լոնդոնյան տարբերակներին: N 52, N 56 և N 57 կլավիրները միավորվում են մեկ խմբում: N 56 և N 57 կլավիրները համատեղված են բացակայում են նվագախմբային համարները, ինչպես նաև որոշ երաժշտական համարներ:

Արխիվային ձեռագրերի մանրախույզ հետազոտության հիման վրա վերլուծել ենք օպերան, բացահայտել դրամատուրգիայի, երաժշտական-ոճական առանձնահատկությունները:

¹⁸ ԳԱԹ, Տ. Չուխաճյանի ղեկան, N 49, ձայնատետր, թերի, ձեռագիր 127 թերթ:

¹⁹ Նույն տեղում, N 52, կլավիր, ձեռագիր 93 թերթ, կրում է Բաքվի Հայկական կուլտուրական միության շտամպը, իսկ վերջին էջում ֆրանսերեն հետևյալ մակագրությունն է. «Vuexaminé et trouve conforme a l'original»: Հետևում է թվականը՝ 26 դեկտեմբերի, 1910, Կոստանդնուպոլիս, և Չուխաճյանի աշակերտ Հարություն Սինանյանի ստորագրությունը: Տեքստը՝ իտալերեն և հայերեն: N 53, կլավիր, ձեռագիր 49 թերթ: N 54, կլավիր, ձեռագիր 74 թերթ: N 55, կլավիր, ձեռագիր 78 թերթ: N 56, կլավիր, ձեռագիր 23 մեծադիր թերթ: Տեքստը՝ հայերեն: N 57, կլավիր, ձեռագիր 35 թերթ: Տեքստը՝ հայերեն:

²⁰ Նույն տեղում, N 142, լիբրետո, Հայաստան Թուրքերեն, ձեռագիր 41 թերթ: N 143, լիբրետո, Թուրքերեն, ձեռագիր 19 թերթ: N 144, լիբրետո, Հայաստան Թուրքերեն, ձեռագիր 13 թերթ, կից սևագրություն 3 թերթ: N 145, լիբրետո, Թարգմանությունը Անմեղյանի, ֆրանսերեն, ձեռագիր 14 թերթ: N 146, լիբրետո, Թարգմանությունը Անմեղյանի, 1887, ֆրանսերեն, ձեռագիր 80 թերթ:

²¹ Նույն տեղում, N 171, ծրագիր, լիբրետո, 1931, Փարիզ, ֆրանսերեն, տպագիր 6 թերթ: N 172, ծրագիր, լիբրետո, 1938, Փարիզ, ֆրանսերեն, տպագիր 4 թերթ:

ԳԼՈՒԽ ԼԻՆԳՆԵՐՈՐԴ. «ԶԵՄԻՐԵ»

ԺԹ դարի 90-ականները Հայ երաժշտական թատրոնի պատմության մեջ նշանավորեցին Հեքիաթ-օպերայի ծնունդը. 1890-ին Տ.Չուխաճյանն ավարտում է «Զեմիրե» օպերա-կախարդապատկերը, որի թուրքերեն թատերատեսորի Հեղինակն է Հուշարար, թատերագիր²², թարգմանիչ²³ Տիգրան Գալեմճյանը (1844-1920), ում համագործակցությունը մասնորոշի Հետ սկիզբ էր առել տասնամյակների հեռավորը:

Գլխում ներկայացված է Տ. Գալեմճյանի կյանքի ուղին, ուրվագծված ստեղծագործական դիմանկարը, անդրադարձ է արված թատերական և գրական գործունեությանը: Հակասական է Տ. Գալեմճյանի կերպարը: Մի կողմից՝ ըստ Պ.Դուրյանի առաջին կենսագիր Բ.Էքսերճյանի՝ նա չնչին գումարով վերցրել է Դուրյանի պիեսները, բեմադրել չվարձատրելով Հեղինակին: Պ.Դուրյանն անձամբ հանդես է եկել մամուլում և բողոքել դրա դեմ: Մյուս կողմից՝ ղեկավար է գերազանահատել Տ. Գալեմճյանի մատուցած ծառայությունը Հայ թատրոնին և, ի մասնավորի՝ Հայ երաժշտական թատրոնին:

Ա. 1877-78 թատերաշրջանում, երբ Վարդուկյանը մեկնել էր Սալոնիկ, Տ. Գալեմճյանը պահում էր Պոլսում մնացած հատվածը:

Բ. Հայերեն ներկայացումների արգելքից հետո²⁴ Տ. Գալեմճյանը կազմակերպում է մի շարք Հայերեն ներկայացումներ: Գալեմճյանն իր ներկայացումները տալիս էր Բերայի թաղամասի Վերդի թատրոնում, որտեղ հանդես էին գալիս գերադանցապես օտար թատերախմբերը: Մամուլի վկայությամբ՝ Տ. Գալեմճյանը Հայերեն ներկայացումների համար ունեցել է հատուկ թուլյություններ. բեմադրություններն իրականացվել են ի նպաստ որևէ դպրոցի, գրադարանի, կրթական, մշակութային ընկերության և քաղաքական ուղղվածություն չեն ունեցել: Տ. Գալեմճյանի ոչ մեծաքանակ խմբում ընդգրկված էին Թ.Փասուլաճյանը, Պ.Մաղաքյանը և այլոք, իսկ թատերախմբի նվագախումբը ղեկավարում էր Տ.Չուխաճյանը: Բեմադրում էին բացառապես թարգմանական պիեսներ՝ «Փարիզի Հնավաճառը», «Քամելիազարդ տիկինը», «Արքայն զբոսնում» և այլն: Միակ ինքնուրույն պիեսն էր Տ. Գալեմճյան. «Գոբերներ կամ մեծահանդես տոն կուպաչտից ի Զուլուստա»: Սակայն սաստկացող

²² Տ. Գալեմճյանի թատերախաղերից շատերը, որոնք չեն պահպանվել, ժամանակին հաջողությամբ բեմադրել են Վարդուկյանի և այլ թատերախմբերը:

²³ Տ. Գալեմճյանը թարգմանել է Վ.Նյուգոյի «Էռնանին», «Արքայն զբոսնում», Վերդիի «Աիդայի» լիբրետոն, Շեքսպիրի «Օթելլոն», «Համլետը», «Լիր Արքան», «Մակբեթը», «Ռոմեո և Ջուլիետը», որոնց մի մասը բեմադրվել է Հայերեն, մի մասը թուրքերեն:

²⁴ 1879-ի նոյեմբերի 17-ին թատրոն Օսմանիեում Հ.Վարդուկյանը բեմադրում է Տ. Գալեմճյանի «Արա Գեղեցիկ կամ Աեր և Հայրենիք» երգախառն և պարախառն ողբերգությունը, որի երաժշտության հեղինակն էր Տ.Չուխաճյանը: Պիեսով, որը չի պահպանվել, եզրափակվում է Վարդուկյանի խմբի Հայերեն խաղացանկը:

ճնշման պայմաններում 1882-ի ապրիլին Տ. Գալեմճյանը Հարկադրված դադարեցնում է ներկայացումները, և քսան հոգանոց թատերախումբը ցրվում է:

Գ. Տ. Գալեմճյանն էր հուշել Թ.Նալյանին՝ գրել «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղայի» լիբրետոն:

Դ. Տ. Գալեմճյանի ջանքերի շնորհիվ էր, որ Չուխաճյանն ստեղծեց իր թատերախումբը և ներկայացրեց իր կոմիկական օպերաները:

Ե. Տ. Գալեմճյանի գրչին է պատկանում Հայոց անդրանիկ Հեքիաթ-օպերայի «Զեմիրեի» լիբրետոն:

Եվ այսպես՝ իր երաժշտական թատրոնի եզրափակիչ արարում Տ.Չուխաճյանը դիմեց Հեքիաթի...

Իրար ետևից սահում-անցնում են տասնամյակներ, Հարյուրամյակներ, փոխվում են սերունդները, բայց հետաքրքրությունը Հեքիաթի հանդեպ չի նվազում: Մարդկությունն այսօր էլ շարունակում է գրավել հրաքնների, խորհրդավոր արկածների, ժողովրդական իմաստնությունների և Խարու աշխարհը: Ել ուրիշ որտեղ, եթե ոչ Հեքիաթում, կտեսնես մարդու ամենահանդուգն երազանքների իրականացումը՝ երջանկություն, արդարություն հաղթանակի, մարդկային հանճարի մեծագույն փայլատակումների մասին: Չուխաճյանի ընտրությունը կանգ է առնում կախարդական Հեքիաթի վրա, որտեղ անպայմանորեն գործում են գերբնական ուժերը, կախարդական առարկաները, հրաշագործ օգնականները: Եվ եթե կախարդական Հեքիաթները լի են առասպելական էակներով՝ չար ու բարի ոգիներով, որոնք կամ վնասում են Հերոսին, կամ՝ գալիս օգնություն, ապա «Զեմիրեում» բացառապես բարի հոգիներն են, որոնք աջակցում են Հերոսներին:

Հեքիաթը կապվում է ներդաշնակ ու արդար աշխարհի մասին ժողովրդի պատկերացումների հետ. սրանում հստակ ընդգծվում են չար ու բարին, ցուցադրվում բարու բարոյական հաղթանակը: Հեքիաթը վեհացնում է մարդկային ոգին, մարմնավորում նրա երազանքները, ներշնչում հավատ ու լավատեսություն: Արդյո՞ք պատահականություն էր, թե՞ զուգարդություն, որ Մ.Սարյանի կարապի երգը դարձավ «Հեքիաթը», որը վարպետը նկարեց 1 սեանսում:

Հայ երաժշտագիտության մեջ իշխող տեսակետի համաձայն «Զեմիրեի» հիմքում արաբական Հեքիաթն է: Սակայն արաբական Հեքիաթների մեջ «Զեմիրեն» կամ նրան մոտ բովանդակությամբ Հեքիաթ գտնելու մեր որոնումները հաջողությամբ չպատկվեցին: Զօխտելով, որ օպերայի հիմքում կարող է լինել արաբական Հեքիաթը, չենք բացառում, որ լիբրետոյի բովանդակությունը Հենց Հեղինակների հորինվածքն է և Հեքիաթի ազգային պատկանելության հարցում այնքի հակված ենք կոմպոզիտորի մոտեցմանը. նա իր օպերան անվանում է «Արևելյան լեգենդ»: Եվ իսկապես. օպերայում Արևելքը որոշակի հասցե ունի, այն կոնկրետ արաբական է: Եվ մի թե կարևորը Հեքիաթի ազգային պատկանելությունն է, այլ ոչ թե գաղափարական բովանդակությունը: Երևի թե Հեքիաթը կոմպոզիտորին գրավել էր կյանքի պայծառ ու լավատեսական ընկալմամբ: Չուխաճյանն իր ընտրած Հեքիաթում չի բավարարվում լոկ սիրո, բարություն հաղթանակով լիբրետոյից դուրս մղելով բոլոր չար

հերոսներին: Օպերայի բոլոր հերոսները բարի են, անշահախնդիր օգնում են միմյանց ու աջակցում: Չուխաճյանը հեքիաթ-օպերայում ստեղծում է իր իսկ երգած աշխարհը՝ գերծ չարութիւնից ու նախնիներից, խարսխոված բարութիւն, ջերմութիւն և փոխօգնութիւն վրա, ուրվագծում մի երկիր, որը կարող է լինել միայն հեքիաթում:

Չուխաճյանագիտութիւն մեջ «Չեմիրեի» ստեղծման տարեթիվ է համարվում 1890-ը: Սակայն մինչ օրս անհայտ է, թե Չուխաճյանն ու Գալեմճյանը երբ են սկսել օպերայի ստեղծման աշխատանքները: Դեռևս 1880-ականների երկրորդ կեսին օպերայից առանձին հատվածներ ունեցել են համերգային կատարում: 1888-ի դեկտեմբերի 30-ին Կ.Պոլսում Պ.Աղամյանի բեմական գործունեութիւն 25-ամյա հորելյանի առիթով կազմակերպված հանդեսի վերջում Տ.Չուխաճյանի ղեկավարութիւնում նվագախումբը կատարում է «Արաբական մեծ պարը» «Չեմիրեից»: 1889-ի հունվարի 7-ին Բերայի թաղապետական թատրոնում Պ.Մաղաբյանի ղեկավարութիւնում և Պ.Աղամյանի մասնակցութիւնում «Ուրիել Ակոստայի» ներկայացման ընդմիջմանը նվագախումբը Տ.Չուխաճյանի ղեկավարութիւնում կատարում է «Արաբական մեծ պարը»: «Չեմիրեից» հատվածներ են հնչում հրեթացս 1889-ի մայիսի 19-ին Չուխաճյանի կազմակերպած նվագահանդեսի:

1889-ի վերջերին և 1990-ի սկզբներին արդեն պատրաստ էր օպերան, և կոմպոզիտորը ձեռնամուխ է լինում բեմադրութիւն իրականացմանը: Տիկին Պենաթիի ֆրանսիական թատերախումբը հանձն է առնում բեմադրել «Չեմիրեն» օպերան ներկայացվում է «Գոն-գորտի» թատրոնում 1890-ի վերջին և 1891-ի առաջին ամիսներին, թուրքերեն և ֆրանսերեն լեզուներով: Գալեմճյանի հեղինակած թուրքերեն թատերատեսողը ֆրանսերեն (հետագայում իտալերեն) էր թարգմանել հայ լրագրող, «Figaro»-ի աշխատակից, փարիզաբնակ Պետրոս Անմեղյանը: «Չեմիրեն» ներկայացվում է 8 անգամ, այդ թվում՝ 1891-ի մարտի 30-ին՝ նոր թատրոնում, մասնակցութիւնում Պենաթիի (Չեմիրե): Իններորդ ներկայացումը նախատեսված էր որպես Չուխաճյանի բենեֆիս: Սակայն նախօրեին խմբի դիրիժորը Նիքոսիան, խմբի մի մասը կազմող դերասան-դերասանուհիների հետ բոլորից ծածուկ մեկնում է Օդեսա՝ դժվարութիւնների առաջ կանգնեցնելով Չուխաճյանին: Խոչընդոտները հաղթահարելուց հետո ներկայացումը տեղի է ունենում և ջերմ ընդունելութիւն գտնում:

Ոգևորված օպերայի հաջողութիւնից «Չեմիրեն» Փարիզում բեմադրելու մտադրութիւնում 1891-ի ապրիլին Չուխաճյանը մեկնում է Ֆրանսիա: Փարիզ մաստրոն ուղևորվեց մեծ հույսերով. նա կենսուրախ էր, սակայն երբ մեկ տարի անց վերադարձավ՝ քայքայված էր ու անճանաչելիորեն փոխված, բոլորովին ընկճված ու հուսաբեկված: Փարիզ հասնելուն պես Չուխաճյանն սկսում է բանակցութիւնները թատրոնների տնօրենների հետ: Շուտով պարզ է դառնում, որ իր ձեռքի տակ եղած միջոցներով անհնար է օպերայի բեմադրութիւնը նրանք պահանջում են մեծ գումարներ, և կոմպոզիտորի ոգևորութիւնը փչրվում է՝ զարնվելով փողի պակասի անհաղթահարելի պայտին: Բարեբախտաբար, ֆրանսահայ մեծահարուստ Գ.Էգնայանը, կոմպոզիտորի կատարմամբ ծանոթանալով օպերայի երաժշտութիւնը,

հանձն է առնում հոգալ բեմադրութիւն հետ կապված ծախսերը: Բայց... հանկարծամահ է լինում Էգնայանը՝ իր հետ գերեզման իջեցնելով «Չեմիրեի» փարիզյան բեմադրութիւն վերջին հույսը:

Փարիզյան ամիսները սակայն անպտուղ չէին՝ Չուխաճյանը ծանոթանում է «Splendid Tavern»-ի սիմֆոնիկ նվագախմբի դիրիժոր Այտերի հետ. նա իր համերգներից մեկի ծրագրում ընդգրկում է «Արշակի» նախերգանքը և «Fantasies Orientales»-ը, որոնք արժանանում են ունկնդիրների ջերմ ընդունելութիւնն ու հեղինակին բերում «Թուրքական Օֆենսի» գնահատականը: Փարիզաբնակ երաժշտագետներին կոմպոզիտորը ծանոթացնում է իր «Լեբլեբիջի-ին» զաչնամուրով նվագելով հատվածներ: Մեկ տարի Փարիզում մնալուց հետո հուսահատված ու հրաշքափված Չուխաճյանը բռնում է տունդարձի ճամփան: 1892-ի փետրվարի վերջերին պոլսահայ մամուլն ավետում է Չուխաճյանի վերադարձը: 1894-ին, «Չեմիրեն» բեմադրվում է Ֆրանսիայի իտալական խմբի ջանքերով՝ Կ.Պոլսի նոր Ֆրանսիական թատրոնում: Ներկայացումը մեծ հաջողութիւն է ունենում: Այնուհետև «Չեմիրեն» մոռացութիւն է տրվում:

2008-ի մայիսի 30-ին, 31-ին և հունիսի 1-ին տեղի է ունենում «Չեմիրեի» ամերիկյան պրեմիերան. հայոց անդրանիկ հեքիաթ-օպերան բեմ է բարձրանում Փասադենայի քաղաքային հանդիսարահում Գլենդելի «Lark» երաժշտական ընկերակցութիւն խմբավար Վ.Պարսուսումյանի և ՀԲԸՄ «Արտավազը» թատերախմբի ղեկավար Գ.Սաթամյանի համատեղ ջանքերով: Վ.Պարսուսումյանը պատրաստում է թատերատերի նոր թարգմանութիւնը, և «Իրագարկ» հրատարակչութիւնը հրատարակում է օպերայի հայերեն կլավիրը: Գլխավոր դերերգերով հանդես են գալիս Ա.Սալճյանը (Չեմիրե), Ս.Սկրտչյանը (Ելսանթուր), Ա.Հայրիյանը (Էբուդիա), Ռ.Թելուցը (Աթալմուկ), Ե.Պարսումյանը (Սուհայլե) և այլք:

Տ.Չուխաճյանի դիվանում կա «Չեմիրե» օպերայի ձեռագիր 1 ձայնատետր (տեքստը հայատառ թուրքերեն)²⁵, 3 կլավիր (երկուսը՝ ֆրանսերեն, մեկը՝ իտալերեն)²⁶, գործիքային և վոկալ նվագամասեր, օպերայի թեմաներով Ֆանտազիայի ու Պոպուրիի պարտիտուրներ և նվագախմբային պարտիաներ, ինչպես նաև 4 թատերատետր²⁷ (երկուսը՝ ֆրանսերեն, մեկը՝ իտալերեն, մյուսը՝ ռուսերեն):

Գլխում տրված է օպերայի վերլուծութիւնը՝ կատարված հեղինակային ձեռագրերի մանրախույզ ուսումնասիրութիւն վրա, բացահայտված են ղրամատուրգիական և երաժշտական-ոճական առանձնահատկութիւնները:

²⁵ ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան, N 16, ձայնատետր, ձեռագիր 190 թերթ: N 17, ձայնատետր, ձեռագիր 201 թերթ:
²⁶ Նույն տեղում, N 18, կլավիր, ձեռագիր 121 թերթ: N 19, կլավիր, ձեռագիր 140 թերթ: N 20, կլավիր, ձեռագիր 143 թերթ:
²⁷ Նույն տեղում, N 138, լիբրետո, թերթ, ֆրանսերեն, ձեռագիր 21 թերթ: N 139, լիբրետո, ֆրանսերեն, ձեռագիր 35 թերթ: N 140, լիբրետո, ռուսերեն, ձեռագիր 34 թերթ: N 141, լիբրետո, իտալերեն, ձեռագիր 41 թերթ:

Անդրադարձ է արված «Զեմիրեի» մասին հայ երաժշտագիտություն մեջ առկա օպերայի լիբրետոյի տարբերակները և դեպքերին, որոշ տեսակետներին ու մեկնաբանություններին:

Ինչպես հայտնի է, հեքիաթի կերպարները միշտ տրվում են միանգամից դրսևորելով իրենց հիմնական ու գլխավոր հատկանիշները: Սրանք պակաս անհատականացված են, առավել ընդհանրացված: Այդ պատճառով էլ առանձին կերպարների բնութագրերի միջև կարելի է գտնել գրանց մերձեցնող ընդհանուր գծեր: Որպես կանոն, հեքիաթի հերոսները պակաս դինամիկ են, զարգացում գրեթե չեն պահանջում: Մեծ հոգեբանական բարդության և բազմակողմանիության բացակայությունը լրացվում է հիմնական բնորոշ գծերի ցայտունությամբ: Այս առումով «Զեմիրեում» որոշակի բացառություն են նշյանթուրի և Զեմիրեի կերպարները: Որպես մարդկային որոշակի գծեր մարմնավորող ամբողջական բնավորություններ, նրանք չունեն մեծ փոփոխականություն: Մակայն իրենց նպատակին հասնելու ճանապարհին հանդիպող խոչընդոտների ու փորձությունների հաղթահարման ընթացքում պատանի հերոսների կերպարներում ի հայտ են գալիս նորանոր գծեր, յուրովի բացահայտվում արդեն ծանոթ կողմերը: Հեքիաթի դրամատուրգիայում, ուր իրադարձությունների զարգացումը կատարվում է գերբնական ուժերի ղեկավարությամբ, հերոսներին հատկացվում է բավական համեստ դեր: Չնայած դրան՝ Չուխաճյանի օպերայում հերոսները միշտ էլ, որ սահմանափակվում են գերբնական ուժերին ենթարկվելով, հնազանդվելով: Երբեմն իրենց գործողություններով նրանք խթանում են իրադարձությունների զարգացումը: Էլյանթուրն ու Զեմիրեն մարմնավորում են իսկական մարդկային, ամբողջ օպերայի ընթացքում ուշադրության կենտրոնում են նրանց ճակատագրի ու բարձրագույն իդեալի որոնումները: Հեքիաթի կերպարները միշտ մարմնավորում են ինչ-որ որոշակի և հստակ տարանջատված բնավորություններ: Չուխաճյանը ևս չի շեղվում այդ դրույթից: Իր հեքիաթային հերոսների բնութագրերը ստեղծելիս նա ելնում է կենդանի մարդկային բնավորություններից, տիպականացնում ռեալ կենսական գծերը: Էբուդիան իմաստուն է ու վեհ, էլյանթուրը՝ խիզախ ու համարձակ, Զեմիրեն՝ քնքուռ ու հնարամիտ, Իենեզարը՝ հոգատար ու որդեսեր, Աթալմուկը՝ կատակասեր ու հավատարիմ, Մուհայլեն՝ նվիրված ու հնազանդ: «Զեմիրեի» կերպարները միաժամանակ և՛ հեքիաթային հերոսներ են, և՛ կենդանի մարդիկ: Սրանք գուտ ալեգորիաներ ու սիմվոլներ չեն, այլ ներկայանում են իրենց ներաշխարհի ողջ ինքնատիպությունը:

Հայոց անդրանիկ հեքիաթ-օպերան Տ.Չուխաճյանի «Զեմիրե» օպերա-կախարդապատկերն իր բոլոր տարրերով խորապես ինքնատիպ, ոճով՝ նորարարական, ներթափանցված կենսահաստատ ոգով, հայ երաժշտության աչքի ընկնող նվաճումներից է՝ բարություն և սիրո գեղեցիկ օրհներգ:

Տ.Չուխաճյանի կյանքի և ստեղծագործության առեղծվածներից է «Ինդիանա» օպերան: Մինչ օրս չուխաճյանագիտության մեջ դեռևս վերջնականապես հստակեցված չէ ստեղծագործության տեղն ու դերը թե՛ կոմպոզիտորի ժառանգության, թե՛ հայ երաժշտական թատրոնի պատմության մեջ: Տարիներ շարունակ հիշատակություն չի եղել այս օպերայի մասին, կոմպոզիտորի կարապի երգը համարվել է «Զեմիրեն»: Եվ միայն 1941-ին Կ.Պոլսում լույս տեսած հոդվածում Ա.Մաղաթյանը համաստում է, թե Չուխաճյանի վերջին գործը «Ինդիանա» օպերան է, որը չի բեմադրվել և գտնվում է Ա.Մելիքյանի մոտ:

1957-ին Գ.Ստեփանյանը խորհրդահայ չուխաճյանագիտության մեջ առաջին անգամ հիշատակում է «Ինդիանա» օպերայի գոյության փաստը: «Տ.Չուխաճյանի մի անհայտ օպերայի մասին» հոդվածում 1957-ին նա գրում է. «Որքան ցանկալի կլինեք գտնել և հասարակության սեփականություն դարձնել հայ երաժշտական կյանքի արվեստի նաև այդ կարևոր նմուշը»: Գ.Ստեփանյանի նվիրական ցանկությունն իրականություն է դառնում 15 տարի անց, երբ Ս.Գարամանուկյանի ջանքերով «Ինդիանայի» ձեռագրերը վերջնականապես հանգրվանում է ԳԱԹ Տ.Չուխաճյանի դիվանում: 1972-ի տարեկզբին Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս, երաժշտագետ Մ.Դավթյանն այցելում է Ստամբուլ, հանդիպում Ս.Գարամանուկյանի հետ և տեղեկանում, որ «Ինդիանայի» ձեռագրերը գտնվում են նրա մոտ: Նա պատրաստակամություն է հայտնում դրանք բերել Երևան, բայց Գարամանուկյանն ավելի նպատակահարմար է համարում ուղարկել Փարիզ, որտեղից էլ Սերովբե Արք. Մանուկյանն անձամբ փոխադրում է Երևան և հանձնում Վեհափառ Հայրապետին՝ ի տնօրինություն: ԳԱԹ Տ.Չուխաճյանի դիվանում պահպանվող Գարամանուկյանի նամակը, որը գիտական շրջանառության մեջ է դրվում առաջին անգամ, կարևոր տեղեկություններ է պարունակում «Ինդիանայի» ձեռագրերի ճակատագրի վերաբերյալ:

Շուտով «Գարուն» ամսագրի խմբագրության խնդրանքով Տ.Չուխաճյանի նորահայտ օպերայի մասին 1977-ին ուսումնասիրություններ են կատարում Գ.Ստեփանյանն ու Մ.Մուրադյանը: Ըստ Գ.Ստեփանյանի՝ «Չուխաճյանը «Ինդիանան» գրել է 1896 կամ 1897 թթ.: Մահացել է մեկ տարի անց»: Իսկ «Ինդիանայի» կլավիրի մասին Մ.Մուրադյանը գրում է՝ «Մի բան պարզ է, որ «Ինդիանան» պատկանում է Չուխաճյանին: Այդ են վկայում ոչ միայն բանասիրական տվյալները, այլև օպերայի լեզվա-ոճական երաժշտական ընդհանրությունները Չուխաճյանի նախորդ բեմական ստեղծագործությունների հետ»:

Իրանից հետո, ավելի քան երեք տասնամյակ շարունակ հայրենական երաժշտագիտության մեջ Չուխաճյանին նվիրված ուսումնասիրություններում, հոդվածներում և հրապարակումներում հետևողականորեն անտեսվել է «Ինդիանան», շրջանցվել դրա գոյության

փաստը:

Մեզ համար կասկածից վեր է, որ «Ինդիանան» Չուխաճյանի ստեղծագործությունն է և դրա հիմնավորման կարիքն առանձնապես չկա: «Ինդիանայի» հետ կապված մեր նկատառումները վերաբերում են օպերայի ստեղծման ժամանակաշրջանին: Օպերայի Չուխաճյանի գրչին պատկանելու փաստն ընդունողները գտնում են, որ այն ստեղծվել է 1896-97-ին: Գ.Ստեփանյանի կարծիքով «Ըստ արդյուր-ների, Տ.Չուխաճյանը «Զեմիրենց» հետո, 1897-ին գրել է «Ինդիանա» օպերան՝ թուրք գրող Աբդյուլհակի Համիդի «Հնդկուհին» երկի հիման վրա: Ասվում է նաև, թե այդ գործի ձեռագիրը Չուխաճյանն իր մյուս օպերաների հետ գրավ է դրել Եդիսթանի մոտ, մեկնել Իզմիր, որտեղ էլ վախճանվել է կարճ ժամանակից, թե «Ինդիանան» հետագայում պահվել է Եդիսթանի որդու Արամ Մելիքյանի մոտ»: Ըստ Մազաթյանի «Ինդիանան» կոմպոզիտորը գրել է 1897-ին, մի քանի ոսկով գրավ դրել Մելիքյանի մոտ ու մեկնել Իզմիր: «Կոմպոզիտորը այն «Ինդիանան» - Ա.Ա.) ավարտել է 1897 թվին, իր մահից ընդամենը մեկ տարի առաջ և ականատես չի եղել իր օպերայի բեմադրությանը»,- ահավասիկ Մ.Մուրադյանի տեսակետը:

Մեր կարծիքով Չուխաճյանն «Ինդիանան» գրել է ոչ թե մահից մեկ-երկու տարի առաջ, այլ 1870-ականների երկրորդ կեսին: Ահավասիկ մեր վարկածի կռիվները:

Ա. Հայտնի է, որ Չուխաճյանը Կ.Պոլսից տեղափոխվեց Չմյուռնիա 1896-ին: Իր ողջ կյանքը Պոլսում անցկացրած ու փառքի հասած կոմպոզիտորի համար նման որոշման դրդապատճառը ՀՅԴ ձեռնարկած Բանկ Օտոմանի գրավումն էր 1896-ի օգոստոսի 14-ին, որն առաջ բերեց թուրքական հայաստաց ղեկավարության վայրագությունների հերթական ալիքը: Հարմար առիթ էր ներկայացել արյունարբու սուլթանին, և նա նոր մուրեզնությունը ձեռնամուխ եղավ իր հայալիք ծրագրերի իրագործմանը: Ջարդից տասն օր անց Մ.Մանկյանը որդու Արամի հետ այցելում է Մ.Քեսեճյանին, և նրանք որոշում են տեղափոխվել Չմյուռնիա: Նրանց է միանում մասետրո Չուխաճյանը՝ ընտանյոք հանդերձ: Հինգ օր անց նրանք մեկնում են Կ.Պոլսից այլևս չվերադառնալու մտադրությամբ: Այսինքն՝ Կ.Պոլսից հեռանալով 1896-ի օգոստոսի վերջին, Չուխաճյանը չէր կարող «Ինդիանան» գրել ու գրավ դնել Մելիքյանի մոտ 1897-ին:

Բ. Նշվում է, որ Չուխաճյանը գրավ է դրել իր բոլոր օպերաները, մինչդեռ «Զեմիրեն» այս ցուցակում բացակայում է: Տրամաբանական է, որ կոմպոզիտորը մյուսների հետ Մելիքյանի մոտ գրավ կղներ նաև «Զեմիրեն», եթե այն արդեն ստեղծված լիներ:

Գ. Մ. Գարամանուկյանի նամակում նշվում է, որ կոմպոզիտորն օպերաները գրավ է դրել 1870-ականներին:

Դ. Մ. Գարամանուկյանը նկատում է, որ օպերայի «ոճը շատ մոտ է «Լէպլէպիճի հօրհօր»ի ոճին»: Մեր կարծիքով ավելի ճիշտ կլիներ ասել առհասարակ կոմիկական օպերաների ոճին. Չուխաճյանն իր չորս գործողությամբ «Զեմիրենց» հետո կրկին վերադառնում է երեք գործողությամբ կոմիկական օպերաներին:

Ե. Եվ, մեր կարծիքով, ամենակարևոր հանգամանքը. եթե

«Ինդիանան» ստեղծվել է 1896-97-ին, ապա ինչու է օպերայի ձեռագիր պարտիտուրի տիտղոսաթերթին գրված «1876»:

«Ինդիանան» գրված է ըստ Աբդյուլհակի Համիդի «Հնդկուհին» ստեղծագործության: Լիբրետոն կազմել է Կիպրոսի Փրանսիական Հյուպատոսարանի թարգման և հմուտ Փրանսագետ Յոզեֆ (Հովսեփ) Եազըճյանը²⁸: Ի դեպ լիբրետիստի անունը տեղ չի գտել նաև «Ինդիանային» անդրադարձած միակ երաժշտագետ Մ.Մուրադյանի ուսումնասիրության մեջ: Առհասարակ նրա մասին հիշատակում ենք առաջին անգամ:

«Ինդիանա» օպերայի ոչ մի թատերատետր մեզ չի հասել: ԳԱԹ Տ.Չուխաճյանի դիվանում կա «Ինդիանայի» ձեռագիր 1 ձայնատետր²⁹, 1 կլավիր³⁰ և գործիքային նվագամասեր³¹:

«Ինդիանայի» հրաշքով պահպանված և մեզ հասած ձեռագիր պարտիտուրը և կլավիրն ուսումնասիրողի առջև լուրջ պրոբլեմներ են դնում, քանի որ բառային տեքստը լատինատառ, Փրանսագիր թուրքերեն է: Ուստի անհրաժեշտություն առաջացավ թարգմանելու և առաջին անգամ հայացնելու օպերան, ինչը մեր խնդրանքով իրականացրեց Ա.Պողիկյան-Իարբեյանը: Իրա շնորհիվ ոչ միայն հնարավոր դարձավ օպերայի ուսումնասիրությունը, այլև նախադրյալներ ստեղծվեցին հայրենիքում հայերեն լեզվով դրա բեմադրություն համար:

«Ինդիանան» Տ.Չուխաճյանի դեբյուտն էր հայրենասիրական օպերայի ժանրում, որի մասին ոչ ոք այդպես էլ չիմացավ: Ինքուստ անցավ աննկատ՝ հեղինակին մատուցելով դառնագին ապրումների հերթական չափաբաժինը: Օպերան առանձնանում է կոմպոզիտորի երաժշտական թատրոնում իր ճակատագրով: Ի տարբերություն մյուս օպերաների, «Ինդիանան» երեք բեմ չբարձրացավ ոչ հեղինակի կյանքի օրոք, ոչ նրա մահից հետո, ոչ հեղինակային մտահղացմամբ և ոչ էլ խմբագրված ձևով: Ավելին՝ ի տարբերություն իր նախորդների և «Զեմիրենի», որոնց գոյության փաստը գոնե հայտնի է, թեև երաժշտությունն անձանոթ, «Ինդիանան», ասես, անտեսված ու մերժված բոլորից՝ հանիրավի մոռացության տրվեց: Մինչդեռ սա Չուխաճյանի լավագույն ստեղծագործություններից է, նրա հասուն շրջանի կատարյալ գործերից: Ստեղծելով «Ինդիանան» Չուխաճյանը գնաց այն ճանապարհով, որ հարթել էր «Արշակում» և կոմիկական օպերաներում. զարգացած անսամբլներ, ծավալուն մասսայական

²⁸ Տե՛ս «Ինդիանայի» ձեռագիր կլավիրի երկրորդ գործողության տիտղոսաթերթը:

²⁹ ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան, N 30, ձայնատետր, I գործողություն, ձեռագիր 121 թերթ: N 31, ձայնատետր, II գործողություն, ձեռագիր 100 թերթ: N 32, ձայնատետր, III գործողություն, ձեռագիր 99 թերթ:

³⁰ Նույն տեղում, N 33, կլավիր, I գործողություն, ձեռագիր 60 թերթ: N 34, կլավիր, II գործողություն, ձեռագիր 52 թերթ: N 35, կլավիր, III գործողություն, ձեռագիր 49 թերթ:

³¹ Նույն տեղում, N 36-48, գործիքային պարտիաներ, Տետր N 1-10, Տետր N 12-15:

տեսարաններ, բալետային տեսարան: «Ինդիանայով» կոմպոզիտորը Հատակ ուղիներ է նախանշում դեպի «Ջեմիրեն»: այստեղ Հանդես եկած կերպարներն ու իրավիճակներն իրենց այլազան դրսևորումն ու շարունակությունն էին գտնելու «Ջեմիրենում»:

Մինչ օրս «Ինդիանան» չի ուսումնասիրվել, եթե ի նկատի չառնենք Մ.Մուրադյանի թուղթիկ անդրադարձն օպերային, ուր տեղ են գտել թյուր տեսակետներ և դատողություններ: Իսկ ընդհանուր առմամբ՝ երաժշտական չուխաճյանագիտությունը Հետևողականորեն լուծության է մատնել օպերայի գոյություն փաստն իսկ: «Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության» աշխատության մեջ Մ.Մուրադյանը, չարադրելով «Ինդիանայի» համառոտ բովանդակությունը, գրում է. «Երիտասարդ Վարունան և Միքայեն փոխադարձաբար սիրում են, իսկ Վարունայի մայրը՝ Վահիվուն հավանել է մի այլ մարդու՝ Նաթանին, որը թեև մեծ է աղջկանից, բայց հարուստ է և կարող է ապահովել իր աղջկա կյանքը»³²:

Ըստ մեր ուսումնասիրությունների

✓ ըստ Մուրադյանի՝ Վարունա-Միքայե գույգում աղջիկը Վարունան է, մինչդեռ իրականում օպերայի գլխավոր հերոսուհին ոչ թե Վարունան է, այլ Միքայեն:

✓ Վահիվուն Վարունայի մայրը չէ, ավելին՝ առհասարակ նա կին հերոս չէ թեկուզ այն պատճառով, որ նրա երգամասը ծավալվում է բառի բանալիում: Իրականում Վահիվուն իմաստուն անձնավորություն է, որը մեծ հարգանք է վայելում բոլորի կողմից: Նա կարևոր դեր է կատարում իրադարձությունների հետագա ծավալման գործում, և պատահական չէ, որ հերոսի երաժշտական կերպարունակողին առաջին անգամ ներկայանում է Բագավենից ու Միքայելից անմիջապես հետո, երգչախմբի հետ տեսարանում. չէ՞ որ նա մեծ հեղինակություն է:

✓ Վարունան ամենևին էլ երիտասարդ չէ, նա գլխավոր հերոսուհու Միքայեի հայրն է, այսինքն՝ Վարունան և Միքայեն ոչ թե սիրահարներ են, այլ հայր և դուստր: Դրանում համոզվելու համար պետք է ընդամենը տեսնել, թե ինչպես երրորդ գործողության N 12-ի սկզբում Միքայեի «Հայր իմ, շատ ուրախացա» ռեպլիկին պատասխանում է Վարունան: Նույն տեսարանում Վարունան դիմում է Միքայեին «Իմ դուստր» խոսքերով:

✓ Իրականում Միքայեի սիրած երիտասարդն օպերայում Բագավենն է, որի մասին Մուրադյանի մոտ որևէ հիշատակություն չկա. հենց նա է մեկնում մարտի և փրկում հայրենիքը, մինչդեռ ըստ Մուրադյանի. «Միքայեն, իր ընկերների հետ միասին, նվիրված է հայրենիքի փրկության գործին և նրանց հաջողվում է կանխել վերահաս վտանգը: Իրադարձությունների հետագա զարգացումը հանգեցնում է այն բանին, որ մայրը համաձայնում է երիտասարդ-

ների ամուսնությունը, որոնք ուրախ են ու երջանիկ, որ իրենց հայրենիքն ազատագրվել է և իրենք էլ հասել են իրենց փափագին»: Իսկապես օպերայի վերջում երիտասարդներն ամուսնանում են, բայց ամուսնանում են ոչ թե Միքայեն ու Վարունան, այլ՝ Միքայեն և Բագավենը: Ինչ վերաբերում է հերոսուհու մորը, ապա նրա կերպարն օպերայում առհասարակ բացակայում է. «Ինդիանայի» միակ կին գործող անձը Միքայեն է, մնացած բոլոր տղամարդիկ են:

✓ Մ.Մուրադյանի կարծիքով՝ օպերայի տեքստում տեղ են տրվել նույնիսկ քաղաքական լոգոնգների («Կեցցե՛ սուլթանը», «փառք սուլթանին» և այլն, որոնք հակասում են Հնդկական բովանդակությանը): Մինչդեռ օպերայում նման արտահայտությունների չենք հանդիպել. այստեղ փառաբանվում է ոչ թե սուլթանը, այլ առաջին հերթին հայրենիքը³³, ինչպես նաև արքան և ժողովուրդը³⁴, Ռաջան³⁵:

«Ինդիանան» հայրենասիրական օպերա է՝ լիբրետոյում թևածուծ է հայրենասիրության գաղափարը, հայրենիքի ազատության և անկախության գաղափարն անցնում է ողջ օպերայի միջով, հայրենասիրությունը է շնչում երաժշտական կտավի յուրաքանչյուր էջ: Ըստ էության պատմաոճանատիկական «Արչակից» և կոմիկական տրիադայից՝ «Արիֆից», «Քյոսե Քեհլայից» և «Լեյլեբեքլիից» հետո Չուխաճյանը հանդես է գալիս օպերային նոր ժանրում ստեղծելով իր միակ հայրենասիրական օպերան: Եվ բնական էր, որ թուրքական մուսլիմ իրականության պայմաններում կոմպոզիտորը հայրենասիրական խոշոր կտավի օրնս-ում պիտի պատմեր ոչ թե իր հայրենիքի ու ժողովրդի, այլ հեռավոր Հնդկաստանի ու Հնդկների մասին՝ նրանց նվիրական իղձերը նույնացնելով իր և իր հայրենակիցների համար թանկ ու նվիրական հայրենիքի մասին երազանքների հետ:

Օպերան բաղկացած է երեք գործողությունից, 15 համարից: Հեղինակային ձեռագրերի մանրախույզ ուսումնասիրությունների վրա առաջին անգամ բացահայտել ենք օպերայի դրամատուրգիական, երաժշտական-ոճական առանձնահատկությունները:

³³ Տե՛ս առաջին գործողության N 5 ֆինալի եզրափակիչ խմբերգը. «Թո՛ղ փառաբանվի հայրենիքը...», կամ երկրորդ գործողության N 10 ֆինալի եզրափակիչ խմբերգը. «Հայրենիքին երջանկություն խնդրենք, խնդրենք...» կամ երրորդ գործողության N 15 ֆինալի եզրափակիչ խմբերգը. «Մեր կյանքը մատաղ կանենք մեր երկրին, արյունը կտանք մեր հայրենիքին»:

³⁴ Տե՛ս առաջին գործողության N 5 ֆինալի եզրափակիչ խմբերգը. «Թող կեցցեն արքան և ժողովուրդը, կեցցեն արքան, կեցցեն արքան» կամ երրորդ գործողության N 15 ֆինալի եզրափակիչ խմբերգը. «Կեցցեն ժողովուրդը և արքան»:

³⁵ Տե՛ս երկրորդ գործողության N 10 ֆինալի եզրափակիչ խմբերգը. «Ռաջային հզորություն խնդրենք, խնդրենք, խնդրենք» կամ երրորդ գործողության N 15 ֆինալի եզրափակիչ խմբերգը. «Մեր Ռաջա, գահը անսասան լինի, իշխանությունը թող հարատևի, հաջողությունը միշտ քեզ ուղեկցի, երկիրը թող քեզ հար փառաբանի»:

³² Մուրադյան Մ., Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1989, էջ 165:

ԺԹ դարի երկրորդ կեսին Հայկական օպերայի սկզբնավորման ուղղութիւնով ստեղծագործական որոնումներ են կատարվում նաև Արևելյան Հայաստանում: 1887-ին Կ.Պոլսում Հանդիպելով Տ.Չուխաճյանին ու ծանոթանալով արդեն հռչակավոր «Լեւելբերլին», Քր.Կարա-Մուրզան որոշում է իր ուժերը փորձել երաժշտական թատրոնի ասպարեզում՝ դրա համար ունենալով բոլոր հիմքերը: Նա արդեն կազմակերպել էր Հայ իրականութեան մեջ առաջին քառաձայն խումբն ու Թիֆլիսում 1885-ի մարտի 15-ին տվել քառաձայն խմբերգային անդրանիկ համերգը, իսկ 1887-ին ծննդավայր Ղարասու-Բազարում՝ երկսեռ խմբի առաջին համերգը: Կարա-Մուրզան վարպետորեն զուգորդում էր տարաբնույթ երգեր և ստեղծում ժողովրդական երգի վրա հիմնված ծավալուն ձևեր: Կոմպոզիտորը որոշ ժամանակ Թբիլիսիում, Արծրունու թատրոնում ղեկավարում էր փոքր նվագախումբը: Հաջորդ քայլը Կարա-Մուրզայի «Հրդեհ» (1885) և «Գաղթականներ» (1885) երաժշտական պատկերներն էին՝ խմբերգային պիեսներ, որոնք հնչում էին Գ.Բաշինջաղյանի հեղինակած ղեկորների ֆոնին: Կարա-Մուրզան երաժշտութուն էր գրել ևս Գալֆայանի «Արշակ Բ» դրամայի համար (1883), որն իր մեջ ներառում էր արիաներ, անսամբլներ, խմբերգեր և գործիքային համարներ: «Արշակից» առանձին համարներ ու գործողութուններ տեղ են գտել տարբեր երգչախմբերի համերգային ծրագրերում, իսկ 1895-ին Բաքվում և Շուշիում Կարա-Մուրզան Հովհ.Աբելյանի հետ համատեղ սեփական երաժշտութիւնով բեմադրել է «Արշակ Բ» ներկայացումը: Նա մտադիր էր «Արշակ Բ» ողբերգութեան երաժշտութեան հիման վրա ստեղծել մեծ պատմական օպերա:

Մեծ էր Կարա-Մուրզայի հետաքրքրութունը երաժշտական թատրոնի հանդեպ. նա նպատակ է ունեցել հորինել մի քանի օպերաներ, որոնց ցանկը պահպանվում է արխիվում: Նա շատ բարձր էր գնահատում օպերան և խիստ կարևորում դրա դերը. «Օպերան իր մեջ պարունակում է չորս գեղարվեստ՝ բանաստեղծութուն, նկարչություն, դրամատիկական արվեստ և երաժշտություն: Եթե այդ բաղադրիչներից մեկը թույլ կամ պակասավոր լինի, օպերան շատ բան կկորցնի»-կգրի Կարա-Մուրզան 1899-ի հոկտեմբերի 23-ին «Մշակում»:

«Շուշանը» Կարա-Մուրզայի երաժշտական ժառանգութեան գագաթն է: Օպերայի լիբրետոյի հեղինակն է գրող, հասարակական գործիչ Ատրպետը (Մարգիս Մուրադյան, 1860-1937): Գլխում տրված է Ատրպետի կյանքի ուղին, ուրվագծված է գրողի ստեղծագործական դիմանկարը: Ատրպետը թողել է գրական մեծ ժառանգություն: Նրա կարևոր գործերից են «Այմաստ», «Ջավահիր» և «Քոռ եղիկ» վեպերը, «Խե Կարապետ», «Շինոց» և «Ժառանգներ» վիպակները, «Թուլումբալիներ» վեպիկը, ինչպես նաև պատմվածքներն ու նովելատիպ գրվածքները, այդ թվում՝ «Նրախտապահանջ կամ տժվժիկ» պատմվածքը, որի հիման վրա ստեղծվել է «Տժվժիկ» ֆիլմը: Երկերի 10-

Հատորյակից բացի նա թողել է առանձին գրքերով հրատարակված բազմաթիվ գեղարվեստական գործեր ու պատմաբանասիրական հետազոտութուններ, հրապարակախոսական հոդվածներ:

Հայ երաժշտական թատրոնի համար կարևոր նշանակություն ունեցավ «Շուշան» օպերայի լիբրետոն, որը տպագրվել է 1890-ին Պետերբուրգում³⁶: Հեղինակն այն նվիրել է Կարա-Մուրզային. «Նուէր մեծայարգ պ. Խաչատուր Մարգարեան Կարա-Մուրզային. Դո՛ւ, որ պատճառ դարձար և խրախուսեցիր այնքան տարիներում մտքումս պատկերացրած սիրտս մաշող տիպերի նկարագրելուն, ընդունիր անկեղծ սրտով քեզ մատուցած այս իմ փոքրիկ երկն: Տու՛ր դորան Քոռ Քնարի լարերի քնքուշիկ դալլալիկներն, որի ներդաշնակ և քաղցրանալա եղանակները ծածկեն նորա պակասութիւններն: Հեղինակ»: 1891-ի մարտի 28-ի N 35-ում «Մշակը» տեղեկացնում է, որ Կարա-Մուրզան երաժշտութուն է գրում Ատրպետի Պետերբուրգում տպագրված «Շուշան» ողբերգութեան համար: Հրնթացս 1891-ի դեկտեմբերի 8-ին Բաքվի հասարակական ժողովարանի դահլիճում կայացած Կարա-Մուրզայի խմբական համերգի հնչում է «Շուշանի» նախերգանքը: Կարա-Մուրզան «Շուշանից» հատվածներ է կատարում 1892-ի փետրվարի 23-ին Բաքվում, իր խմբական 50-րդ համերգին, 1893-ի մայիսի 17-ին Վաղարշապատում՝ կայացած խմբական երգի երկրորդ համերգին, 1901-ի մարտի 17-ին Թիֆլիսի Արտիստական ընկերութեան թատրոնում կայացած խմբական երգի համերգին: 1903-ին «Շուշանից» հատվածներ են հնչում Ալեքսանդրապոլում՝ Ա.Տիգրանյանի ղեկավարութեամբ:

«Շուշանը» ժամանակին մեծ ժողովրդականություն է վայելել: Ատրպետի Թավրիզում եղած տարիներին հեղինակի նախածնունդով թատրոնը և ջանքերով «Շուշանը» բեմադրվել է Թավրիզում: Մ.Մուրադյանի կարծիքով՝ «Իբրև բեմական ստեղծագործություն, այս պիեսը որևէ քննադատության դիմանալ չի կարող, որովհետև նա չափազանց ստատիկ է, զուրկ գործողության զարգացման դինամիկայից, լի է բազմաթիվ երկարաբանութուններով ու ավելորդութուններով, որոնք ոչ միայն չեն նպաստում սյուժետային գծի զարգացմանը, այլև հաճախ մթաղնում են այն»³⁷: Նրա կարծիքով պիեսը երաժշտականացման համար հարմար չափ տեղեր ունի: Հատկապես 2-րդ և 3-րդ գործողություններն աչքի են ընկնում ձգձգվածութեամբ, ինչի պատճառով անհնար է դառնում դրանց երաժշտականացումը, և դա էլ հանդիսացել է պատճառներից մեկը, որ Կարա-Մուրզան ընդհատի իր աշխատանքը «Շուշան»-ի վրա: Մեր կարծիքով օպերայի անավարտութեան մեջ լիբրետոյի մեղքի բաժինը խիստ չափազանցված է: Ինչպես տեսանք, Ատրպետը «Շուշանը» հատուկ

³⁶ Տե՛ս Ատրպետյան Ս., ՇՈՒՇԱՆ, ողբերգութիւն երեք արարուածով (թուրքահայերի կեանքից), Ս.Պետերբուրգ, տպարան Ի.Ն.Ակորոսկոպի, 1890:

³⁷ Մուրադյան Մ., Քրիստափոր Կարա-Մուրզան և բազմաձայնութեան արմատավորումը Հայ երաժշտութեան մեջ, Երևան, 1956, էջ 186:

գրել է որպես օպերայի լիբրետո և նվիրել Կարա-Մուրզային: Հայտնի է, որ կոմպոզիտորն ակտիվորեն մասնակցել է լիբրետոյի վերջնական մշակմանը: Կարա-Մուրզան սերտ համագործակցել է Ատրպետի Հետ, ցուցումներ տվել դրամայի յուրաքանչյուր տեսիլի, ոտանավորի վերաբերյալ: Հետևաբար, գրական տեքստը բավարարել է կոմպոզիտորին, ում բոլոր դիտողությունները, բնականաբար, պիտի հաշվի առնեք Ատրպետը և, ամենայն հավանականությամբ, այդպես էլ եղել է: Ավելին՝ Բաբվում 1891-ի աշնանը տեղի ունեցած «Շուշանի» նախերգանքի համերգային կատարումից հետո Հաջողություններից ոգևորված կոմպոզիտորը նախերգանքի և առաջին գործողություններից հետո գործողությունները ուղևորվում է Մոսկվա «Շուշանի» այնտեղ ավարտելու ու բեմադրելու նպատակով, սակայն դա չի հաջողվում, իսկ օպերայի ձեռագրերն էլ կորսվում են արքայի ճանապարհին: Պետք է ենթադրել, որ լիբրետոն բավարարել է կոմպոզիտորին, ուստի չէր կարող օպերայի անավարտության պատճառ դառնալ:

Ատրպետի իր ստեղծագործության նյութը վերցրել է արևմտահայերի կյանքից: Պիեսի հիմքում իրական եղելություն է. մշեցի Գյուլիգարի Հետ կատարված դեպքը ժամանակին մեծ արձագանք է գտել Հայկական մամուլում: Լիբրետոն բաղկացած է նախերգանքից և երեք արարվածից (Հինգ պատկեր): Թեև օպերայի նյութն էր դարձել միայն նախերգանքն ու առաջին գործողությունը, սակայն հարկ ենք համարել հիմնական գծերով անդրադառնալ բոլոր երեք գործողություններին՝ երաժշտական նյութերի բացակայության պայմաններում գտնե նախատեսվող օպերայի գաղափարական բովանդակությունը ներկայացնելու նպատակով: Գլխում առաջին անգամ տրված է լիբրետոյի Հաջողական վերլուծությունը՝ ըստ արարվածների:

...Ցավոք, օպերան մնացել է անավարտ. նախատեսվող 5 պատկերների երաժշտությունից հորինվել են երկուսը՝ նախերգանքն ու առաջին գործողությունը: Քանի որ արքայի ճանապարհին կորսվել են Կարա-Մուրզայի անավարտ օպերայի ձեռագրերը, ուստի այսօր կարող ենք օպերայի մասին կարծիք կազմել ԳԱԹ Քր.Կարա-Մուրզայի դիվանում առկա «Շուշան» օպերայի ձեռագրերից³⁸: Նախերգանքի տիտղոսաթերթին նշված է. ««Շուշան, օպերա Քր.Կարա-Մուրզայի, գրի առավ Պողոս Կարա-Մուրզայի ձայնից Անտոն Մախլյանը: Նախերգանք, քրդերի խումբը և Փոլադ բեյը. օպերան գրված է 1891 թվին Ատրպետի ներկայությամբ և նրա խորհրդակցությամբ: Քր.Կարա-Մուրզայի կոնցերտային շրջանը. կատարվում էր մեծ Հաջողությամբ Թիֆլիսում, Աստրախանում, Բաբվում, Յերեվանում և այլ քաղաքներում: Առաջին անգամ Փոլադ բեյի դերը կատարել է Հայ արտիստ Մովսիսը (դերասանական անուն է), վորին ուղարկեցին Միլան ձայնը մշակելու, Քր.Կարա-Մուրզայի ավակցությամբ»: Նախերգանքի

³⁸ ԳԱԹ, Քր.Կարա-Մուրզայի դիվան, N 42, «Շուշան» օպերայից մի պատկեր (6 էջ), 3 թերթ: N 43, «Շուշանից» «Հրդեհ» (քառաձայն երգ), «Հողմը փչեց ի հարավն» (2 էջ), 1 թերթ: N 44, «Շուշան» (Ա. արարված), (14 էջ), 8 թերթ: N 45, «Շուշան» օպերայի նախերգանքը (17 էջ), 9 թերթ + 1 թերթ:

կյավիրի Հետ պահպանվող թերթիկի վրա նշված են Պողոս Կարա-Մուրզայի «Մի քանի նկատողություններ «Շուշանի» մասին», որը նա գրել է Բաբվում, 1938-ի հունվարի 8-ին: Կոմպոզիտորի եղբայրը նշում է. «Թեև յես նոտաները ստուգեցի, այնուամենայնիվ յես հավատացած չեմ, վոր նոտազրույթյունը հաջող է և անխալ: Իմ կարծիքով, օրինակի համար, մի քանի մեղեդիների չափը սխալ է՝ NN 12, 13, 14, 20, 21, 22 և 23: Նույնպես և N 15, որ պետք է լինի 2/4, ինչպես N 3, այլ ոչ 4/4»: «Նախերգանք» անվանված ձեռագրում ամփոփված են նաև առաջին գործողությունից 1-4 տեսարանները: Պ.Կարա-Մուրզան նշում է, որ «Շուշանի» մեղեդիները «Քր.Կարա-Մուրզայի ինքնուրույն հեղինակություններից ամենաարժեքավորն են»:

Օպերան չունի նվագախմբային նախերգանք և սկսվում է առաջին պատկերով, որը հեղինակներն անվանել են Նախերգանք³⁹: Նախերգանքում տրված է քրդերի երաժշտական բնութագիրը. ակնհայտ է, որ օպերայում պիտի իրար հետ բախվեն քրդերի և Հայերի երաժշտական ոլորտները: Կարա-Մուրզան օպերայում մեծ տեղ է տվել խմբերգային տեսարաններին՝ երգչախումբն է սկսում և ավարտում օպերան: Երկու դեպքում էլ դա քրդերի խումբն է, քանի որ օպերայի հերոսները երջանկությունը ավերում, շուրջը մահ ու ավերածություններ է սփռում Հենց քրդերի ավազակախումբը: Նախերգանքում ներկայանում են քրդերն ու Փոլադ բեյը, այստեղ առկա թեմաները, մեր կարծիքով, պիտի միջանցիկ նշանակություն ստանային օպերայում: Նախերգանքն սկսվում է «Հեյ բեկ» խմբերգով, որի թեմատիկ կորիզից է ածուռ ողջ տեսարանի երաժշտությունը, սրա վրա հիմնված Փուլադային ուղևորվում է Նախերգանքը: Քրդերի թեման՝ իր քայլերգային ուղևորվում է նրանց ու Փոլադի մոտիվը. Քայլերգով է սկսվում և ավարտվում նախերգանքը դառնալով Փոլադի ու նրա զինվորների բնութագիրը: Խմբերգի թեմայի կետագծված ուղևորվում էլ դառնալով է քրդերի ու Փոլադի լայնթիթիմ: Քրդերի լայնթիթիման հընթացս նախերգանքի հնչում է չորս անգամ:

Նախերգանքում տրված է նաև Փոլադի (բարիտոն) էքսպոզիցիան: Նրա առաջին մուտքը բաղկացած է երկու մասից. առաջինը թեմատիկորեն և ձայնակարգային տեսակետից բխում է քրդերի թեմայից, իսկ երկրորդում, երբ նա խոստովանում է Շուշանի հանդեպ իր սերը, երգամասում, մեր կարծիքով, անցնում է նրա սիրո թեման. փոխվում է ինչպես տոնայնությունը, այնպես էլ տեմպը Allegretto-ի փոխարեն Moderato, a-moll-ի փոխարեն մեծացրած սեկունդաներով ընդգծված հարմոնիկ ձ-moll: Այստեղ, կարծես, Շուշանի անուղղակի էքսպոզիցիան է, քանի որ Փոլադի մարտական ու նազմասունց երաժշտական լեզվի մեջ ներթափանցում են վարընթաց

³⁹ Ըստ էության նախերգանքն օպերայի առաջին պատկերն է՝ առնվազն երկու պատճառով. ա) ԳԱԹ Քր.Կարա-Մուրզայի դիվանի N 42 ձեռագրում, որը նախերգանքի բանաստեղծական տեքստն է, այն անվանված է Картина 1, "Гей, Бей", բ) Ատրպետի հրատարակած լիբրետոյում Առաջին արարվածը համարվում է Բ պատկեր:

սեկունդաներով հառաչանքի ջերմ ինտոնացիաներ: Փոլադի սիրո թեման, որը պիտի կործաներ թե՛ իրեն, թե՛ իր սիրելիին, Նախերգանքում հնչում է 4 անգամ՝ երբ նա հիշում է Շուշանին:

Առաջին գործողությունը պատկերում է հայերին և ի տարբերություն նախորդի՝ այստեղ մի կողմ են մղվում քայլերգային ու մարտական, ամենակույ ու ավերիչ ինտոնացիաները. իր հերոսների երաժշտական կերպարները Կարա-Մուրզան կերտել է ջերմութամբ և հագեցրել ժողովրդական երգի ոգով գրված, ժողովրդական երգի բնորոշ ինտոնացիաներով և լադային ու մետրական առանձնահատկություններից բխող մեղեդիներով. թեև ժողովրդական երգերի օգտագործման դեպքեր չկան, այնուամենայնիվ «էլի քաղցրիկ օրեր գարնան», «Հանդարտիբ, քույրիկ» հատվածները գրված են ժողովրդական երգերի շնչով: Դրա հիմնական գրավականն այն էր, որ Կարա-Մուրզան «Շուշանին» հանգեց հայ ժողովրդական երգի բազմաձայնման հարուստ փորձ կուտակելուց և ժողովրդական երգի խոր գաղտնարանները թափանցելուց հետո:

Յավոք, այսօր մեր ձեռքի տակ են «Շուշանից» պահպանված միայն աղբատիկ նյութեր, հատուկ են սևագրեր, Պ.Կարա-Մուրզայի երգածից Ա.Մայիլյանի գրառած օրինակները, որոնք չեն կարող ամբողջական պատկերացում տալ օպերայի մասին: Դրանք, մեր կարծիքով, անգոր են փոխարինել հեղինակային ձեռագրերին և հարազատորեն ներկայացնել Կարա-Մուրզայի օպերան: Ուստի պահպանված նյութերի հիման վրա անհնար է ամբողջական դատողություններ անել օպերայի դրամատուրգիական առանձնահատկությունների, հերոսների երաժշտական կերպարների զարգացման, նվագախմբի նվագաձևի դերի ու նշանակության, ինչպես նաև երաժշտական լեզվի առանձնահատկությունների մասին: Սակայն ակնհայտ է, որ օպերան կարևոր նշանակություն ունեցավ հայ երաժշտական թատրոնի պատմության մեջ՝ նրա ձևավորման ու զարգացման առաջին փուլում:

Ա. Կարա-Մուրզան արևելահայ իրականության մեջ առաջինն էր, որ փորձեց ստեղծել օպերա:

Բ. Նա հայ երաժշտական թատրոնի պատմության մեջ առաջինը ձեռնամուխ եղավ ազգային օպերա ստեղծելու գործին:

Գ. Առաջին անգամ պիտի բեմ բարձրանային ժամանակակից հայկական իրականությունից վերցված հերոսներ, գեղարվեստական մարմնավորում գտնեին հանդիսականների կողքին տեղի ունեցած դեպքեր, պիտի ստեղծվեր ռեալիստական օպերա:

Դ. Օպերայի գաղափարական բովանդակությունը միանգամայն նորություն էր հայ երաժշտական թատրոնում. այստեղ արժարժված հիմնական գաղափարը՝ նահատակության թեման, խիստ արդիական էր ժժ դարավերջին:

Ե. «Շուշանը» ազգային, ռեալիստական ժողովրդական երգ-օպերայի ստեղծման առաջին փորձն էր ու թեև անավարտ՝ այն կանխագործեց հայ օպերային երաժշտության զարգացման ուղիներից մեկը, որն իր լիարժեք գրսևորումը պիտի գտներ ընդամենը մի քանի տարի անց Ա.Տիգրանյանի «Անուշում»:

✓ Հայ երաժշտական թատրոնի սկզբնավորումը ժժ դարի երկրորդ կեսին պայմանավորվեց Տ.Չուխաճյանի (1837-1898) գործունեությամբ: Նա ոչ միայն սկիզբը դրեց հայկական օպերային երաժշտության, այլև իր ստեղծագործությամբ նշանավորեց հայ երաժշտական թատրոնի զարգացման առաջին փուլը: Նրա հանդես գալը ժժ դարի երկրորդ կեսին, երբ սկսվեց հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորումը և բազմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ, օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ պատճառներով պայմանավորված պատմական անհրաժեշտություն էր:

✓ Չուխաճյանը կանխագործեց հայկական օպերայի հետագա զարգացումն ու պայմանավորեց եվրոպական այդ բարդ ժանրի արմատավորումն ու կենսունակությունը հայ երաժշտության մեջ: Չուխաճյանի վեց օպերաները հայ երաժշտության մեջ արմատավորեցին օպերային մի քանի կարևոր ժանրեր՝ պատմաոտմանտիկական («Արշակ Բ»), կոմիկական («Արիֆի խորամանկությունը», «Քյոսե Քեշյա» և «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա»), հայրենասիրական («Ինդիանա») և հեքիաթային («Չեմիրե»): «Լեբլեբիջի» ազդեցության տակ Քր.Կարա-Մուրզան ձեռնամուխ եղավ «Շուշանի» ստեղծմանը. թեև անավարտ՝ օպերայի ժանրն իր վրա հրավիրեց հայ ստեղծագործողների ուշադրությունը, ուղի հարթեց Կոմիտասի անավարտ «Անուշից» դեպի Ա.Տիգրանյանի «Անուշ» ու «Դավիթ Բեկը», Ալ.Սպենդիարյանի «Ալմաստը», Հ.Ստեփանյանի օպերաները... Չուխաճյանը նախանշեց հայկական բալետի զարգացումը. նրա օպերաների բալետային տեսարաններն էլ նախակարգապետը դարձան Ա.Մաչատրյանի «Գայանեի» ու «Սպարտակի»... Չուխաճյանի գործունեության կարևոր բաղկացուցիչն էր թատերական պիեսների համար գրված երաժշտությունը, ներկայացումների երաժշտական ձևավորումը, որը մեծապես նպաստել է բեմական ներկայացումների հաջողությանը, խթանել արևմտահայ թատրոնի առաջընթացը: Չուխաճյանի օպերաների նվագախմբային համարները և Կարա-Մուրզայի «Շուշանի» խմբերգային տեսարանները դրեցին հայկական սիմֆոնիայի հիմքերը:

✓ Ժժ դարի երկրորդ կեսին հայ իրականության մեջ առաջ է գալիս լիբրետիստի մասնագիտությունը օպերաների համար լիբրետոներ են գրում ժամանակի ճանաչված դեմքերը. թատերական գործիչ, դրամատուրգ, բանաստեղծ, թարգմանիչ, գեղագետ, ուսուցիչ ու գրական քննադատ Թովմաս Թերզյանը (1840-1909), գրող, հասարակական գործիչ Ատրպետը (Սարգիս Մուբաջաբյան, 1860-1937): Երկու դեպքերում էլ օպերաների «Արշակ Բ»-ի (1868) և «Շուշանի» (1891) լիբրետոները հրատարակվել են առանձին, որպես գրական երկ. Թերզյանի լիբրետոն Կ.Պոլսում (1871), իսկ Ատրպետի լիբրետոն՝ Ս.Պետերբուրգում (1890): Լիբրետոների հեղինակներ են դառնում գրական ստեղծագործությունների հեղինակ-դերասանները՝ հայ բեմի մեծ կատակերգակ, կատակերգության և վոդևիլի վարպետ, կա-

տակերգերի հեղինակ և կատարող Գարեգին Ռշտունին (1840-1879) («Քյոսե Քեհչա»), դերասան, երգիչ, դրամատուրգ, թարգմանիչ և ուսուցիչ Թազվոր Նալյանը (1843-1876) («Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա») ու Նուշարար, թատերագիր և թարգմանիչ Տիգրան Գայեմճյանը (1844-1920) («Ձեմիրե»): Որոշ դեպքերում լիբրետոների համար հիմք են դառնում այլազգի, գրական խոշոր դեմքերի ստեղծագործությունները: մի դեպքում՝ ուսու դասական Ն.Գոգոլի «Մեկիգորը» («Արիֆ»), մեկ այլ դեպքում՝ թուրքական նոր գրականության ներկայացուցիչ Ա.Համիդի «Հնդկուհին» («Ինդիանա»): Լիբրետոները կազմում են երգիչ Հովհաննես Աճեմյանն (1838-1895) ու թարգման և ֆրանսագետ Յոզեֆ (Հովսեփ) Եաղճյանը:

✓ Հայկական առաջին օպերաների ստեղծումն ուղեկցվեց երաժշտական թատրոնի հիմնարկմամբ: Ազգային օպերային թատրոնի անհրաժեշտությունը Տ.Չուխաճյանը գիտակցեց դեռևս ժթ դարի 70-ականներին: Տ.Չուխաճյանի և Տ.Գայեմճյանի ղեկավարությամբ ստեղծված «Օսմանյան օպերային թատերախումբը» Հայ իրականության մեջ բացառապես Հայ արտիստներից կազմված անդրադասակ երաժշտական թատերախումբն էր (թատերախումբն առաջինն էր ողջ Մերձավոր Արևելքում), որի ձեռքում Հայտնվեց երաժշտական ներկայացումներ բեմադրելու մենաշնորհը: Մերձավոր Արևելքում առաջին անգամ Հայի հեղինակությամբ և Հայի ղեկավարությամբ, Հայ արտիստների ուժերով բեմադրվում են օպերաներ: Ըստ Չուխաճյանի՝ խմբի խաղացանկը պիտի բաղկացած լիներ մի կողմից՝ արևմտաեվրոպական հեղինակների (Օֆենբախ, Դոնիցետտի) օպերետներից, մյուս կողմից՝ երաժշտական թատրոնի համար Հայ կոմպոզիտորների գրած օպերաներից: Խումբը պիտի բեմադրություններով Հանդես գար տեղում, նաև մեկներ հյուրախաղերի երկրից դուրս տարածելով հայկական օպերային արվեստը: Չուխաճյանի թատերախմբի ավանդույթները հետագայում շարունակում է կոմպոզիտորի առաջարկությամբ թատերախմբի ղեկավարությունը ստանձնած դերասան, ռեժիսոր և թատերական գործիչ Մերովբե Պենկլյանը: Խմբի երաժշտական մասի ղեկավարը (նվագավար, խմբավար) Չուխաճյանն էր: Պենկլյանի թատերախումբն արգասաբեր գործունեություն ծավալեց Կ.Պոլսում, Ադրիանապոլսում, Չմյունխենում, Հայ երաժշտությունը հնչեցրեց Թուրքիայի սահմաններից դուրս Հունաստանում և Եգիպտոսում: Հետագայում այս գործունեությունը շարունակեց թատերական գործիչ, դերասան և ռեժիսոր Արշակ Պենկլյանը սկզբում ղեկավարելով «Վեսելո» թատերախումբը, իսկ 1908-ին Կ.Պոլսում հիմնադրելով Օսմանյան երաժշտական թատրոնը 40 հոգուց բաղկացած օպերետային խումբը: Տ.Չուխաճյան - Ս.Պենկլյան - Ա.Պենկլյան թատերախմբերի ավանդույթները գտան իրենց տրամաբանական շարունակությունը մայր Հայրենիքում: Հիմնական ժողովրդի 1932-ի մայիսի 13-ի որոշմամբ 1933-ի հունվարի 20-ին Երևանում Ալ. Սպենդիարյանի «Ալմաստով» իր դուները բացեց օպերայի և բալետի պետական թատրոնը:

✓ Հայոց անդրանիկ պատմաոմանտիկական «Արշակ Բ» օպե-

րայի բեմադրությունների շուրջ վերջին տարիներին առաջացած սուր բանավեճերի առիթով հեղինակային մտահղացման և խմբագրված տարբերակի մանրախույզ համեմատական վերլուծությամբ հիմնավորել ենք չուխաճյանական-թերզյանական «Արշակի» բեմադրության նպատակահարմարությունը:

✓ «Արիֆի խորամանկությունը» Չուխաճյանի շունգայից դերյուտն էր կոմիկական օպերայի աշխարհում: սրանով սկիզբ առավ նրա արտիստական բուռն գործունեությունը:

✓ «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղան» ներկայացվել է աշխարհի բազմաթիվ լեզուներով՝ Հայերեն, թուրքերեն, հունարեն, գերմաներեն, ուսերեն, բուլղարերեն, ֆրանսերեն: Ընդգրկուն է օպերայի կատարման աշխարհագրությունը Լիբանան, Սիրիա, Անդրկովկաս (Բաքու, Թիֆլիս), Ֆրանսիա, Հունաստան, Կիպրոս, Բուլղարիա, Ռումինիա, Եգիպտոս, ԱՄՆ, Կանադա, Թուրքիա և Հայաստան:

✓ Կոմիկական օպերաների տրիագայից հետո Չուխաճյանը ստեղծում է Հայրենասիրական օպերան «Ինդիանան»: 1870-ականներին Թուրքիայում կոմպոզիտոր Հայրենասիրական խոշոր կտավի ՕՐՍՍ-ում պատմեց ոչ թե իր Հայրենիքի ու ժողովրդի, այլ հեռավոր Հնդկաստանի ու Հնդկների մասին նրանց իղձերը նույնացնելով իր և իր Հայրենակիցների համար թանկ ու նվիրական Հայրենիքի մասին երազանքների հետ: «Ինդիանան» երբեք բեմ չբարձրացավ, ոչ հեղինակային մտահղացմամբ և ոչ էլ գոնե խմբագրված ձևով: Մինչդեռ սա Չուխաճյանի լավագույն ստեղծագործություններից է, նրա հասուն շրջանի կատարյալ գործերից:

✓ 1890-ականները նշանավորեցին Հայկական հեքիաթ-օպերայի ծնունդը: 1890-ին Տ.Չուխաճյանն ավարտեց իր կարապի երգը «Ձեմիրե» օպերա-կախարդապատկերը:

✓ «Արշակ Բ», «Արիֆի խորամանկությունը», «Քյոսե Քեհչա», «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա», «Ինդիանա» և «Ձեմիրե» օպերաները Տ.Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնի արտաքուստ փոփոխական, բայց ներքուստ ամբողջական ու միասնական ոճի տարբեր հանգրեմներն են: Չկրկնելով, կոմպոզիտորը յուրաքանչյուր դեպքում առաջարկում է նոր հարացույց: Բեմական մարմնավորման և երաժշտական լուծման տեսակետից իրարից տարբեր օպերաները միաժամանակ օժտված են Տ.Չուխաճյանի ոճական սկզբունքների միասնականությամբ պայմանավորված անփոփոխ հատկանիշերով: Տ.Չուխաճյանի մեղեդիները հոսում են ազատ ու անկաշկանդ: մեղեդիկայի հարստությունը դրսևորվում է թե՛ օպերաների ավարտուն համարներում, թե՛ ասերգային տեսարաններում: Օպերաների երաժշտական դրամատուրգիայի հիմքում միջանցիկ զարգացումն է՝ կոմպոզիտորի դրամատուրգիական տաղանդի ու կոմպոզիտորական բարձր տեխնիկայի վկայությունը: Եթե «Արշակում» ավարտուն համարների կողքին կոմպոզիտորն ստեղծում է անընդմեջ զարգացող միջանցիկ տեսարաններ ու ամբողջ գործողություններ, ապա «Ձեմիրեում» խարխուլ է համարային սկզբունքը:

Տ.Չուխաճյանի օպերաների արխիտեկտոնիկան առանձնանում է կուռ կոմպոզիցիոն կառուցվածքով: Երաժշտական դրամատուրգիայի ամբողջականութան ապահովման նպատակով կոմպոզիտորը տարածություն վրա ստեղծում է թեմատիկ և լադատոնայնական կամուրջներ, կիրառում միջանցիկ թեմաներ, օպերաների ձևի միասնականություն է նպատակամղում միջանցիկ զարգացման անընդհատությունն ու մի դրվագից մյուսը ճկուն անցումները: Ավարտուն համարների (արիա, ումանա, զուգերգ, տրիո, կվարտետ, դուետինո և այլն) կողքին Տ.Չուխաճյանն ստեղծում է անընդմեջ զարգացող միջանցիկ տեսարաններ ու գործողություններ:

✓ Տ.Չուխաճյանն ստեղծում է գլխավոր հերոսների դիպուկ երաժշտական բնութագրեր, որոնցում հեշտությունը որսվում են տիպիկ չուխաճյանական դարձվածքները: Կոմիկական կերպարների (Արիֆ, Քյոսե Քեհյա, Լեբեբիշի Հոր-Հոր աղա, Աթալմուկ, Նաթան) կողքին առանձնանում են սիրահար զույգերի (Մերիեմ-Արիֆ, Գյուլ-Իբիշ, Փաթինե-Խուրչիդ, Միքայել-Բագավեն, Ջեմիրե-Էլյան-Թուր) քնարական կերպարները: Նշանակալի տեղ են գրավում անսամբլները, որոնցում բացահայտվում են հերոսների երաժշտական կերպարները, նրանց փոխհարաբերություններն ու բախումները: Մեծ տեղ է հասնիցված ժողովրդի կերպարին: Խմբերգերն իրադարձություններից կտրված չեն, այլ օրգանապես ներհյուսված են օպերաների դրամատուրգիայում. դրանք հանդես են գալիս նշանակալի էպիգոդներում (կուլմինացիա, հանգուցալուծում), բացահայտում հերոսների կերպարները: Որոշ դեպքերում («Քյոսե Քեհյա», «Ինդիանա») Նախբեգանքներում կան խմբերգային բաժիններ: Օպերաների հերոսներից է նվագախումբը. առանձնանում են նվագախմբային նախբեգանքները, գործողությունների ինտրոդուկցիաները, բալետային տեսարանները, համարներին նախորդող նվագախմբային մուտքերը: Երբեմն հերոսի ժլատ երգամասն ուղեկցվում է աշխույժ նվագակցությամբ. նման դեպքերում նվագախմբին է վերապահվում դինամիկ զարգացման խթանի դերը: Առկա են լայնթտամբերի կիրառման դեպքեր:

✓ Տ.Չուխաճյանի օպերաների երաժշտական լեզվի կարևոր բաղադրիչներից է հարմոնիան.

ա. Բացառիկ տրամաբանված է տոնայնական կառուցվածքը. Տ.Չուխաճյանը կիրառում է ումանատիկ երաժշտությունը բնորոշ տոնայնությունների տեղիային համադրումները, որի շնորհիվ տեսարանի տոնայնական կառուցվածքում ընդգրկվում են հիմնական տոնայնության տոնիկական եռահնչյուն կազմող, երբեմն էլ համաչափ դասավորված տոնայնությունները: Հերոսներից յուրաքանչյուրն ունի իր տոնայնական ոլորտը, կան լայնթտանայնությունների կիրառման դեպքեր:

բ. Չայնաությունների բազմակողմանի կիրառման կողքին իշխում է շարժուն և մեղեդիական տեսակետից ինքնուրույն դինամիկ երգային բասը:

գ. Լայնորեն է կիրառված լայնհարմոնիայի սկզբունքը.

փոքրացրած սեպտակորդի ուղղաձիգ և հորիզոնական հնչողություն միաժամանակյա զուգորդմամբ բնութագրվում են Ուրվականները («Արչակ Բ») կամ կախարդական հրեշները («Ջեմիրե»): «Արչակում» վարընթաց սեկունդաներով բրոմատիկ «սողացող» ակորդների շարքը, ուղեկցելով հերոսներից մեկին գուժում է հաջորդ գործողություն մեջ նրա սպանությունը:

դ. Հենվելով եվրոպական մաժոր և մինոր ձայնակարգերի վրա, Տ.Չուխաճյանն օգտագործում է մեծացրած սեկունդաներով կրկնակի հարմոնիկ մաժոր հունգարական գամմա («Քյոսե Քեհյա», «Լեբեբիշ») և կրկնակի հարմոնիկ մինոր («Ինդիանա»), մաժոր պենտատոնիկա («Ջեմիրե») և այլն: Այս ձայնակարգերն «ապահովում են» կոմպոզիտորի երաժշտության օրինետալ երանգը:

✓ Օպերաների երաժշտական լեզուն աչքի է ընկնում պարայնությունը, պարային (վալս, պոլկա, մազուրկա) ու թիթմերը ներթափանցում են երգամասեր դառնալով հերոսների երաժշտական լեզվի բաղկացուցիչ մասը:

✓ Չուխաճյանի ֆիգուրն իր կյանքի օրոք ճեղքեց և դուրս եկավ հայկական շրջանակներից դառնալով համաարևելյան երևույթ: Չուխաճյանը դարձավ ոչ միայն հայկական, այլև թուրքական, առհասարակ՝ մերձավոր արևելյան երաժշտական թատրոնի հիմնադիրը: Չուխաճյանի գործունեությունը մեծ նշանակություն ունեցավ թուրքական երաժշտության հետագա զարգացման համար. ոգևորված Չուխաճյանի կոմիկական օպերաների հաջողությունից, Ահմեդ Միդհատն ու Պետրի բեյր գրում են թուրքական առաջին օպերետները: Ի տարբերություն Չուխաճյանի, ում օպերաները նախատեսված էին սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարման համար, թուրք երաժիշտների գործերը գրված էին արևելյան նվագախմբի համար:

✓ Քր.Կարա-Մուրզան արևելահայ իրականության մեջ առաջին անգամ փորձեց ստեղծել օպերա: «Շուշանը» ազգային ռեպիստական, ժողովրդական երգ-օպերայի ստեղծման առաջին փորձն էր հայ երաժշտական թատրոնի պատմության մեջ. թեև անավարտ այն կանխագործեց հայ օպերային երաժշտության զարգացման ուղիներից մեկը, որը լիարժեք դրսևորվեց ընդամենը մի քանի տարի անց Ա.Տիգրանյանի «Անուշում»: «Շուշանի» գաղափարական բովանդակությունը նորույթ էր. այստեղ արծարծված նահատակության թեման, որը խիստ արդիական էր ժամ դարավերջին, տակավին արտացոլում էր գտել հայ երաժշտական թատրոնում: «Շուշանում» առաջին անգամ պիտի բեմ բարձրանային ժամանակի հայկական իրականությունից վերցված դեմքեր և դեպքեր:

Գրքեր

1. Ասատրյան Ա., «Արշակ Բ». Հայոց անդրանիկ օպերան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Հրատ., 2006, 268 էջ:
2. Ասատրյան Ա., Հայաստանի պետական ակադեմիական երգչախումբ, Երևան, «Ամրոց Գրուպ», 2007, 136 էջ:

Հոդվածներ

3. Ասատրյան Ա., Թովմաս Թերզյանն ու «Արշակ Բ» օպերայի լիբրետոն, Արվեստագիտություն 1 (Հոդվածների ժողովածու), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1998, էջ 5-26:
4. Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի «Արշակ Բ» օպերայի երաժշտական ոճի որոշ առանձնահատկությունների մասին, Երիտասարդ գիտախառողների հոդվածների ժողովածու, 1 (2), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2001, էջ 175-178:
5. Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա» օպերայի պոլսական ու լոնդոնյան կյավիրները, Բանբեր Երևանի համալսարանի, Երևան, 2001, N 3, էջ 70-74:
6. Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի «Զեմիրե» օպերայի երաժշտական լեզվի որոշ առանձնահատկությունների մասին, «Կանթեղ» գիտական հոդվածների ժողովածու, 6, Երևան, «Ասողիկ» հրատ., 2001, էջ 143-151:
7. Ասատրյան Ա., Երաժշտական կերպարների ձևավորումը Տ.Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա» կոմիկական օպերայում, Հոգեբանությունը և կյանքը, Երևան, 2001, N 3, էջ 95-98:
8. Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի օպերային թատրոնի որոշ առանձնահատկությունների մասին, «Կանթեղ» գիտական հոդվածների ժողովածու, 2, Երևան, «Ասողիկ» հրատ., 2002, էջ 3-12:
9. Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի «Քյոսե Քեհյա» կոմիկական օպերան, Լրաբեր Հասարակական գիտությունների, Երևան, 2004, N 1, էջ 133-148:
10. Ասատրյան Ա., Տ.Չուխաճյանի «Զվարթ» («Քյոսե Քեհյա») կոմիկական օպերան, Բանբեր Երևանի համալսարանի, Երևան, 2004, N 2, էջ 87-98:
11. Ասատրյան Ա., Հովհաննես Աճեմյան. դիմանկարի նրբագծեր, Լրաբեր Հասարակական գիտությունների, Երևան, 2005, N 3, էջ 88-100:
12. Ասատրյան Ա., «Անվերջանալի ողիսական. Տ.Չուխաճյանի

«Արշակ Բ» օպերայի նախերգանքը», Երիտասարդ Հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Հրատ., 2005, էջ 6-13:

13. Ասատրյան Ա., Էջեր Հայ-իտալական երաժշտական առնչությունների պատմությունից, «Բազմավեպ» Հայագիտական-բանասիրական-գրական հանդես, ՃԿԳ տարի, թիւ 1-4, Վենետիկ-Ս.Ղազար, 2005, էջ 45-55:
14. Ասատրյան Ա., «Արիֆի խորամանկությունը». Տիգրան Չուխաճյանի օպերան, Հայ արվեստի հարցեր-1, գիտ. հոդվածների ժողովածու, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Հրատ., 2006, էջ 19-37:
15. Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյան - II Verdi Armeno, «Բազմավեպ» Հայագիտական-բանասիրական-գրական հանդես, ՃԿԳ տարի, թիւ 1-4, Վենետիկ-Ս.Ղազար, 2006, էջ 107-115:
16. Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի «Արիֆի խորամանկությունը» օպերայի երաժշտական ոճի որոշ առանձնահատկությունների մասին, Լրաբեր Հասարակական գիտությունների, Երևան, 2008, N 2, էջ 188-201:
17. Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը. Հայկական օպերային արվեստի սկզբնավորումը և զարգացման առաջին փուլը, Պատմա-բանասիրական հանդես, Երևան, 2008, N 2, էջ 64-80:

АСАТРЯН АННА ГРИГОРЬЕВНА

АРМЯНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА:
ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ

Резюме

Диссертация посвящена истории возникновения и развития армянского музыкального театра во второй половине XIX века.

В результате исследования мы пришли к следующим выводам и заключениям:

✓ Неоценимую роль в становлении и развитии армянского музыкального театра во второй половине XIX века сыграло творчество классика армянской музыки, основоположника армянского оперного искусства, композитора, пианиста, дирижера, общественного деятеля

Тиграна Чухаджяна (1837-1898). Оперное творчество композитора ознаменовало первый этап развития армянского музыкального театра. Его появление во второй половине XIX века, когда началось формирование армянской национальной композиторской школы и наметился процесс внедрения многоголосия, стало необходимостью по целому ряду объективных и субъективных причин.

✓ Т.Чухаджян предвосхитил дальнейшее развитие армянской оперы и в значительной степени обусловил укоренение и жизнеспособность этого сложного европейского жанра в армянской музыке. Чудом спасшиеся и дошедшие до нас шесть опер Т.Чухаджяна ознаменовали зарождение новых жанров в армянской музыке: историко-романтического (“Аршак Второй”), комического (“Ариф”, “Кесе кехва” и “Леблебиджи Ор-Ор-ага”), патриотического (“Индиана”) и сказочного (“Земирэ”). Под влиянием его “Леблебиджи” **Христофор Кара-Мурза** (1853-1902) написал оперу “Шушан”, которая, впрочем, осталась незаконченной. Однако оперный жанр привлек внимание армянских композиторов и проложил путь от незаконченной “Ануш” Комитаса к операм “Ануш” и “Давид Бек” Армена Тиграняна, к опере “Алмаст” Александра Спендиаряна, к операм Аро Степаняна и др. Балетные сцены из опер Чухаджяна предвосхитили балеты “Гаяне” и “Спартак” А.Хачатуряна. Важной составной частью творчества Чухаджяна является музыка, написанная для театральных пьес, музыкальное оформление постановок, что в большой степени способствовало их успеху и явилось стимулом к развитию западно-армянского театра.

✓ Либретто для опер пишут известные деятели: театральный деятель, драматург, поэт, переводчик, эстетик, учитель и литературный критик **Товмас Терзян** (1840-1909) и писатель, общественный деятель **Атрпет** (Саркис Мубаяджян, 1860-1937). Причем в обоих упомянутых случаях либретто опер “Аршак Второй” (1868) и “Шушан” (1891) были опубликованы отдельно, как художественные произведения: либретто Т.Терзяна в Константинополе в 1871 году, а либретто Атрпета - в Санкт-Петербурге в 1890 году. Авторами либретто становятся также актеры: выдающийся комик армянской сцены, мастер комедии и водевиля, автор и исполнитель комических песен **Гарегин Рштуни** (1840-1879) (“Кесе кехва”), актер, певец, драматург, переводчик и учитель **Тагвор Налян** (1843-1876) (“Леблебиджи Ор-Ор-ага”), суфлер, театровед и переводчик **Тигран Галемджян** (1844-1920) (“Земирэ”). В отдельных случаях основой для либретто становятся художественные произведения зарубежных авторов. В одном случае это комедия “Ревизор” русского классика Николая Гоголя (“Ариф”), а в другом - “Индианка” представителя турецкой литературы нового времени

Абдюлхака Гамида (“Индиана”). В указанных случаях либретто составили певец **Ованес Аджемян** (1838-1895) и переводчик и драматург **Ёзеф (Овсеп) Язычян**.

✓ Создание первых армянских опер сопровождалось основанием музыкального театра. Необходимость национального оперного театра Т.Чухаджян осознал еще в 1870-х годах. Созданная под руководством Т.Чухаджяна и Т.Галемчяна “Османская оперная труппа” в армянской действительности стала первой музыкальной труппой, состоящей исключительно из армян (эта театральная труппа была первой на всем Ближнем Востоке), в чьих руках оказалась монополия на постановку музыкальных представлений. Впервые на Ближнем Востоке ставятся оперы исключительно с участием армянских артистов, под руководством и авторством армянина. По убеждению Т.Чухаджяна, репертуар труппы должен был состоять, с одной стороны, из опер западно-европейских авторов (в частности, Оффенбаха и Доницетти), а с другой - из опер, написанных армянскими композиторами: в данном случае - трех комических опер Чухаджяна. Труппа должна была выступать на местах, а также выезжать на гастроли для того, чтобы пропагандировать армянскую оперу. Традиции труппы Чухаджяна в дальнейшем были продолжены выдвинутым самим композитором на должность руководителя труппы артистом, режиссером и театральным деятелем **Серобе Пенкляном** (1838-1903). Музыкальным руководителем труппы оставался Т.Чухаджян. Труппа Пенкляна сыграла исключительную роль в развитии армянского музыкального театра, она развернула плодотворную деятельность как в Константинополе, так и за его пределами - в Адрианополе, Смирне. Армянская музыка звучала и за пределами Турции - в Греции и Египте. В дальнейшем эта традиция была продолжена театральным деятелем, актером и режиссером **Аршаком Пенкляном** (1867-1923), который вначале руководил труппой “Весело”, а в 1908 году в Константинополе организовал Османский музыкальный театр, оперетточную труппу, состоящую из 40 человек, которая 5 декабря 1910 года поставила “Леблебиджи”. И, наконец, творческие традиции труппы Т.Чухаджяна - С.Пенкляна - А.Пенкляна нашли свое логическое продолжение на родине. Согласно решению Совнаркома Армянской ССР от 13 мая 1932 года, 20 января 1933 года в Ереване постановкой оперы “Алмаст” Ал.Спендиаряна ознаменовалось открытие Государственного театра оперы и балета.

✓ Вокруг постановок первой армянской историко-романтической оперы “Аршак Второй” в последнее время развернулись острые споры. Благодаря скрупулезному анализу авторской версии и отредактированного варианта, мы обосновали целесообразность

постановок Чухаджяновско-Терзяновской редакции.

✓ Постановка “Ариф” стала дебютом в мире комической оперы, что ознаменовало начало бурной артистической деятельности Чухаджяна.

✓ “Леблебиджи Ор-Ор-ага”, одна из самых любимых и популярных опер, до сих пор не покидает сцену и ставится на многих языках (армянском, турецком, греческом, немецком, русском, болгарском, французском). Всеобъемлюща география ее исполнения. Со дня ее создания до наших дней ей не раз аплодировали в Ливане, Сирии, Закавказье (Баку, Тбилиси), во Франции, Греции, на Кипре, в Болгарии, Румынии, Египте, США, Канаде, Турции, Армении.

✓ После триады комических опер Чухаджян создает свою единственную патриотическую оперу “Индиана”. Она была дебютом Т.Чухаджяна в жанре патриотической оперы, о чем так никто и не узнал. Дебют прошел незаметно, “наградив” автора очередной порцией горьких переживаний. В 1870-х годах в Турции композитор в этом крупном патриотическомopus-е рассказал не об истории собственного народа, а о далекой Индии и незнакомых индусах, отождествляя их чаяния с заветными мечтами своих соотечественников. “Индиана” так никогда и не была поставлена ни при жизни автора, ни после его смерти, ни в задуманном им формате, ни в отредактированном варианте.

✓ В 1890-х годах впервые в истории армянского музыкального театра была завершена опера-сказка “Земирэ”, ставшая “лебединой песней” автора.

✓ Оперы Т.Чухаджяна “Аршак Второй”, “Ариф”, “Кесе кехва”, “Леблебиджи Ор-Ор-ага”, “Индиана” и “Земирэ” являются различными проявлениями внешне разного, но по внутреннему содержанию единого и цельного ракурса. Не повторяясь, композитор каждый раз предлагает различные коннотации. Оперы, отличающиеся друг от друга своими сценическими воплощениями и музыкальными решениями, одновременно наделены неизменными особенностями, обусловленными цельностью чухаджяновского стиля. Его мелодии льются свободно: богатство мелодики проявляется как в законченных номерах, так и в речитативных сценах. В основе музыкальной драматургии опер лежит сквозное развитие. Единству оперных форм способствует непрерывное сквозное развитие и плавный переход от одного эпизода к другому. Наряду с законченными номерами (ария, романс, дуэт, трио, квартет, дуэтино и пр.) Чухаджян создает непрерывно развивающиеся сквозные сцены и действия, что свидетельствует о его высоком драматургическом таланте и прекрасной композиторской технике.

✓ Т.Чухаджян создает меткие музыкальные характеристики главных героев, в которых легко уловимы типично чухаджяновские обороты. Рядом с комическими образами (Ариф, Кесе кехва, Леблебиджи Ор-Ор-ага, Аталмук, Натан) выделяются лирические образы влюбленных пар (Мерием-Ариф, Гюль-Ибиш, Фатинэ-Хуршид, Микале-Багавен, Земирэ-Эльсантур). Значительное место в операх занимают ансамбли, в которых раскрываются музыкальные образы героев, их взаимоотношения и конфликты. Важную роль играет образ народа. Хоры не оторваны от действия, а органически вплетены в оперную драматургию. Они появляются в значительных эпизодах (кульминация, развязка), в одном случае выявляя ситуацию, в другом – подчеркивая образы главных героев. В отдельных случаях в прологах есть хоровые эпизоды (“Кесе кехва”, “Индиана”). Одним из “главных героев” опер является оркестр. Выделяются оркестровые прологи, интродукции действий, балетные сцены, оркестровые вступления, предшествующие почти всем номерам. Иногда “скупая” партия героя сопровождается активным, подвижным аккомпанементом. В подобных случаях оркестру отводится роль активного динамического начала. Есть случаи использования лейттембров.

✓ Важной составляющей музыкального языка опер Чухаджяна является гармония:

а) Т.Чухаджян применяет характерные для романтической музыки терцовые сопоставления тональностей, благодаря чему в тональной структуре сцен используются тонические трезвучия основной тональности, а иногда - симметричное расположение тональностей. Каждый из главных героев имеет свою тональную сферу. Встречаются случаи применения лейттональностей.

б) Наряду с разносторонним использованием органного пункта доминирует подвижный и самостоятельный бас.

в) Широко используется принцип лейтгармонии: одновременное звучание уменьшенного септаккорда в вертикальном и горизонтальном расположении изображает призраков (“Аршак Второй”) или волшебных чудовищ (“Земирэ”). В “Аршаке” композитор с помощью нисходящих “ползучих” хроматических аккордов предвосхищает убийство героя в следующем действии.

г) Опираясь на европейскую мажоро-минорную систему, Т.Чухаджян использует дважды гармонический мажор с двумя увеличенными секундами (“Кесе кехва”, “Леблебиджи”), дважды гармонический минор (“Индиана”), мажорную пентатонику (“Земирэ”) и пр. Эти лады “обеспечивают” ориентальный колорит музыки. Для музыкального языка опер характерна танцевальность (вальс, полька,

мазурка), танцевальные ритмы, проникая в вокальные партии, становятся составной частью музыкального языка героев.

✓ Фигура Т.Чухаджяна уже при жизни вышла за узко национальные рамки, став общевосточным явлением. Т.Чухаджян стал основоположником не только армянского, но и турецкого и в целом - ближневосточного музыкального театра, а "Леблебиджи" турки считают своей первой опереттой. Деятельность Т.Чухаджяна сыграла большую роль в дальнейшем развитии турецкой музыки. Воодушевленные успехом его комических опер, Ахмед Мидат и Петрибей написали первые турецкие оперетты. В отличие от Т.Чухаджяна, чьи оперы были рассчитаны на исполнение европейскими симфоническими оркестрами, сочинения турецких музыкантов были написаны для восточных инструментальных оркестров.

Х.Кара-Мурза впервые в восточной армянской действительности попытался создать оперу. "Шушан" - первый опыт создания реалистической, народной песни-оперы в армянской действительности. Идейное содержание "Шушан" было беспрецедентной новостью. Здесь впервые была обыграна тема мученичества и жертвенной смерти, которая хоть и была популярна в XIX веке, тем не менее в армянском музыкальном театре еще не получила развития. В "Шушан" впервые должны были воплотиться на сцене персонажи и события, взятые из армянской действительности. И хотя опера осталась незаконченной, она предопределила один из путей развития армянской оперной музыки, который наиболее полно проявился в опере "Ануш" Армена Тиграняна.

А. А. Кара-Мурза