

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
ՏԻԳՐԱՆ ԶՈՒԽԱՃՅԱՆ ՀԻՄՆԱԴՐԱՄ

ՏԻԳՐԱՆ ԶՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գիտական նստաշրջան
(12 դեկտեմբերի, 2014)

Նստաշրջանի նյութեր

ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
2015

ՀՏԴ 78:06
ԳՄԴ 85.31
Չ 871

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ
խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի որոշմամբ
Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

Արարատ ԱՂԱՍՅԱՆ (նախագահ) – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ – արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
Աելիտա ԴՈԼՈՒԻԱՆՅԱՆ – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
Հենրիկ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
Մարգարիտա ՌՈՒԽԿՅԱՆ – արվեստագիտության դոկտոր
Լիլիթ ԱՐՏԵՄՅԱՆ – արվեստագիտության թեկնածու
Մարգարիտա ՔԱՄԱԼՅԱՆ – արվեստագիտության թեկնածու

Պատասխանատու խմբագիր՝
Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ

Չ 871 Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությունը: Գիտական նստա-
շրջանի նյութեր (12 դեկտեմբերի, 2014)/ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ին-տ:
խմբ. խորհուրդ՝ Ա.Վ.Աղասյան (նախագահ) և այլք: Պատ. խմբ.՝
Ա.Ասատրյան.– Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2015 208 էջ:

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը ՀՀ ԿԳՆ Գիտության պետական կոմիտեի
ֆինանսավորմամբ 2014թ. դեկտեմբերի 12-ին գումարեց Տիգրան Չուխաճյանի
ստեղծագործությանը նվիրված գիտական նստաշրջանը, որի ընթացքում
ներկայացվեց ականավոր կոմպոզիտորի երաժշտական ժառանգությունը:
Նյութերը ներկայացվում են բնագրով, ըստ ելույթների հաջորդականության:

Ժողովածուն հասցեագրված է երաժշտագետներին, երաժիշտ-կատարող-
ներին, արվեստաբաններին, հայագետներին և ընթերցող լայն շրջաններին:

ISBN 978-5-8080-1127-4

© ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, 2015

**Հրատարակվում է
ՀՀ ԿԳՆ Գիտության պետական կոմիտեի
Ֆինանսավորմամբ**

«ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ» ԳԻՏԱԿԱՆ ՆՍԱՇՐՋԱՆԸ

Տիգրան Չուխաճյանը դարակազմիկ երևույթ է. նրա թողած ժառանգության ուսումնասիրությամբ է տասնամյակներ շարունակ զբաղվում արդեն բեղմնավոր ճանապարհ անցած երաժրշտական չուխաճյանագիտությունը՝ ներառելով աննախադեպ քանակությամբ հետազոտություններ՝ մենագրություններ, բաժիններ մենագրություններում, գիտական հոդվածներ, ատենախոսություններ, ընդգրկելով լայնածավալ աշխարհագրություն՝ Հայաստան, Թուրքիա, Լիբանան, Իտալիա, ԱՄՆ, Եգիպտոս և այլն: Ավելին՝ կոմպոզիտորի մահվան 100-ամյա տարելիցի կապակցությամբ թատերական գործիչ Ժիրայր Փափազյանի և կահիրեաբնակ երաժիշտ Հայկ Ավազյանի ջանքերով 1998-ին Փարիզում ստեղծվում է «Տիգրան Չուխաճյան» կենտրոնը, իսկ մի քանի տարի անց՝ 2002-ին Երևանում Աննա Ասատրյանի նախաձեռնությամբ հիմնարկվում Տիգրան Չուխաճյան հիմնադրամը:

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում կարևորվում է Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործական ժառանգության ուսումնասիրության հարցը:

Այդ շրջանակներում 2014թ. դեկտեմբերի 12-ին ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը և Տիգրան Չուխաճյան հիմնադրամը ՀՀ ԿԳՆ Գիտության պետական կոմիտեի աջակցությամբ գումարեցին «Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությունը» գիտական նստաշրջանը, որի երկու նիստերում լսվեց 15 զեկուցում¹:

¹ Նստաշրջանի մասին տե՛ս **Վանիկ Սանթրյան**, Տիգրան Չուխաճյանի ժամանակը. մեծանուն հայ կոմպոզիտորի ստեղծագործությանը նվիրված գիտական նստաշրջան Երևանում, «Հայաստանի Հանրապետություն», 13 դեկտեմբերի, 2014: **Աննա Ասատրյան**, Գիտական նստաշրջան՝ «Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությունը», «Գիտություն», հունվար, 2015, էջ 6: **Աննա**

Նստաշրջանի առաջին նիստում առաջինը լսվեց ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Շենրիկ Հովհաննիսյանի** «Տիգրան Չուխաճյանի ժամանակը» զեկուցումը:

«Արշակ Երկրորդ» օպերայի գուպկյանական լիբրետոն» զեկուցման մեջ Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի հայ հին և միջնադարյան գրականության և նրա դասավանդման մեթոդիկայի ամբիոնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր **Աելիտա Դոլուխանյանը** վերլուծեց հայոց անդրանիկ օպերայի գուպկյանական լիբրետոն հայ և օտար պատմիչների թողած աղբյուրների ուսումնասիրության համատեքստում: Բանախոսը նկատեց, որ հայոց արքա Արշակ Երկրորդի մասին առաջին պատմական փաստերը հայտնում է Փավստոս Բուզանդն իր «Հայոց պատմության» մեջ: Փաստերը քաղելով Բուզանդից՝ պատմահայր Մովսես Խորենացին իր քաղաքական հայացքներից ելնելով Արշակ Երկրորդին ներկայացնում է խիստ քննադատված: Հետագա հայ պատմիչները հետևել են պատմահորը: Արմեն Գուպկյանի լիբրետոյում Արշակ Երկրորդը պատկերված է որպես հայրենասեր արքա, որի ճիշտ քաղաքականությանը խոչընդոտել են երկրի ներքին ու արտաքին թշնամիները: Հույն և բյուզանդացի պատմիչները՝ Ամմիանոսն ու Պրոկոպիոս Կեսարացին, Արշակ Երկրորդին պատկերել են որպես Հայաստանի քաղաքական շահերին նվիրված արքա, ում պարսիկներն աքսորեցին ու մահապատժի ենթարկեցին:

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր **Մարգարիտա Ռուխկյանը** «Տիգրան Չուխաճյա-

Աստորյան, Գիտական նստաշրջան՝ նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությանը, «Պատմաբանասիրական հանդես», 1 (198), 2015, էջ 315-320:

նր նոր ուսումնասիրությունների լույսի ներքո» զեկուցման մեջ նկատեց, որ հայ երաժշտագիտության մշակված ու հարուստ բնագավառներից է այսօր ներկայանում չուխաճյանագիտությունը, որը ներառում է Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությանը նվիրված մի շարք հիմնարար աշխատություններ, այդ թվում Գեորգի Տիգրանովի, Մաթևոս Մուրադյանի, Գևորգ Գյոդակյանի, Նիկողոս Թահմիզյանի աշխատությունները, և ներկայացրեց երաժշտական չուխաճյանագիտության զարգացման արդի փուլը՝ անդրադառնալով Աննա Ասատրյանի մենագրություններին:

Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի տնօրեն, բանասիրական գիտությունների թեկնածու Կարո Վարդանյանի «Տիգրան Չուխաճյանի արխիվը» բանախոսությունը ներկայացրեց թանգարանի երաժշտական բաժնի աշխատակից **Մարինե Մուշեղյանը**: Բանախոսը նշեց, որ կոմպոզիտորի արխիվը Փարիզից Երևան է փոխադրվել 1933 թվականին՝ Արշակ Չոպանյանի օժանդակությամբ և ՀՕԿ-ի միջոցով: ՀՍԽՀ պետական թանգարանին հանձնված վեց կապոցները պարունակել են Տ.Չուխաճյանի ձեռագրերի զգալի մասը, այդ թվում՝ «Արշակ Բ», «Զեմիրե», «Լեբլեբիջի», «Արիֆ» և «Քյոսե Քեհյա» օպերաների թերի պարտիտուրները, նվագախմբի համար գրված հինգ երկ, մեկ զուգերգ, դաշնամուրային մեկ տրիո, «Սուրբ, Սուրբ» հոգևոր եղանակի վոկալ-գործիքային մշակումը և մեկ դաշնամուրային պիես: Սա դարձել է Տ.Չուխաճյանի ֆոնդի հիմնական կորիզը, որն այնուհետև հարստացել է կոմպոզիտորի այլ նյութերով: 80 տարիների ընթացքում նվիրատվությունների միջոցով Եգիպտոսից, Բելյուսից, Փարիզից Երևան են տեղափոխվել հատվածներ կամ ամբողջական կտորներ կոմպոզիտորի ձեռագրերից, որոնք ամբողջացրել են նրա օպերաների պարտիտուրները և կլավիրները, հայտնաբերվել են դրանց լիբրետոները: «Տ.Չուխաճյանի արխիվը, միավորների քանակի առումով (1012 միավոր), թանգարանի փոքր ֆոնդերից է, բայց բովանդակային իմաստով այն մեր ազգային հարստությունն է և

նրա նկատմամբ ցուցաբերվում է հնարավորինս հոգատար վերաբերմունք», - նկատեց Մ.Մուշեղյանը:

Երևանի Էրեբունի վարչական շրջանում 1958-ից գործող Տ.Չուխաջյանի անվան երաժշտական դպրոցի տնօրեն **Նաիրա Վահանյանը** ներկայացրեց «Էջեր Տիգրան Չուխաջյանի անվան երաժշտական դպրոցի պատմությունից» զեկուցումը:

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, թատերագետ **Անահիտ Զթյանի** զեկուցման թեման էր «Տիգրան Չուխաճյանի «Լերվերիջի Հոր-հոր աղան» եգիպտահայ թատերական կյանքում»:

«Իմիտացիան Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործություններում» զեկուցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Անահիտ Բաղդասարյանը** բացահայտեց իմիտացիայի կիրառման դեպքերն «Արշակ Բ» օպերայում և կոմպոզիտորի e-moll ֆուգայում, որը հնչեց հատուկ նստաշրջանի համար իրականացված՝ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, դաշնակահարուհի Լիլիթ Արտեմյանի կատարմամբ: Բանախոսի եզրահանգումն էր, որ «նմանակումը «Արշակ Բ» օպերայում և կոմպոզիտորի մյուս ստեղծագործություններում աներկբա հետաքրքրություն է ներկայացնում որպես հայ կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ երաժշտական նյութի կերտման այս խիստ կարևոր միջոցի կիրառման առաջին փորձերից մեկը»:

Հավարտ առաջին նիստի՝ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հայցորդ, Երևանի Պ.Չալկովսկու անվան մասնագիտական երաժշտական տասնամյակի տնօրեն **Մարտուն Կոստանդյանը**, ում «Տիգրան Չուխաճյանի սիմֆոնիկ ստեղծագործությունը» թեմայով թեկնածուական ատենախոսության (գիտական դեկավար՝ Աննա Ասատրյան) հրապարակային պաշտպանությունը նշանակված է 2015թ. հուլիսի 2-ին, անդրադարձավ Չուխաճյանի «Canto Armeno» սիմֆոնիկ ստեղծագործության վերլուծությանը: Բանախոսի կարծիքով՝ «սիմֆոնիկ նվագախմբի համար

գրված Տ.Չուխաճյանի «Canto Armeno» պիեսը եվրոպական տեխնիկայի գրելառճի համատեղման և եվրոպական ավանդույթի մեջ հայկական մեղեդիական մշակույթի բնական ներդրման առաջին առավել ակնառու նմուշներից է: Պիեսում Չուխաճյանն իրականացրեց Հայաստանի երաժշտության պատմության մեջ կարևոր քայլ. նա առաջին անգամ նկատեց հայկական մելոսի առավել բնորոշ գծերը և մարմնավորեց դրանք իր հրաշալի բարձրարժեք ստեղծագործության մեջ: Ըստ էության՝ սա ճեղքում էր դեպի Հայաստանի նոր աշխարհիկ երաժշտական արվեստ: Հասկանալով դա՝ Չուխաճյանն իր պիեսին հաղորդեց օրհներգային բնույթ»:

Նստաշրջանի երկրորդ նիստումը առաջինը ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Նազենիկ Սարգսյանի** «Պարային ժանրերը Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործության մեջ (արևմտյան և արևելյան երաժշտական-պարային մշակույթների փոխազդեցության ասպեկտում)» գեկուցումն էր, որտեղ Չուխաճյանի օպերաներից առանձին պարային դրվագների երաժշտական լեզվի վերլուծության ընթացքում հատուկ ուշադրություն դարձվեց եվրոպական և արևելյան տարրերի համադրության և զուգորդման տիպաբանությանը:

Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի ասիստենտ, արվեստագիտության թեկնածու **Աննա Ադամյանը**, ով 2013 թվականին թեկնածուականատենախոսություն էր պաշտպանել «Տիգրան Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունը» թեմայով (գիտական ղեկավար՝ Աննա Ասատրյան), ներկայացրեց կոմպոզիտորի դաշնամուրային վալսերը: Ա.Ադամյանը նկատեց, որ Տ.Չուխաճյանի ստեղծագործական ժառանգության մեջ իր յուրօրինակ տեղն է զբաղեցնում վալսը. թե՛ իբրև ժանր, թե՛ իբրև շատ ստեղծագործություններին բնորոշ բնույթ, շարադրանք: Այն գրավել է նրան և՛ դաշնամուրային, և՛ օպերային արվեստում: Վալսային բնույթի հատվածներ հանդիպում են գրեթե բոլոր օպերաներում: Օրի-

նակ՝ «Արիֆում» առաջին գործողության N 6 տեսարանում կանանց Es-dur խմբերգը, նույն գործողության N 7 ֆինալի Արիֆի և Մերիեմի E-dur զուգերգը, որը նաև փոխադրված է դաշնամուրի համար, «Քյոսե Քեչյա» օպերայում Պրեյլուդի երկրորդ բաժնի f-moll վալս-խմբերգը, առաջին գործողության N 6 տեսարանում Գյոլյի G-dur վալսը, երկրորդ գործողության ֆինալից Քյոսեի G-dur վալսը և այլն: Բանախոսն անդրադարձավ «Պատրանքներ» Մեծ ֆանտաստիկ վալսին և «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա» օպերայի թեմաներով գրված Մեծ վալսին:

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ, արվեստագիտության թեկնածու **Վալենտին Թովմասյանի** զեկուցումն էր «Տիգրան Չուխաճյանի «Արշակ Բ» օպերան»:

«Հ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, կինոգետ **Արսեն Համբարձումովն** անդրադարձավ Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա» օպերայի՝ Արման Մանարյանի էկրանավորմանը:

«Հ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտաքարտուղար, արվեստագիտության թեկնածու, արվեստաբան **Մարգարիտա Քամալյանը** ներկայացրեց Տիգրան Չուխաճյանի կերպարը հայ կերպարվեստում: Բանախոսը նշեց, որ «Տ.Չուխաճյանի կերպարը հավերժացել է նաև կերպարվեստում՝ արվեստագետներ Երվանդ Քոչարի, Արշամ Շահինյանի, Երվանդ Ոսկանի, Վիգեն Ղազարյանի, Ալբերտ Սալյանի և Վարդգես Ստեփանյանի ջանքերով: Նրան պատկերող դիմաքանդակները՝ գիպսից, մարմարից, բրոնզից, թրծած կավից, և դիմանկարները թարմ ու վառ են պահում մեծ արվեստագետի, անխոնջ անհատի հիշատակը, անհատ, որի երաժշտության գոհարները ցայսօր հուզում են մարդկանց սրտերը, արթնացնում սեր լավի և բարու, արդարության և վեհության հանդեպ»:

«Հ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, կոմպոզիտոր և երգեհոնահար **Հովհաննես Մանուկյանը** հանդես եկավ «Տիգրան Չուխաճյանը

Արևելքի և Արևմուտքի երաժշտության խաչմերուկում» բանախոսությամբ:

Գիտական նստաշրջանը եզրափակվեց ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Աննա Ասատրյանի** «Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործության պատմական նշանակությունը» զեկուցմամբ:

Հավարտ գիտական նստաշրջանի՝ «Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությունը» գիտական նստաշրջանի մասնակիցներն ընդունեցին Որոշում (տե՛ս էջ 197-207):

Վստահաբար կարող ենք ասել, որ գիտական նստաշրջանը ծառայեց իր նպատակին՝ համակողմանիորեն ներկայացվեց կոմպոզիտորի ստեղծագործությունը, որոշարկվեց նրա տեղն ու դերը ինչպես հայկական, թուրքական, այնպես էլ համաարևելյան երաժշտական մշակույթի անդաստանում:

Լիլիթ ԱՐՏԵՄՅԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու,
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող,
Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահի
տեղակալ

Աելիտա ԴՈԼՈՒԿԱՆՅԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ,
բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
Խ.Արույանի անվան հայկական պետական
մանկավարժական համալսարան

«ԱՐՇԱԿ ԵՐԿՐՈՐԴ» ՕՊԵՐԱՅԻ ԳՈՒԼԱԿՅԱՆԱԿԱՆ ԼԻՐԵՏՈՅԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

«Արշակ Երկրորդ» օպերան իրավամբ Տիգրան Չուխաճյանի գլուխգործոցն է, հայ օպերային արվեստի այն դրսևորումներից, որն անվերապահորեն կարող է բարձր գնահատվել համաշխարհային օպերային արվեստի չափանիշներով:

«Արշակ Երկրորդ» օպերայի տարբեր լիբրետոները, կամ ինչպես Նիկողոս Թահմիզյանն է արևմտահայերեն թարգմանված ներկայացնում «թատերատետր»¹ բառով, 1869 թվականից՝ օպերայի առաջին բեմադրումից հետո, ենթարկվել են ուշագրավ փոփոխությունների: Երաժշտագետներ Հրանդ Փափագյանը², Նիկողոս Թահմիզյանը³, Աննա Ասատրյանը⁴, որոնց գրվածքները բնագրով մեզ ծանոթ են, խոսել են Թովմաս Թերզյանի իտալերենով գրված առաջին լիբրետոյի մասին, որը օպերայի հետագա բեմադրություններում ենթարկվել է ոչ միայն նոր փոփոխությունների, այլև ներկայացվել է հեղինակային նոր մեկնաբանմամբ ու թարգմանված բովանդակությամբ:

¹ Տե՛ս Բառարան ֆրանսերէնէ հայ-աշխարհիկ, յօրինեց Մեսրոպ Նուպարեան, Կոստանդնուպոլիս, 1892, էջ 592:

² **Փափագեան Հ.**, Տիգրան Չուխաճեան, Կեանքը եւ գործը, Գ տպագրութիւն, Իսթանպուլ, 1986, էջ 24-26:

³ **Թահմիզեան Ն.**, Տիգրան Չուխաճեան, Կեանքը եւ ստեղծագործութիւնը, Փասատեան, 1999, էջ 91-173:

⁴ **Ասատրյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը, Երևան, 2011, էջ 63-126:

Ներկա պարագայում մեզ հետաքրքրողը «Արշակ Երկրորդ» օպերայի այն լիբրետոն է, որի հեղինակը մեծանուն ռեժիսոր, դրամատուրգ, թատերական գործիչ, ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ Արմեն Գուպլյանն է, և նրա հեղինակած լիբրետոյով օպերան բեմ է բարձրացել 1945-ին, իսկ 1946-ին արժանացել է ԽՍՀՄ պետական մրցանակի: 1960-ականներից սկսած Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնում լսել ենք «Արշակ Երկրորդի» մի քանի բեմադրությունները, նաև դիտել Տիգրան Լևոնյանի «Արշակ Երկրորդ» հաջողված ֆիլմ-օպերան:

Մեր անձնական պատկերացումները և հիացումը կապված է գուպլյանական լիբրետոյի երաժշտական այն կատարման հետ, որն իրականացնում էին հիրավի նշանավոր երգիչներ՝ ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստներ, աշխարհահռչակ Գոհար Գասպարյանը, իրենց դերերգերը կատարյալ ձևով մատուցող Տաթևիկ Սազանդարյանը, Միհրան Երկաթը, Նար Հովհաննիսյանը: Մեր հողվածը շարադրվում է գրականության պատմաբանի դիտակետից:

Արշակ Երկրորդը Հայոց Արշակունի գերդաստանի վերջին թագավորներից էր, որի մասին պահպանվել են տեղեկություններ թե՛ հայկական և թե՛ հունաբյուզանդական աղբյուրներում: Ըստ Մանուկ Աբեղյանի՝ Արշակ Երկրորդը հայ ժողովրդական «Պարսից պատերազմ» վեպի հիմնական դեմքերից է:

Պատմաբաններն ու հայ միջնադարագետները միաձայն համոզված են, թե Արշակ Երկրորդի մասին առաջին աղբյուրը, ավելի շուտ սկզբնաղբյուրը Փավստոս Բուզանդի «Հայոց պատմության» համապատասխան հատվածներն են, որից օգտվել է Մովսես Խորենացին՝ Փավստոսի հաղորդածը ներկայացնելով սեփական մեկնաբանություններով: Պատմահոր մոտ Արշակ Երկրորդը խիստ թերագնահատված է, հավանաբար նրա վարքագիծը, քաղաքական գործունեությունը բոլորովին չէր համընկնում Մովսես Խորենացու՝ ապագա հայ քաղաքական գործիչների համար պատրաստած ազգային ծրագրին, որը նա տեսնում

էր իր պատկերած Հայկի, Արամի և Հայկազյան կամ Երվանդյան Տիգրանի մեջ. «Ինչպես որ ինձ, պատմողիս, սիրելի է հավաստի պատմել այս պատմության մեջ բուն և առաջին Տիգրանի և նրա գործերի մասին, հիշելով զրույցներն այս Երվանդյան Տիգրանի մասին, նույնպես սիրելի պետք է լինեն ընթերցողիդ ինչպես այդ մարդն ու նրա գործերը, այնպես էլ նրան վերաբերյալ պատմությունները: Ուստի ես սիրում եմ ըստ քաջության այսպես կոչել՝ Հայկ, Արամ, Տիգրան, որովհետև քաջերի սերունդները քաջերն են, իսկ նրանց միջև եղածներին, ով ինչպես ուզում է՝ թող կոչի»⁵:

Փավստոս Բուզանդի երկից օգտվել է VI դարի բուզանդացի պատմիչ Պրոկոպիոս Կեսարացին, որը «Գաղտնի պատմություն» աշխատության մեջ ներկայացրել է IV դարի բյուզանդական կայսրության ներքին կյանքը: Հույն պատմիչի՝ Փավստոսի երկից հավաստի օգտվելու հանգամանքը հիմնավորել է Մանուկ Աբեղյանը, բացատրելով, թե Պրոկոպիոսը կեսարացի լինելով կարող էր իմանալ հայերենն ու անձամբ օգտվել հայ պատմիչից կամ էլ համապատասխան հատվածը նրա համար Փավստոսի պատմությունից թարգմանել է ինչ-որ մեկը⁶: Հօգուտ Մ. Աբեղյանի այս հիմնավորման հաշվի պետք է առնել Ժ. Սեն-Մարտենի «Mémoires historiques et géographiques sur l'Arménie» գրքի առաջին հատորում ասվածը, ըստ որի վաղ ժամանակներից սկսած հայերենը լեզուն է եղել ոչ միայն Մեծ Հայքի ողջ բնակչության, այլ Փոքր Ասիայի արևելյան բոլոր մասերի և Կիլիկիայի, ուր մեծ քանակով հայեր էին ապրում⁷:

Ինչպես նկատել են երաժշտագետները, Արմեն Գուլակյանի գրած «Արշակ Երկրորդ» օպերայի լիբրետոյում ուժեղացված

⁵ **Մովսես Խորենացի**, Հայոց պատմություն, Աշխարհաբար թարգմանությունը և մեկնաբանությունները Ստ. Մալխասյանի, Երևան, 1981, էջ 101:

⁶ **Աբեղյան Մ.**, Երկեր, Գ, Երևան, 1968, էջ 191:

⁷ **Saint-Martin J.**, «Mémoires historiques et géographiques sur l'Arménie», t. I, Paris, 1818, p. 1.

է հայրենասիրական պաթոսը և հավանաբար հենց այդ նպատակով օպերայի չորրորդ և վերջին գործողության մեջ ավելացվել է «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ» առասպելի հատվածը, որ բացակայում է Թովմաս Թերգյանի թատերատետրում:

Այս հատվածը Գուպակյանն ավելացրել է շեշտելու համար Ուրարտուի ժամանակներից սկսած Հայաստանի անկախության վրա կախված վտանգի շարունակականության հետագա ընթացքը:

Շատ հեշտ նկատելի է՝ թե՛ Թերգյանի և թե՛ Գուպակյանի լիբրետոներում կան շեղումներ մեզ հասած պատմական փաստերից, և լիբրետոները ներկայացնում են պատմական իրողությունների նոր մեկնաբանումներ: Երկուսում էլ պատմական ճշմարտությունը պահպանված է. Հայաստանը Տրդատ Մեծից հետո քաղաքականապես թուլանում է ու Արշակ Երկրորդի ժամանակ առավել վտանգվում է երկրի անկախությունը: Թե՛ Բյուզանդիան և թե՛ Պարսկաստանը մղված են վերջ տալու հայկական պետականությանը, և նրանց նպատակներն իրագործելու ճանապարհին կանգնում է կուրացած Տիրան արքայի առավել համարձակ որդին՝ Արշակ Երկրորդը, որը քաջ գիտակցելով արտաքին թշնամուց սպասվող վտանգը, փորձում է ի մի բերել երկրի ներքին ուժերը, համախմբել գահի շուրջը նախարարական բոլոր տներին և մնալ անառիկ ու անսասան: Ահա այս վճռական և կամային որոշումը բախվում է ներքին ու արտաքին ուժերի բազում արգելքներին, որի հետևանքով Արշակ Երկրորդը կործանվում է:

Արշակ Երկրորդը թե՛ Թերգյանի և թե՛ Գուպակյանի լիբրետոներում հայրենասեր արքայի կերպար է, և այդ կերպարում բնավ բացակայում են Արշակ Երկրորդին Մովսես Խորենացու տված գնահատականները: Մ. Խորենացու մոտ կարդում ենք. «Իսկ Արշակը նույնիսկ չպատասխանեց այս թղթին (խոսքը Վաղենտինոս կայսեր թղթի մասին է - Ա. Դ.), այլ ատամ բացելով նրանց արհամարհեց, միևնույն ժամանակ նա Շապուհի կողմն էլ չդարձավ բոլոր սրտով, այլ ինքնահավանությամբ

պարծենում էր միշտ կերուխումների ժամանակ և վարձկան երգիչների բերանով, իբր թե Աքիլլեսից էլ ավելի քաջ ու արի է, բայց իրոք նմանվելով կաղ ու սրագլուխ Թերսիտեսին, իր մեծամեծներից մերժված, մինչև որ իր ամբարտավանության վարձն ստացավ»⁸:

Նման ստորացուցիչ համեմատություն չկա Բուզանդի երկում: Սակայն եթե Արշակն իրոք փորձել է նմանվել Աքիլլեսին, սա նրան պատիվ է բերում, որովհետև «Իլիականի» մեջ Հոմերոսը պատկերել է իր գաղափարատիպը՝ քաջության, առաքինության, արդարամտության, նվիրվածության խորհրդանիշ Աքիլլեսին:

Անշուշտ, թե՛ Թերզյանը և թե՛ Գուլակյանը ծանոթ էին Փավստոս Բուզանդի ու Մովսես Խորենացու ներկայացրած Արշակ Երկրորդի կերպարի մեկնաբանություններին: Ուշագրավ է, որ ֆրանսիական հայագիտության հիմնադիր Ժ. Սեն-Մարտենը իր գլուխգործոցի՝ «Հիշատակարաններ Հայաստանի պատմության և աշխարհագրության» առաջին հատորում Արշակ Երկրորդին նվիրված հատվածը պատմում է ըստ Փավստոս Բուզանդի և IV դարի հույն պատմիչ Ամմիանոս Մարկելլինոսի⁹ և ոչ ըստ Մովսես Խորենացու, որին համարում է հինգերորդ դարի հայերի ամենանշանավոր պատմիչը:¹⁰

Արշակ Երկրորդի կերպարին անդրադարձել են նաև հետագա դարերի հայ պատմիչները, հատկապես նրանք, ովքեր հետևելով Մովսես Խորենացուն փորձել են գրել մեծ ժամանակահատված ընդգրկող ամբողջական պատմությունները՝ պատումը հասցնելով մինչև իրենց ապրած օրերը: Արշակ Երկրորդին հիշատակում են Հովհաննես Դրասխանակերտցին¹¹,

⁸ **Մովսես Խորենացի**, Հայոց պատմություն, էջ 335:

⁹ **Saint-Martin J.**, „Mémoires... p. 309-312.

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 314:

¹¹ **Հովհաննես Դրասխանակերտցի**, Հայոց պատմություն, Աշխարհաբար թարգմանությունը և ծանոթագրությունները Գ.Բ.Թոսունյանի, Երևան, 1996, էջ 48-53:

Թովմա Արծրունին¹², Ստեփանոս Տարոնեցի Ասողիկը¹³, Վարդան Արևելցին¹⁴, Կիրակոս Գանձակեցին¹⁵, Ստեփանոս Օրբելյանը¹⁶:

Թվարկված պատմիչներից Արշակ Երկրորդի քաղաքական բացառիկ ծանր կացությունը և Հայոց արքայի երբեմն անկանխատեսելի վարքագիծը խիստ համառոտ, սակայն դիպուկ բնորոշել է Թովմա Արծրունին. «Նույն ժամանակներում Բյուզանդիայում թագավորեց Վաղես կայսրը, իսկ Պարսկաստանում՝ արյաց արքա Շապուհը: Արշակը հակվում էր երկու թագավորների կողմն էլ՝ երբեմն պարսիկների, երբեմն հույների, կամ ապստամբում երկուսի դեմ»¹⁷:

Թովմաս Թերզյանը սովորել է Վենետիկի Մուրատ-Ռաֆայելյան վարժարանում, որում ֆրանսերենն այն տարիներին ուսուցանվող առարկաներից էր և անշուշտ ծանոթ էր Սեն-Մարտենի “Mémoires historiques et géographiques sur l’Arménie” գրքի առաջին հատորին, որում հայագետը Արշակ Երկրորդի հարցում Բուզանդին համարում է առավել ճշմարտապատում, սակայն ողջ միջնադարում անտեսված՝ իր պատումի խժաբան և պաշտոնական գրական լեզվից շեղված լինելու պատճառով¹⁸:

¹² **Թովմա Արծրունի և Անանուն**, Պատմություն Արծրունյաց տան, Երևան, 1978, էջ 81-83:

¹³ **Ստեփանոս Ասողիկ Տարոնեցի**, Տիեզերական պատմություն, Թարգմանությունը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները Վ.Հ.Վարդանյանի, Երևան, 2000, էջ 112-114:

¹⁴ **Վարդան Արևելցի**, Տիեզերական պատմություն, Աշխարհաբար թարգմանությունը, ներածությունը և աստղանիշներով ծանոթագրությունները Գ.Բ. Թոսունյանի, Երևան, 2001, էջ 81-83:

¹⁵ **Կիրակոս Գանձակեցի**, Պատմություն Հայոց, Աշխատասիրությամբ Կ.Ա. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, 1961, էջ 19-22:

¹⁶ **Ստեփանոս Օրբելյան**, Սյունիքի պատմություն, Թարգմանությունը, ներածությունը և ծանոթագրությունները Ա. Ա. Աբրահամյանի, Երևան, 1986, էջ 82:

¹⁷ **Թովմա Արծրունի և Անանուն**, Պատմություն Արծրունյաց տան, էջ 82:

¹⁸ **Saint-Martin J.**, “Mémoires... p. 314.

Ուշագրավ է, որ Արմեն Գուլակյանի լիբրետոյի մեջ Արշակ Երկրորդը չի մեռնում, իսկ Թերզյանի մոտ պատմական փաստը փոխված է: Ն. Թահմիզյանը գրում է. «Ըստ Թերզյանի թատերատետրի, Օլիմպիայի մահից հետո (որին թունավորում է Փառանձեմը), Արշակին սպանում են հայ նախարարները»¹⁹:

Պատմական որևէ աղբյուր չի նշում Արշակի սպանվելը հայ նախարարների ձեռքով: Ահա հիմնական պատմական աղբյուրներում եղած Արշակ Երկրորդի մահվան նկարագրերը.

Փավստոս Բուզանդ

«Երբ աղանդերի (դեսսերտի) հերթը հասավ՝ նրա առաջ դրին միրգ-խնձոր, վարունգ և ամիճ և դանակ տվին, որպեսզի կտրե և ուտե ինչպես կամենում է: Դրաստամատն էլ ոտքի կանգնած՝ նրան շատ ուրախացնում էր և մխիթարում: Երբ նա խմեց՝ գինին գլուխը զարկեց, նա հարբեց ու հպարտացավ և ասաց. «Վա՛յ ինձ, Արշակիս. որտեղի՞ց ուր ընկա և ի՞նչ օրի հասա»: Այս ասելով՝ դանակը, որ ձեռքին բռնած ուներ, որով միրգը կամ ամիճը պիտի կտրեր՝ խրեցրեց իր սիրտն և իսկույն մեռավ հենց նստած տեղում: Դրաստամատն երբ այս տեսավ՝ վրա ընկավ, դանակը քաշեց հանեց նրա մարմնից և իր կուշտը խրեցրեց: Նա էլ նույնպես նույն ժամին մեռավ»²⁰:

Մովսես Խորենացի

«Արշակը բոլոր այս թշվառություններն ու աղետները լսելով՝ Սավուղի պես վերջ դրեց իր կյանքին՝ թագավորելով երեսուն տարի»²¹:

¹⁹ **Թահմիզեան Ն.**, Տիգրան Չուխաճեան, Կեանքը եւ ստեղծագործութիւնը, էջ 173:

²⁰ **Փավստոս Բուզանդ**, Հայոց պատմություն, էջ 319:

²¹ **Մովսես Խորենացի**, Հայոց պատմություն, էջ 365: Արշակ Երկրորդը ըստ արդի պատմագիտության գահակալել է 350-368թթ.:

Ամմիանոս

«Եվ Շապուհը Արշակին մի անգամ հրավիրելով խնջույքի, կարգադրեց նրան տանել գաղտնի դռնով, հանել նրա աչքերը, շղթայել արծաթյա շղթայով, որը նրանց մոտ ավելի պատվավոր մարդկանց պատժի համար համարվում էր դատարկ մխիթարության միջոց, ապա արքորեց նրան Ագաբանա անունով բերդը, ուր նա, զանազան տանջանքներից հետո մահապատժի ենթարկվեց»²²:

Պրոկոպիոս Կեսարացի

«Պատմում են, որ այն ժամանակ Արշակն ասել է, թե լավագույն օրն է անցկացրել, հանդիպել է ամենասիրած մարդուն և որ այլևս ի վիճակի չէ տանել կյանքի տառապանքները: Այդ ասելուց հետո ինքնասպանություն է գործել այն դանակով, որ ճաշկերույթի ժամանակ դիտմամբ թաքցրել էր, և ահա այդ ձևով վախճանվել: Արշակի մասին այս [վկայությունը] Հայոց պատմությունն է տալիս և, ինչպես վերևում ասվեց, այդ ձևով Անհուշ բերդի մասին օրենքը խախտվեց: Իսկ ես շարունակում եմ ընդհատաձայն [պատմությունը]»²³:

Գուպլյանի լիբրետոյում, բնականաբար, կենտրոնական տեղ են զբաղեցնում երկու կանայք՝ Օլիմպիան և Փառանձեմը: Ըստ Բուզանդի՝ Օլիմպիան հայտնվում է Արշակ Երկրորդի կյանքում այն ժամանակ, երբ Արշակը զգում է, որ Փառանձեմն իրեն չի սիրում. «Հետո Արշակը իրեն կին առավ սպանված (Գնելի) կնոջը՝ Փառանձեմին: Եվ որքան Արշակը սիրում էր կնոջը, այնքան էլ սա ատում էր Արշակ թագավորին, ասելով, թե՛ «թավամազ մարմին ունի, թուխ գույն ունի»: Վերջը, երբ կնոջ սիրտը Արշակին չկապվ, սա մարդ ուղարկեց Հունաց երկիրը և այնտեղից՝ կայսերական տոհմից, խնդրեց բերել սվեց

²² Հայ ժողովրդի պատմության քրեստոմատիա, հ. 1, Երևան, 1981, էջ 486:

²³ Նույն տեղում, էջ 492:

իրեն կին Ոլոմպի անունով: Նրան ուժգին սիրով սիրեց և նրանով գրգռում էր առաջին կնոջ նախանձը: Փառանձեմը սրտումը ռիս պահեց Ոլոմպիի դեմ և միջոց էր փնտրում նրան սպանելու: Բայց հետո Փառանձեմը թագավորից ունեցավ մի տղա, որի անունը դրին Պապ, նրան մեծացրին, չափահաս դարձրին: Երբ նա առույգ պատանի դարձավ, նրան պատանդ ուղարկեցին կայսեր դուռը՝ Հունաց երկիրը»²⁴:

Ըստ Բուզանդի՝ դեպի Օլիմպիան ունեցած Արշակի սերը ցուցադրական բնույթ էր կրում. սրտի խորքում նա սիրում է Փառանձեմին, և Օլիմպիայի հայտնվելուց հետո է Փառանձեմն ունենում իր Պապ որդուն:

Մինչդեռ Թերզյանի թատերատեսություն Օլիմպիան որդի ունի, որին նույնպես սպանում է Փառանձեմը: Ն. Թահմիզյանի վերլուծականում կարդում ենք. «Իսկ Փառանձեմը խորապես հավատացած Գնելի ազնվությանը՝ Արշակի հետ առերես միանում է, նրանից վրիժառու լինելու մտադրությամբ ու դրա համար էլ սպանում է և՛ Օլիմպիային, և՛ նրա որդուն»²⁵:

Հայ պատմագրության մեջ չենք գտնում որևէ փաստ Օլիմպիայի որդի ունենալու և հետո էլ սպանվելու մասին: Հայ պատմիչները միայն խոսում են Արշակի և Փառանձեմի Պապ որդու մասին: Թե՛ Թերզյանի և թե՛ Գուլակյանի լիբրետոներում Օլիմպիան սիրում է Արշակին: Գուլակյանի լիբրետոյում կարդում ենք. «Օլիմպիան չի կարող հաշտվել այն մտքի հետ, որ Արշակը նրան այլևս չի սիրում: Նա հիշում է իր հայրենի Բյուզանդիոնը, որտեղ առաջին անգամ ճաշակեց Արշակի սերը, որտեղ նրանք երդվեցին հավիտյան սիրել միմյանց: Օլիմպիայի համար կյանքն առանց Արշակի սիրո անիմաստ է»²⁶:

Փավստոս Բուզանդի Փառանձեմը շատ հզոր կին է. նա

²⁴ Փավստոս Բուզանդ, Հայոց պատմություն, էջ 193:

²⁵ Թահմիզեան Ն., Տիգրան Չուխաճեան..., էջ 170:

²⁶ Արշակ Երկրորդ, Օպերա 4 գործողությամբ 6 պատկերով, Լիբրետո Ա. Գուլակյանի, Երևան, 1960, էջ 5:

գեղեցիկ է և իմաստուն, նաև հայրենասեր ու պետական մտածողություն ունեցող: Փավստոսի Փառանձեմը հայրենիքի շահերով ապրող խիզախ թագուհի է, որը չի ընկճվում և հավաքելով արքունական գանձերը երկար ամիսներ դիմադրում է թշնամուն Արտագերս ամրոցում: Այդպիսին է Փառանձեմը նաև Ա. Գուլակյանի լիբրետոյում:

Արշակ Երկրորդի գահակալության քաղաքական խնդիրներին մանրամասն անդրադարձ ունի մեծ պատմաբան Նիկողայոս Ադոնցը, որն իր գնահատականները տալիս է ըստ Փավստոս Բուզանդի պատմության փաստերի: Նա հավատացած է, որ Արշակի իշխանության առաջին տարիները եղել են երկիրը կարգի բերելու հոգսերով լի, և հայ արքան ամեն կերպ ձգտել է բարիդրացիական հարաբերություններ հաստատել թե՛ Բյուզանդիայի և թե՛ Պարսկաստանի հետ: Արշակը, որն այնքան շահագրգիռ էր Հայաստանի հզորացմամբ, իրականում դառնում է կռվախնձոր երկու հզոր գահակալների համար. «Լուրեր էին պտտվում, թե պարսիկները բոլոր միջոցները ձեռք են առնում հայոց թագավոր Արշակին հեռացնելու հռոմեացիներից և Շապուհի կողմն անցնելու համար: Կոստանդիանոսը հիանալի հասկանում էր, որ եթե պարսիկների խարդավանքները Հայաստանում նպատակին հասնեն, ապա հռոմեական զորքը կգրկվեր լուրջ օգնությունից, այդ պատճառով նա ձգտում էր իրեն ապահովել այդ կողմից, նախապես ստանալ Արշակի հետ դաշինքի հավաստիացում»²⁷:

«Արշակ Երկրորդ» օպերան հիանալի երաժշտություն ունի, դրա մասին՝ օպերայի երաժշտական լեզվի մասին, բոլոր մանրամասներով մեկնաբանություններ ունի Աննա Ասատրյանը, որը մասնագիտորեն քննում է օպերայի մեներգերը, զուգերգերը, խմբերգերը, նվագախմբի դերը, ամեն մի գործողության ֆինալը՝ համապատասխան նոտագրմամբ:

Բոլոր երաժշտագետները նշում են «Արշակ Երկրորդ»

²⁷ Ադոնց Ն., Երկեր, հ. Բ, Երևան, 2006, էջ 124:

օպերայի շեշտված հայրենասիրական բնույթը: Այդ գիծն առավել ուժեղացված է գուլակյանական լիբրետոյում: Ի վերջո պատմական ճշմարտությունն այն է, որ Արշակ Երկրորդը իսկական զոհ է դառնում առաջին հերթին Հայաստանը ուժեղ պետություն դարձնելու մղումի պատճառով և այդ նպատակին հասնելու համար ինչ-ինչ հարցերում փորձում է հենվել հասարակ ժողովրդի վրա՝ ընդդեմ ավատական սովորույթների քայլեր կատարելով:

Եթե Թերզյանի լիբրետոյին Տ. Չուխաճյանը լիովին կապված էր, ապա բնականաբար գուլակյանականը ստեղծվել է առանց կոմպոզիտորի: Մի առիթով XX դարի երկրորդ կեսի նշանավոր կոմպոզիտոր Էդգար Հովհաննիսյանը նկատել է. ««Մարմար» բալետի վրա աշխատելիս ես համոզվեցի, որ լավ օպերային կամ բալետային լիբրետո չունենալու մեջ չի կարելի մեղադրել գրողներին: Լիբրետոն առանձնահատուկ ժանր է, և նրա ստեղծման մեջ մեծ դեր պիտի խաղա ինքը՝ կոմպոզիտորը, որին գրողից ավելի լավ են հայտնի երաժշտական դրամատուրգիայի պահանջները»²⁸:

Թե՛ դրամատիկական և թե՛ երաժշտական գործերը ժամանակի հետ ենթարկվում են փոփոխությունների: Այսօր Շեքսպիրի ողբերգությունները և պիեսները բեմադրվում են աշխարհի շատ երկրներում դերասանների՝ մեր օրերի զգեստավորմամբ: Վիեննայում Ջ. Վերդիի գլուխգործոցը՝ «Տրավիատան», նույնպես բեմադրվում է XXI դարի զգեստավորմամբ: Նորացվում է նաև Արմեն Գուլակյանի «Արշակ Երկրորդ» օպերայի լիբրետոն, որը համոզիչ ձևով մեր օրերում ներկայացնում է պատմական ճշմարտությունը՝ սևեռնամիտ դարձնելով հայրենասիրությունը, որն անհրաժեշտ պատվիրան է բոլոր ժամանակների համար:

²⁸ **Մովսիսյան Մ.**, Էդգար Հովհաննիսյանի կամերային-գործիքային և սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները, Երևան, 2012, էջ 14:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հայոց արքա Արշակ Երկրորդի մասին առաջին պատմական փաստերը հայտնում է Փավստոս Բուզանդն իր «Հայոց պատմության» մեջ: Փաստերը քաղելով Բուզանդից՝ պատմահայր Մովսես Խորենացին իր քաղաքական հայացքներից ելնելով Արշակ Երկրորդին ներկայացնում է խիստ քննադատված: Հետագա հայ պատմիչները հետևել են պատմահորը:

Արմեն Գուլակյանի լիբրետոյում Արշակ Երկրորդը պատկերված է որպես հայրենասեր արքա, որի ճիշտ քաղաքականությանը խոչընդոտել են երկրի ներքին ու արտաքին թշնամիները:

Հույն և բյուզանդացի պատմիչները, ինչպես Ամմիանոսն ու Պրոկոպիոս Կեսարացին, Արշակ Երկրորդին պատկերել են որպես Հայաստանի քաղաքական շահերին նվիրված արքա, որին պարսիկները քսոտեցին ու մահապատժի ենթարկեցին:

Բանալի բաներ – Արշակ Երկրորդ, Արմեն Գուլակյան, Փավստոս Բուզանդ, Մովսես Խորենացի, «Հայոց պատմություն», Ամմիանոս, Պրոկոպիոս Կեսարացի:

Аэлита ДОЛУХАНИЯН

ИСТОРИЧНОСТЬ ГУЛАКЯНОВСКОГО ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ “АРШАК ВТОРОЙ”

Первые исторические факты об армянском царе Аршаке Втором приводятся в “Истории Армении” Фавстоса Бузанда. Апеллируя к Бузанду, патриарх армянской истории Мовсес Хоренаци в силу своих политических взглядов весьма критически представляет Аршака Второго.

В либретто Армена Гулакяна Аршак Второй изображен как истинный патриот, политическому курсу которого чинили препятствия внутренние и внешние враги.

Греческие и византийские историки, в частности, Аммиан и Прокопий Кесарийский характеризовали Аршака Второго, сосланного и убитого персами, как царя, преданного политическим интересам Армении.

Ключевые слова – Аршак Второй, Армен Гулакян, Фавстос Бузанд, Мовсес Хоренаци, “История Армении”, Аммиан, Прокопий Кесарийский.

Aelita DOLUKHANYAN

THE HISTORICISM OF GULAKYAN LIBRETTO OF “ ARSHAK II”

The first source containing historical facts about Armenian king Arshak II is “Armenian History” by Pavstos Buzand. The father of Armenian historiography Movses Khorenatsi, basing on the facts brought by Buzand, took a critical view when assessing the political behavior of Arshak II. The historians of later times adhered to Khorenatsi’s approach to the issue.

In Armen Gulakyan’s libretto, Arshak II is portrayed as a patriot king, in whose policies towards the enemies – both internal and external – the interests of the fatherland were dominant.

The Greco-Byzantine historians Procopius of Caesarea and Ammianus described Arshak II as a king who was devoted to the political interests of Armenia, for which he was exiled by Persians and executed.

Key words – Arshak II, Armen Gulakyan, Pavstos Buzand, Movses Khorenatsi, “Armenian History”, Ammianus, Procopius of Caesarea.

Маргарита РУХКЯН
*Заслуженный деятель искусств Армении,
доктор искусствоведения,
Институт искусств НАН РА*

ТИГРАН ЧУХАДЖЯН В СВЕТЕ НОВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В армянском музыкознании уже давно утвердились линии фундаментальных исследований по изучению нескольких тем – творчества и деятельности Комитаса, творчества и деятельности Тиграна Чухаджяна, истории и теории армянской монодической музыки, музыки нового периода, музыкальных связей Армении и Востока. Отдельной и очень важной сферой является область изучения фольклора и народной инструментальной традиции. Все эти сферы сегодня представлены капитальными работами и находятся в режиме постоянного изучения.

Но особенно разработанной и богатой областью армянского музыкознания представляется сегодня чухаджяноведение. Именно так, в этом объемном выражении мы можем определить то широкое русло, в котором сосуществуют, перекликаются, спорят и дополняют друг друга целый ряд замечательных исследовательских работ, посвященных Тиграну Чухаджяну.

Исторические события, явления или образ личности приобретают ясные очертания тогда, когда они аргументированы богатым документальным материалом. Найти такой материал не просто, здесь нужен и опыт, и страстное желание его найти, и, конечно, везение. Сколько было разговоров о Тигране Чухаджяне на протяжении полувека, сколько предпринималось поисков его рукописей, в частности, партитуры оперы “Аршак Второй”, пока случайно или не случайно, - большой вопрос! – в Советской Армении, в архиве Тиграна Чухаджяна, который находится

в ереванском Музее литературы и искусства имени Егише Чаренца в первые годы Великой Отечественной войны, ход которой угрожал всему миру и Армении, в частности, была обнаружена партитура главной оперы Тиграна Чухаджяна “Аршак Второй”.

К этому блестящему результату привели энергичные поиски молодого музыковеда Георгия Григорьевича Тигранова, приглашенного в начале войны из блокадного Ленинграда в Ереван, где он сразу же приступил и к педагогической, и к научной работе. Но обратим внимание, как же это было своевременно! Армения в конце войны была под угрозой смертельного натиска со стороны своих вечных врагов. И вдруг – находка патриотической оперы армянского композитора, родившегося, жившего и творившего в Константинополе, в нынешнем Стамбуле, во время войны особенно опасном.

Это был знак свыше, представший в облике прекрасного произведения искусства. И он оправдал свое назначение в беспрецедентном расцвете армянской художественной культуры во второй половине XX века.

Постановка оперы Чухаджяна осуществлялась в созвездии выдающихся творческих сил: дирижер – Микаэл Тавризян, режиссер и автор либретто – Армен Гулакян, исполнители – Айкануш Даниелян, Татевик Сазандарян, Павел Лисициан, Шара Тальян, художником первой постановки был Патвакан Ананян, музыкальную редакцию оперы осуществили Александр Шавердян и Левон Ходжа-Эйнатов.

Постановка оперы Чухаджяна была приурочена к государственному празднику, 25-летию установления Советской власти в Армении, и состоялась 29 ноября 1945 года. Постановка оперы стала национальным праздником и удостоилась самой высокой в то время награды – Сталинской премии первой степени.

Тигран Чухаджян вошел в мир новой Армении как обретенное наследство, которое еще требовалось осознать. В начале 1940-ых уже шла работа по восстановлению партитуры «Леблебиджи Ор-Ор-ага», также находящейся в Музее литературы и искусства им. Егише Чаренца, для постановки в Театре музыкальной комедии, которая состоялась в 1943 году. Опера-оперетта сразу же снискала себе огромное количество поклонников. Ереванский театр оперетты в те годы славился своими постановками и отличными артистами.

Музыка этой оперы-оперетты по своему настроению превосходила бытовой романтический сюжет (автор либретто – Тагвор Налян), в ней слышались отзвуки каких-то общественных, патриотических событий. Она была написана в 1875 году, на семь лет позже «Аршака Второго», по жанру предназначена для увеселения, радости, и все равно сохраняла в себе все то, чем жил Тигран Чухаджян в эти годы, – соединением в себе сочувствия к итальянскому гарибальдийскому и армянскому, сасунскому духу... Поэтому, когда в 1945 году состоялась премьера “Аршака Второго”, слушатель, несмотря на разность жанров, узнал в ней тот самый стиль мелодизма, который строился на армянской патриотической песне, но уже в возвышенном духе, в русле исторической трагедии. В этой опере предстал композитор, музыка которого органично вписывалась в русло больших классических традиций, на которых росла и развивалась новая профессиональная музыка Армении. Скрестились традиции Комитаса, Спендиарова, Хачатуряна, и в величественном преддверии этой музыкальной линии оказался Тигран Чухаджян.

Уже давно преломление основных европейских традиций рождало в армянской музыке разного рода побеги и ростки. Не было только «вердиевской» линии, которую, оказывается, развил в своем творчестве Тигран Чухаджян. Оперы “Леблебиджи Ор-Ор-ага” и “Аршак Второй” восполнили богатые традиции армянской музыкальной культуры, и все ее ответвления заиг-

рали новым светом. Тигран Чухаджян поражал и своим профессиональным совершенством, и своей стилевой многогранностью, и поразительной первозданностью, отсутствием момента стилизации, что и, утверждало его роль первопреемника европейских традиций, и одновременно, основоположника армянской профессиональной музыки.

Все эти впечатления в годы ереванских чухаджяновских премьер нашли отражение в рецензиях и статьях ведущих музыковедов – М. Арутюнян, Г. Геодакяна, М. Тер-Симонян, К. Худабашян, Ц. Брутян, а также в больших научных исследованиях, посвященных Тиграну Чухаджяну.

Естественно, первым исследователем творчества Чухаджяна стал Георгий Григорьевич Тигранов. Его работы сложились в большой очерк, напечатанный в первом томе его четырехтомника “Армянский музыкальный театр” в 1956 году. Тигранов дает яркую, глубоко профессиональную характеристику опере Чухаджяна. Дело в том, что с ранней юности он был горячим поклонником музыки Верди, в 1949 году в Ленинградской консерватории защитил кандидатскую диссертацию по теме “Оперная драматургия Верди”. Поэтому факт поиска и обнаружения партитуры “Аршака Второго”, оперы вердиевского стиля, он воспринимал как некое волшебство. Уже в преклонном возрасте он писал в своих воспоминаниях: “Работая над изучением архивов, хранящихся в Кабинете имени Р. Меликяна, я наткнулся на ряд больших ящиков, история появления которых здесь была окутана романтической тайной и загадочностью. Они содержали рукописные, нотные и другие материалы, связанные с личностью выдающегося армянского композитора XIX века Тиграна Чухаджяна”¹.

Прошло много лет, и образ Тиграна Чухаджяна, когда-то

¹ См.: Г. Г. Тигранов. К 100-летию со дня рождения. Санкт-Петербург, 2008, с. 45.

взволновавшего всех своим загадочным появлением в научно-архивных недрах Советской Армении, и сегодня продолжает волновать нас и своей недосказанностью, и ожиданием новых впечатлений от опер и оперетт композитора, которые обязательно должны быть поставлены в музыкальных театрах Армении.

Следующим исследователем творчества Чухаджяна был Матевос Мурадян, автор книги «Որվազիճ արևմտահայ երաժշտության անհայտ հատվածները» (1989), в 1971 году появилась монография Георгия Геодакяна “Чухаджян и его опера “Аршак Второй””. В 1999 году вышла в свет монография Никогоса Тагмизяна “Тигран Чухаджян. Жизнь и творчество”, и далее появляется целый ряд работ Анны Асатрян: ““Аршак Второй” – первая армянская опера” (2006), ““Земирэ” – лебединая песня Тиграна Чухаджяна” (2009) и фундаментальная монография “Музыкальный театр Тиграна Чухаджяна” (2011).

Надо сказать что и тиграновские исследования, и последующие научные работы о Чухаджяне отличались глубоким историзмом, они создавались в русле историко-культурной исследовательской традиции, ставшей основой нашего армянского музыкознания. В этом отношении, конечно, следует воздать должное традициям Бориса Асафьева и Христофора Кушнарева, проповедующим исторически осознаваемый стиль научного изложения.

Первым требованием, стоявшим перед армянскими музыковедами, была широта исторического обзора. Запад и Восток представляли перед исследователями в своей исторической взаимозависимости, особенно остро повлиявшей на судьбу Армении.

Но отметим также, что в советское время требовалась некая координация, не превышающая температуру патриотических настроений и не акцентирующая вопросы геноцида, отторжения армянских земель и т.д. Лавируя между этими государственными негласными предписаниями, армянские исследо-

ватели советского периода, тем не менее, достаточно ясно говорили о трагических страницах армянской истории, как и о постоянной борьбе народа за свободу и независимость. Историзм, который лежал в основе этих исследований, давал возможность вывести историю армянского народа на общеисторическую арену, проводить параллели, выявлять синхронные моменты активизации народно-освободительных движений в разных точках мира, тем самым связывая историю Армении со всеобщей историей.

Явление Чухаджяна в новом армянском мире, в атмосфере государственно определившейся Армении, развивающейся в рамках многонациональной и мощной державы, как и явление Аршила Горки (Востаника Адояна), Вильяма Сарояна и других западноармянских художников, сформировало концепцию о единстве армянской культуры, о плодотворном переплетении ее творческих анклавов. Где бы не возникали очаги армянской художественной жизни, их огни всегда перекликались и перекликаются со всеми другими.

В соответствии с этой точкой зрения интересны размышления Никогоса Тагмизяна, выдающегося историка армянской музыки, создателя фундаментальных исследований о теории и истории музыки Древней Армении, автора прекрасных монографий о великих поэтах и композиторах армянского средневековья. Умеряя пыл тех, кто критиковал Чухаджяна за то, что он не использовал народную армянскую, крестьянскую песню в своем творчестве, он писал: “Время... Еще не пришло время обратиться к этим пластам национальной культуры, национальной музыки..., тем самым проводя всеисторическую линию развития армянской музыки, укладывая в нее все художественные армянские явления, даже друг с другом не связанные, друг о друге не знающие, но развивающиеся в хронологической, исторической последовательности. Да, где-то возникает опера, где-то пишется романс, где-то создается симфония, где-то – балет,

и это все нанизывается на шкалу развития всеармянского художественного мира”.

Тагмизян, родовые корни которого уходили в Западную Армению, окончивший ленинградскую консерваторию, многие годы активно участвовавший в музыкальной жизни Армении, как никто другой ощущал эту естественную этапность развития национального искусства во времени.

Рассуждения о том, что во времена Чухаджяна в развитии оперного жанра главной интонационной базой была городская или патриотическая песня (что, кстати, сближало его с Верди), мы находим в обстоятельной монографии Анны Асатрян “Музыкальный театр Тиграна Чухаджяна”. “Первая патриотическая песня, принадлежащая перу Чухаджяна, – пишет Анна Асатрян, – родилась 7 декабря 1959 года в “Армянском театре” во время спектакля “Васак, или Проклятая семья”, то есть до его отъезда в Милан на учебу, до написания оперы “Аршак Второй”.

Он пишет песни постоянно, пишет их и по возвращении из Милана с партитурой оперы “Аршак Второй”. Он чувствует время, он создает песни как бы по востребованию общества, в котором живет, выражая ими народную волю, мечты армян. «Вершиной его песенного творчества становится “Марш зейтунцев”, – пишет Анна Асатрян и тут же дает подтверждения важности этих песен и в творчестве других современных Чухаджяну композиторов, его друзей, в частности – Габриэла Ераняна, автора знаменитой песни “Киликия”.

Стиль патриотических песенных интонаций выражает настроение не только самого Чухаджяна, но и всей его среды. Песенный мелос являлся всегда энергетическим сгустком общественных настроений. Так, Анна Асатрян рассказывает о том, как 28 февраля 1867 года в “Восточном театре” Константинополя, в трагедии Романоса Сетефджяна “Вардан Мамиконян – освободитель армянского народа”, звучала музыка Тиграна Чухаджяна к спектаклю, посвященному годовщине смерти Мика-

эла Налбандяна. Музыка Чухаджяна вызвала огромное воодушевление аудитории, похожее на то, как реагировала итальянская публика на музыку Верди. И там и здесь главное – накал общественных настроений, в Италии – гарибальдийское движение во имя объединения Италии, в Константинополе – подъем патриотического духа армян, мечтающих о свободной Армении.

Благодаря подробному описанию жизни и творческой деятельности Чухаджяна в книге Анны Асатрян, перед нами вырастает художник, трагедия которого заключалась в том, что он не мог выразить в полной мере те настроения, которыми жил, не мог поднять свой голос, как поднял его Верди. Конечно же, традиции комических опер давали возможность критически взглянуть на нормы человеческого поведения, но не больше. Чухаджяна же волновало то, ради чего он и стал композитором, ради чего поехал учиться в Милан, где писал свою главную оперу, а по возвращении мечтал увидеть ее на сцене.

И тут вновь книга Анны Асатрян дает нам достоверные факты, доказывающее, что опера “Аршак Второй”, вопреки распространенному мнению, все же была поставлена при жизни композитора! Анна Асатрян в третьей главе (““Аршак Второй”. Судьба оперы”) своей монографии “Музыкальный театр Тиграна Чухаджяна” ссылается на книгу Ншана Пешикташляна “Театральные лица” (1969), в которой подробно рассказано о постановке оперы Чухаджяна “Аршак Второй” в театре “Науми”. Пешикташлян ссылается на слова любимого ученика Тиграна Чухаджяна Смбата Кеседжяна, который рассказывает, что опера Чухаджяна “Аршак Второй” в конце 1869 года впервые была поставлена в театре “Науми” итальянской оперной труппой при полном стечении народа. Там же были заняты и почти все армянские артисты “Восточного театра”. Он рассказывает далее, что итальянская труппа понесла большие затраты на постановку оперы, которые, однако, окупилась в течение трех постановок. А половина дохода с третьей постановки была выдана

Чухаджяну как автору. Эта постановка “Аршака Второго” была последней...²

Сегодня, фактически, беспредельна возможность обращаться к документам, добывать их, благодаря современным средствам коммуникации. Но не это сообщает книгам научную ценность и общественный успех, а то, какие задачи и цели они преследуют. В этом отношении замечательные и удивительно трудоемкие книги Анны Асатрян, посвященные творчеству Чухаджяна, неизмеримо расширили наши знания о первом армянском композиторе-профессионале, первом предвестнике расцвета армянского нового профессионального искусства, о его времени и его среде.

Сегодняшняя конференция, наверное, то самое место, где мы можем поднять вопрос об ответственности театра оперы и балета им. Спендиаряна перед армянским классиком и армянским слушателем и выразить настойчивое пожелание увидеть на его сцене по-настоящему талантливые постановки как “Аршака Второго” и “Леблебиджи Ор-Ор-ага”, так и других опер Тиграна Чухаджяна.

РЕЗЮМЕ

На сегодняшний день чухаджяноведение являет собой одну из наиболее исследованных областей армянского музыкознания. В ряду исследований, посвященных творчеству Тиграна Чухаджяна, следует отметить фундаментальные работы Георгия Тигранова, Матевоса Мурадяна, Геворка Геодакяна, Никогоса Тагмизяна. Автор обращается к современному этапу развития чухаджяноведения – к монографиям Анны Асатрян.

Ключевые слова – Тигран Чухаджян, чухаджяноведение, Георгий Тигранов, Матевос Мурадян, Геворк Геодакян, Никогос Тагмизян, Анна Асатрян.

² См.: **Асатрян А.** Музыкальный театр Тиграна Чухаджяна, Ереван, 2011, с. 31.

Մարգարիտա ՌՈՒԿԿՅԱՆ

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱԺՃՅԱՆԸ ՆՈՐ ՌԻՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈ

Հայ երաժշտագիտության մշակված ու հարուստ քնագավառներից է այսօր ներկայանում չուխաճյանագիտությունը, որը ներառում է Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությանը նվիրված մի շարք հիմնարար հետազոտություններ, այդ թվում Գեորգի Տիգրանովի, Մաթևոս Մուրադյանի, Գևորգ Գյոդակյանի, Նիկողոս Թահմիզյանի աշխատությունները: Հեղինակն անդրադառնում է երաժշտական չուխաճյանագիտության զարգացման արդի փուլին՝ Աննա Ասատրյանի մենագրություններին:

Բանալի բաներ – Տիգրան Չուխաճյան, չուխաճյանագիտություն, Գեորգի Տիգրանով, Մաթևոս Մուրադյան, Գևորգ Գյոդակյան, Նիկողոս Թահմիզյան, Աննա Ասատրյան:

Margarita RUKHKYAN

DIKRAN TCHOUHADJIAN IN THE LIGHT OF THE NEWEST STUDIES

Today Tchouhadjian Studies is among the well-developed fields, which includes a number of fundamental research works on Dikran Tchouhadjian's oeuvre by Georgy Tigranov, Matevos Muradyan, Gevorg Gyodakyan, Nikoghos Tahmizyan. The author addresses the modern phase of Chukhajyan Studies – the monographs by Anna Asatryan.

Key words - Dikran Tchouhadjian, Tchouhadjian Studies, Georgy Tigranov, Matevos Muradyan, Gevorg Gyodakyan, Nikoghos Tahmizyan, Anna Asatryan.

Մարինե ՄՈՒՇԵՂՅԱՆ
*Ե.Չարենցի անվան գրականության
և արվեստի թանգարան*

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ԱՐԽԻՎԸ

Ի՞նչ է արխիվը: Այն պատմություն է: Մեր դեպքում՝ հայոց երաժշտական մշակույթի պատմությունն է այնպես, ինչպես որ է: Այն կարելի է բնութագրել տարբեր կերպ՝ լավը, վատը. բայց, անկախ նկարագրողների ցանկություններից ու երևույթի խորությունն ընկալելու կարողությունից, նա այնպիսին է, ինչպիսին որ է՝ խիստ և դատավճռի պես ճակատագրական: Այս մեծ պատմության շղթայի մի անգնահատելի օղակ է Տ.Չուխաճյանի արխիվը, որ պահվում է Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում:

1934 թվականին «Խորհրդային արվեստ» ամսագրի երկրորդ համարում երաժշտագետ Ռուբեն Թերլեմեզյանը տպագրել է «Տիգրան Չուխաճյանի յերաժշտական արխիվը» վերնագրով մի հոդված, որտեղ ներկայացրել է կոմպոզիտորի՝ 1933 թվականին Փարիզից Արշակ Չոպանյանի օժանդակությամբ և ՀՕԿ-ի միջոցով Երևան փոխադրված արխիվի բովանդակությունը: ՀՍԽՀ պետական թանգարանին հանձնված վեց կապոցները պարունակել են Տ.Չուխաճյանի ձեռագրերի մի զգալի մասը: Դրանց թվում էին «Արշակ Բ» և «Ձեմիրե» օպերաների, «Լեբլեբիջի», «Արիֆ» և «Քյոսե Քեհյա» օպերետների թերի պարտիտուրները, նվագախմբի համար գրված հինգ երկ, մեկ զուգերգ, դաշնամուրային մեկ տրիո, «Սուրբ, Սուրբ» հոգևոր եղանակի վոկալ-գործիքային մշակումը և մեկ դաշնամուրային պիես: Սա դարձել է Տ.Չուխաճյանի ֆոնդի հիմնական կորիզը, որն այնուհետև հարստացել է կոմպոզիտորի այլ նյութերով: Քիչ բան է պահպանվել ու մեզ հասել այս ականավոր երաժշտի վերաբերյալ: Բայց արխիվի ներկա բովանդակությունը թույլ է տալիս

հնարավորինս լիարժեք պատկերացում ձևավորել Տ.Չուխաճյանի արվեստի մասին: 80 տարիների ընթացքում, նվիրատվությունների միջոցով, Եգիպտոսից, Բեյրութից, Փարիզից Երևան են տեղափոխվել հատվածներ կամ ամբողջական կտորներ կոմպոզիտորի ձեռագրերից, որոնք ամբողջացրել են նրա օպերաների և օպերետների պարտիտուրները և կլավիրները, հայտնաբերվել են դրանց լիբրետոները, որն էլ թույլ տվեց 2001 թվականին Սան Ֆրանցիսկո քաղաքում բեմադրել «Արշակ Բ»-ի սկզբնական՝ Չուխաճյանական տարբերակը: Պետք է շնորհակալությամբ հիշել բոլոր նվիրատուներին՝ Ն.Հակոբյանին, Ե. և Ա.Մարյաններին, Հ.Սվաճյանին, Ա.Անտոյանին, Ժ. և Ս.Իլանջյաններին, Բ.Հապեշյանին, որոնք ձեռագրերը պահպանել ու փոխանցել են թանգարանին այն գիտակցությամբ, որ Տ.Չուխաճյանի երաժշտական ժառանգությունն ազգային մշակույթի շատ կարևոր մասն է: Այսօր երաժշտի ֆոնդը կազմում են նրա «Արշակ Բ», «Ձեմիրե», «Ինդիանա» օպերաների ու «Լեբլեբիջի», «Արիֆ», «Քյոսե Քեչլա» օպերետների ձեռագիր պարտիտուրները, կլավիրները և լիբրետոները, սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված երկերը, գործիքային անսամբլները, դաշնամուրային մանրանվագները, վոկալ ստեղծագործությունները և հատվածներ այլևայլ երկերից: ԳԱԹ-ում է պահվում նաև Տ.Չուխաճյանի կիսանդրին, որը կերտել է քանդակագործ Երվանդ Ոսկանը կոմպոզիտորի աշակերտի՝ Հարություն Սինանյանի պատվերով: Վերը թվարկված ձեռագրերից բացի, այստեղ են գտնվում կոմպոզիտորի լուսանկարը և շքանշանները:

Տավոք, չի պահպանվել կոմպոզիտորի ընտանիքի, ուսանողական տարիների և առհասարակ կենսագրությանը վերաբերող որևէ նյութ, որը թույլ կտար առավել ամբողջական տեղեկություն ստանալ նրա մարդկային կերպարի մասին:

Տ.Չուխաճյանի արխիվը, միավորների քանակի առումով (1012 միավոր), թանգարանի փոքր ֆոնդերից է, բայց բովանդակային իմաստով այն մեր ազգային հարստությունն է և նրա նկատմամբ ցուցաբերվում է հնարավորինս հոգատար վերա-

բերմունք: Մասնավորապես՝ պարբերաբար ստուգվում է ձեռագրերի ֆիզիկական վիճակը և անհրաժեշտության դեպքում իրականացվում վերականգնման աշխատանք: Վնասվելուց խուսափելու նպատակով սպասարկվում են պատճենները: Տ.Չուխաճյանի որոշ ձեռագրեր, օրինակ «Արշակ Բ» օպերայի կլավիրը, շատ անգամներ ցուցադրվել են թե՛ Հայաստանում և թե՛ արտերկրում:

Տ.Չուխաճյանի արխիվում պահվող նյութերն ակտիվ շրջանառության մեջ են շուրջ 30 տարի: Դրանց գիտական մշակումն ավելի դյուրին է դարձրել կոմպոզիտորի ձեռագրերի ուսումնասիրությունն ու մի շարք գիտական աշխատանքների հիմք հանդիսացել: Ֆոնդը շարունակում է համալրվել արդեն Չուխաճյանական երկերի ներկա բեմական կենսագրության մասին վկայող նյութերով, ինչպես օրինակ 2001 թվականին Սան Ֆրանցիսկոյի բեմադրությանը վերաբերող նամակները, ծրագրերը և այլն, որոնք թանգարանին է նվիրել ամերիկահայ ջութակահար Ժիրայր Սվազյանը 2007 թվականին:

Ի՞նչ է արխիվը: Այն պատմություն է: Այս դեպքում՝ հայոց երաժշտական մշակույթի պատմություն, որի կերտողներից մեկը Տիգրան Չուխաճյանն էր:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Տիգրան Չուխաճյանի արխիվը Փարիզից Երևան է փոխադրվել 1933 թվականին՝ Արշակ Չոպանյանի օժանդակությամբ և ՀՕԿ-ի միջոցով: ՀՄԽ պետական թանգարանին հանձնված վեց կապոցները պարունակել են Տ.Չուխաճյանի ձեռագրերի զգալի մասը, այդ թվում՝ «Արշակ Բ», «Զեմիրե», «Լեբլեբիջի», «Արիֆ» և «Քյոսե Քեիյա» օպերաների թերի պարտիտուրները, նվագախմբի համար գրված հինգ երկ, մեկ զուգերգ, դաշնամուրային մեկ տրիո, «Սուրբ, Սուրբ» հոգևոր եղանակի վոկալ-գործիքային մշակումը և մեկ դաշնամուրային պիես: Սա դարձել է Տ.Չուխաճյանի ֆոնդի հիմնական կորիզը, որն այնուհետև հարստացել է այլ նյութերով: 80 տարիների ընթացքում նվիրատվությունների միջոցով Եգիպտոսից, Բեյրութից, Փարիզից Երևան

են տեղափոխվել հատվածներ կամ ամբողջական կտորներ կոմպոզիտորի ձեռագրերից, որոնք ամբողջացրել են նրա օպերաների պարտիտուրները և կլավիրները, հայտնաբերվել են դրանց լիբրետտները: Թեև Տ.Չուխաճյանի արխիվը, միավորների քանակի առումով (1012 միավոր), թանգարանի փոքր ֆոնդերից է, սակայն բովանդակային իմաստով այն մեր ազգային հարստությունն է և նրա նկատմամբ ցուցաբերվում է հնարավորինս հոգատար վերաբերմունք:

Բանալի բաներ – Տիգրան Չուխաճյանի ձեռագրերը, արխիվ, նվիրատվություններ, Արշակ Չոպանյան:

Марине МУШЕГЯН

АРХИВ ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА

Архив Тиграна Чухаджяна был перевезен из Парижа в Ереван в 1933 г. благодаря усилиям Аршака Чопаняна и содействию КПА. В шести свертках, переданных Государственному музею Арм.ССР, находилась бóльшая часть рукописей Т. Чухаджяна – незавершенные партитуры опер “Аршак II”, “Земирэ”, “Леблебиджи Ор-ор-ага”, “Ариф”, “Кесе Кехва”, пять произведений для оркестра, один дуэт, одно фортепианное трио, вокально-инструментальная обработка “Сурб, Сурб” и одна пьеса для фортепиано. Эти материалы стали основой фонда Т. Чухаджяна, который в дальнейшем пополнился другими материалами. В течение 80 лет в качестве дара из Египта, Бейрута, Парижа в Ереван были перевезены отрывки из его рукописей либо рукописи целиком, что дало возможность полностью восстановить его оперные партитуры и клавиры, выявлены также его либретто. Хотя и в плане архивных единиц (1012 единиц) архив Т. Чухаджяна составляет небольшой фонд, но в содержательном смысле он является нашим национальным богатством, с которым обращаются по возможности бережно.

Ключевые слова – рукописи Тиграна Чухаджяна, архив, дары, Аршак Чопанян.

Marine MUSHEGHYAN

THE ARCHIVE OF DIKRAN TCHOUHADJIAN

Dikran Tchouhadjian's archive was moved from Paris to Yerevan in 1933, which process was facilitated by Arshak Chopanyan through Armenian Relief Committee. The six packs delivered to the Arm. SSR State Museum contained a considerable portion of D.Tchouhadjian's manuscripts, among them – the incomplete scores of the operas “Arshak II”, “Zemireh”, “Leblebiji”, “Arif” and “Qyose Qehya”, five pieces for orchestra, a duo for singers, a piano trio, a vocal-instrumental remake of the spiritual music “Saint, Saint”, and a piano piece. These constituted the core of D.Tchouhadjian's fund, which during the subsequent 80 years had been supplemented with donations from Egypt, Beirut and Paris. The manuscripts, in excerpts or whole, complemented the scores and claviers of the composer's operas; their librettos were found too. Even though Dikran Tchouhadjian's archive with its 1012 items is among the smallest in the Museum funds, from the content perspective it surely belongs to our national riches and well deserves the solicitous concern shown to it.

Key words – Dikran Tchouhadjian's manuscripts, archive, donations, Arshak Chopanyan.

Նաիրա ՎԱՀԱՆՅԱՆ
Տ.Չուխաջյանի անվան երաժշտական դպրոց

**ԷԶԵՐ ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱԶՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ԴԴՐՈՑԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԻՑ**

20-րդ դարասկզբին հայ մշակութային կյանքում ակնհայտ դարձավ հասարակության՝ երաժշտական կրթություն ստանալու պահանջն ու ձգտումը: Ամբողջ տարածաշրջանում բացվեցին մասնագիտական երաժշտական կրթության օջախներ՝ դպրոցներ, ստուդիաներ, ուսումնարաններ, որոնցից մեկը դարձավ 1958 թվականի օգոստոսի 1-ին հիմնադրված Տիգրան Չուխաճյանի անունը կրող երաժշտական դպրոցը, որտեղ հենց հիմնադրման օրվանից սկսեցին գործել դաշնամուրային, լարային, փողային և ժողովրդական գործիքների բաժինները:

Դպրոցի առաջին տնօրենը Զեմմա Հովհաննեսի Սարգսյանն էր, ով աշխատեց դպրոցի հիմնադրման օրվանից մինչև 1969 թվականը: Այդ տարիներին դպրոցում իրենց մանկավարժական գործունեությունը սկսեցին առաջատար մանկավարժներ, արվեստի գործիչներ Էդուարդ Դայանը, Աելիտա Բզունին, Արաքսի Սարյանը, Կամո Թագվորյանը, Էդուարդ Բադալյանը, Վիլեն Ծատուրյանը, Վահագն Ստամբոլցյանը, Հարություն Գրքաշարյանը, Գևորգ Արմենյանը, Ռուզաննա Մազմանյանը և այլք:

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, երաժշտագետ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Արաքսի Սարյանը դպրոցի և իր աշխատանքային առաջին քայլերի մասին գրել է. «Մանկավարժական իմ գործունեության առաջին քայլերը ես սկսեցի Տ.Չուխաջյանի անվան երաժշտական դպրոցից: Անհրապույր շենքի առաջին հարկի մի քանի սենյակում էր տեղավորված այդ ժամանակ դպրոցը: Բայց սկսնակ ուսուցչի համար ես ունեցա աշխատանքային անհրա-

ժեշտ հրապույրը, որը նաև խթան էր գործը սիրելու, ոգևորվածությամբ և նվիրվածությամբ վարելու համար: Ակնհայտ էր երաժշտական դպրոցի նորաստեղծ կոլեկտիվի մասնագիտական որակն ու բարձր պատասխանատվությունը: Իսկ սա մայրաքաղաքի ոչ կենտրոնական, այլ ծայրամասային դպրոցներից էր:

Ահա այսպիսի բովանդակությամբ իր գործը 55 տարի վարող դպրոցը կարևոր մասնակցություն է բերել հանրապետության երաժշտական արվեստի զարգացմանը, հասարակության հոգևոր դաստիարակությանը»:

Սկսած դեռևս սկզբնավորման տարիներից դպրոցը սերտ կապեր է ունեցել ԽՍՀՄ հանրապետությունների երաժշտական դպրոցների հետ: Համերգներով հանդես են եկել Տալլինում, Թբիլիսիում, Բաքվում, Մոսկվայում, Դուբնայում, Մինսկում, ինչպես նաև բարեկամական կապ է ստեղծել Պրահայի դպրոցներից մեկի հետ: Այսպես՝ օրինակ, Թբիլիսիում 1966 թվականին ընկերական հանդիպում տեղի ունեցավ երաժշտական դպրոցի անձնակազմի հետ, որ նվիրված էր Շոթա Ռուսթավելու ծննդյան 800-ամյակին:

1968 թվականին Տիգրան Չուխաջյանի անվան երաժշտական դպրոցում առաջինը բացվեց կիթառի դասարան՝ Էդվարդ Բադալյանի գլխավորությամբ:

Սկսած 1969 թվականի սեպտեմբերի 2-ից մինչև 1973 թվականի մարտի 1-ը դպրոցը ղեկավարել է Աշոտ Աբրահամի Այդինյանը: Այդ ընթացքում շարունակվում էր կրթօջախի եռանդուն մշակութային կյանքը, մանկավարժական կազմը համարվում էր հմուտ մասնագետներով:

1970 թվականին դպրոցում կանգնեցվեց հուշարձան, որի հեղինակն էր հայ քանդակագործ, ՀԽՍՀ վաստակավոր նկարիչ Արշամ Արտաշեսի Շահինյանը:

1973 թվականի մարտի 1-ին դպրոցի տնօրեն նշանակվեց Լևոն Գրիգորի Գրիգորյանը, ով պաշտոնավարեց մինչև 2000 թվականի մայիսի 19-ը: Նրա ղեկավարության տարիներին

դպրոցի մշակութային կյանքն ապրեց մեծ վերելք՝ համալրելով մայրաքաղաքի լավագույն դպրոցների շարքը: Այդ տարիներին մեծ շուքով նշվեց դպրոցի հիմնադրման 15-ամյակը, 20-ամյակը, իսկ 25-ամյա հորելյանին կոլեկտիվի շնորհիվ ստեղծվեցին դպրոցի պատմության, ինչպես նաև կոմպոզիտոր Տիգրան Չուխաճյանի թանգարանները: Այդ շրջանում դպրոցում անցկացվեցին մի շարք միջոցառումներ. Յ.Ս. Բախի ծննդյան 200-ամյակի առթիվ դպրոցում բացվեց Յ.Ս. Բախին նվիրված էքսպոզիցիա, որին ներկա էին կոմպոզիտորներ Էդուարդ Միրզոյանը և Ալեքսանդր Հարությունյանը:

Կրթօջախի առաջին շրջանավարտների թիվն ընդամենը 26-ն էր, իսկ հետագա տարիներին դպրոցի լավ համբավը նպաստեց աշակերտների թվի կտրուկ աճին: Բավական է նշել, որ 1980-ական թվականներին սաների թիվը կազմում էր մոտ 750-800:

Հաջորդ տասնամյակում տեղի ունեցած քաղաքական փոփոխությունները ինչպես ամբողջ հանրապետության, այնպես էլ Տիգրան Չուխաճյանի անվան երաժշտական դպրոցի վրա ծանր անդրադարձ ունեցան: Նվազեց հետաքրքրությունը դեպի արվեստն ընդհանրապես, բայց դպրոցը՝ շնորհիվ իր հմուտ անձնակազմի, երաժշտության նվիրյալների, դուրս եկավ այդ ճգնաժամից:

2000 թվականի հունիսի 6-ից մինչև 2001 թվականի հունիսի 21-ը դպրոցի տնօրեն աշխատեց Իրինա Կտրիճի Սարգսյանը, իսկ 2001 թվականի հունիսի 2-ից նրան փոխարինեց Սուրեն Խաչատուրի Միրզոյանը: Նույն տարում դպրոցում բացվեց վոկալ բաժին, մանկավարժների ուժերով ստեղծվեց «Հույս» կամերային նվագախումբը, որը կրում է դպրոցի նախկին շրջանավարտ, համաշխարհային ճանաչում գտած ակորդեոնահար, վաղամեռիկ Մայքլ Գանյանի անունը, թողարկվեց կամերային նվագախմբի լազերային սկավառակը, որի մենակատարները դպրոցի լավագույն սաներն էին: Սա երաժշտական դպրոցների պատմության մեջ առաջին նմանօրինակ քայլն էր, որը գործում

էր հասարակական հիմունքներով: Նվագախմբի գեղարվեստական ղեկավարն ու դիրիժորն էր դպրոցի տնօրեն Ա.Խ.Միրզոյանը:

2008 թվականին Տիգրան Չուխաջյանի անվան երաժշտական դպրոցը տոնեց իր հիմնադրման 50-ամյա հորեյանը: Այդ առիթով բազմաթիվ շնորհավորական խոսքեր հնչեցին հանրահայտ մարդկանց կողմից, ովքեր ինչ-ինչ առիթներով առնչվել էին դպրոցի հետ՝ սովորել էին կամ աշխատել: Այդ օրինակներից է Հալեպից Համազգայինի Սիրիայի Շրջանային Վարչության Ատենադպիր Սեպուհ Ա. Տանակյոզյանի և Ատենապետուհի Հռիփ Կանանյանի շնորհավորագիրը, որից ներկայացնենք մի հատված. «Համազգայինի Սուրիոյ Շրջ. Վարչութիւնը հավատարիմ իր հիմնադիրներու պատգամին, նշանակալից դերակատարութիւն ունեցած է գաղութիս մշակութային և կրթական այլազան կալուածներում մէջ, փորձելով ներգրաւել նոր ազգային մեր ուժերուն մեջ: Համազգայնական մեր ընկերները մեկնելով այս պատգամէն, 20 տարիներ առաջ հիմնադրած են Հալեպի «Բարսել Կանաչեան» երաժշտական դպրոցը, որ այսօր կը հաշուէ շուրջ 350 աշակերտներ, որոնք ձեր փառահեղ յիսնամեակի առիթով երաժշտական դպրոցիդ կը փոխանցեն իրենց շնորհատրութիւնները, ցանկանալով ուսանողները տեսնել միշտ բարձունգներու վրայ:

Այս առթիւ պարտք կը զգանք արտայայտելու մեր սիրոյ, յարգանքի, երախտագիտութեան եւ գնահատանքի խոր զգացումները «Տիգրան Չուխաճեան» դպրոցի տնօրէնութեան եւ ուսուցչական կազմին, որոնք հաւատարիմ իրենց կոչումին հաղորդակից կը դարձնեն ուսանողները մեր երաժշտական գանձերուն եւ առիթ կը ստեղծեն զոյգ երաժշտական դպրոցներու մերձեցման»:

2012 թվականի նոյեմբերի 19-ից դպրոցի տնօրենն է Նաիրա Յուրայի Վահանյանը: Այդ պահին դպրոցում սովորում էր մոտ 200 աշակերտ, կար նաև նկարչության խմբակ: Առանձնակի ոգեշնչմամբ և սիրով է լցված դպրոցական անձնակազմի

և սաների այսօրվա կյանքը: Դպրոցի սաների թիվն այս պահին մոտ 400 է, որից 350 երեխա սովորում են երաժշտական բաժիններում, իսկ մյուսները հաճախում են նկարչական և պարի խմբակներ: Դպրոցում աշխատում են այնպիսի հմուտ մանկավարժներ, ինչպիսիք են դոցենտ Կոլյա Մարտիրոսյանը, ՀՀ մշակույթի նախարարության ոսկե մեդալակիր Լաուրա Մամյանը, ինչպես նաև որպես կոնսուլտանտներ՝ ԵՊԿ պրոֆեսորներ Անահիտ Ներսիսյանը, Անահիտ Բոգդանյանը, Սուրեն Զաքարյանը, Էդուարդ Թադևոսյանը, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ Սամվել Սահակյանը:

Շնորհալի սաների ուժերով դպրոցում ստեղծվեցին տարբեր կազմ ունեցող նվագախմբեր, երգչախմբեր. այժմ դպրոցն ունի փոքրերի լարային քառյակ, փոքրերի երգչախումբ, ժողովրդական գործիքների նվագախումբ՝ կազմված բարձր դասարաններում սովորող սաներից, և փողային նվագախումբ: Վերջինիս ղեկավարն է Կոլյա Մարտիրոսյանը:

Տիգրան Չուխաջյանի անվան երաժշտական դպրոցն այսօր միակն է Երևանում, որ ստեղծել է յուրօրինակ վոկալ-գործիքային «Արգուս Կանտուս» անսամբլը՝ Նատալի Գալստյանի ղեկավարությամբ:

Այս երկու տարվա ընթացքում դպրոցում բացվել են թառի, քամանչայի, ուդի, ջազ-էստրադային, հարվածային գործիքների և տավրի դասարաններ: Մեր դպրոցի սաները հատուկ ոգևորությամբ են հաճախում դպրոց և շատերն ավարտելուց հետո, չուզենալով լքել հարազատ դարձած պատերը, ընդունվում են ուրիշ բաժիններ՝ շարունակելով ուսումը: Այսպես, նշենք վերջերս կայացած հայ-վրացական «Հարմոնիա» միջազգային 3-րդ փառատոնի դափնեկիրներ Սարգիս Հակոբյանին և Արտաշես Բաղդասարյանին, ովքեր, լինելով սաքսոֆոնահար և սինթեզատոր նվագող, հետագայում շարունակեցին իրենց ուսումնարդեն դաշնամուրային բաժնում՝ Նաիրա Վահանյանի դասարանում և ունեցան որոշակի ձեռքբերումներ՝ հետագայում արդեն ցանկանալով ստանալ բարձրագույն երաժշտական կրթու-

թյուն: Տիգրան Չուխաջյանի անվան երաժշտական դպրոցն ակտիվ մասնակցություն է ցուցաբերում հանրապետական և միջազգային մրցույթներում:

Վերջերս դպրոցում ավարտվեցին լայնածավալ հիմնանորոգման աշխատանքները: Նախքան հիմնանորոգումը դպրոցը նախատեսված չէր ընդունելու հաշմանդամություն ունեցող երեխաներին:

Այժմ դպրոցի 1-ին հարկում ստեղծվել են պայմաններ, որպեսզի սայլակով երեխաները կարողանան մասնակցել դասերին: Այժմ կա նաև հարմարեցված դահլիճ: Հարմարեցված է նաև նախասրահը:

Դպրոցն իր երախտագիտությունն է հայտնում հատկապես Երևանի քաղաքապետ Տարոն Մարգարյանին և Էրեբունի վարչական շրջանի ղեկավար Արմեն Հարությունյանին՝ ցուցաբերած աջակցության և օգնության համար:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածը նվիրված է Երևանի Էրեբունի վարչական շրջանում 1958-ի օգոստոսի 1-ին հիմնադրված Տիգրան Չուխաջյանի անունը կրող երաժշտական դպրոցին, որտեղ հենց հիմնադրման օրվանից սկսեցին գործել դաշնամուրային, լարային, փողային և ժողովրդական գործիքների բաժինները: Դպրոցը ղեկավարել են Ջենմա Սարգսյանը (1958-1969), Աշոտ Այդինյանը (1969-1973), Լևոն Գրիգորյանը (1973-2000), Իրինա Սարգսյանը (2000-2001), Սուրեն Միրզոյանը (2001-2012) և Նաիրա Վահանյանը (2012-ից): 1970թ. դպրոցում կանգնեցվեց հուշարձան, որի հեղինակն է հայ քանդակագործ, ՀԽՍՀ վաստակավոր նկարիչ Արշամ Շահինյանը:

Քանակի բառեր – Տիգրան Չուխաջյանի անվան երաժշտական դպրոց, Ջենմա Սարգսյան, Լևոն Գրիգորյան, Արշամ Շահինյան:

Наира ВААНЯН

СТРАНИЦЫ ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ
ИМЕНИ ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА

Статья посвящена музыкальной школе им. Тиграна Чухаджяна, основанной в Эребунийском административном районе Еревана 1-го августа 1958 г. Со дня основания в ней действуют фортепианный, струнный отделы, а также отдел духовых и народных инструментов. Школой руководили Джемма Саргсян (1958–1969), Ашот Айдинян (1969–1973), Левон Григорян (1973–2000), Ирина Саргсян (2000–2001), Сурен Мирзоян (2001–2012) и Наира Ваанян (с 2012 года). В 1970 г. в школе был установлен памятник Т. Чухаджяну, автором которого является армянский скульптор, заслуженный художник Арм.ССР Аршам Шаинян.

Ключевые слова – музыкальная школа им. Тиграна Чухаджяна, Джемма Саргсян, Левон Григорян, Аршам Шаинян.

Naira VAHANYAN

PAGES FROM THE HISTORY OF DIKRAN TCHOUHADJIAN
MUSIC SCHOOL

The article focuses on Dikran Tchouhadjian Music School in Erebuni administrative district of Yerevan, founded on August 1, 1958. Sections of piano, string, wind and folk instruments function there. At different times, the school was headed by Jemma Sargsyan (1958-1969), Ashot Aydinyan (1969-1973), Levon Grigoryan (1973-2000), Irina Sargsyan (2000-2001), Suren Mirzoyan (2001-2012), and Naira Vahanyan (2012 to date). In 1970, a statue was put up in the school building (sculptor – Arm. SSR Honored Artist Arsham Shahinyan).

Key words – Dikran Tchouhadjian Music School, Jemma Sargsyan, Levon Grigoryan, Arsham Shahinyan.

Անահիտ ՉԹՅԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ «ԼԵՐԼԵՔԻՋԻ ՀՈՐ-ՀՈՐ ԱՂԱՆ» ԵԳԻՊՏԱՀԱՅ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔՈՒՄ

Եգիպտոսի հայ թատրոնը, լինելով պոլսահայի շառավիղներից մեկը, ձևավորվեց XX դարի սկզբին, ժամանակի ընթացքում հարստանալով և ամրապնդվելով նաև արևելահայ թատրոնից եկող ինչպես ավանդական, այնպես էլ՝ նորագույն ձեռքբերումներով:

Եգիպտահայ համայնքի թատերական շարժման երաժշտական ուղղությունը նույնպես, կազմավորվելով Կոստանդնուպոլսի և Թիֆլիսի երաժշտական ավանդույթների ներքո, զարգացավ մի երկրում, որտեղ համակողմանիորեն խրախուսվում էր եվրոպական մշակույթը և հատկապես երաժշտական արվեստը: Ուստի, երաժշտական ժանրը, դրամատիկականին զուգահեռ, բոլոր նախադրյալներն ունենալով՝ հենց սկզբից համայնքի բեմերում առաջատարի դիրք գրավելու համար: Իբրև դրավկայություն, պրոֆեսիոնալ թատրոնի մասին սկզբնական պատկերացումները համայնքում առնչվեցին երաժշտական, հատկապես պոլսահայ թատրոնի խոշոր ձեռքբերումների՝ Տիգրան Չուխաճյանի (1837-1898) ստեղծագործությունների հետ:

XIX դարի վերջերին պոլսահայ անվանի թատերական գործիչ Սերովբե Պենկյանի (1838-1903) օպերետային խումբն առաջինն էր՝ Եգիպտոս հյուրախաղերի եկած պրոֆեսիոնալ թատերախմբերի շարքում: Աթենքում ունեցած աննախադեպ հաջողությունից հետո խումբն իր ամբողջական խաղացանկով ելույթ ունեցավ նաև Եգիպտոսում: Հյուրախաղերն սկսվեցին Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբլեքիջի Հոր-հոր աղա» օպերետով (1884, հունվար): Ներկայացում, որն արդեն գերել էր հույն հանդիսատեսին, հատկապես գլխավոր՝ Ֆաթինեի և Հոր-հոր աղայի

դերակատարներ Սիրանուշի (1857-1932) և Սերովբե Պենկյանի շնորհիվ: Ուշագրավ փաստ է, որ Աթենքի «Էֆիմերիս» թերթի աշխատակիցներից մեկը՝ Իգիոդորիսը, Ֆալերոյի ծովափից լսելով Սիրանուշի ձայնը, շտապում է թատրոն, և, ներկայացումը դիտելուց հետո, տպագրում «Հայերը Ֆալերոյում» հոդվածը, որտեղ, չթաքցնելով իր հիացմունքը հատկապես Սիրանուշի արվեստով, գրում է. «Մուսաներին սիրելի Արարատի այս աղջիկը, հասարակ մի հոգի չէ: Այս հոգին արտահայտվում է թեև տկար, սակայն սրտահույզ, մաքուր ու վճիտ մի ձայնով: Գեղեցիկ է բարձր ձայնը, որ սրի պես ճեղքում է մարդու սիրտը, բայց ինձ համար նույնքան սիրելի է Սիրանուշի,- հետագայում իմացա անունը,- դառը, մեղմանուշ ու քաղցր ձայնը, որ կարող է արցունքի հեղեղներ հոսեցնել խաղաղ սիրո տենչանքով օրորվող հոգիներից»¹: Հոդվածագիրն, ի վերջո, գալիս է եզրակացության, որ Պենկյանի օպերետային խումբը հասել էր կատարելության մի աստիճանի, որը բնորոշ էր միայն ֆրանսիական բեմին²: «Լսել էի, որ հայերը խելացի և ուշիմ ազգ են,- շարունակում է նա,- բայց երբեք մտքովս չէր անցնում, որ թատերական արվեստի մեջ նրանք այսքան առաջադիմություն ձեռք բերած լինեին: Ափսոս, հազար ափսոս, որ մենք այնքան ետ ենք մնացել»³:

Սերովբե Պենկյանի օպերետային խումբն այս կարգի գնահատականների արժանանալուց հետո էր, որ եկավ Եգիպտոս՝ նույնանման հաջողությունից բացի, գտնելով նաև պետականորեն հովանավորված ընդունելություն: Հյուրախաղերի բացմանը ներկա էին երկրի խտիվը՝ Թևֆիկ փաշան, վարչապետը՝ Նուբար փաշան, բազմաթիվ պետական անձինք՝ իրենց ընտանիքներով, «հոյակապ անդամուսինք Կահիրեի հայ գաղթականու-

¹ Մեջբերումը տե՛ս **Գառնիկ Ստեփանյան**, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. 2, Երևան, 1969, էջ 228:

² Տե՛ս նույն տեղում, էջ 227:

³ Մեջբերումը տե՛ս նույն տեղում, էջ 227-228:

թյան»⁴: «Հասարակությունը այնպիսի մեծ հետաքրքրություն է ցուցաբերել դեպի «Լեբլեբիջին», - գրում է Գառնիկ Ստեփանյանը, - որ Պենկլյանը հարկադրված է եղել երեք օր անընդհատ կրկնել նույն ներկայացումը, միայն չորրորդ օրը խումբը հանգրստացել է, հունվարի 24-ին ներկայացրել «Արիֆը», որ նույնպես կրկնվել է, բայց չի ունեցել նախորդի հաջողությունը»⁵:

Մինչև գարնան վերջը տևող հյուրախաղերի ընթացքում օպերետային խումբը եգիպտահայ թատերասեր հասարակայնությանը ներկայացրեց իր բոլոր բեմադրությունները, ըստ որում, հայկականներին զուգընթաց, համարժեք ժողովրդականություն էին վայելում նաև ֆրանսիական օպերետները: Հաջողությունն այնքան մեծ էր, որ նույն թատերաշրջանի ընթացքում հանդես եկող ֆրանսիական օպերետային թատերախումբն ստիպված եղավ սկզբում խաղացանկից հանել «Ժիրոֆլե-Ժիրոֆլյան», իսկ հետագայում՝ դադարեցնել ներկայացումները և վերադառնալ Եվրոպա⁶:

Օպերետային խմբի հյուրախաղերի վերջին ընթացքի մեջ էին հաջորդ՝ շատ ավելի խոստումնալից այցելության նախապատրաստական աշխատանքները: Երկու տարի անց՝ 1887 թվականին, Սերովբե Պենկլյանն իր խմբով կրկին եկավ Եգիպտոս, որտեղ, մի շարք բանակցությունների և Նուբար փաշայի միջնորդության շնորհիվ, նրանց առջև բացվեցին Կահիրեի Արքունական օպերային թատրոնի դռները: Մի թատրոնի, ուր ոչ վաղ անցյալում կայացել էր Ջուզեպպե Վերդիի (1813-1901) «Աիդա» օպերայի առաջին ներկայացումը: Հայ դերասաններն այս անգամ արժանացան խտիվ Թևֆիկ փաշայի անձնական հովանավորությանն ու նրա նվիրատվություններին: Հոր-հոր աղայի

⁴ Մեջբերումը տե՛ս **Հ.Խ. Թուփուզյան**, Եգիպտոսի հայկական գաղութի պատմություն (1805-1952), Երևան, 1978, էջ 206:

⁵ **Գառնիկ Ստեփանյան**, նշվ. աշխ., էջ 233:

⁶ Տե՛ս **Արշակ Ալօյաճեան**, Արաբական Միացեալ Հանրապետութեան Եգիպտոսի նահանգը և հայերը (սկիզբէն մինչեւ մեր օրերը), Գահիրէ, 1960, էջ 215:

դերում Սերովբե Պենկյանին փոխարինեց Մարտիրոս Մնակյանը (1837-1920), որն իր կատարողական արվեստով չէր զիջում դերասանապետին: «Մնակյան «Լեբլեբիջի Հոր-հոր Աղա»յի դերով կաստվածանա»⁷, - գրել է Արշակ Ալպոյաճյանը:

Հյուրախաղերին ուղեկցող ընդհանուր բարյացակամ մթնոլորտը հավասարապես արգասաբեր էր ինչպես դերասանախմբի, այնպես էլ՝ եգիպտոսի հայ համայնքում սկզբնավորվող թատերական արվեստի համար: Սիրանույշը, ընդառաջելով տեղի «Հառաջդիմասեր» ընկերության հրավերին, համաձայնվեց սկսնակների հետ բեմ բարձրանալ, «Վարդանանց պատերազմը» ողբերգության մեջ մարմնավորելով սպարապետի տիկնոջ՝ Վարդանույշի դերը: 1887 թ. փետրվարի 2-ին, Կահիրեի «Էգբեկիե» թատրոնում տեղի ունեցած այս ներկայացումը պսակվեց «աննախընթաց հաջողությամբ»⁸:

Թատերախումբն, այսպիսով, արժանացավ նոր հեռանկարներ խոստացող բարեխնամ վերաբերմունքի, որը, սակայն, կտրուկ կերպով փոխվեց՝ մի տիպի միջադեպի պատճառով: Խտիվի առատ վարձատրությունը՝ 150 եգիպտական ոսկին, վեճի առիթ հանդիսացավ դերասանապետի և դերասանների համար, իր արձագանքը գտնելով նաև հասարակության լայն շրջաններում⁹: Մեծահարուստները, որոնք մինչ այդ ձգտում էին

⁷ Նույն տեղում, էջ 216:

⁸ Հ.Խ. Թովուզյան, նշվ. աշխ., էջ 205:

⁹ Սերովբե Պենկյանը, դրամի կեսը բաժանելով իր ընկերներին, հաջորդ օրը զրջաց իր արարքի համար և դրամը ետ պահանջեց, ասելով, որ ինքը թյուրիմացության զոհ էր, և որ նվերը միայն իրեն էր հատկացված: Շուտով պարզվում է, որ խտիվը պարզևատրել էր ամբողջ խմբին, մինչդեռ Պենկյանն արդեն որոշել էր դրամն առգրավել դերասանների ամսական վճարումներից: Հակասությունը հասավ իր կիզակետին «Լեբլեբիջի» ներկայացումներից մեկի ժամանակ, որին ներկա էր նաև խտիվը: Պենկյանը, հայացքն ուղղելով Թևֆիկ փաշային, բեմին գտնվողներին դրամ է բաժանում, ասելով՝ «Բախշիշի բեռլյե վերիլեր», այսինքն՝ «նվերն այսպես առատ կտան»: Հաջորդ օրը Պենկյանը վտարվում է օպերային թատրոնից, նրա հետ էլ՝ դերասանները: Տե՛ս Արշակ Ալպոյաճյան, նշվ. աշխ., էջ 216:

օգտակար լինել արտիստներին, բացահայտորեն սկսեցին շրջանցել Արքունական օպերային թատրոնը: Շուտով խումբը կազմալուծվեց, դերասաններն էլ, ժամանակից շուտ, մեկնեցին Կոստանդնուպոլիս:

Սերովբե Պենկյանն, այսուհանդերձ, տարիներ անց, կրկին եկավ Եգիպտոս, այս անգամ՝ ընդմիշտ՝ ի թիվս պոլսահայ այլ արվեստագետների, Թուրքիայի հայահալած քաղաքականությունից դրդված, մի նոր հանգրվան գտնելով իր համար թանկ հիշողություններ արթնացնող այս երկրում:

Կահիրեում, միանալով պոլսահայ մեկ ուրիշ նշանավոր գործչի՝ Թովմաս Ֆասուլաճյանին (1843-1901), Պենկյանն ստեղծեց «Պենկյան-Ֆասուլաճյան» կամ Կոստանդնուպոլսի նշանավոր «Արևելյան թատրոնին» համահունչ՝ «Արևելյան նորակազմ թատերախումբը»: Ըստ ռեժիսորների մտահղացման, խումբը պետք է նմանվեր «Արևելյան թատրոնին», որը ժամանակին եղել է նրանց առաջին դերասանական դպրոցը և որը, նրանց իսկ խոսքերով, «ի Պոլիս կփայլեր երբեմն 40 տարիներ առաջ»¹⁰:

Թատերախմբի առաջին ներկայացման համար Պենկյանն ու Ֆասուլաճյանն ընտրեցին Սմբատ Բյուրատի (1862-1915) «Ավարայրի արծիվը կամ Վարդանանք» ողբերգությունը, որը, ներկայացվելով 1900 թ. փետրվարի 28-ին, ճանաչվեց որպես եգիպտահայ թատերական շարժման սկիզբ:

«Արևելյան նորակազմ թատերախմբի» կողքին կազմավորվեցին մի շարք այլ՝ «Փայլակ», «Հայ թատերասիրաց խումբ», «Րաֆֆի» հայ պատանյաց ընկերություն» խմբերը, ասպարեզում հայտնվեցին նաև առաջին աչքի ընկնող դերասանական ուժերը՝ ինչպես դրամատիկական, այնպես էլ՝ երգիծական և երաժրշտական ժանրերում:

Նրանցից Լևոն Շիշմանյանի (?-1936) խաղում նշմարելով կատակերգակի հակումներ, համայնքում գտնվող Երվանդ Օտ-

¹⁰ «Արշալույս», Կահիրե, 1900, 29/10 փետրվարի:

յանը, Միքայել Կյուրճյանի հետ համագործակցությամբ գրեց «Չարշրլը Արթին աղա կամ Ֆրանկո-թըքական պատերազմ» կատակերգությունը, գլխավոր՝ Արթին աղայի դերակատարման համար նախատեսելով Լևոն Շիշմանյանին: 1903 թվականին, Ալեքսանդրիայում առաջին անգամ խաղալով Արթին աղայի դերը, Շիշմանյանը, տասնյակ տարիներ շարունակ, ճանաչվեց որպես այդ դերի միակ և անգերազանցելի կատարողը ոչ միայն Եգիպտոսի, այլև Կոստանդնուպոլսի և հարևան Կիպրոսի հայ համայնքներում: Նման հաջողությունից հետո Երվանդ Օտյանը գրեց նաև «Չավալլըն» զավեշտը, որտեղ իր կատակերգական արվեստով դարձյալ փայլեց Լևոն Շիշմանյանը:

Կատակերգական ժանրն, այսպիսով, գերակշռեց համայնքում ձևավորվող թատերական կյանքում: Սա պարարտ հող նախապատրաստեց երաժշտական թատրոնի, հատկապես օպերետի համար, որը զարգացավ հիմնականում կատակերգակ դերասանների ուժերով, ժամանակ առ ժամանակ նոր լիցք ստանալով ինչպես պոլսահայ, այնպես էլ՝ թիֆլիսահայ նշանավոր արվեստագետների հյուրախաղերի շնորհիվ:

Դրանցից հատկանշական է Սերովբե Պենկյանի հետևորդ՝ Արշակ Պենկյանի¹¹ (1867-1923) ղեկավարած «Վեսելը»¹²

¹¹ Արշակ Պենկյանի իսկական ազգանունն անհայտ է: Բեմ է բարձրացել 1882-ին, Կ. Պոլսում, վայելել է Ս. Պենկյանի հովանավորությունը և կրել նրա ազգանունը: «Ոչ մի ազգակցական կապ չունեի անցյալի հայտնի Բենկյանի հետ,- գրում է Վ. Փափագյանը,- և զանազանելու համար այսօրվա Բենկյանը երեկվանից՝ ժողովուրդը անվանում էր նրան քել Բենկյան, այսինքն՝ ճաղատ. և իրոք Բենկյանը ճաղատ էր»: **Վահրամ Փափագյան**, Հետադարձ հայացք, գիրք 1, Երևան, 1956, էջ 449:

¹² Արշակ Պենկյանը «Վեսելը» օպերետային խումբը հիմնել է 1898-1899 թթ., դերասան Գրիգոր Հակոբյանի համագործակցությամբ, Բուլղարիայում շրջագայելու տարիներին: Խմբի կազմում հավասարապես ընդգրկվեցին ինչպես հայ, այնպես էլ բուլղարացի դերասաններ: Ռեժիսորը, խաղացանկը կազմելիս, ելնում էր նաև բուլղարացի դերասանների, հատկապես առաջատար դերասանուհու՝ Ռոզալի Բարաշքևայի ստեղծագործական հակումներից: Կոստանդնուպոլսի բեմերում նրան տեսած Վահրամ Փափագյանը, Ռոզալիին բնութա-

օպերետային խմբի հյուրախաղերը Եգիպտոսում՝ 1906-1908 թվականներին:

Եթե Սերովբե Պենկյանը, ըստ Վահրամ Փափազյանի, «կարողացել էր իր օպերետի թատրոնին տալ մի միջազգային հանգամանք՝ թարգմանելով ու խաղալով Օֆենբախի գործերը»¹³, ապա Արշակ Պենկյանը, շարունակելով նրա ոճական ուղղությունը, բեմարվեստի այս տեսակին ձգտում էր հաղորդել ընդգծված ազգային նկարագիր՝ հիմնականում բեմադրելով հայ հեղինակների կամ իր իսկ օպերետներն ու զավեշտները. «Օձերուն բույնը կամ Զաղացյան Վելի պապան», «Տան պատիվը», «Պենկյան ի Հոռոմ», «Սատանային նավը» (վերջին երկու թատերախաղերի հերոսն ինքը՝ Պենկյանն է) և այլ, մեկ տասնյակից ավելի երաժշտական կատակերգություններ: 1908-ին Արշակ Պենկյանը Կոստանդնուպոլսում հիմնեց օպերետի թատրոն, որը պոլսահայ թատերական շարժման այդ տարիների մասնակից և ականատես Վահրամ Փափազյանի վկայությամբ, հանդիսատեսին ներկայացավ «միմիայն մայեստրո Չուխաճյանի գործերից կազմված խաղացանկով»¹⁴: Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղան» օպերետում խաղալով գլխավոր՝ Հոր-հոր աղայի դերը, Արշակ Պենկյանը հասավ արտիստական վարպետության այնպիսի աստիճանի, որ նույնանալով իր կեր-

գրելիս, գրում է. «Նրա (Արշակ Պենկյանի - Ա.Չ.) առաջին երգչուհին՝ բուլղարուհի Ռոզալին, որին իր հետ էր բերել Ռուսչուբից, այդ փոքրիկ մարդու անխոնջ աշխատության շնորհիվ մի կատարյալ օպերետի «դիվա» էր, եվրոպական առումով, և բացարձակ կերպով ընդունակ վիեննական օպերետի լավագույն «դիվաների» հետ մրցելու, զուրկ լինելով միևնույն ժամանակ երգեցողության թեորետիկ ամենաչնչին պաշարից»: Եգիպտահայ համայնքում Ռոզալի Բարաշքևան հանդիսատեսին հիացրեց «Բա-մ. փորոտան» հայրենասիրական և հայկական ժողովրդական մի շարք երգերի կատարումով: **Վահրամ Փափազյան**, նշվ. աշխ., էջ 450: Տե՛ս «Լուսաբեր», Կահիրե, 1906, 16 հունիսի:

¹³ **Վահրամ Փափազյան**, նշվ. աշխ., էջ 449:

¹⁴ Նույն տեղում:

պարի հետ՝ մինչև իր կյանքի վերջը մնաց նրանից անբաժան: «Նրա բոլոր անձնավորումների մեջ ամենաաչքառուն Հորհոր աղան էր,- գրում է Վահրամ Փափազյանը,- և արդարացի էր, որ ժողովուրդը նրան թաղեց «Լեբլեբիջու» զգեստով և նրա արվեստի էմբլեմա՝ մաղը կրծքին»¹⁵:

Ահա այս դիրքորոշման և ստեղծագործական նկարագրի տեր էր Արշակ Պենկյանը, որը, գալով Եգիպտոս, երկու տարի շարունակ գլխավորեց տեղի հայ համայնքի թատերական շարժումը: Օպերետային խումբը, տարբեր ընդմիջումներով, հանդես եկավ ինչպես Կահիրեում, այնպես էլ Ալեքսանդրիայում՝ յուրաքանչյուր թատերաշրջանին ձգտելով ներկայանալ գրեթե ամբողջապես նորոգված խաղացանկով: Սակայն, որքան էլ խաղացանկը փոխվեր, Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղան» չէր իջնում թատերախմբի բեմից: «Վեսելոյի» հրաժեշտի բեմադրությունը նույնպես «Հոր-հոր աղան» էր (1908, մարտ, թատրոն «Վերդի»): Ազդագրում նշվեց, որ օպերետը բեմադրվել էր արտակարգ շքեղությամբ, իսկ միջնարարներին, պարոն Սանթինիի առաջնորդությամբ, իտալական նվագախումբը պետք է կատարեր երաժշտական ընտիր կտորներ: Ներկայացումը, ինչպես և սպասվում էր, անցավ որոտընդոստ ծափահարությունների ներքո՝ հիշեցնելով հյուրախաղերի առաջին օրերը¹⁶: Ընդառաջելով ժողովրդի խնդրանքին, օպերետը կրկնվեց, և Արշակ Պենկյանը, երկարատև հյուրախաղերի փայլուն ավարտից հետո, Եգիպտոսից հեռացավ իր առաքելությունը կատարածի գիտակցումով:

Պենկյանն, իրոք, ամրապնդելով իր նախորդների ներդրումը եգիպտահայ բեմում, երաժշտական ժանրը դարձրեց համայնքի թատերական շարժման առանձին մի ուղղություն, որն իր հիմնական արտահայտությունը գտավ Արփիար Վարդյանի (1898-1978) ղեկավարած «Եգիպտահայ կոմեդի» թատե-

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 450-451:

¹⁶ Տե՛ս «Լուսաբեր», 1908, 12 մարտի:

րախմբի գործունեության մեջ: Բացի այդ, Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա» օպերետն իր մշտական տեղը գրավեց ինչպես առանձին ռեժիսորների, այնպես էլ՝ տարբեր թատերախմբերի խաղացանկերում, ուստի, Եգիպտոսի հայ համայնքը, Կոստանդնուպոլսից հետո, դարձավ Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական արվեստի հիմնական կրողը Հայ սփյուռքում: Համայնքի հավասարապես օժտված և ճանաչում գտած դերասան-ռեժիսորներ Լևոն Շիշմանյանը և Արփիար Վարդյանը, տարբեր ժամանակներում բեմադրելով Չուխաճյանի օպերետը, դարձան նաև Հոր-հոր աղայի առաջին դերակատարները եգիպտահայ բեմում: Ֆաթինեի դերը նույնպես ունեցավ սեփական դերակատարին: Ռոզա Հովհաննիսյանը, որի կատարողական արվեստն աճում էր «Լեբլեբիջի» յուրաքանչյուր նոր բեմադրությանը զուգընթաց, Սիրանույշից հետո դարձավ այս կերպարի արժանի մարմնավորողն արդեն եգիպտահայ բեմում:

Օպերետի առաջին բեմադրություններից մեկի մասին մանուկում նշվեց 1925 թվականին, ուր թատերական քննադատ Օննիկ Մահտեսյանը, անդրադառնալով գլխավոր դերակատարների խաղին, գրում է. «Պ. Լևոն Շիշմանյան «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր Աղա»յի և Օր. Ռ. Հովհաննիսյան «Ֆաթըմա»յի գլխավոր դերերուն մեջ եղան երկու տիրապետող դեմքերը օպերետին, մին իր կշռված հաջող դերակատարությամբ, իսկ մյուսը իր սիրուն երգեցողությամբ և խաղարկությամբ»¹⁷: Մի քանի տարի անց՝ 1931 թ. հունիսի 21-ին, Ալեքսանդրիայի «Բելվեդեր» թատրոնի ներկայացումը տրվեց ի պատիվ Ռոզա Հովհաննիսյանի՝ «Եգիպտահայ կոմեդիի» դերասանական ուժերով, Արփիար Վարդյանի բեմադրությամբ և մասնակցությամբ: «Վերջապես հաճելի նորություն մը և գեղեցիկ պեսպետություն մը եղավ «Լեբլեբիջի» օպերետին բեմադրությունը Ալեքսանդրացվոց համար,- գրեց «Արաքսը», - որոնց տրվեցավ առիթը վայելելու Չուխաճ-

¹⁷ «Արև», Կահիրե, 1925, 12 մայիսի:

յանի սույն համբավյալ գործը»¹⁸: «Ֆաթիմեի առաջնակարգ դերը ստանձնած էր Օր. Ռոզա Հովհաննիսյան,- գրում է նույն թերթը,- որուն քաղցր ծայնը և համարձակ ու համակրելի խաղարկությունը անգամ մը ևս ի հայտ բերին իր բեմական անժխտելի կարողությունը, և ծափահարվեցավ ջերմորեն»¹⁹: Գլխավոր՝ Հորհոր աղայի դերակատար Արփիար Վարդյանի մասին նույն թերթի գրախոս Արան նշեց, որ նրա խաղն «անցավ խիստ գեղեցկորեն և առաջացուց ընդհանուր ծիծաղ ու երկարատև ծափահարություններ»²⁰:

Այսպիսով, Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հորհոր աղան» իր հաստատուն տեղը գրավեց համայնքի թատերական կյանքում: Դրա շնորհիվ էլ, 1930-ական թթ. կեսերին, երբ թատրոնում նկատվեցին նրա բնականոն ընթացքը կասեցնող միտումներ, օպերետն ստացավ մի նոր, իր կարևորությամբ դարասկզբի առաքելությանը չզիջող նշանակություն:

Այդ տարիներին, «նորարարների» անվան տակ, ասպարեզում հայտնվեցին արվեստից հեռու և ապաշնորհ մարդիկ, որոնք, լինելով համայնքի հասարակական կյանքը համակած քաղաքական պայքարի ակտիվ մասնակիցներ, դարձան հարմար միջնորդներ՝ կուսակցական հակամարտությունները թատրոնի բնագավառ տեղափոխելու համար²¹: Ստեղծված պայմաններում միավորողի, թատրոնին իսկապես նվիրված մարդկանց համախմբողի դերն ստանձնեցին համայնքի թատերական շարժման ակունքները վերադարձնող արվեստագետները, որոնք իրենց «հետամնաց» համարվող հայացքներով իրականում վստահություն էին ներշնչում, հակադրվելով նույն այդ թատրոնը կործանող «նորարարական» ուժերին:

¹⁸ «Արաքս», Ալեքսանդրիա, 1931, 27 հունիսի:

¹⁹ Նույն տեղում:

²⁰ Նույն տեղում:

²¹ Տե՛ս **Թովուզյան Հ.Խ.**, նշվ. աշխ., էջ 304: «Սավառնակ», Կահիրե, 1930, 13 դեկտեմբերի:

Խաչիկ Նորիկյանն այս կարգի թատերական գործիչներից էր: Սկսելով եգիպտահայ առաջին՝ «Արևելյան նորակազմ թատերախմբի» կազմում, աշակերտելով Սերոբբե Պենկյանին և Թովմաս Ֆասուլաճյանին, արտիստը նրանց սկզբունքներին և գեղագիտական հայացքներին մնաց հավատարիմ իր ստեղծագործական ամբողջ կյանքի ընթացքում: 1930-ականներին նրա բեմադրած Մարտիրոս Մնակյանի և Արշակ Պենկյանի «հնաբույր» համարվող կատակերգություններն ստացան բոլորովին նոր հնչեղություն, իրենց շուրջը համախմբելով համայնքի գրեթե բոլոր աչքի ընկնող դերասաններին: Նրանց ուժերով էլ Նորիկյանը, 1937-ին ձեռնարկեց Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղայի» բեմադրությանը, որը, դարձյալ դառնալով հանուրի ուշադրության առարկա, այս անգամ ընկալվեց նաև որպես մնայուն արժեքների խորհրդանիշ: Գլխավոր՝ Հոր-հոր աղայի դերակատարն ինքը՝ Խաչիկ Նորիկյանն էր, Ռոզա Հովհաննիսյանի Ֆաթինեի հետ միասին: Ներկայացմանը մասնակցեցին նաև Աստղիկ Վարդյանը, Արփիար Վարդյանը, Ստեփան Եկենյանը և ուրիշներ, 40 հոգուց բաղկացած երգչախմբի ուղեկցությամբ: Ալեքսանդրիայի ամենաշքեղ՝ «Ալիամբրա» թատրոնում տեղի ունեցած «Լեբլեբիջիի» ներկայացմանը (1937, մարտ) հայ հանդիսատեսից բացի, ներկա էին հույն և եվրոպացի թատերասերներ, նաև թղթակիցներ, որոնք հրապարակավ հայտնեցին իրենց հիացմունքն ինչպես բեմադրությամբ, այնպես էլ՝ հայ արվեստով, ընդհանրապես:

Այսպիսով, 1930-1940-ականներին, երբ եգիպտահայ համայնքի թատերական շարժումը կանգնած էր լուրջ խոչընդոտների առջև, Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղան», ի թիվս այլ գործերի, օգնեց հաղթահարելու այդ դժվարությունները, հնի խորհրդանիշը դարձած կատակերգությունների կողքին, թողնելով ճիշտ հակառակի՝ «հաճելի նորության» տպավորություն, հաստատելով այն իրողությունը, որ արվեստի իրոք մնայուն արժեքները բոլոր ժամանակներում էլ ընկալվում են իբրև նորություն:

Օպերետի ժանրը, դառնալով համայնքի թատերական շարժման ուղեկիցը, տարբեր արվեստագետների ստեղծագործությունների շնորհիվ ստացավ ինքնուրույն գոյության իրավունք: Եգիպտահայ թատրոնի այքի ընկնող գործիչներից մեկը՝ Խաչիկ Սանդալյանը, 1936-1948 թթ. բեմադրում էր բացարձակապես իր իսկ հեղինակած գործերը՝ սեփական լիբրետոներով և երաժշտությամբ գրված օպերետները²²:

Համայնքում ձևավորված երաժշտական թատրոնը որոշակիորեն առնչվում էր նաև Եգիպտոսի մշակութային կյանքին: Եվրոպական արվեստը Եգիպտոսում դիտարկվում էր որպես երկրի վարած քաղաքականության կարևոր գործոն՝ միջազգային ոլորտներում պատշաճ կերպով ներկայանալու համար: Նշենք, որ Զուգեպպե Վերդին իր լավագույն ստեղծագործություններից մեկը՝ «Աիդա» օպերան, գրեց Եգիպտոսի պատվերով, որն առաջին անգամ կատարվեց Կահիրեի նորաբաց Արքունական օպերային թատրոնում (1871): Սա մի իրադարձություն էր, որն իր արձագանքը գտավ ոչ միայն երկրի, այլև

²² Խաչիկ Սանդալյանը (1897-1965) հեղինակ է հինգ օպերետների, մեկ տասնյակից ավելի թատերախաղերի և թարգմանական գործերի («Սոնյա», «Շահզադե կամ Փայտահատի երազը», «Գիքորը», «Փողի ստրուկներ», «Ձենոբ աղա և բանաստեղծը» հեղինակային, թարգմանական՝ Էժեն Լաբիշի «Դարուս պահանջը», Թրիստան Բեռնարի «Անգլերեն խոսելու եղանակը», Շառլ Մերիի «Կոմսուիկ Նատաշա» և այլ գործեր): 1948 թ. ներգաղթել է հայրենիք, աշխատանքի անցնելով Հ. Պարոնյանի անվան երաժշտական կոմեդիայի պետական թատրոնում: Ինչպես Եգիպտոսում, այնպես էլ Հայաստանում նկարահանվել է կինոյում: «Հայֆիլմ» կինոստուդիայում, Ա. Մանարյանի նկարահանած հանրահայտ «Տժվժիկում» (1961) կատարել է Ծերունու դերը: Սանդալյանը մի շարք հեռուստատեսային թատերախաղերի, ինչպես նաև «Ջարթոնք արմավենիների շվաքում» վեպի հեղինակն է: Վերջին դերը եղել է Պետրոսը՝ Ա. Պապայանի «Խանդից պատուհաս» կատակերգությունում: Տե՛ս ԳԱԹ, թատերական բաժնի անտիպ նյութերից (Խաչիկ Սանդալյան, Եգիպտահայ թատրոնը 1900-1948 թթ.): **Աւետիս Եափունճեան**, Եգիպտահայ մշակույթի պատմություն, Գահիրե, 1981, էջ 395-396:

Եգիպտոսի այլ ազգությունների և հատկապես հայ համայնքի մշակութային կյանքում: Մի շարք թատերախմբեր իրենց գործունեությունն սկսեցին հենց օպերաներից, բեմադրելով Վերդիի «Աիդան» կամ այլ հեղինակների գործեր²⁴:

Պրոֆեսիոնալ առումով, «Աիդայի» կատարյալ և շքեղ բեմադրությունն իրականացրեց հայ համայնքի և Եգիպտոսի մշակութային կյանքի աչքի ընկնող գործիչներից մեկը՝ Օննիկ Պողոսյանը կամ, ինչպես նրան ընդունված էր անվանել թատերական միջավայրում՝ Պաքոն: Զուգակցելով արվեստի գիտակի և գործարար մարդու հատկանիշները, նա Եգիպտոսում կատարում էր հյուրախաղային ներկայացումների կազմակերպչի՝ իմպրեսարիոյի դերը: «Եգիպտոս այցելող համարյա բոլոր դերասանական խմբերը,- հիշում է Խաչիկ Սանդալյանը,- նույնիսկ Իտալական օպերան, առանց Պաքոյի աջակցությանը և ոչ մի բեմադրություն կարող էր ներկայացնել»²⁵: Իտալական խմբերից մեկի մասնակցությամբ էլ Օննիկ Պողոսյանը Գիզայի բուրգերից մեկի ստորոտում իրականացրեց Վերդիի «Աիդա» օպերայի բացօթյա բեմադրությունը (1913)²⁶:

²⁴ Կահիրեի «Հայ բեմ» թատերախումբը նույնպես իր գործունեությունն սկսեց Վերդիի «Աիդայով» (1912): Օպերան բեմադրվեց հայերեն, զանգվածային տեսարանների՝ քրմերի, զորականների, ժողովրդի, եթովպացի գերիների՝ հարյուր հոգու մասնակցությամբ, քառասուն հոգուց բաղկացած երգչախմբի ուղեկցությամբ, հանդիսատեսներին և քննադատներին զարմացնելով արտահայտչամիջոցների իր թարմությամբ: Դա պայմանավորվեց նաև պոլսահայ դերասան Տրդատ Նշանյանի խաղով, որը, հանդես գալով Ամոնասրոյի դերով, դրամատիկականից բացի, դրսևորեց նաև ձայնային հիանալի տվյալներ: Մասնակիցների թվում էր նաև Հովհաննես Գալֆայանը՝ «Եգիպտահայ դրամատիկ» թատերախմբի ապագա հիմնադիրը: Հենց այս ներկայացման մեջ էր, որ Գալֆայանը, Ռադամեսի դերով, առաջին անգամ հանդես եկավ «Օննիկ Վոլթեր», ըստ «Հոսանք» պարբերականի՝ «բեմական տարօրինակ», իրականում՝ դրանով էլ իրեն ճանաչում բերած անունով: Տե՛ս «Հոսանք», Գահիրե, 1912, Ա. Տարի, էջ 511-512:

²⁵ ԳԱԹ, թատերական բաժնի անտիպ նյութերից (Խ. Սանդալյան):

²⁶ Նույն տեղում:

Այսպիսով, Եգիպտոսի հայ համայնքի թատրոնը, որն իր ազգային նկարագիրը պահպանելու նպատակով որոշակի մեկուսացման միտումն ուներ, չէր կարող խուսափել երկրի մշակութային հզոր ներգործությունից: Ջուզեպպե Վերդիի և Տիգրան Չուխաճյանի անուններն առնչվում են նաև այս առումով՝ որպես Եգիպտոսի և հայ գաղութի բեմարվեստում հավասարապես կարևոր դեր կատարած մեծություններ: Թատերական շարժման նման ընթացքի շնորհիվ է, որ իր գոյության երկրորդ տասնամյակին հայ համայնքում ստեղծվեցին բոլոր նախադրյալները՝ նաև ազգային օպերաներ բեմադրելու համար:

1920-ական թվականներին տեղի թատերական կյանքը գլխավորեցին թիֆլիսահայ արվեստագետներ Բարսեղ Աբովյանը, Մաթևոս Սանամյանը և Գերասիմ Արիստակյանը: Արիստակյանը, լինելով Արմեն Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայի առաջին ունկնդիրներից մեկը Թիֆլիսում (1908), 1923 թվականին հիմնելով «Հայ դրամա-օպերետային խումբը» ձեռնարկեց «Անուշի» բեմադրությունը նաև Եգիպտահայ համայնքում: Կուստանդնուպոլսում և Իզմիրում Սուրաբյանների իրականացրած ներկայացումներից հետո, սա օպերայի առաջին բեմադրություններից է Հայ սփյուռքում, ընդհանրապես²⁷:

Երաժշտական ժանրի ստեղծագործություններն, այսպի-

²⁷ Գերասիմ Արիստակյանը, իրականացնելով «Անուշի» բեմադրությունը, չունեի օպերայի գործիքավորումն ու պարտիտուրը և կարողացավ գրեթե ամբողջ երաժշտությունը վերականգնել հիշողությամբ: ««Անուշի» ոչ երգերը, ոչ նվագային մասը գոյություն չունեն ոչ միայն Եգիպտոսում, այլ ամբողջ Սփյուռքում,- հիշում է երաժշտի դուստր Ժենյա Արիստակյան-Պոլյակինան,- Պոլիս և Իզմիրում, Սուրաբյանների կողմից ներկայացված «Անուշի» երաժշտությունը նվագվում էր առանց նոտաների: Հայրս սկսեց մի շատ դժվար գործ: Նա գրեց այն ամբողջ երգերը, որոնք տպավորված էին նրա հիշողության մեջ, իսկ այն, ինչ որ պակասում էր, և պակաս էր մեծ մասը, նա գրեց ինքը»: ԳԱԹ, թատերական բաժնի անտիպ նյութերից (ժ. Արիստակյան-Պոլյակինա, Իմ հուշերը հայ դերասանների մասին, որոնց ես ճանաչել եմ, և հայ թատրոնի մասին - արտասահմանում):

սով, բեմադրվելով եգիպտահայ թատրոնի զարգացմանը զուգընթաց, գտան իրենց նոր մեկնաբանումները նաև ավելի ուշ շրջանում: «Անուշի» երկրորդ բեմադրությունը, որն իրականացվեց ներկայացման 25-ամյակի առթիվ, այդ օրինակներից է (1946): Ռեժիսորն այս անգամ ծագումով հույն՝ մաեստրո Նաում Պոլյակինն էր՝ Գերասիմ Արիստակյանի դստեր՝ դերասանուհի և թատերագիր Ժենյա Արիստակյան-Պոլյակինայի ամուսինը: Կահիրեի Արքունական օպերայում մեծ հաջողության արժանանալուց հետո «Անուշը» նույնպիսի հաջողությամբ կրկնվեց նաև Ալեքսանդրիայում 1946 թ. հուլիսի 20-ին, տեղի «Ալիամբրա» թատրոնում:

Համայնքի մշակութային կյանքի նշանակալից իրադարձություն լինելուց բացի բեմադրությունն ուշագրավ է նաև նրանով, որ Միհրան Երկաթի (1921-1986)՝ Ալեքսանդրիայի Զուգեպպե Վերդիի անվան լիցեյի շրջանավարտի համար այն դարձավ առաջին բեմելը օպերային թատրոնում: «Արև» թերթը, Մոսկի դերակատարին բնութագրելով որպես խոստումնալից արվեստագետի, գրեց հետևյալը. «Բարիտոնի ուժեղ ու ծավալուն ձայն, որ իր տեղն էր օպերային բեմին վրա»²⁸:

Իրոք, անցնելու էր ընդամենը մեկ-երկու տարի, որպեսզի քսանվեցամյա երիտասարդը, հաստատվելով հայրենիքում, ոչ միայն գտներ իր տեղն օպերային թատրոնում, այլև դառնար Երևանի Ալեքսանդր Սպենդիարյանի անվան թատրոնի առաջատար երգիչներից մեկը: 1948-ին օպերային թատրոնի երգչուհի դարձավ նաև հայրենադարձների առաջին խմբերից մեկի հետ Երևան եկած Գոհար Գասպարյանը (1922-2007): Պատահական չէ, որ երկու արվեստագետների սկզբնական քայլերն օպերային թատրոնում առնչվեցին Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությունների հետ: Գոհար Գասպարյանի առաջին դերերից էր Կարինեն՝ Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա» օպերայում, Վարդան Աճեմյանի բեմադրությամբ (1951):

²⁸ «Արև», 1946, 8 հունիսի:

Երկու արվեստագետների համատեղ հաջողությունը դարձավ նրանց մասնակցությունն «Արշակ Երկրորդի»-ի բեմադրությանը՝ Օլիմպիայի և Արշակի դերերով: Ներկայացումը 1956 թ. հունիսի 1-10-ը Մոսկվայում կայացած հայ արվեստի և գրականության օրերին, Գոհար Գասպարյանի և Միհրան Երկաթի ստեղծագործական հաջողությունը լինելուց բացի, դարձավ նաև հայ օպերային արվեստի խոշոր ձեռքբերումն ինչպես միութենական, այնպես էլ միջազգային ասպարեզներում:

Տիգրան Չուխաճյանի օպերաների այս եզակի կատարումները դրդեցին նաև կոմպոզիտորի գլուխգործոցների էկրանային տարբերակների ստեղծման գաղափարին: Ռեժիսոր Արման Մանարյանը ըստ «Լեբլեբիջի» «Հայֆիլմ» կինոստուդիայում նկարահանեց «Կարինե» ժապավենը (1967), որտեղ գլխավոր երաժշտական պարտիան կատարեց Գոհար Գասպարյանը: Ֆիլմը, ինչպես և 30-ականներին «Լեբլեբիջին» Եգիպտոսում, հանդիսատեսների կողմից ընկալվեց որպես «հաճելի նորություն», Հայաստանից բացի, մեծ հետաքրքրություն առաջացնելով նաև Հայ սփյուռքում: Անվանի արվեստագետ Արբի Հովհաննիսյանը, «Կարինեն» դիտարկելով որպես հայ կինոյում բոլորովին նոր հեռանկարներ խոստացող առաջին երաժշտական ժապավեն, նմանության աղերսներ գտավ Արման Մանարյանի ֆիլմի և Ռուբեն Մամուլյանի նկարահանած հոլիվուդյան մյուզիքլների միջև²⁹, մեկ անգամ ևս հաստատելով, որ Չուխաճյանի «Լեբլեբիջին», չկորցնելով իր արդիականությունը, կարող էր սկիզբ հանդիսանալ նաև արվեստի մի նոր ուղղության համար: Իբրև դրա ապացույց, տարիներ անց ստեղծվեց նաև «Արշակ Երկրորդ» ներկայացման էկրանային տարբերակը՝ Տ. Լևոնյանի բեմադրությամբ: Ֆիլմը, ինչպես և «Կարինեն», իր լայն արձա-

²⁹ Տե՛ս «Ալիք», Թեհրան, 1968, 16 հունիսի:

գանձները գտնելով սփյուռքում, առաջին անգամ ցուցադրվեց 1989 թ. նոյեմբերի 26-ին, Փարիզի «Կոսմոս» կինոթատրոնում:

Այսպիսով, Տիգրան Չուխաճյանի օպերետները և հատկապես «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղան», իրենց մեկնաբանությունները գտնելով XIX դարավերջին եգիպտահայ համայնքում սկզբնավորվող բեմարվեստում, պայմանավորեցին տեղի երաժշտական թատրոնի ընթացքն իր զարգացման գրեթե բոլոր փուլերում: Ձևավորվելով եվրոպական երաժշտությունն ու օպերան քաջալերող երկրում և հարստանալով արևելահայ երաժշտական թատրոնի ավանդույթներով, եգիպտահայ թատրոնում աճեցին այնպիսի վարպետներ, որոնց շնորհիվ հայ օպերային արվեստը XX դարի երկրորդ կեսին գնահատվեց միութենական և միջազգային ոլորտներում: Նրանց շնորհիվ էլ, Տ. Չուխաճյանի օպերաները նշանավորեցին ևս մեկ սկիզբ՝ այս անգամ կինոյի բնագավառում, արձանագրելով արտաաշխարհի և հայրենի արվեստի մի նոր, միասնական ձեռքբերում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Եգիպտահայ երաժշտական թատրոնը ձևավորվեց XX դ. սկզբին, ժամանակի ընթացքում հարստանալով ազգային բեմարվեստի երկու հատվածներից եկող ինչպես ավանդական, այնպես էլ՝ նորագույն ձեռքբերումներով: Տ.Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղան», Ա.Պենկյանի և Ա.Պենկյանի օպերետային խմբերի շնորհիվ մշտական տեղ գրավելով տարբեր թատերախմբերի խաղացանկերում, պայմանավորեց համայնքի երաժշտական թատրոնի ընթացքն իր զարգացման գրեթե բոլոր փուլերում: Գործելով եվրոպական մշակույթը համակողմանիորեն քաջալերող երկրում, եգիպտահայ համայնքում աճեցին այնպիսի վարպետներ, որոնց շնորհիվ ազգային օպերային արվեստը ճանաչվեց միջազգային ոլորտներում: Բացի այդ, Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությունները նշանավորեցին մի նոր ճյուղի սկզբնավորում, այս անգամ՝ կինոյի ասպարեզում, արձանա-

գրելով հայ արվեստի ևս մեկ, միասնական ձեռքբերում հայրենիքում և արտաշխարհում:

Բանալի բաներ – Տիգրան Չոբանյան, «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա», եգիպտահայ երաժշտական թատրոն, Սերովբե Պենկյան, Արշակ Պենկյան:

Анаит ЧТЯН

“ЛЕБЛЕБИДЖИ ОР-ОР-АГА” ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА
В АРМЯНСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ЕГИПТА

Сформировавшись в начале XX в., египетский армянский музыкальный театр со временем вобрал в себя традиции двух ветвей национального сценического искусства, обогатившись также новейшими достижениями в этой сфере. Благодаря опереточным труппам С. Пенкляна и А. Пенкляна комическая опера Т. Чухаджяна “Леблебиджи Ор-Ор-ага”, войдя в репертуар различных театральных трупп, обусловила развитие музыкального театра общины почти на всех этапах его деятельности. В египетской армянской общине работали такие мастера, благодаря которым армянское национальное оперное искусство получило международную известность. Помимо этого произведения Тиграна Чухаджяна ознаменовали формирование новой ветви искусства, а именно – кино, свидетельствуя еще об одном достижении армянского искусства на Родине и за ее пределами.

Ключевые слова – Тигран Чухаджян, “Леблебиджи Ор-Ор-ага”, египетский армянский музыкальный театр, Серовбе Пенклян, Аршак Пенклян.

Anahit CHTIAN

“LEBLEBII HOR-HOR AGHA” BY DIKRAN TCHOUHADJIAN IN THE
ARMENIAN THEATRICAL LIFE OF EGYPT

The Armenian Musical Theater of Egypt was formed in the beginning of the XX century. In the course of time it got enriched by both traditional and modern achievements of the two sections of national theatrical art. Owing to S. Benglian’s and A. Benglian’s operetta troupes, D. Tchouhadjian’s “Leblebiji Hor-Hor Agha” occupied a permanent place in the repertoire of different theatrical troupes, thus conditioning the progress of the community musical theater at almost all the stages of its development. In Egypt – a country where European culture is comprehensively encouraged – the Armenian theatrical troupe had raised masters who made our national opera internationally recognized. Along with that, D. Tchouhadjian’s works inspired another undertaking, this time in the sphere of cinema, which had become yet another, joint achievement of Armenian culture within the Homeland and abroad.

Key words – Dikran Tchouhadjian, “Leblebiji Hor-Hor Agha”, Armenian Musical Theater of Egypt, Serovbe Benglian, Arshak Benglian.

Анаит БАГДАСАРЯН
кандидат искусствоведения
Институт искусств НАН РА

ИМИТАЦИИ В ОПЕРЕ «АРШАК II» ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА

Имитация, как известно, это «повторение голосом мелодии (или мелодической фразы – А.Б.), непосредственно перед тем исполненной другим голосом»¹. Начальный голос имитации называется пропостой², кратко обозначается латинской буквой «P», имитирующий пропосту голос (голоса) – респостой (респостами)³, краткое обозначение – латинское «R».

Имитация – гениальное изобретение человечества в области музыкального искусства, одно из «старейших», наиболее распространенных и жизнестойких⁴. Это способ организации музыкального материала вне времени и пространства, приемлемый в рамках любой гармонической системы и всякого мелодического содержания⁵.

¹ **Танеев С.** Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959, с. 8. Термин «имитация» ведет свое начало от латинского слова «imitatio», что означает «подражание, копия» (Музыкальный энциклопедический словарь, М., 1990, с. 208), в английском, французском языках – «imitation», немецком – «Imitation», итальянском – «imitazione» (Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1966, с. 619), армянском – «նմանակում», **Փաշինյան Է.**, Պոլիֆոնիայի դասագիրք, Երևան, 1998, էջ 46).

² **Танеев С.** Учение о каноне. М., 1929, с. 9. Это – итальянское слово «proposta», означающее «предложение» (Музыкальный энциклопедический словарь, с. 443).

³ **Танеев С.** Учение о каноне, с. 9. Это – итальянское слово «risposta», означающее «ответ, возражение» (Музыкальный энциклопедический словарь, с. 462).

⁴ Не исключено, что одной из предпосылок возникновения имитации в музыке стало эхо, подслушанное человеком у природы.

⁵ **Танеев С.** Подвижной контрапункт строгого письма, с. 8.

Имитация – одна из характерных особенностей армянской монодической музыки. Так, именно в форме имитации попеременно⁶ в большинстве своем поются армянские народные песни-пляски, ряд обрядовых, трудовых, шуточных и других песен, в то же время и ряд шараканов (армянских церковных гимнов), псалмов, песнопений святого Патарага (Литургии), Жамагирка (Часослова). Имитации нередко фигурируют и в монодическом вокально-инструментальном и инструментальном музицировании⁷.

Имитации широко используются и в армянской композиторской музыке. Несомненный интерес в этом отношении представляет творчество Тиграна Чухаджяна (1837-1898), выдающегося композитора, одного из классиков и основоположников армянской композиторской школы⁸. Примечательно, что уже

⁶ Попеременное пение – поочередное пение. Попеременное пение бывает трех видов:

- 1) сольное попеременное пение – поочередное пение солистов;
- 2) хоровое попеременное пение – поочередное пение двух хоров или частей хора (антифонное пение);
- 3) сольно-хоровое попеременное пение – поочередное пение солиста и хора (респонсорное пение).

⁷ Об имитациях в различных областях армянской монодической музыки см.: **Багдасарян А.** Имитационные структуры в произведениях Комитаса, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1990, с. 4-8; **Чеботарян Г.** Полифония в творчестве Арама Хачатуряна, Ереван, 1969, где автор отмечает «гетерофонно-каноническую» форму двухголосия, встречающуюся в народной инструментальной и вокально-инструментальной музыке. В таком двухголосии «сопровождающий голос, вступая несколько позже, исполняет ту же мелодию (подчеркнуто нами – А.Б.), что и основной голос, как бы вторя ему», с. 11.

⁸ Имитация – один из важных принципов изложения музыкального материала в произведениях другого классика национальной композиторской школы – архимандрита Комитаса (Согомон Согомонян, 1869-1935), см. об этом: **Багдасарян А.** Имитационные структуры в произведениях Комитаса, диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1990.

беглый, визуальный обзор фактурного строения многожанрового музыкального наследия Чухаджяна – опер, оперетт, симфонических, камерных произведений, наводит на мысль о характерности имитации для творческого метода композитора, «в совершенстве владеющего всеми возможностями композиторского искусства и профессионализма (гармония, контрапункт [подчеркнуто нами – А.Б.], инструментовка, вокальные и инструментальные жанры и т.д.)»⁹. Очевидно, что имитация является одним из наиболее предпочитаемых Чухаджяном средств мелодизации многоголосной фактуры, включенных композитором в основополагающий гомофонно-гармонический склад его произведений. Небезынтересно в связи с этим отметить обращение Чухаджяна к «высшей имитационно-контрапунктической форме»¹⁰ – фуге¹¹. Его перу принадлежат четыре однотемные фортепианные фуги (три – трехголосные, одна – четырехголосная), которые «явились первыми полифоническими образцами в армянской фортепианной музыке»¹² и «не лишены воздействия романтической музыки эпохи»¹³.

Наличие имитаций в музыке Чухаджяна отмечается в спе-

⁹ **Տիգրանով Գ.**, Ի պաշտպանություն Չուխաճյանի ժառանգությանը, Սովետական արվեստ, Երևան, 1957, № 2, էջ 46:

¹⁰ Музыкальный энциклопедический словарь, с. 588.

¹¹ «Давно уже признан факт, что с Чухаджяна берет начало и вплоть до наших дней продолжает плодотворно развиваться армянское линейное (полифоническое – А.Б.) многоголосие» (**Թահմիզեան Ն.**, Տիգրան Չուխաճեան, Կենսընդ եւ ստեղծագործությունը, Փաստաթուղթ, 1999, էջ 143).

¹² **Апоян Ш.** Фортепианная музыка Советской Армении. Ереван, 1968, с. 18.

¹³ **Աղամյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունը, թեկնածուական առնչախոսություն (ծեռագիր), Երևան, 2013, էջ 84: Анализ данных фуг, в частности трехголосных e-moll, C-dur, четырехголосной c-moll, см.: **Багдасарян А.** Имитационные структуры в произведениях Комитаса, диссертация, с. 24-27, анализ же всех четырех фуг см.: **Աղամյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունը, էջ 84-96:

циальной литературе¹⁴. Однако данный немаловажный, на наш взгляд, аспект творчества композитора пока еще недостаточно изучен.

Мы попытались рассмотреть в «имитационном ключе», в частности, оперу «Аршак II» – одно из выдающихся творений великого композитора, к тому же наиболее типичное для его творческого стиля.

Нами использованы рукописная и изданная партитуры оперы¹⁵.

Результаты проделанной аналитической работы излагаем ниже.

1. Имитация фигурирует на протяжении всей оперы – в Увертюре и каждом из ее четырех действий.

¹⁴ См.: **Тигранов Г.** Армянский музыкальный театр (Очерки и материалы), том 1, Ереван, 1956, с. 157-158; **Багдасарян А.** Имитационные структуры в произведениях Комитаса, диссертация, с. 21-27; **Ասատրյան Ա.**, «Արշակ Բ». հայոց անդրանիկ օպերան, Երևան, 2006, էջ 131; **Ադամյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունը, էջ 19, 39 и т.д.

¹⁵ Рукопись оперы хранится в ереванском Музее литературы и искусства им. Чаренца (Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան՝ ՉԱԳԱԹ), фонд Чухаджяна № 8. Как сообщила нам в личной беседе музыковед Марине Мушегян, старший фондовый научный сотрудник музея им. Чаренца, именно на основе данной рукописи, в результате многолетней (около 10 лет) скрупулезной, целенаправленной реставрационной работы композитора, музыковеда Гайка Авагяна, выпускника Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, была подготовлена к изданию и издана партитура (а также клавиры) оперы. См.: **Տիգրան Չուխաճյան**, Արշակ Բ, օպերա չորս արարով, լիպրեթթո՝ Թովմաս Թերզեան, նուագազրուփին (պարտիտուրա՝ Ա.Բ.): Երաժշտական խմբագրութիւն՝ Հայկ Ասադեան, թատերական խմբագրութիւն՝ Ժիրայր Բարազեան, լիպրեթթոյի լեզուական խմբագրութիւն՝ Փաւրշապ Վապետլոնէ, Գահիրէ, 2000: Օպերա с подробным описанием ее архивных материалов, о либреттисте, о плане реставрационных работ и о том, как должна будет осуществляться работа над изданием оперной партитуры см.: **Ասադեան Հայկ**, «Արշակ Բ» օպերան, Տեղեկատու, հրատարակութիւն, Գահիրէի Հ.Բ.Ը.Մ-ի, թիւ 12, Նոր Շրջան, Յուլիս, 1999, էջ 3-8:

2. В имитациях задействованы и оркестровая, и вокальная (сольная, хоровая) партии оперы.

Нотный пример 1¹⁶, «оркестровая имитация», т.е. проводящаяся между оркестровыми партиями.

¹⁶ Увертюра, с. 17. Настоящий и все остальные нотные примеры приведены из опубликованной партитуры оперы. Поскольку пропоста и респоста данной и почти всех приведенных далее имитаций дублированы – удвоены, утроены и т.д. (в нотном примере 1 – удвоены), то соответственно дублированы и их краткие обозначения в настоящем и последующих нотных примерах (о дублировке голосов имитационных проведений в опере «Аршак II» см. ниже).

В нотном примере 2 посредством вокальной имитации воспроизводится «дуэт-диалог»¹⁷ главных действующих лиц оперы – княгини Парандзем (в нотном примере ее партия кратко обозначена «Par.») и царя Аршака II (в нотном примере – «A.»).

Следует отметить и наличие «вокально-оркестровых имитаций» - с одновременным участием вокальной и оркестровой партий, что осуществляется тремя способами:

Нотный пример 2¹⁸, «вокальная имитация» – проводится между вокальными партиями.

The image displays a musical score for the opera 'Arshak II', specifically focusing on vocal imitations between two characters: Parandzem (Par.) and Arshak II (A.). The score is arranged in systems, with Parandzem's vocal line (Par.) on the upper staff and Arshak II's vocal line (A.) on the lower staff of each system. The lyrics are written in Armenian below the vocal lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'P' (piano) and 'R' (ritardando). The lyrics in Armenian are: 'Մե զե՛կ յո՛ւր տա՛ս ի՞նչ արժե՛ք ո՞ր - ի՞նչ զո՛ւր ի՞նչ ի՞նչ արժե՛ք ո՞ր արժե՛ք ո՞ր արժե՛ք ո՞ր', 'սո՛ւ - ի՞նչ արժե՛ք ո՞ր արժե՛ք ո՞ր արժե՛ք ո՞ր', 'ուր - ի՞նչ արժե՛ք ո՞ր արժե՛ք ո՞ր արժե՛ք ո՞ր', 'ուր - ի՞նչ արժե՛ք ո՞ր արժե՛ք ո՞ր արժե՛ք ո՞ր', 'ուր - ի՞նչ արժե՛ք ո՞ր արժե՛ք ո՞ր արժե՛ք ո՞ր', 'ուր - ի՞նչ արժե՛ք ո՞ր արժե՛ք ո՞ր արժե՛ք ո՞ր', 'ուր - ի՞նչ արժե՛ք ո՞ր արժե՛ք ո՞ր արժե՛ք ո՞ր', 'ուր - ի՞նչ արժե՛ք ո՞ր արժե՛ք ո՞ր արժե՛ք ո՞ր'.

¹⁷ Ասատրյան Ա., «Արշակ Բ». հայոց անդրանիկ օպերան, էջ 84:

¹⁸ Действие I, с. 172-178. В нотном примере 2 и последующих нотных примерах 4, 6, 7, 8, 9 приведена лишь имитационно изложенная часть партитуры. Остальная же неимитационная часть партитуры и дублировки P и R опущены.

а) в имитациях дублированы пропоста и респоста, большей частью – это октавные и примовые (или унисонные) дублировки¹⁹.

Нотный пример 3²⁰ (см. также нотный пример 11).

The image displays a musical score for an orchestral piece, identified as 'Notnyy primery 3'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (Tromb.), Trumpet (Трмп.), Horns (S.A.T.R.A.P.I.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical notations, including dynamics such as 'P' (piano) and 'R' (ritardando), and articulation marks. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass instruments provide harmonic support and rhythmic patterns. The overall texture is dense and characteristic of a late 19th or early 20th-century opera score.

¹⁹ Октавное и унисонное дублирование голосов в качестве характерной особенности организации, в частности, оркестровой фактуры в опере «Аршак II», к тому же способствующее массивности оркестрового звучания в ней, отмечает А. Асатрян (см.: Ասատրյան Ա., «Արշակ Բ». հայոց անդրանիկ օպերան, էջ 125):

²⁰ Действие III, с. 419.

Это примечательный пример многократного дублирования P и R в имитации, в результате чего имитационно изложенной предстает почти вся партитура (кроме партий валторн и вторых скрипок). Сама же имитация образуется посредством звуковых пластов – «утолщенной» (дублированной) пятью оркестровыми партиями пропостой (первые скрипки, трубы, кларнеты, гобои, флейты), и еще более «утолщенной» (дублированной) респостой (контрабасы, виолончели, альты, тромбоны, фаготы²¹, к которым присоединяется и хор нахараров – армянских князей [в нотном примере обозначены как «Satrapi»]);

б) имитация проводится между вокальной и оркестровыми партиями;

Нотный пример 4²²

The image shows a musical score for two instruments: Bassoon (Fag.) and Cello/Double Bass (A.). Both staves are in bass clef with a key signature of two flats. The top staff (Fag.) has a measure with a note marked 'R1, 2' above it, and a slur covering the next two measures. The bottom staff (A.) has a measure with a note marked 'P' above it, and a slur covering the next two measures.

в) встречаются и своего рода «имитационные наложения» – одновременное проведение двух разных имитаций.

²¹ Партии тромбонов и фаготов, в свою очередь, дублированы «divisi», усиливающим звучность звукового пласта респосты.

²² Действие III, с. 385.

Нотный пример 5²³

Музыкальный пример 5²³ представляет собой симфонический оркестр и вокальные партии. Скрипка I и II, альт I и II, виола, виолончель и контрабас играют в нижнем регистре. Кларнет I и II, фагот, корангли, тромбон и труба играют в среднем и верхнем регистрах. В оркестре используются различные динамические оттенки: *p*, *pp*, *f*, *ff*, *poco*. Специальные обозначения для духовых инструментов: *R1 (орк.)*, *R2 (орк.)*, *F1 (орк.)*, *F2 (орк.)*. Вокальные партии содержат армянские тексты: "gand de det vha - canoio i mi mi vha di." и "gand de - vin vha - cano de i mi - mi pe - ti."

²³ Действие I, с. 218-220.

В этом примере совместно проводятся вокальная имитация, в форме которой изложен «блестящий пример»²⁴ «дуэта согласия»²⁵, он же «дуэт мести»²⁶ опальных героев оперы – князя Гнела (в нотном примере – P1[вок.], кратко – «К.») и спарাপета (армянского военачальника) Вагинака (в нотном примере – R1[вок.] – «Val.»), обуреваемых ненавистью по отношению к царю Аршаку II и плетущих заговор против него, и оркестровая бесконечная имитация²⁷ (партии виолончелей и кларнета), основанная на восходящем зловещем, «предвещающем беду»²⁸ хроматическом пассаже (в нотном примере партия виолончелей обозначена P2[орк.], партия кларнетов – R2[орк.]).

3. В опере использованы простые имитации. Использование в опере каких-либо иных видов имитационных проведений или имитационных форм, как то: канонические имитации, каноны, фугато, фугетты, фуги, нами не замечено.

4. За некоторым исключением (см. нотные примеры 6, 7), имитации в опере двухголосны. В то же время отметим наличие трех- и четырехголосных оркестровых имитаций:

Нотный пример 6²⁹ – трехголосная имитация

²⁴ Ասատրյան Ա., «Արշակ Բ». հայոց անդրանիկ օպերան, էջ 87:

²⁵ Геодакян Г. Тигран Чухаджян и его опера «Аршак Второй», Ереван, 1971, с. 28.

²⁶ Там же, с. 26.

²⁷ О бесконечных имитациях в опере см. ниже, пункт 8 настоящей статьи.

²⁸ Ասատրյան Ա., «Արշակ Բ». հայոց անդրանիկ օպերան, էջ 87:

²⁹ Действие I, с. 176.

Fl. *P*

Ob. *IR*

Cl. *IIR*

Fag.

Par. *lor lo ap - pas - si - ral lo ap - pas - si - ral lo ap - pas - si -*

Нотный пример 7³⁰ – четырехголосная имитация.

Fl. *RIII*

Ob. *RII*

Cl. *RI*

Fag. *P*

Par. *pas pas pas pas*

5. Почти все рассматриваемые имитации проводятся без противосложения³¹. В таких имитациях в момент вступления респосты пропоста переходит в паузу и паузирует на протяжении всей респосты³². См. все нотные примеры, приведенные в

³⁰ Действие III, с. 400-401.

³¹ Противосложение, как известно, это мелодический отрезок пропосты, который сопровождает проведение темы имитации в респосте.

³² Об этом см.: Багдасарян А. Имитационные структуры в произведениях

статье, за исключением нотных примеров 3, 6, 8. Примечательно, что имитации без противосложения весьма характерное явление для армянской монодической музыки, особенно вокальных ее жанров – крестьянских песен и церковных песнопений³³. Возвращаясь к опере, отметим в ней использование имитаций с противосложением также, см. нотные примеры 3, 6, и приведенный ниже нотный пример 8.

Нотный пример 8³⁴

Комитаса, диссертация с. 9; **Փաշինյան Է.**, Պոլիֆոնիայի դասագիրք, էջ 46:

³³ Об этом см.: **Багдасарян А.** Имитационные структуры в произведениях Комитаса, автореферат диссертации, с. 4-7. В то же время для армянской вокально-инструментальной и инструментальной монодической музыки более характерны имитации с педальным противосложением, когда в момент вступления имитирующего голоса начальный голос переходит в выдержанный звук – педаль, которая сохраняется на всем протяжении риспосты, см. об этом там же. с. 4-5, 7.

³⁴ Увертюра, с. 32.

6. В основном использованы имитации со свободными голосами, т.е. голосами, которые не задействованы в процессе имитирования, однако сопутствуют ему, нередко в качестве ладотонального, гармонического сопровождения – «поддержки», иногда и мелодического подголоска. Таковы все рассмотренные имитации, за исключением имитации, приведенной в нотном примере 1, где двухголосная имитация без противосложения не имеет свободных голосов и, следовательно, является в данном случае единственным способом организации музыкального материала. Подобное явление – наличие свободных голосов при имитировании, имеет место и в фугах Чухаджяна, где в фугировании – проведении темы, участвует не весь комплекс голосов, но всего лишь часть его. Так, в трехголосной фуге e-moll тема проводится только в двух голосах – сопрано и теноре, альтовый же голос фигурирует в качестве свободного голоса – подголоска. То же наблюдается и в четырехголосной фуге e-moll, где тематическим (проводящим тему фуги) голосам – сопрано и альту, «подпевают» подголоски – тенор и бас и т.д.³⁵

7. Характерной особенностью имитаций в опере являются октавное (в верхнюю, нижнюю октаву) и примовое соотношение P и R³⁶. См. все приведенные в настоящей статье нотные примеры, кроме нотного примера 5, в котором второе и четвертое проведения бесконечной оркестровой имитации приведены с соотношением P и R в верхнюю малую нону и нотного примера 9 (см. ниже). Это двухголосная вокальная имитация без противосложения в верхнюю большую секунду, в форме которой изложены реплики Парандзем и Гнела.

³⁵ См. об этом: **Багдасарян А.** Имитационные структуры в произведениях Комитаса, диссертация, с. 25-26. **Աղաճյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունը, էջ 90, 96:

³⁶ Примечательно, что октавными или примовыми являются в большинстве своем имитации в армянской монодической музыке, а также в произведениях Комитаса.

Нотный пример 9³⁷

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Soprano (Рат.) and the bottom staff is for the Bass (К.). Both staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The Soprano part begins with a dynamic marking 'P' (piano) and has the lyrics 'va - le? Ohi xis tor - xeni - to,'. The Bass part begins with a dynamic marking 'R' (ritardando) and has the lyrics 'so ru, man - car mi sen - to,'. The lyrics are written in Armenian script below the notes.

8. Имитации в опере, в основном, конечные (проводятся всего один раз). См. нотные примеры 1, 2, 3, 4 и т.д. В то же время отметим и наличие трех бесконечных имитаций³⁸ (в бесконечных имитациях, как известно, имитационное проведение повторяется два и более раз). Это – оркестровые имитации. См. оркестровую часть вокально-оркестровой имитации в нотном примере 5, где бесконечная двухголосная имитация проводится четырежды, нотный пример 7 – образец дважды проведенной бесконечной четырехголосной имитации, нотный пример 10, приведенный ниже, с четырехкратным проведением двухголосной бесконечной имитации.

³⁷ Действие II, с. 374.

³⁸ Бесконечные имитации, а скорее ряд, «цепочка» следующих друг за другом бесконечных имитаций – характерная форма попеременного пения в армянских крестьянских песнях-плясках, поскольку «пляска иногда длится часами» (Կոմիտաս, Հոբվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, Յերեվան, 1941, էջ 28).

Нотный пример 10³⁹

The musical score consists of the following parts:

- Fl.** (Flute): Four measures of music, each starting with a rest followed by a sixteenth-note figure. The first two measures are marked with a forte **R** dynamic.
- Ob.** (Oboe): Four measures of music, each starting with a rest followed by a sixteenth-note figure. The first two measures are marked with a forte **R** dynamic.
- Cl.** (Clarinet): Four measures of music, each starting with a rest followed by a sixteenth-note figure. The first two measures are marked with a piano **P** dynamic.
- Cor. I, II** (Cor Anglais): Four measures of music, each starting with a rest followed by a sixteenth-note figure.
- Timp.** (Timpani): Four measures of music, each starting with a rest followed by a sixteenth-note figure.
- A.** (Alto Saxophone): Four measures of music, each starting with a rest followed by a sixteenth-note figure. The first two measures are marked with a piano **P** dynamic.
- VI. I** (Violin I): Four measures of music, each starting with a rest followed by a sixteenth-note figure. The first two measures are marked with a piano **P** dynamic.
- VI. II** (Violin II): Four measures of music, each starting with a rest followed by a sixteenth-note figure.

The vocal line (A.) includes the lyrics: *che-di mer-cè, che-di mer - cè*.

К данному ряду бесконечных имитаций считаем возможным причислить и своего рода имитационную секвенцию, в форме которой изложены реплики Парандзем и Аршака. Секвенция – двухзвенна, с шагом на м. 3 верх.

³⁹ Действие III, с. 385.

Нотный пример 11⁴⁰

The musical score for Example 11 is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cello (Cer.), Trombone (Tromb.), Trumpet (Tromp.), and Percussion (Perc.). The second system includes staves for Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vcl.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is in the key of D major and 2/4 time. The vocal lines feature lyrics in Latin: Soprano: "Va - fa a - mo - re in"; Alto: "Ie - men - do ad var - so". The orchestration includes piano (*p*) dynamics and accents (*P*, *R*) throughout.

⁴⁰ Действие I, с. 159-160.

9. Преобладают точные имитации (с буквальным повтором темы в имитирующем голосе), см. нотные примеры 1, 3, 5, 6 и т.д., наряду с этим в «дуэте-диалоге» Парандзем и Аршака (см. нотный пример 2) тема имитируется с некоторым интонационно-ритмическим варьированием. Здесь же имитация усечена – в респосте проводится лишь первая часть темы. А в двухголосной респосте вокально-оркестровой имитации – нотный пример 4, тема воспроизводится одновременно в уменьшении – верхний голос респосты, комбинированно – в уменьшении и обращении (зеркально) – нижний голос респосты⁴¹. В приведенном ниже нотном примере 12 двухголосны и пропоста, и респоста, которые изложены с использованием терцового (с терцовым удвоением голосов) «ленточного движения»⁴².

Нотный пример 12⁴³

The musical score for Example 12 is presented in a standard format. It includes a vocal line with lyrics in Armenian: "Տե - տա, օբ - յատ - քա՛նք" (Steta, obyatyakn'k). The vocal line is marked with dynamics like *mezzo* and *p*. The orchestral parts include Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features a prominent "lenticular movement" (ленточное движение) characterized by parallel motion in thirds between the vocal and instrumental lines. The tempo is marked *Allegretto* and the key signature has one sharp (F#).

⁴¹ О наличии в опере «Аршак II» имитаций в увеличении, уменьшении, обращении см. также: **Ասատրյան Ա.**, «Արշակ Բ». հայրը անդրանիկ օպերան, էջ 131:

⁴² О ленточном движении см.: **Тюлин Ю.** Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура, М., 1976, с. 55.

⁴³ Действие III, с. 354.

Другой образец имитации с удвоенными пропостой и риспостой, с использованием прямого восходящего движения см. в нотном примере 7.

Имитации в опере «Аршак II» Чухаджяна и остальных произведениях классика национальной композиторской школы, являющиеся характерным компонентом творческого метода великого композитора, представляют несомненный интерес и имеют непреходящее значение как один из первых, наиболее ранних опытов использования в армянской композиторской музыке этого важнейшего «внеационального», «внеконфессионального», «внежанрового» средства организации музыкального материала. Думается, именно в творчестве Чухаджяна закладывались основы многочисленных и многообразных имитационных «опусов» последующих поколений армянских композиторов⁴⁴.

РЕЗЮМЕ

Имитация играет немаловажную роль в опере “Аршак II” классика армянской музыки, одного из основателей национальной композиторской школы Тиграна Чухаджяна (1837–1898). Имитация фигурирует на протяжении всей оперы – Увертюре и каждом из ее четырех действий, при этом и в оркестровой, и в вокальной (сольной, хоровой) партиях. В основном, это простые, двухголосные, конечные имитации без противосложения, с октавной или примовой дублировкой начального и имитирующего голосов, и свободными (не задействованными в процессе имитирования) голосами, а также бесконечные имитации, имитационная секвенция и т. д. Имитации в опере “Аршак II” и остальных произведениях композитора представляют несомненный интерес, как один из первых опытов использования в армянской композиторской музыке этого важнейшего средства организации музыкального материала.

⁴⁴ См. подстрочный комментарий 11.

Ключевые слова – имитация, Тигран Чухаджян, опера “Аршак II”, имитация без противосложения, имитация с педальным противосложением, имитационная секвенция.

Անահիտ ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ

ՆՄԱՆԱԿՈՒՄԸ (ԻՄԻՏԱՑԻԱՆ) ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ
«ԱՐՉԱԿ Բ» ՕՊԵՐԱՅԻՆ

Նմանակումն իր տեղն ունի հայ երաժշտության դասական, ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիրներից մեկի՝ Տիգրան Չուխաճյանի (1837–1898) «Արշակ Բ» օպերայում: Նմանակումը գործի է դրված օպերայի ողջ ընթացքում՝ նախերգանքում և չորս գործողություններում, ընդ որում թե՛ նվագախմբային, թե՛ վոկալ (մենակատարային, խմբերգային) պարտիաներում: Դրանք են հիմնականում պարզ, երկձայն, վերջանալի, սկսող և նմանակող ձայների օկտավային կամ պրիմային հարաբերությամբ և կրկնապատկմամբ, ազատ (նմանակմանը չմասնակցող) ձայներով նմանակումներ, նաև անվերջանալի նմանակումներ, նմանակումային սեկվենցիա և այլն:

Նմանակումը «Արշակ Բ» օպերայում և կոմպոզիտորի մյուս ստեղծագործություններում աներկբայելի հետաքրքրություն է ներկայացնում որպես հայ կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ երաժշտական նյութի կերտման այս խիստ կարևոր միջոցի կիրառման առաջին փորձերից մեկը:

Բանալի բառեր – նմականում, Տիգրան Չուխաճյան, «Արշակ Բ» օպերա, նմանակում առանց հակաշարադրանքի, նմանակում ձայնառական հակաշարադրանքով, նմանակումային սեկվենցիա:

Anahit BAGHDASARYAN

IMITATION IN DIKRAN TCHOUHADJIAN'S "ARSHAK II"

Imitation occupies its own place in "Arshak II", the opera by the classic of Armenian music, one of the founders of the national composer school Dikran Tchouhadjian (1837-1898). Imitation is used all through the opera – in the prelude and four acts, both in the orchestral and vocal (solo, choral) parts. Basically, those are imitations with plain, two-voice, finite, starting and imitating voices with octave or prima relationship and repetition, imitations with free (not participating in imitation) voices, also infinite imitations, imitative sequences, etc.

No doubt, imitation in "Arshak II" and in other works by Tchouhadjian is of interest as one of the first attempts of implementing this highly important means of creating musical material in Armenian composers' music.

Key words – imitation, Dikran Tchouhadjian, the opera "Arshak II", imitation without counter-exposition, imitation with background counter-exposition, imitative sequence.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА: “CANTO ARMENO”

Партитура пьесы “Canto Armeno” предусматривает полный состав симфонического инструментария. Подмена труб на корнеты вполне соответствует симфоническим традициям – корнет “in A” представляет собой разновидность трубы, предназначенной для нужд военного оркестра. Но по качеству звучания данного произведения это вполне применимо.

Название пьесы “Canto Armeno” можно перевести как “Армянский Голос” или (возможно более пафосно) “Голос Армении”. “Голос Армении”, если рассматривать это название в плоскости творческих устремлений композитора, очень достоверно иллюстрирует признак ностальгической попытки приблизиться к духу “Земли обетованной”, к ее многовековой истории и славе предков, к тому пласту культуры, который в условиях жизни диаспоры был путеводной звездой истинного художника – патриота. Конечно же, будучи человеком европейского воспитания и проживая в некоторой отдаленности от прямых источников национальной культуры и духовности, не имея, к тому же, образцов светской армянской музыки, Тигран Чухаджян мог перенести свои представления о музыкальных традициях Армении лишь на почву знаний и опыта, сложившихся в среде своего интеллектуального обитания. Поэтому, его усилия и желание создать истинно национальное музыкальное полотно, порой выглядят несколько наивно. С другой же стороны у Чухаджяна, да и у других композиторов, стоявших у истоков становления армянской светской профессиональной музыки, практически не было иного выбора. Лишь великому Комитасу удалось перешагнуть через барьер диктата мощной европейской

музыкальной цивилизации, но только потому, что его композиторский опыт начинался с погружения в глубины древнейшей армянской музыкальной церковной традиции, а уже затем он познакомился с музыкой Европы во времена обучения в Берлинской консерватории. Если же объективно взглянуть на историю становления и развития музыкальной культуры Армении, то становится очевидным, что за последние полтора века национальная профессиональная композиторская школа вобрала в себя в равной степени как европейские музыкальные традиции, так и национальные. При этом, качество этого слияния абсолютно органичное, лишённое стилистической фальши, а во многих случаях обогатившее и мировую музыку, что является не только историческим фактом, но и закономерностью, убедительным доказательством того, что наша культура, расположенная на границе Востока и Запада, стала тем местом мирового исторического процесса культурной интеграции, где само явление достигло идеальной пластики художественного единства.

Таким образом, пьеса Тиграна Чухаджяна “Canto Armeno” представляет собой один из наиболее наглядных образцов первых в истории попыток совмещения европейской техники письма с естественным внедрением в европейскую традицию армянской (как он себе ее представлял) мелодической культуры.

В традиционном парном составе, в котором композитор использует кларнеты “in A”¹, по два деревянно духовых инструмента; в медно духовой группе – полный состав валторн в строе “Mi”, два корнета “in A” и группа из трех тромбонов и тубы; литавры в строях “in Mi” и “in La” предполагают наличие двух котлов; струнная группа – традиционная. Во времена

¹ Во времена романтизма кларнет в строе “in la” применялся часто, и порой в сочетании с кларнетом “in B”. Считалось, что кларнет “in B” легче справляется с бемольными тональностями, а кларнет “in A” – с диезными. Кларнет “in A” обладает более мягким, “бархатным” тембром, чем “in B”.

Чухаджяна не было педальных литавр, способных к мгновенной перестройке, и поэтому настройка литавр винтами на две ноты “Mi” и La” определяют и тональность всей пьесы – Ля-мажор, в которой литавры могут подчеркнуть либо тонический устой, либо – доминантовый.

The image displays a musical score for a piece titled "Andante" by Martun Kostandyan. The score is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line and two piano accompaniment staves. The second system includes a piano accompaniment staff and a double bass staff. The third system includes a piano accompaniment staff and a double bass staff. The score features various dynamic markings: *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). Performance instructions include "L. solo" (first solo) and "a 2" (second ending). The tempo is marked "Andante".

Если прослушать пьесу внутренним слухом, читая партитуру, то сразу выявляется ее характер – в темпе “Andante” с начала и до конца музыка развивается исключительно мелодически, без темповых изменений и в едином тоне, который не лишен гимнического пафоса.

С другой стороны, музыка явно вокальная, торжественная и подобна гимну, причем подобие связано с некоторой асимметрией мелодических фраз. Почти вся мелодия гимна подчинена фразеологической дробности, кратной трем тактам. Встречается и пятитактовая модель. Это качество мелодического движения достаточно явно имитирует технику произнесения стиха нараспев с эффектом повторности слов. Так, например, первая музыкальная фраза состоит из двух музыкально лексических элементов:



Первый пятитактный отрывок мелодии составной: три первых такта – тематическое зерно, два последних такта которого хоть неточно мелодически, но с явным признаком подобия повторяются. Всю восьмитактную фразу завершает трехтактный утвердительный каданс. По принципиальному строению эта заглавная музыкальная фраза очень похожа на армянскую народную песню. Вместе с тем, в мелодических восходящих скачках с форшлагом угадывается интонация торжественного возгласа, чрезвычайно похожего на прославляющий псалом.

Правда, проведение первой фразы проходит на фоне “шелестящих” струнных и “воздушного” *pizzicato* виолончелей с солирующей флейтой, что образно ближе музыкальной лирике, однако в мелодии есть, и это было продемонстрировано ранее, потенция гимнического начала.

Заметим, что вся фраза хоть и содержит восемь тактов, но с точки зрения европейских пропорций – асимметрична, по-

скольку на смысловом уровне это пятитакт с трехтактовым кадансовым оборотом, а мотивно она делится на три части по формуле 3 + 2 + 3. Такая мелодическая организация часто встречается как в армянском фольклоре, так и в национальной церковной монодической традиции.

Чтобы определить общий характер мелодии, изложим ее полностью, иногда прибавляя к ней характерные подголоски, и разметим структурную дробность.

Тема вступления

H

Andante

fl.

celli.

12 fl.+v-ni wind.

22 v-ni ob. cl. H v-ni

32 v-ni, ob. v-ni H v-ni fl.

44 v-ni fl. ob. H fl. ob. v-ni fl. cl. v-ni

55 H fl. ob. wind.

65 celli, fg.

76 tr-ni, cornetto tutti cornetto violin

83 cornetti cornetto

92 tutti

98

В изложенной выше упрощенной (без гармонии, фактуры и контрапунктов) мелодии пьесы размечены ее отрывки, соответствующие мотивным зернам. Это сделано для того, чтобы убедиться в необычности ее композиционной структуры. Фразаеологическая ассиметрия, просматривающаяся в тексте мелодии, со всей очевидностью является следствием ассиметрии в мотивных сопряжениях. Уже в первой фразе мотивная структура фразы как мы это продемонстрировали ранее, создана по формуле 3+2+3. Под цифрами подразумевается количество тактов, в которых размещается цельное и неделимое мотивное зерно. Более того, ассиметрия широкого масштаба наблюдается в общем строении фразы, имеющей трехзвенную структуру, с признаком неравенства протяженности каждого звука. Однако, при этом второе мотивное зерно повторяет ритмоструктуру первого в усечении – отсекается остигатный повтор первого мотива. Но не только повторность ритма придает второму зерну признак подобия с первым – сама мотивная фигура в музыкально-графических очертаниях очень близка повторяемому элементу первого мотива. Это своеобразный эффект “Эхо”, который очень выразителен именно в музыке гомофонно-гармонического склада – незначительное различие в повторяемых элементах подчеркивается сменой функции, что придает музыкальному потоку качество развития музыкальной идеи.

Структура первой фразы, точнее – принцип ассиметричного сопоставления разновеликих мотивов, составляющих фразу, то есть относительно завершенную мысль, в разных вариантах является основой всех без исключения фразеологических фрагментов мелодии. Представим еще несколько сегментов, вычлененных из мелодии пьесы. Уже следующая фраза имеет то же ассиметричное строение, но в ином структурном выражении:



Фраза тоже трехзвенная и отчасти структурно подобна первой – и по признаку ритмического подобия второго звена, и, отчасти, по признаку усечения второго мотива. Третье же звено фразы пролонгировано и занимает больше места в процессе, чем первые два звена: [3 + 2 + 6].

Достаточно просмотреть представленную ранее мелодию с мотивными разметками, чтобы убедиться в том, что она разбивается ритмически ассиметрично. Встречаются, правда, фразы, в которых все мотивы трехтактны, однако сам по себе принцип трехтактной дробности является проявлением музыкальной ассиметрии. Кроме того, графическая схожесть отдельных мотивов, имеющих признак не только ритмического, но и интонационного подобия, постепенно нивелирует переходы от фразы к фразе, и мелодия превращается в последовательность скорее мотивов, чем относительно завершенных фразеологических построений.

Этот эффект слуховой иллюзии порождает феномен мелодической непрерывности, и если искать в музыкальной истории аналогичные прецеденты, то первое произведение, которое можно привести в качестве примера – это “Болеро” Мориса Равеля. Чухаджян сочинял свою мелодию, пытаясь приблизить ее качественные параметры к армянской музыкальной традиции, достаточно близкой музыке Востока. С другой же стороны, “Болеро” Равеля основано на ритмическом *ostinato*, заимствованном из фольклора Испании, музыкальное искусство которой тесно соприкасалось с восточной музыкальной культурой². В

² Композиционная идея, заложенная Равелем в “Болеро”, содержится в эффекте несовпадения ритмического *ostinato* с фразеологической ассиметрией мелодического движения.

этом можно найти признак общих корней: эффект безостановочного мелодического развития в музыке Востока – явление обычное, восходящее к природе восточных импровизационных жанров, таких как маком, мугам, рага. В песнопениях гусанов тоже часто встречались образцы победных мелодий, поскольку мелодия следовала за особенностями текста, часто не имеющего привычной для европейской поэзии строгости стихотворных чередований равного в строках числа слогов и ударений.

Таким образом, мелодия в пьесе Чухаджяна, с позиций европейского искусства, является образцом привнесения черт восточного мелодического мышления в жанр симфонической миниатюры. Заметим, что “Болеро” Равеля стало достоянием музыкальной аудитории значительно позже, чем была сочинена пьеса Тиграна Чухаджяна.

Теперь обратимся к сфере оркестрового воплощения данной музыкальной идеи. Мы уже отметили необычность мелодии в данной пьесе, основным качеством которой является эффект бесконечного движения, обеспеченного, во-первых, асимметричностью мотивов, из которых она состоит, во-вторых – своеобразным способом интонационного варьирования, при котором очевидное сходство мотивов воспринимается как процесс микромотивного варьирования. Как же эти особенности мелодии реализуются оркестровыми средствами? Наиболее важным в оркестровом письме является драматургия распределения тембровых красок на протяжении всей формы. В нашем же случае этот фактор является первостепенным, поскольку композитор в своей пьесе поставил во главу угла именно мелодическую линию, предпочтя ее иным ресурсам симфонического оркестра. Это не означает, что в ней нет иных приемов оркестрового письма, просто они являются средствами выразительности второго плана. Поэтому следует в первую очередь рассмотреть принципы ведения мелодии, присущие данной пьесе.

После вступления, где проведена интонационно яркая реплика в базах медно духовой группы в удвоении с фаготами и низкими струнными, которая в дальнейшем станет одним из интонационных зерен в мелодическом развитии пьесы, изложена первая полноценная фраза в тембре солирующей флейты. Вступление интересно тем, что проведенный в низких тембрах всех групп мотив должен прозвучать на “P” по замыслу автора. Это своеобразный парадокс – принуждая два тромбона и тубу сыграть этот мотив декларативного свойства на “P”, композитор предвидит результат – мотив прозвучит негромко (насколько это возможно в партиях лидирующих тромбонов и тубы), но напряженно, а последующие туттийные аккорды на нюансе “Fortissimo” составят контраст тихой флейте, исполняющей первую, заглавную фразу в пьесе. Ее нежное звучание подсвечено тремолирующими струнными с “воздушной” подпиткой гармонии пассажа “pizzicato” виолончелей, после чего ведение мелодии поручено виолончелям и контрабасам, а затем мелодическая линия подхвачена всем деревом, корнетами и первыми скрипками на нюансе “Forte” – правда, на “Piano”, в завершении фразы. Далее вновь звучит краткая реплика всех духовых, и опять на динамике “P”. То есть композитор после проведения второй фразы вновь вернулся к приему тембрового напряжения на нюансе “P”. В этом видится прием арочной драматургии, для данного случая играющий роль резкого оркестрового контраста. Заметим, что прием – в развитии: в первом случае это унисон низких инструментов трех групп, а во втором – плотность звучания распределена между всеми инструментами группы.

Далее мелодию ведут гобой и кларнет с эффектом тембрового раздвоения – очень выразительного на фоне фигураций в струнной группе. Сами фигурации стали продолжением первого мотива фразы, исполненного унисоном скрипок, потом перешедшим в фактурные фигурации. Мелодию подхватывают скрипки в удвоении с флейтами и корнетом. Но самое интерес-

ное, с точки зрения конструктивного устройства фрагмента, это кларнетовые, а затем и флейтовые юбилейные подсветки мелодии, типично восточные орнаментальные опевания ключевых в гармонии тонов. Эти фигурации, еще более изоцирненные далее, в своей графике сопровождают мелодию до завершения фразы, а затем возобновляются в следующей. Этот каданс интересен еще и своей ритмикой, типично восточной. В европейской музыке эта ритмоформула традиционно читалась бы как синкопа, однако в данном контексте ударение падает на первую, сильную долю, что является проявлением восточной мелодической специфики.

Европейцы прочли бы ритмоформулу так:



а в восточной традиции:



Нельзя не отметить виртуозность партий кларнета и, в особенности, флейты – последние на странице 473 фиоритуры основаны на приеме октавного передувания, очень эффектного именно на флейте. Это свидетельство высокого уровня владения инструментальными особенностями инструмента, что является признаком высокого профессионализма в работе с симфоническим оркестром. Характерно и то, что сложные юбилейные фигуры Чухаджян поручает кларнетам и флейтам – инструментам, более иных пригодным для такого рода фактур – они обладают на порядок высокой подвижностью, чем другие духовые (и не только деревянно-духовые) инструменты, к тому же особенности тембровой красочности обеспечивают возможность пластичного совмещения в идентичных фактурных фигурациях.

Вся пьеса построена на идее мотивного варьирования, но не только мотивного. Уже первые примеры оркестрового мышления Тиграна Чухаджяна напрямую связаны с явлением вариационности. Более того, наблюдаются совершенно очевидные черты импровизационности в контрапунктах к теме. И первые образцы этих приемов оркестрового письма наблюдались во флейтовых и кларнетовых юбилеях, сопровождающих ведение тематической линии.

Не менее важны подобные приемы, осуществленные композитором, и в медно духовой группе. Очевидны приемы микроимпровизационной техники в медно духовой группе, причем осуществленные с учетом инструментальных особенностей каждого из инструментальных разновидностей: корнету удобнее играть пассажи по звукам трезвучий и мелкую репетитивность на одной ноте; как и корнету, валторнам тоже удобно пользоваться приемами стаккатной повторности звуков – двойного и тройного языка; тромбонам же удобно последовательно кистевым движением переходить в соседние позиции кулисы – отсюда и нисходящее гаммаобразное движение, лишенное глissандирования, поскольку перемена позиций осуществляется мгновенно. Интересно, что и тубе поручена подобная нисходящая гамма – прием, не очень простой на тубе, но исполнимый.

Очевидны не только глубокие знания особенностей оркестрового письма, но и владение техникой оркестровки на уровне специфичности каждого из оркестровых инструментов.

Еще одним подтверждением выраженной ранее мысли о масштабах владения особенностями оркестрового письма, является один из заключительных фрагментов пьесы, где композитор дифференцирует линии оркестра в соответствии с их специфически инструментальным ресурсом.

The image displays a complex musical score for a symphony. It is organized into three systems, each containing multiple staves. The top system includes a vocal line (marked '79') and several instrumental staves. The middle system continues the instrumental parts. The bottom system features a dense arrangement of staves, likely for woodwinds and strings. The notation is detailed, with various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Приемы игры на смычковых связаны с обыгрыванием соседних струн и спецификой штриховых приемов – “legato”, “detashe”; терции кларнетов с нисхождением на нижний опорный тон тоже специфичны для кларнетов либо флейт,³ валторны играют привычные аккордовые педали или повторяют аккорд на стаккатном эффекте двойного языка; наконец, кадансовый оборот первого корнета типично трубный. Тромбоны и туба тоже исполняют удобные для них фигуры, а туба в 86 такте применяет прием октавного передувания – нелегкий, но очень эффектный темброво.

Не менее эффектны последние такты коды, созданные композитором по всем правилам симфонического оркестрового

³ Скачки на широкий интервал вниз на языковых гобоях и фаготах чреватые серьезными интонационными осложнениями.

Tutti, где каждый из инструментов оркестра несет свою, присущую его инструментальной специфике миссию.

The image shows a page of a musical score, starting at measure 105. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex texture with multiple staves for woodwinds, strings, and a grand piano. The woodwinds play intricate patterns, while the strings provide a rhythmic and harmonic foundation. The piano part is highly detailed with many notes and ornaments. The score ends with a final note in the last measure of the system.

Характерно, что в последнем такте акцентируется последняя нота, ставящая точку в пьесе, тогда как в срединных кадансах акцентировалась первая нота трехдольного такта.

Итак, мы рассмотрели блистательный образец симфонического оркестрового письма. Основными принципами, которыми воспользовался композитор в данной пьесе, стали ассиметричная повторность в строении мелодии и вариационность как линий, обрамляющих мелодию, так и самой мелодии, в которой неточность мотивных повторений, с одной стороны, являлась преодолением мелодической статичности и инициировала эффект безцезурного развития, с другой же – позволила в общих чертах реконструировать наиболее принципиальные особенности армянской мелодии. И несмотря на то, что музыка пьесы все же в значительной степени принадлежит явлению ориентализма, Чухаджян в ней сделал важный для музыкальной истории Армении шаг – ему впервые удалось подметить наиболее характерные черты армянского мелоса, которые он воплотил в своем замечательном и высокохудожественном произведении. В сущности, это был прорыв в новое светское музыкальное искусство Армении. И композитор Тигран Чухаджян понимал это: именно потому он придал своей пьесе “Canto Armeno” признак гимнического начала!

РЕЗЮМЕ

Пьеса Тиграна Чухаджяна “Canto Armeno” для симфонического оркестра представляет собой один из наиболее наглядных образцов первых в истории попыток совмещения европейской техники письма с естественным внедрением в европейскую традицию армянской (как он себе ее представлял) мелодической культуры. Чухаджян в пьесе сделал важный для музыкальной истории Армении шаг – ему впервые удалось подметить наиболее характерные черты армянского мелоса, которые он воплотил в своем замечательном и высокохудожественном произведении. В сущности, это был прорыв в новое светское музыкальное искусство Армении. И композитор Тигран Чухаджян понимал это:

именно потому он придал своей пьесе “Canto Armeno” признак гимнического начала!

Ключевые слова – Тигран Чухаджян, симфоническое творчество, “Canto Armeno”.

Մարտուն ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱԾՅԱՆԻ ՍԻՄՖՈՆԻԿ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ.
“CANTO ARMENO”

Սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված Տիգրան Չուխաճյանի “Canto Armeno” պիեսը եվրոպական տեխնիկայի գրելաոճի համատեղման և եվրոպական ավանդույթի մեջ հայկական մեղեդիական մշակույթի բնական ներդրման առաջին առավել ակնառու նմուշներից է: Պիեսում Չուխաճյանն իրականացրեց Հայաստանի երաժշտության պատմության մեջ կարևոր քայլ. նա առաջին անգամ նկատեց հայկական մելոսի առավել բնորոշ գծերը և մարմնավորեց դրանք իր հրաշալի բարձրարժեք ստեղծագործության մեջ: Ըստ էության սա ճեղքում էր դեպի Հայաստանի նոր աշխարհիկ երաժշտական արվեստ: Հասկանալով դա՝ Չուխաճյանն իր պիեսին հաղորդեց օրիներգային բնույթ:

Բանալի բաներ – Տիգրան Չուխաճյան, սիմֆոնիկ ստեղծագործություն, “Canto Armeno”.

Martun KOSTANDYAN

SYMPHONIC WORKS OF DIKRAN TCHOUHADJIAN:
“CANTO ARMENO”

Dikran Tchouhadjian’s piece “Canto Armeno”, written for a large symphony orchestra, is one of the most obvious examples of the first in history attempts to naturally combine the Armenian (the way he saw it) tradition of melodic culture into the traditional European technique of writing. In this piece, D.Tchouhadjian made an important step for the

history of Armenian musical culture: he proved able to identify the most typical for the Armenian melos characteristics, and to embody them in his remarkable and highly artistic work. Essentially, it was a breakthrough into the new secular musical art of Armenia. The composer did realize that, which is why he imparted hymnal features to his piece “Canto Armeno”!

Key words – Dikran Tchouhadjian, simphonic works, “Canto Armeno”.

Назеник САРГСЯН
кандидат искусствоведения
Институт искусств НАН РА

**ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ
ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА
(в аспекте взаимодействия западных и восточных
музыкально-танцевальных культур)**

Сочиненные Тиграном Чухаджаном образцы танцевальной музыки, безусловно, являются высокохудожественными опусами. В настоящей статье они находятся в центре нашего внимания, поскольку их исследование позволяет выявить ряд особенностей, присущих армянской музыкально-танцевальной культуре как прошлого времени, так и в наши дни.

Армянская музыкально-танцевальная культура – комплексное явление. В древности универсальная, она со временем дифференцируется на фольклорный – деревенский и городской, и сценический танец. Сценический танец образует обособленную ветвь армянской музыкально-танцевальной культуры, подчиняясь, во-первых, тем закономерностям, которые диктует «обстановка... исполнения и восприятия» (т.е. сцена)¹ и, во-вторых,

¹ В основу дифференциации танцевальной культуры может быть также положено предложенное А. Сохором в отношении музыки деление последней на два рода – на «представляемую» или «преподносимую» музыку и «обиходную» музыку (см. **Сохор А.** Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва, 1971. с. 292-309). В основу данной дифференциации положено жизненное предназначение музыки и обстановка ее исполнения и восприятия. «В наиболее общем плане надо различать музыку, предназначенную, главным образом, для слушания (где исполнители и слушатели – разные лица) и только для массового исполнения (где исполнитель и слушатель слиты в одном лице)» (см. там же, с. 293). Аналогичным образом различаются два основных рода танца – «представляемый» и «сценический», то есть предназначенный для зрителя, и

развивается и формируется в контексте тех тенденций, которые определяют общую картину различных областей профессиональной культуры в каждый данный период. Трудно с точностью определить период формирования армянского профессионального танца. Как показывают исследования², среди армянских фольклорных–крестьянских песне-плясок можно зафиксировать образцы профессиональной музыкально-танцевальной культуры древнейших цивилизованных государств (к примеру, ассиро–вавилонского). Примечательно, что они сохранились исключительно в контексте армянского крестьянского фольклора. Таким образом, углубленное исследование армянского крестьянского фольклора во всех его составляющих элементах способствует реконструкции, хотя бы частичной, профессиональных театральных и обрядовых действий (в совокупности с их инструментальными, вокально-инструментальными, хореографическими, игровыми и вербальными компонентами) не только Древней Армении, но других древнейших цивилизованных государств (к примеру, Древней Греции).

Исследование дошедших до наших времен письменных, изобразительных и фольклорных источников способствует ре-

«фольклор» и «обиходный танец», где исполнитель и зритель являются одним лицом.

² См. **Худабашян К.** Армянская музыка в аспекте сравнительного музыковедения. Ереван, 2011, &14. Музыкально-поэтические пережитки культа богини Анаит, с. 128-138; &15. Еще раз о Горани, с. 139, 144; **Петросян Э.** Миф об Инанне в свете армянской ритуальной традиции // Современные проблемы армянского, русского и зарубежного литературоведения. Вопросы филологии. Выпуск 2. Ереван, 2006, с. 293-305; **Петросян Э.** Шара и Астхик – верховные боги Ширака // Историко-филологический журнал. Ереван, 2007, №3, с. 191-201 (о сравнительном анализе танцев типа Шарани и испанской Сарабанды); **Петросян Э.** Скальные святилища Сипан и Сипил (Ишпиле) // Историко-филологический журнал, Ереван, 2012. с. 179-197.

конструкции облика театра как средневековой Армении³, так и западных и восточных театров того же периода.

Своеобразным явлением представляется система элементов сценического движения, местами сопоставимая с танцевальными *pas*, бытующая в армянском школьном театре в период с середины XVIII до середины XIX вв., доселе неизученная⁴.

Наконец, исследование обиходного и сценического танца в контексте культуры армянской диаспоры нового и новейшего времени, а также в самой Армении в период с 20-х гг. XX в. до наших дней позволяет выявить многочисленные типы сочетания и взаимодействия музыкально-хореографических систем Запада и Востока⁵.

³ См. **Հովհաննիսյան Հ.**, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1978; **Հովհաննիսյան Հ.**, Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը, Երևան, 1990; **Հովհաննիսյան Հ.**, Միջնադարյան բեմ, Երևան, 2004; **Лисицян С.** Армянские старинные пляски. Ереван, 1993; **Петросян Э.** Театральные черты в армянских средневековых миниатюрах // Հայ ազգագրություն և բնափոխություն, Հ. 7, Երևան, 1975. с. 127-194; **Петросян Э.** Театр в средневековых армянских миниатюрах. Ереван, 2014.

⁴ Описание сцен, содержащих элементы сценического танца в спектаклях, представляемых в школьном театре Ордена мхитаристов на острове св. Лазаря см.: **Հ. Բարսեղ Սարգիսեան**, Երկհարրամեայ գրականական գործունեություն և նշանաւոր գործիչներ Վենետիկյ Մխիթարեան Միաբանութեան, Վենետիկ-Ս. Ղազար, 1905.

⁵ Об этом см: **Саркисян Н.** Армянский сценический танец второй половины XIX и начала XX веков (к синтезу музыки и хореографии). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ереван, 1991; **Саркисян Н.** Армянский сценический танец второй половины XIX и начала XX веков (к синтезу музыки и хореографии). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Москва, 1992; **Саркисян Н.** Европейские и восточные элементы в армянском бытовом и сценическом танце (вторая половина XIX века) // Вестник общественных наук АН Арм ССР, Ереван, 1985, № 12, с. 43-52; **Կրիչյան Ն.**, Հայկական ժողովրդական բեմադրական փարը (XX դարի սկիզբ - 30-ական թվականներ) // Հայ ազգագրություն և բնափոխություն, Հ. 26, Երևան, 2008, էջ 90-176.

Армянская культура периода с середины XIX в. до 1920 г. – это преимущественно культура диаспоры, которая создала свои центры в крупных городах двух регионов: в кавказском регионе – Тифлис, Баку; в малоазийском – Константинополь, Измир. Политическая атмосфера и экономические условия, этнический состав населения и межрегиональные контакты, образ жизни и местные культурные традиции, – вот далеко не полный перечень факторов, которые в совокупности создают атмосферу каждого города и накладывают отпечаток на формирование культуры армянской диаспоры. Все это определило специфику восточных элементов, европейских элементов, а также типы их сочетания и взаимодействия в обиходном и сценическом танце⁶, которые оказываются неидентичными в двух регионах. Западноармянский сценический танец второй половины XIX века характеризуется:

а) опорой на элементы константинопольской обиходной музыкально-танцевальной культуры;

⁶ О специфике контактов европейских и восточных танцевальных культур в армянском бытовом танце, распространенном среди восточноармянской диаспоры, а в дальнейшем (с 20-х гг. XX в. до наших дней) в самой Армении, см. **Лисициян С.** Проблемы народного танца и танцевального искусства в наши дни. Исследование. Рукопись. Глава III. Народное танцевальное искусство и танец городского населения России до 1917 г. Хранится в Национальном архиве Армении, фонд 428, список 5, дело № 25; **Խաչատրյան ժ.**, Ջալալաբի հայ ժողովրդական պարերը (ազգագրական ուսումնասիրություն) // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Հ. 7, Երևան, 1975, էջ 5-104; **Խաչատրյան ժ.** Պարը հայոց մեջ. Հոդվածների ժողովածու, Երևան, 2013; **Петросян Э., Хачатрян Ж.** Армянский народный танец. Москва, 1980; **Պիկիցյան Հ.**, Պարը հայոց համբարական արարողակարգում // Ծիսական պարը հայոց մեջ, Երեվան, 2002, էջ 93-102; **Պիկիցյան Հ.**, Ռաբիս պարը. նախնական դիտարկումներ // Ավանդականը և արդիականը հայոց մշակույթում: Հայ ժողովրդական մշակույթ, Երևան, 2014, էջ 217-224, а также соч. Саргсян Н. и Киличян Н., указанные в сноске 5.

б) наличием тесных контактов с итальянской и французской музыкально-танцевальной культурой;

в) обособленностью от тенденций, определяющих развитие восточно-армянского сценического танца.

Контакты с европейской танцевальной культурой⁷ проходят три стадии:

1. Импорт европейской танцевальной культуры, который сопровождается процессом ознакомления с ней.

2. Воспроизведение и имитация импортных образцов.

3. Появление таких образцов танцев, в которых наличествуют сочетания элементов европейской и местной танцевальной культуры. Этот процесс завершается стадией переосмысления.

Процесс импорта и ознакомления протекал, как представляется, двумя путями. Первый – ознакомление представителей армянской культуры с европейским бытовым и сценическим танцем в европейских же странах. Возвратившись на родину, они способствовали распространению его в своей среде. Другой путь – ознакомление на месте, чему способствовала гастрольная практика.

Следующая стадия контактов с европейской танцевальной культурой – это воспроизведение импортных образцов, что связано с исполнительской сферой. Воспроизведением является исполнение местным обществом европейских бальных-бытовых танцев. К этой же стадии относится и деятельность школ бального танца, организованных армянскими преподавателями по европейским образцам. Воспроизведением можно считать и все

⁷ Об этом см. также: **Конрад Н.** Запад и Восток. Москва, 1972; **Конен В.** Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Этюды о зарубежной музыке, Москва, 1975, с. 368-426; **Саркисян Г.** Эллинистическая культура в Армении // IV республиканская конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1982, с. 392-393.

те случаи, когда в программы армянских трупп включались выступления европейских танцовщиков, так как в данном случае воспроизводились и структура, типичная при построении программ европейских театров (в конце спектакля дивертисмент с танцевальными номерами), и сами номера этих программ. К примеру, в труппе константинопольского театра Арамян в 50-60-е годы XIX века примой-балериной была г-жа Гайде, пришедшая в труппу из театра Наума со своим готовым репертуаром. Включение же в программу танцевальных номеров – следствие воспроизведения труппой Арамян структуры программ романского цирка. Показ дивертисментов с участием иностранных танцовщиц был типичен и для театра Васпуракан в Измире. Воспроизведением следует считать также исполнение национальными актерами европейских танцев, а также все те случаи, когда на сцене армянских трупп представлялись европейские драмы, водевили, оперетты с соответствующими танцевальными номерами.

Имитация образцов импортной культуры связана с творчеством – композиторским и балетмейстерским. Подразумевается сочинение произведений, жанр, форма и язык (музыкальный, хореографический или оба вместе) которых ни в чем не отклоняются от канонов европейских образцов. Постановки таких танцев осуществлялись М.-Е. Чапрастом и Г. Рштуни в труппе Вардовяна. В творческом наследии композитора Тиграна Чухаджяна можно выделить образцы полных имитаций европейских танцев. Среди них Салонная мазурка «Миньон», *Gaite Polka*, *Proti-Polka*, *Splendide Quadrille*⁸ и др.

Третьей, наиболее сложной является стадия сочетания элементов европейской и местной танцевальных культур. Для классификации типов сочетания элементов мы находим уместным

⁸ Музей литературы и искусства имени Егише Чаренца (в дальнейшем – МЛИ), Ереван, фонд Т.Чухаджяна, соответственно – № 189, № 181, № 190, № 193.

применение терминов «конгломеративное», «ансамблевое», «органическое» сочетания. Они заимствованы из «Морфологии искусства» М. Кагана, где применяются при классификации типов сочетаний видов и разновидностей искусств⁹, но формулировки этих терминов дают возможность использовать их применительно к объекту нашего исследования.

При конгломеративном сочетании, по Кагану, мы имеем дело с механическим объединением произведений разных искусств в некоем отрезке пространства и времени так, что каждый компонент образующегося конгломерата связывается с другим чисто внешне, полностью сохраняя свою художественную самостоятельность¹⁰.

При ансамблевом сочетании каждый компонент обладает не абсолютной, а относительной самостоятельностью, как, например, в представлении из нескольких номеров, «где каждый номер сцеплен с другими логикой развивающегося действия»¹¹.

Наконец, третий способ сочетания – органический – выражается в том, что «скрещение двух или нескольких искусств рождает качественно своеобразную и целостную структуру, в которой составляющие ее компоненты растворены так, что только научный анализ способен вычлениить их из этого структурного единства»¹².

Каким образом указанные способы сочетания соотносятся с нашим объектом?

Конгломеративное и ансамблевое сочетания реализуются путем простого чередования европейских и местных танцев. Конгломеративное сочетание осуществляется в бытовой сфере –

⁹ См.: **Каган М.** Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства, ч. I, II, III, IV. Ленинград, 1972.

¹⁰ Там же, с. 234.

¹¹ Там же, с. 235.

¹² Там же, с. 236.

на балах, гуляниях, маскарадах. Оно возможно также в концертах. Примером конгломеративного сочетания является программа труппы Арамян, где танцы из репертуара танцовщиц-иностранок перемежались с танцами, типичными для народного театра Орта Оюн и танцами канатных плясунов, базирующимися на местных традициях.

Ансамблевое же сочетание, «обусловленное логикой развивающегося действия», имело место в драматических и музыкальных спектаклях.

Органический способ сочетания равен стадии переосмысления. Этот способ сочетания обычно прослеживается в пределах одного произведения (т.е. танца). Органическое сочетание может иметь место на языковом, композиционном и структурном уровнях. В результате иногда возникает сочетание жанровых признаков. В аспекте органического сочетания можно рассматривать музыкальный и хореографический компоненты танца как в отдельности, так и в их сочетании.


В целом выявляются три основных варианта органического способа сочетания европейских и восточных элементов:

1. При наличии восточных элементов доминируют европейские.
2. Восточные и европейские элементы соотносятся приблизительно в равных пропорциях.
3. При наличии европейского элемента доминирует восточный.

Среди названных первые два очень типичны для произведений танцевального жанра Тиграна Чухаджяна. Приведем пример, когда модификации происходят в пределах европейского жанра. «Кадриль» на темы из оперы «Земирэ»¹³ Т. Чухаджяна в целом вполне соответствует определению «французская кадриль». Это касается и формы-структуры кадрили в целом

¹³ МЛИ, фонд Т. Чухаджяна, Zemiren Quadrille, № 179.

(шесть разделов, соответствующих шести фигурам кадрили), и формы-структуры каждого из разделов. Мелодия, гармония, ритм, тональные соотношения, фактура не выходят за пределы европейских норм (подразумевается музыкальный язык европейских бальных танцев второй половины XIX века), помимо фрагментов в разделах, соответствующих первой и второй фигуре. Специфика первого фрагмента (см. нотный пример № 1) обусловлена в первую очередь ладовой основой (лад «чаргя»), во-вторых, принципом гармонизации мелодии. На протяжении 16-ти тактов мелодия сопровождается тоническим органом пунктом в басу и тонической квинтой в средних голосах – прием, призванный воспроизвести сопровождение мелодии ударным инструментом, при исполнении ее восточным инструментальным ансамблем. Спецификой этого фрагмента является также наличие акцента на первой и второй доле при размере 2/4, что наводит на мысль о происходящей на местной почве модификации основного элемента кадрили «pas chassé» (так как при соотношении «pas chassé» с ритмической формулой 2/4, акцентированной на двух долях, оказывается, что выполнение элемента «тормозится») в «переменный шаг».

Во фрагменте из второй фигуры кадрили (см. нотный пример № 2, соответствующий тт. 18-21) в нижнем голосе в пределах обычного для второй фигуры кадрили размера 2/4 вводится ритмическая формула , типичная для городских танцев Константинополя. Налицо и тоническая педаль. В целом, использован прием гармонической фигурации, получивший распространение в более поздний период – в конце XIX и начале XX вв., при гармонизации местных танцев (ср.: Ал. Спендиаров, «Ереванские этюды» - «Энзели»).

Типичными образцами пропорционального в целом соотношения европейских и восточных элементов являются танцы в

комических операх¹⁴ Т. Чухаджяна.


Ниже мы приводим анализ следующих танцевальных номеров.

¹⁴ В монографиях Анны Асатрян подробно рассмотрено преломление танцевальных жанров не только собственно в танцевальных сценах – в опусах, принадлежащих жанру музыкального театра, но и в целом – в инструментальных, сольных, ансамблевых и хоровых номерах. Помимо этого ею также проанализирована и отмечена тематическая взаимосвязь фрагментов танцевальных сцен с другими фрагментами данного музыкального опуса. (см.: **Ասատրյան Ա.**, «Արշակ Բ». հայոց անդրանիկ օպերան, Երևան, 2006; **Ասատրյան Ա.**, «Զեմիրե». Տիգրան Չուխաճյանի կարապի երգը, Երևան, 2009, с. 63-65; **Ասատրյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը, 2011, с. 103-105, 210-212, 256, 323-324, 331-332, 436-437): В нашем же исследовании мы обращаемся к анализу только танцевальных номеров. Это обусловлено тем обстоятельством, что данная статья является фрагментом нашей диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Армянский сценический танец второй половины XIX и начала XX веков (к синтезу музыки и хореографии)», и в ней рассматриваются танцевальные опусы, принадлежащие перу не только Т. Чухаджяна, но и других композиторов. Названная диссертация является историческим и теоретическим исследованием армянского сценического танца на протяжении почти ста лет. В целом, к вопросу о соотношении Запада и Востока в произведениях Т. Чухаджяна обращались практически все исследователи творчества композитора. См.: **Тигранов Г.** Армянский музыкальный театр. Очерки и материалы. Т. I, Ереван, 1956, Гл II. Оперное творчество Тиграна Чухаджяна, с. 129-174; **Ստեփանյան Գ.**, Որվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. II, Երևան, 1969, էջ 189-212; **Մուրադյան Մ.**, Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն. հ II, Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբին, Երևան, 1979, էջ 137-192; **Մուրադյան Մ.**, Որվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1989, էջ 146-168, 191-210, 168-184; **Թահմիզյան Ն.**, Տիգրան Չուխաճյան, կենսը և ստեղծագործությունը, Փաստենա, 1999; **Խուդաբաշյան Կ.**, Տիգրան Չուխաճյանի «Արշակ II» օպերայի ժանրային բնորոշումը // Ավանգարդ, Երևան, 24 և 28 հունիսի, 1999; **Տեր-Ղազարյան Զ.**, Տ. Չուխաճյանի «Զեմիրե» օպերան // Լրաբեր հասարակական գիտությունների, Երևան, 1978, թիվ 2, էջ 22-26; **Գյողակյան Գ.**, Էջեր հայ երաժշտության պատմությունից, Երևան, 2009, էջ 43-79; монографии А. Асатрян, отмеченные в начале данной сноски.

1. Комическая опера «Ариф» (соч. 1872 г.), «Vallo» (№ 17, III акт, финал оперы)¹⁵.

2. Комическая опера «Кёсе Кехва» («Плешивый староста») (соч. 1774 г.), «Vallo» (№ 17, III акт, финал оперы)¹⁶.

3. Комическая опера «Леблебиджи Ор-Ор-ага» («Продавец гороха») (соч. 1876 г.), а) цыганская танцевальная хоровая сцена (№ 4, I акт); б) «Balletto» (финал II акта)¹⁷.

Собственно говоря, ни один из танцев этих комических опер не является обработкой какого-либо местного бытового танца. Однако от него производны «Vallo» из «Арифа» и «Кёсе Кехва». Основная ритмическая формула  в обоих танцах, а также интонационные обороты в начальных построениях сближают эти танцы с «Эйдари».

Воздействие восточной музыки совершенно не проявляется в форме указанных танцев. Все танцы из комических опер написаны в сложной трехчастной форме со вступлением и кодой.

Ладовый анализ в наибольшей степени выявляет специфику соотношения восточного и европейского в танцах из комических опер. Нами сделаны следующие наблюдения:

А. Во всех танцах использованы дважды гемииольные лады: а) с ув. 2 между II-III и VI-VII ступенями; б) с ув. 2 между III-IV и VI-VII ступенями.

В вальсе из «Леблебиджи Ор-Ор-ага» основным в крайних разделах является лад с ув. 2 между III-IV и VI-VII ступенями (тоника е).

В «Vallo» из «Кесе Кехва» лад с ув. 2 между II-III и VI-VII ступенями является основным в крайних разделах (тоника е), а также в первом периоде среднего раздела (тоника Н) .

¹⁵ МЛИ, фонд Т. Чухаджяна, «Մրիֆ», № 4, клави́р, рукопись.

¹⁶ МЛИ, фонд Т. Чухаджяна, «Բյոսի Բեիշ», № 68, клави́р, рукопись.

¹⁷ МЛИ, фонд Т. Чухаджяна, «Լեբլեբիճի», № 55, клави́р, рукопись.

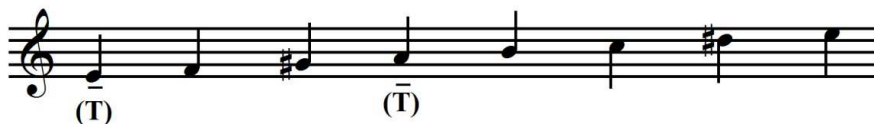
В цыганском танце из «Леблебиджи Ор-Ор-ага» и в «Ballo» из «Арифа» встречаются оба лада.

В. При анализе выявляются два основных типа ладотональных отношений:

а) Ладовая переменность, возникающая в результате высотной вариантности ступеней. В тех случаях, когда основным является лад с ув. 2 между III-IV и VI-VII ступенями, имеется высотная вариантность IV ступени – чередование натуральной и повышенной, что приводит к чередованию дважды гемиольного лада и одновременно гармонического минора. Ладовая переменность такого типа нами отмечена в цыганском танце и в вальсе из «Леблебиджи Ор-Ор-ага», причем в вальсе IV натуральная и IV повышенная всегда следуют непосредственно друг за другом при постепенном восходящем движении (в нисходящем – тетрахорд с ув. 2 - III-IV ст.). Образующийся в результате звукоряд можно трактовать либо как звукоряд гармонического минора с IV хроматизированной ступенью, либо как сочетание звукорядов дважды гемиольного лада и гармонического минора. В коде вальса появляется также e-moll мелодический (высотная вариантность VI ступени). В цыганском танце, помимо высотной вариантности IV ступени имеется также вариант повышенной III ступени (в данном случае в восходящем движении - III повышенная - IV натуральная). Высотная вариантность II ступени отмечается при ладе с ув. 2 между II-III и VI-VII ступенями, что ведет к чередованию этого лада с одноименным мажором. Таким образом, в «Ballo» из «Кёсе Кехва» чередуются E – дважды гемиольный и E-dur в крайних разделах и H – дважды гемиольный с H-dur в среднем разделе. Тот же вид переменности ладов имеет место во вступительном и среднем разделах «Ballo» из «Арифа». В среднем разделе этого танца появляется лад Hidgaz.

б) Ладотональная переменность, возникающая в результате переменности функций при неизменном звукоряде дважды гемиольного лада. Такая переменность приводит к своеобразной

интерпретации обычных тонико-доминантовых тональных отношений, между крайним и средним разделами формы, поскольку при звукоряде



с тоникой а образуется дважды гемимольный лад с ув. 2 между III-IV и VI-VII ступенями, а при тонике Е – дважды гемимольный лад с ув. 2 между II-III и VI-VII ступенями.

Такой тип тонико-доминантовых отношений встречается в цыганской сцене из «Леблебиджи Ор-Ор-ага» и в «Ballo» из «Арифа»

Таким образом, переход из одного лада в другой и из одной тональности в другую в танцах Чухаджяна чаще всего осуществляется не при помощи модуляции, а путем высотной вариантности ступеней (ладовая переменность) и переменности функций при низменном звукоряде (ладотональная переменность).

в) Сочетание приемов, указанных в пунктах а и б, приводит к еще более усложненным ладотональным отношениям.

«Ballo» из оперы «Кесе Кехва»

Крайние разделы

Е – дв. гемимольный

(ув. 2 II-III, VI-VII)

± 2

↙ E – dur

Средний раздел

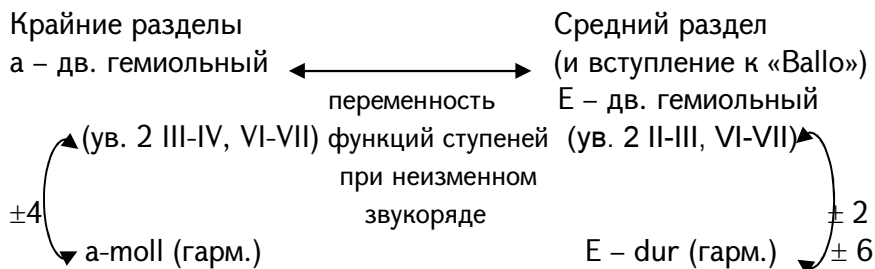
Н – дв. гемимольный

(ув. 2 II-III, VI-VII)

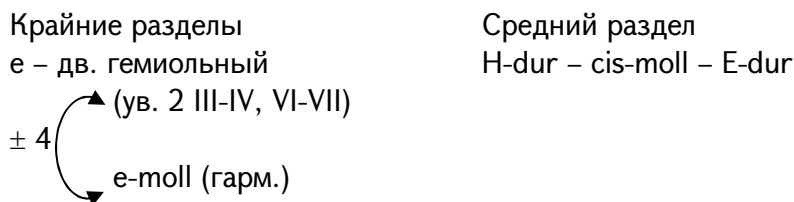
± 2

↙ Н – dur

«Ballo» из оперы «Ариф» и «Цыганский танец» из оперы «Леблебиджи Ор-Ор-ага»



«Baletto» (Вальс) из оперы «Леблебиджи Ор-Ор-ага»



В последнем случае сочетаются указанная система переменности с классической системой модуляции.

4. Гармонизация. Здесь наиболее интересно рассмотреть варианты гармонизации мелодий, написанных в дважды гемиольных ладах.

Встречаются следующие варианты:

а) Отсутствие гармонизации. Мелодия излагается в октавном удвоении: «Ballo» из «Арифа»; 1-е предложение I и II периодов в крайних разделах; «Ballo» из «Кёсе Кехва» - вступление.

б) Органный пункт или педаль: «Ballo» из «Кёсе Кехва» - первый период среднего раздела (мелодия в басу, тоническая педаль в верхнем голосе; «Ballo» из «Арифа» - вступление и на-

чало среднего раздела (педаль E в верхнем голосе, затем органичный пункт в басовом).

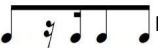
в) Нижний тетракорд с ув. 2 гармонизируется $T_{\frac{3}{2}}$, верхний – $D_{\frac{3}{2}}$.

г) Вариант с органичным пунктом в басу и сменой функций $T - S$ в средних голосах: «Ballo» из «Кёсе Кехва» - первый раздел, первый период; цыганский танец и вальс из «Леблебиджи Ор-Ор-ага» - чередование $T - S$ (удвоение ± 4) в мелодии (см. начальные такты обоих произведений).

5. Мелодические обороты, содержащие увеличенную секунду, всегда подчеркиваются. Некоторые из них очень типичны для восточной музыки.

б. Наконец, соотношения восточного и европейского можно отметить на композиционном уровне.

а) В вальсе из «Леблебиджи Ор-Ор-ага» это соотношение можно проследить на уровне соотношения основных разделов формы. В силу положенного в основу дважды гемиольного лада крайние разделы вальса приобретают восточный колорит, а средний раздел можно всецело охарактеризовать как европейский. «Вальс» является вторым, после «Кадрили на темы Земирэ», примером введения восточного элемента в европейский танцевальный жанр.

б) В пределах периода – это соотношение предстает в «Ballo» из «Ариффа». Во втором периоде 1-го раздела первое предложение в дважды гемиольном ладу с основной ритмической фигурой  и в октавном удвоении явно контрастирует со вторым предложением.

в) в «Цыганском танце» в конце первого периода является классический каданс $II_{\frac{5}{6}} K_{\frac{4}{7}} D_7 T_{\frac{3}{2}}$.

Ниже мы попытаемся показать, что данная группа европейских элементов вступает в сочетание лишь с определенной

группой восточных элементов, причем последней определяется пропорция соотношения элементов.

В этом аспекте очень показательно сопоставление музыкального языка танцевальных сцен из комических опер Т. Чухаджяна с музыкальным языком балетных интермедий его же опер.

В первом разделе настоящей статьи нами приведен подробный анализ, выявляющий специфику соотношения европейских и восточных элементов в танцах из комических опер. Здесь же мы должны отметить следующее. При анализе музыкального языка Чухаджяна безусловно встает вопрос о соотношении индивидуального и эпохального: об общности интонационного и жанрового фонда, которым пользовались и западно-европейские композиторы, и Чухаджян, о соотношении индивидуального стиля, стиля направления и эпохального стиля (по терминологии М. Михайлова¹⁸). По отношению к Т. Чухаджяну определяющим эпохальным стилем является романтизм, стилем направления – французская комическая опера (преимущественно Оффенбах¹⁹) в комических операх, и итальянская опера в опере «Аршак II», и французской – в опере «Земирэ». Индивидуальный же стиль музыки Чухаджяна, точнее – одна из черт индивидуального стиля определяется типом соотношения европейского и восточного элементов в пределах двух надстоящих стиливых уровней.

При сопоставлении танцев из комических опер Чухаджяна, с одной стороны, и Х. Кара-Мурзы, Н. Тиграняна – с другой, можно выделить два типа соотношения восточного и европейского элементов (помимо общих региональных различий «Востока»). Танцы Кара-Мурзы и Тиграняна являются многоголос-

¹⁸ Михайлов М. Стиль в музыке. Исследование. Ленинград, 1981, с. 183.

¹⁹ Об этом подробно см.: Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը, с. 175-178.

ными обработками образцов армянской монодии²⁰. Жанр обработки определял, во-первых, основной композиционный принцип – многократного повтора построения – куплета, неизменного, как у Кара-Мурзы, или варьированного – как у Н. Тиграняна²¹. Более крупные формы у Кара-Мурзы и Тиграняна – контрастно составные циклы, объединяющие по 2-3 танца. Наконец, танец включается в сложную форму мугамов, обработанных Н. Тиграняном, в качестве раздела «рэнг». Ни одна из названных форм у Чухаджяна не встречается. В произведениях Кара-Мурзы и Тиграняна жанр обработки определил принцип взаимодействия восточного и европейского элементов (т.е. соответственно мелодии и гармонии) по вертикали. У Чухаджяна же встречаемся с двумя типами сочетания – по вертикали и по горизонтали (подразумеваем чередование «восточных» и «европейских» фрагментов на уровне основных разделов формы, в пределах периода и на более мелких структурных уровнях). Однако в тех фрагментах танцев Чухаджяна, где доминируют восточные ритмы и ладоинтонации, приемы гармонизации, учитывающие, а точнее – вытекающие из специфики ладо-тональных соотношений мелодии, во многом адекватны таковым у Кара-Мурзы и Тиграняна. Следует учитывать также хронологический фактор. Произведения Чухаджяна хронологически предшествуют произведениям Кара-Мурзы и Тиграняна и могут считаться первыми попытками введения элементов местного бытового танца в ситему европейского многоголосия.

²⁰ Многоголосная структура произведений Н. Тиграняна и Х. Кара-Мурзы подробнейшим образом проанализирована, см.: **Худабашян К.** Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Ереван, 1977, с. 33-143.

²¹ «Н. Тигранян, – пишет К. Худабашян, – избегает механического повтора и дает либо варьированный повтор мелодии, либо, оставляя в неприкосновенности мелодию (сопрано остинато), вносит фактурные и гармонические изменения в сопровождающие голоса, либо видоизменяет лад мелодии» (там же, с. 105).

Перейдем к анализу балетных интермедий в следующих операх Т. Чухаджяна: 1) Опера «Аршак II» (соч. 1868 г.) – «Балет» (№ 13, IV акт)²². Эта интермедия была опубликована в переложении для фортепиано под заголовком «L'Orientale Danse caracteristique». В дальнейшем мы пользуемся этим наименованием. 2) Опера «Земирэ» (пост. 1891 г.)²³. Балетные интермедии «Grand Ballet Arabe» и «2-me Ballet Arabe» (IV акт)²⁴.

1. Все интермедии укладываются в почти идентичную композиционную схему сложной трехчастной формы со вступлением и кодой. В двух «Ballets Arabes» сочетаются признаки сложной трехчастной формы и рондо.




2. Ладогармонический анализ не выявляет в целом отклонений от норм классических ладотональных отношений и классической гармонизации, за исключением одного приема. Речь идет о доминирующем в «Grand Ballet Arabe» и «L'Orientale» приеме «органный пункт» или «педаль» в верхнем и среднем голосах. В «Grand Ballet Arabe» органный пункт доминирует во всех эпизодах (в соответствии с тоникой тональности каждого эпизода). В «L'Orientale» в первом периоде первого раздела двухголосный органный пункт (в басовом голосе – тоника, в среднем – опевание квинтового тона) является единственным средством гармонизации. Его мажорный вариант появляется в среднем разделе. Во втором периоде первого раздела выдерживается тоническая квинта в верхнем и среднем голосах.

3. Метроритмическая основа двух арабских балетов не имеет специфических «восточных» признаков, за исключением


²² МЛИ, фонд Т. Чухаджяна, «Արշակ Բ», № 8, партитура, рукопись.

²³ МЛИ, фонд Т. Чухаджяна, «Զեմիրե», № 19, клави́р, рукопись.

²⁴ Фортепианные переложения “Grand Ballet Arabe” (МЛИ, фонд Т. Чухаджяна), “2-me Ballet Arabe” (МЛИ, фонд Т. Чухаджяна, № 177), “L'Orientale Danse caracteristique” (МЛИ, фонд Т. Чухаджяна, № 184) были опубликованы во второй половине XIX века в Константинополе.

эпизода в среднем разделе «Grand Ballet Arabe» (который соответствует рассматриваемому нами ниже фрагменту из II фигуры «Кадрили на темы Земирэ», нотный пример №2) и двух эпизодов в первом разделе «2-me Ballet Arabe». В основе указанных эпизодов лежит ритмическая формула , встречающаяся в танцах из комических опер, и ее варианты:  в «Grand Ballet Arabe» и  в «2-me Ballet Arabe». Оба эпизода по типу изложения выделяются из общего контекста балетов, приближаясь к танцам из комических опер. «L'Orientale» целиком выдержан в размере 6/8, типичном для восточной музыки.

Проделанный нами анализ композиции и музыкального языка интермедий не выявил почти никаких специфических восточных элементов, за исключением фрагментов с выделенными нами ритмическими формулами, а также приема «органный пункт и педаль».

Однако «органный пункт и педаль» – один из типичных приемов создания восточного колорита в произведениях европейских композиторов. На наш взгляд, все балетные интермедии Чухаджяна в аспекте наличия в них восточного элемента очень близки «музыкальному востоку» западноевропейских композиторов второй половины XIX века. В частности, это выявляется при сопоставлении «L'Orientale» с некоторыми фрагментами оперы Дж. Верди «Аида». Таковы медленный «томный» темп, минорный лад, обилие мелизмов, поступенное опевание тонов в нисходящем движении²⁵ при ритмической формуле , что придает «восточный колорит», но не имеет каких-либо более конкретных проявлений в сфере лада, ритма, интонаций. Можно указать также на сходство музыкального

²⁵ См. также «Шехерезаду» Н. Римского-Корсакова или «Арабский танец» из балета «Щелкунчик» П. Чайковского.

языка «Grand Ballet Arabe» и балетной интермедии в «Аиде» (II акт).

В конечном итоге мы приходим к выводу, что в танцевальных произведениях Чухаджяна можно выделить два типа восточных элементов: а) элементы константинопольской бытовой музыки, довольно органично сочетаемые с элементами музыкального языка западноевропейских салонных танцев – в танцах из комических опер; б) восточные элементы, принадлежащие системе западноевропейского музыкального ориентализма – в балетных интермедиях из опер «Аршак II» и «Земирэ».

Дальнейшее исследование истории становления армянского сценического танца показывает, что местный танцевальный Восток и опосредованный Европой танцевальный Восток занимают на протяжении долгого времени практически равноправное положение, иногда образуя своеобразные синтетические структуры²⁶.

²⁶ См. **Рухкян М.** «Три пальмы» и русский ориентализм // Александр Спендиаров. Ереван, 1973, с. 39-51; **Սարգսյան Ն.**, Մի էջ Ալեքսանդր Սպենդիարյանի և Միխայիլ Ֆոկիների համագործության պատմությունից // Պատմաբանասիրական հանդես, Երևան, 1986, թիվ 3, էջ 67-75; **Սարգսյան Ն.**, Սրբուհի Լիսիցյանի դիմի և պլաստիկայի ինստիտուտը // Հայ արվեստի հարցեր, Երևան, 2006, էջ 288-301; **Սարգսեան Ն.** Սրբուհի Լիսիցեանի կեանքն ու ստեղծագործութիւնը (1910-20ականներ) // Հայկազեան հայագիտական հանդես, Հ. Ի, Պէյրուք, 2008, էջ 178-208:

Нотный пример 1

Zemireh Quadrille
(фрагмент)

Музыкальный фрагмент для фортепиано, обозначенный как «Нотный пример 1». Музыка написана в тональности два flats (B-flat and E-flat) и 2/4 такта. Динамика обозначена как *p* (piano). Музыка состоит из трех тактов. Верхний регистр (треугольник) содержит мелодию с шестнадцатыми и восьмыми нотами, связанными группами. Нижний регистр (квадрат) содержит аккордовую поддержку с восьмыми нотами. В конце фрагмента (третьем такте) в верхнем регистре появляется акцент (>) над нотой.

Нотный пример 2

Zemireh Quadrille
(фрагмент)

Музыкальный фрагмент для фортепиано, обозначенный как «Нотный пример 2». Музыка написана в тональности два sharps (F# and C#) и 2/4 такта. Динамика обозначена как *f* (forte). Музыка состоит из двух тактов. Верхний регистр (треугольник) содержит мелодию с шестнадцатыми и восьмыми нотами, связанными группами. Нижний регистр (квадрат) содержит аккордовую поддержку с восьмыми нотами. В начале каждого такта в нижнем регистре есть акцент (^) над нотой.

РЕЗЮМЕ

В настоящей статье в центре нашего внимания находятся танцевальные опусы, принадлежащие перу Тиграна Чухаджяна, поскольку их исследование позволяет выявить ряд особенностей, присущих армянской музыкально-танцевальной культуре как прошлого времени, так и наших дней. Особое внимание уделено типологии соотношения и сочетания европейских и восточных элементов в процессе анализа музыкального языка танцевальных фрагментов в операх Чухаджяна.

Ключевые слова – сценический танец, типология сочетания европейских и восточных элементов, ориентализм, ладо-тональная переменность, опера, балет.

Նազենիկ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ՊԱՐԱՅԻՆ ԺԱՆՐԵՐԸ ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱԾՅԱՆԻ
ՍԵՆՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

(արևմտյան և արևելյան երաժշտական-պարային մշակույթների փոխազդեցության օրինակով)

Հոդվածում մեր ուշադրության կենտրոնում են գտնվում Տիգրան Չոխաճյանի գրչին պատկանող օպերաները, քանի որ դրանց ուսումնասիրությունը հնարավորություն է ընձեռում բացահայտել ինչպես անցյալի, այնպես էլ մեր օրերի հայ երաժշտական պարային մշակույթին բնորոշ մի շարք առանձնահատկություններ: Չոխաճյանի օպերաներում պարային դրվագների երաժշտական լեզվի վերլուծության ընթացքում հատուկ ուշադրություն է հատկացվել եվրոպական և արևելյան տարրերի հարաբերակցության և զուգորդման տիպաբանությանը:

Բանալի բառեր – բեմական պար, եվրոպական և արևելյան տարրերի զուգորդման տիպաբանություն, օրինատալիզմ, լադա-տոնայնական փոփոխականություն, օպերա, բալետ:

Nazenik SARGSYAN

DANCING GENRES IN DIKRAN TCHOUHADJIAN'S OUEVRE
(in terms of interaction of western and oriental musical and
dancing cultures)

The paper focuses on the dancing opuses penned by Dikran Tchouhadjian. Their research allows us to reveal a number of specificities, inherent in Armenian musical and dancing culture both of the past and present. Special attention is given to the typology of correlation and combination of European and oriental elements in the course of analysis of the musical language of dancing fragments in Tchouhadjian's operas.

Key words – scenic dance, typology of combination of European and oriental elements, orientalism, harmonic-tonal variability, opera, ballet.

Աննա ԱԴԱՄՅԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու
Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական
մանկավարժական համալսարան

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՎԱԼՍԵՐԸ

Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործական ժառանգության մեջ իր յուրօրինակ տեղն է զբաղեցնում վալսը. թե՛ իբրև ժանր, թե՛ իբրև շատ ստեղծագործություններին բնորոշ բնույթ, շարադրանք: Այն գրավել է նրան և՛ դաշնամուրային, և՛ օպերային արվեստում: Վալսային բնույթի հաստվածներ հանդիպում են գրեթե բոլոր օպերաներում. օրինակ «Արիֆում» առաջին գործողության N 6 տեսարանում կանանց խմբերգը (Tempo di Valzer, 3/4, Es-dur), նույն գործողության N 7 ֆինալի Արիֆի և Մերիեմի զուգերգը (Tempo di Valzer, E-dur, 3/4), որը նաև փոխադրված է դաշնամուրի համար, «Քյոսե Քեհյա» օպերայում Պրեյլուդի երկրորդ բաժնի f-moll վալս-խմբերգը, առաջին գործողության N 6 տեսարանում Գյուլի վալսը (Moderato, 3/4, G-dur), երկրորդ գործողության ֆինալից Քյոսեի վալսը (Allegro, 3/4, G-dur) և այլն¹:

Դաշնամուրի համար գրված ստեղծագործությունների մեջ իրենց առանձնահատուկ տեղն են զբաղեցնում Մեծ Ֆանտաստիկ «Պատրանքներ» և «Լերլեբիջի Հոր-հոր աղա» օպերայի թեմաներով գրված Մեծ վալսերը /երկրորդի փոխադրումը դաշնամուրի համար իրականացրել է Տ.Չուխաճյանի սան Հակոբ Ասատուրը/, որոնց մանրամասն վերլուծությանը կանդիդատու-նանք ստորև:

¹ Տե՛ս **Ասատրյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը, Երևան, 2011, էջ 190, 195, 232, 240, 252:

Grande Valse Fantastique, «Illusions»²à son ami M. Georges Abdullah³Հրատարակվել է Լայպցիգում⁴:

Մ.Տեր-Սիմոնյանը գրում է. «Եվս մի նմուշ կոնցերտային տպավորիչ վալսի, որտեղ կոմպոզիտորը լայնորեն օգտագործում է դաշնամուրային նվագի վիրտուոզ հնարներ: Վալս-ֆանտազիայում մենք հանդիպում ենք շատ հնարների, որոնք բացակայում են այլ պիեսներում. ձեռքերի տեղափոխում, արպեջոյաձև պասսաժներ, օկտավային տեխնիկա, տրեմոլո, քրոմատիզմներ և այլն: Սալոնա-համերգային կատարողականության այս բոլոր ատրիբուտները որոշ առումով մակերեսային են, հաշվարկված են արտաքին էֆեկտի համար և միևնույն ժամանակ ստեղծում են տրամադրություն, երաժշտության տոնական երանգ:

Վալսի մեղեդին առանձնանում է Չուխաճյանին բնորոշ մեղեդային ոճի ինքնատիպությամբ, ռոմանտիկ տրամադրությամբ:

Թեթև և անբռնազբոս է զարգանում ձևը, որտեղ ճկուն են մի ֆակտուրայից մյուսին, երաժշտության մի բնույթից մեկ այլ բնույթին անցումները: Տրամադրությունների, մեղեդային կերպարների փոփոխումը վալսի մեղեդին հագեցնում են ռոմանտիկ հուզականությամբ, թրթիռային զգացումով⁵:

Հետաքրքիր են նաև Ն.Թահմիզյանի նկատառումներն այս վալսի մասին. «Բոլորովին այլ ճակատագիր ունեցաւ հետզհետէ հայացած Աւստրական վալսը (Valse, Waltz), որը նոյնպէս սի-

² Մեծ ֆանտաստիկ վալս «Պատրանքներ»:

³ Նվիրված է Գևորգ Աբդուլլահին:

⁴ **Չուխաճյան Տ.**, Illusions, Grande Valse fantastique, Լայպցիգ, տպագիր 5 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 180: **Չուխաճեան Տ.**, Ստեղծագործություններ դաշնակի համար, Խմբագրություն՝ Հայկ Ավագեան, Գահիրե, 2005, էջ 71-79:

⁵ Տե՛ս **Тер-Симонян М.** Фортепианная музыка в творчестве Тиграна Чухаджяна, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի արխիվ, էջ 14:

րուած էր հայկական շրջանակներում, եւ որին, զարմանալի հեռատեսութեամբ, ստեղծագործական շատ ակտիվ լուրջ վերաբերմունք ցոյց տուեց Չուխաճեանը: Անուրջներ (Illusions, Fantaisie-Valse) անունը կրող գործում Չուխաճեանը վալսը մեկնաբանում է որպէս կիրառական պարայնութիւնից վերացարկուած բանաստեղծականացուած երաժշտական կերպար: Այն ունի գեղեցիկ ներածութիւն (Introduzione) դաշնամուրային նուագի արհեստավարժ անցումներով, որին հետեւում է ներքին ապրումներով լեցուն բուն վալսը:

Յիրավի, վալսը, ի տարբերութիւն անցած հարիւրամեակի կէսերից Պոլսում, այլեւ Թիֆլիսում, Բաքում եւ հայաբնակ արեւելեան այլ քաղաքներում տարածուած եւրոպական տարբեր ձեւերի, իր խորքով շատ մօտիկ է եղել մեզ՝ հայերիս, ու, ի վերջոյ, հայացել է, ինչպէս նկատեցինք: Այդ ընթացքը երկարում է Չուխաճեանից մինչեւ Ա.Խաչատրյանը եւ մեր օրերը»⁶:

Իսկապէս, այս վալսը դնում է այդ պարի հայացման հիմքերը և կամուրջ նետում դեպի Արամ Խաչատրյանի հանճարեղ Վալսը «Դիմակահանդեսից»: Զարմանալիորեն հայ երաժշտութեան երկու տիտաններն իրենց վալսերում ոչ միայն ընտրել են միևնույն տոնայնությունը՝ a-moll, այլև համընկնում են չուխաճյանական վալսի նախաբանի և խաչատրյանական վալսի թեմայի մեղեդիական պատկերները⁷:



⁶ Թահմիզեան Ն., Տիգրան Չուխաճեան. կեանքը եւ ստեղծագործութիւնը, Փասատեան, 1999, էջ 135-138:

⁷ Այս հանգամանքի վրա մեր ուշադրությունը հրավիրեց Աննա Ասատրյանը:



Չուխաճյանական Վալսն ավետեց եվրոպական պարի հայկականացումը: Եվ իսկապես՝ հետագայում վալսն ամուր տեղ գրավեց ինչպես հայկական դաշնամուրային, այնպես էլ սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ, և շարունակում է իր լիարյուն կյանքը նաև այսօր: Ապացույց՝ Արամ Սաթյանի «Դրվագ կյանքից» վալսը՝ նվիրված Ռավելի հիշատակին⁸:

Պիեսն ամբողջովին եվրոպական երաժշտական լեզվամտածողության փայլուն նմուշ է, որտեղ կոմպոզիտորը վարպետորեն օգտագործել է եվրոպական գրելաոճի տեխնիկան, լադահարմոնիկ, ֆակտուրային մտածելակերպը, կերպարային ոգեշնչումը: Այն դուրս է սովորական պարային երաժշտության շրջանակներից, կերպարները պոետիկ-քնարական են: Արտահայտիչ մեղեդիները փոխանցում են մարդկային ապրումների նուրբ և բազմաշերտ երանգներ:

«Պատրանքներ» անվանումը խոսում է որոշ իմպրեսիոնիստական ազդեցության մասին. հիշենք Դեբյուսիի «Ռոմանտիկ վալսը» (1890), Ռավելի «Վալս in D» և այլն:

Նախաբանը հանդես է գալիս որպես իմպրովիզացիոն կտոր, որտեղ ներմուծված վիրտուոզայնության հնարները հուշում են կոմպոզիտորի կողմից վիրտուոզ-համերգային ստեղծագործություն կերտելու ձգտման մասին:

⁸ Տե՛ս **Ասատրյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությունը (Ծննդյան 175-ամյակի առթիվ), «ՎԷՄ» համահայկական հանդես, հունվար-մարտ, թիւ 1 (37), 2012, էջ 114-130:

10 *a capriccio*
mf *m.d.*
f
m.d.
m.g.
con fuoco
m.d.
m.g.
m.d.
m.g.
p rall.

Այս հրաշալի, դրամատիկ բնույթի հանդիսավոր նախաբանից հետո, որն ավարտվելիս կանգ է առնում e հնչյունի ղողանջող կրկնությունների վրա, հայտնվում է թախծոտ, հուզական վալսը:

13 *Poco meno del*
Tempo di Valse
p con eleganza
ten.
ten.
più mosso

Նախաբանի թեման այստեղ հանդես չի գալիս ուղղակիորեն, սակայն մշակման և տարբերակման են ենթարկվում նրա

մոտիվները, որոնք խթան են հանդիսանում երաժշտության զարգացման համար և դինամիզմ հաղորդում նրան: Այս մոտիվները ցուցադրելով նախաբանում, կոմպոզիտորը դրանք օժտել է դրամատուրգիական կարևոր նշանակությամբ. ցույց տվել հետագայում նրանց մեծ դերը երաժշտական նյութի զարգացման և մշակման գործում:

Հարուստ և բազմաշերտ է ֆակտուրան: Առաջին հայացքից այստեղ միայն ուղղահայաց շարժում է նկատվում, սակայն ձայները շարժվում են նաև հորիզոնական ուղղությամբ, յուրաքանչյուրը ստեղծելով որոշակի ինքնուրույնությամբ օժտված մեղեդային գիծ: Նույնիսկ միջին ձայներն աչքի են ընկնում արտիկուլյացիոն հնարների առանձին նշումներով, օրինակ հենց բուն վալսի առաջին տակտերում. մի բան, որն այնքան էլ բնորոշ չէ կոմպոզիտորի այլ ստեղծագործություններին: Առկա են նաև ֆակտուրային հնարների մի քանի շերտեր. մեղեդային-մոտիվային դարձվածքներ, ակորդային-հարմոնիկ ֆոն, արձագանքի դեր կատարող տարբեր հնչյունների ղողանջող կրկնություններ և այլն: Թվով շատ են նաև տարբեր ձայներում փոքրիկ մոտիվային դարձվածքների իմիտացիաները, որոնք նաև ապահովում են հնչողության կուռ կերտվածքը՝ առանց դադարների:

Առաջին մասում մեղեդու երկրորդ բախման վրա ընկնող շեշտերը սկզբունքային դեր ունեն բոլոր ձայներում: Հաջորդ՝ *Piu Vivo* հատվածի թեման կարծես առաջինի հակադարձ տարբերակն է՝ որոշ փոփոխություններով: Սահուն կերպով անցումը *F-dur* ցույց է տալիս միջին մասի սկիզբը:





Թախծոտ, ինքնամփոփ տրամադրությունը տեղի է տալիս լուսավոր, թեթևասահ շարժմանը, որը զարգանալով երկու ձայներում հագեցնում է օկտավային վար, ապա վեր շարժումներով և միանում A-dur հաստվածին: Միաժամանակ են համադրվում թե՛ մեղեդին հիշեցնող քայլերը միջին ձայնում, թե՛ ուղեկցող ութերորդականներով մոտիվները, որոնք կրել են որոշակի փոփոխություններ և հանդես են գալիս արտիկուլյացիոն փոփոխությամբ. ճկուն լիգաներն այստեղ փոխարինված են ստակատո շտրիխով: Ակորդային հագեցման և դրան հաջորդող մարտելատո շարժման շնորհիվ ավելի դրամատիկ են դառնում մոտիվային դարձվածքները: Սա նաև ընդլայնում է թեման և թափ է հաղորդում հնչողությանը: Օկտավային և մարտելատային հնարներով մեծ *cresc.* և *stringendo* շարժմամբ հանգում ենք հուժկու և բավական երկարատև կուլմինացիային: Արձագանքային հնչյունների միջոցով տեղի է ունենում վերադարձ դեպի սկիզբ, այնուհետև դեպի Coda:





Coda-ն բավական ծավալուն է: Tempo primo հաստվածը նույնությամբ կրկնելուց հետո ի հայտ է գալիս նոր հաստված՝ Animato, որը իհարկե նույնպես սնվում է ընդհանուր մեղեդային պաշարից և տրանսֆորմացնում որոշ հնարներ:

Գամմայակերպ վերընթաց պասսաժով երաժշտական շարադրանքը միանում է Presto վերջաբանի հաստվածին, որն իր բնույթով դինամիկ է, հագեցած տարաբնույթ անցումներով, որտեղ ցուցադրվում են օկտավային շարժումները տարբեր արտիկուլյացիոն առոգանությամբ. և՛ լեգատո, և՛ ստակատո, օգտագործվում են երկու ձեռքում հակադիր շարժումներ և այլն: Երաժշտությունն այստեղ աչքի է ընկնում մեծ հուզականությամբ և վերաճում է՝ ձեռք բերելով դրամատիզմի գծեր:



Վերընթաց և վարընթաց տրիոլային և մարտելատային ալիքներով հագեցած պասսաժների զրնգուն դողանջները մեծաշուքորեն և ոգևորությամբ պսակում են դինամիկ և հուզական տեսարանը. այն եզրափակվում է չոփաճյանական գրելաոճին բնորոշ դարձած fff հնչողությամբ:

Grande Valse sur les motifs de Leblebidji Hor-hor Agha Մեծ վալս «Լեբլեբիջի Հոր-հոր Աղայի» թեմաներով

(à Son Excellence Réchid Bey Secrétaire particulier de S.M.I. le Sultan)⁹

Վալսը հրատարակվել է Դոնի-Ռոստոփում¹⁰ «Աղլեր» հրատարակչության կողմից, որը վկայում է հայրենիքի սահմաններից դուրս կոմպոզիտորի ճանաչման մասին:

«Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա» կոմիկական օպերայի կլավիրն ու պարտիտուրը ժամանակին չեն հրատարակվել. միակ բացառությունը, թերևս, 1888-ին լույս տեսած «Grande Valse sur les motifs choisis de l'opérette Leblebiji Hor-Hor agha»-ն է, որի փոխադրումը ևս դաշնամուրի համար կատարել է Չուխաճյանի սան Հակոբ Ասատուրը¹¹:

Շ.Ափոյանը, գրելով Տ.Չուխաճյանի ֆանտազիաների և պոպուրինների մասին, նշում է. «Ֆանտազիաները ստեղծվում էին Չուխաճյանի երկերի թեմաներով, որոնք իրենց հերթին գրված էին հայկական, ինչպես նաև թուրքական, արաբական, պարսկական մեղեդիների ոճով: Օրինակ, Մեծ վալսը գրված է Կ.Պոլսի հայերի կյանքը պատկերող «Լեբլեբիջի» կոմիկական օպերայի թեմաներով»¹²:

Վալսն օպերայում երկրորդ գործողության N 13 ֆինալի վալսն է (e-moll), որը փոխադրության մեջ հնչում է d-moll-ում: Այն սկսվում է առաջին գործողության Ֆաթինեի և Խուրշիդի N 5 զուգերգից հատվածով (Andante, F-dur)¹³:

⁹ Նվիրված է Սուլթանի մասնավոր քարտուղար Նորին Մեծություն Ռեշիդ Բեյին:

¹⁰ **Չուխաճյան Տ.**, Grande valse de Leblebiji, փոխադրությունը դաշնամուրի համար Ասատուրի, թերի, անթվակիր, Աղլեր, տպագիր 4 թ., ԳԱԹ Չուխաճյանի դիվան N 192: **Չուխաճյան Տ.**, Ստեղծագործություններ դաշնակի համար, Խմբագրություն՝ Հայկ Ավագեան, Գահիրե, 2005, էջ 210-217:

¹¹ Տե՛ս **Ասատուրյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը, էջ 317:

¹² **Ափոյան Շ.**, Հայկական դաշնամուրային արվեստի պատմություն. 1850-1920, Երևան, 2006, էջ 23:

¹³ Տե՛ս «Լեբլեբիջի», կլավիր, ձեռագիր, 93 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան

Սա Տ.Չուխաճյանի գրչին բնորոշ բալետային տեսարան է, որը կրկին, ինչպես օրինակ ՄԵԾ Արաբական պարը, նրա հանրահայտ ստեղծագործություններից է: Այն սկսվում է F-dur-ում գրված հանդարտ, լայնաշունչ նախաբանով, որը վերջին չորս տակտի ընթացքում բերում է դեպի իր զուգահեռ միևնույն կադանսին և D-ային հապաղմանը, որին հաջորդում են ևս չորս նախապատրաստող տակտեր, և մուտք է գործում բուն վալսը:

Andante mosso

Tempo di Valse

The musical score is presented in four systems. The first system is marked 'Andante mosso' and 'p dolce'. The second system begins at measure 4 and features a 'sf' dynamic marking. The third system starts at measure 7 and includes 'p poco allarg.' and 'string.' markings. The fourth system begins at measure 11, marked 'allarg.', and transitions into 'Tempo di Valse' in 3/4 time. The score uses a grand staff with treble and bass clefs and a key signature of one flat.



Այստեղ ևս առկա է բաժանում մի քանի հատվածների, որտեղ միմյանց հերթագայում են մաժոր և մինոր լադերը: d-moll-ում հնչում է թախճոտ, քնարական ապրումներով լի վալսը, որն աչքի է ընկնում մեղմ դինամիկայով, ճկուն մոտիվներով: Այս պիեսն իսկապես ունի գեղեցիկ դաշնամուրային ֆակտուրա, հիշեցնում է եվրոպական կոմպոզիտորների (Շոպենի, Գրիգի և այլոց) նմանատիպ ստեղծագործությունները:

Մ.Տեր-Սիմոնյանն իր հոգվածում նկատում է, որ իր ձևով և էպիզոդների շռայլությամբ այն մոտ է շտրաուսյան վալսերի տեսակին¹⁴:

Ավելի անձնական և հոգեբանական է հիմնական մեղեդին: Այն ներկայանում է ութ տակտերի ընթացքում, որից հետո սկսում է կերպարանափոխվել: Տեղի են ունենում մի շարք շեղումներ, որից հետո այն վերադառնում է և շարադրվում է երկրորդ անգամ: Դրանից հետո հայտնվում է նոր հատված D-ային մաժորում, որն արդեն բուն պարային, աշխարհիկ երաժշտություն է: Այն շարունակվում է նախնական տոնայնության՝ d-moll-ի համանուն մաժոր D-dur-ում: Հնչողությունն ավելի տոնական է, ցնծագին տրամադրությամբ:



¹⁴ Տե՛ս **Тер-Симонян М.** Фортепианная музыка в творчестве Тиграна Чухаджяна, էջ 14:



Մոդուլյացիան բերում է նորից նախաբանի F-dur-ը, որից էլ ծավալվում է նոր էպիզոդ: Օպերայում սա կրկին առաջին գործողության N 5 Ֆաթինեի և Խուրշիդի զուգերգն է (F-dur): Մի քանի հատվածաբար կրկնություններից հետո վերադառնում է d-moll վալսը, որը սահուն անցումով կապվում է D-dur հատվածի հետ, որով էլ ավարտվում է ստեղծագործությունը՝ բարձր, տոնական տրամադրությամբ: Grande Valse-ում կոմպոզիտորը կարծես միավորել է մի քանի վալսեր, ինչը վկայում է նրա մեղեդիական շռայլ տաղանդի մասին: Յուրաքանչյուր էպիզոդ մի նոր վալս է և բոլորը միասին ամփոփվում են մեկ ընդհանուր՝ Grande Valse-ի մեջ: Թեմաները և՛ տարբեր են, և՛ միևնույն ժամանակ միանման: Կարծես մեկը մյուսի օրգանական շարունակությունն է հանդիսանում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Տ.Չուխաճյանի ստեղծագործական ժառանգության մեջ իր յուրօրինակ տեղն է զբաղեցնում վալսը. թե՛ իբրև ժանր, թե՛ իբրև շատ ստեղծագործություններին բնորոշ բնույթ, շարադրանք: Այն գրավել է նրան և՛ դաշնամուրային, և՛ օպերային արվեստում: Վալսային բնույթի հատվածներ հանդիպում են գրեթե բոլոր օպերաներում. օրինակ «Արիֆու» առաջին գործողության N 6 տեսարանում կանանց Es-dur խմբերգը, նույն գործողության N 7 ֆինալի Արիֆի և Մերիեմի E-dur զուգերգը, որը նաև փոխադրված է դաշնամուրի համար, «Քյոսե Քեչյա» օպերայում Պրեյլուդի երկրորդ բաժնի f-moll վալս-խմբերգը, առաջին գործողության N 6 տեսարանում Գյուլի G-dur վալսը, երկրորդ գործողության ֆինալի Քյոսեի G-dur վալսը և այլն: Հոդվածը նվիրված է Տ.Չուխաճյանի Մեծ ֆանտաստիկ «Պատրանքներ» և «Լերլերիջի

Հոր-հոր աղա» օպերայի թեմաներով գրված Մեծ վալսերի վերլուծությանը:

Բանալի բաներ – Տիգրան Չուփաճյան, վալս, Մեծ Ֆանտաստիկ «Պատրանքներ» վալսը, «Լերլերթիջի Հոր-հոր աղա» օպերայի թեմաներով գրված Մեծ վալսը:

Анна АДАМЯН

ФОРТЕПИАННЫЕ ВАЛЬСЫ ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА

Вальсы занимают особое место в творческом наследии Т.Чухаджяна и как жанр, и как присущее многим его произведениям содержание. Вальс привлекал композитора как в его фортепианных, так и оперных сочинениях. В ритме вальса написаны хор женщин Es-dur в 6-ой сцене первого действия оперы «Ариф», дуэт E-dur Арифа и Мерием в финале N 7 первого действия, который переложен также для фортепиано, вальс-хор f-moll второй части Прелюдии в опере «Кесе Кехва», вальс G-dur Гюля в 6-ой сцене первого действия, вальс G-dur Кесе в финале второго действия и т.д.

Статья посвящена анализу Grande Valse Fantastique «Illusions», Большого вальса, написанного по мотивам оперы «Леблебиджи Ор-Ор-ага».

Ключевые слова – Тигран Чухаджян, вальс, Grande Valse Fantastique «Illusions», Большой вальс, написанный по мотивам оперы «Леблебиджи Ор-Ор-ага».

Anna ADAMYAN

DIKRAN TCHOUHADJIAN'S PIANO WALTZES

In the creative legacy of Dikran Tchouhadjian, waltzes occupy their special place both as a genre and a nature, exposition typical for most of the composer's piano and operatic works. Almost all his operas contain

fragments of waltz nature: in “Arif” – women’s Es-dur chorus in Act I, Scene 6; Arif and Meriem’s E-dur duet in final 7 of the same Act (also arranged for piano); the f-moll waltz-chorus from the second part of the Prelude to the opera “Qyose Qehya”; Gyul’s G-dur waltz in Scene 6, Act 1; Qyose’s G-dur waltz in the final of Act 2, etc. The paper analyzes D. Tchouhadjian’s Great Waltzes written on the themes of Great Fantastic “Daydreams” and the opera “Leblebiji Hor-Hor Agha”.

Key words – Dikran Tchouhadjian, waltz, Great Fantastic “Daydreams”, Great Waltz written on the themes of the opera “Leblebiji Hor-Hor Agha”.

Վալենտին ԹՈՎՄԱՍՅԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիա

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒՍԱԾՅԱՆԻ «ԱՐՇԱԿ Բ» ՕՊԵՐԱՆ

«Տիգրան Չոխաճյանն առհավեր կմնա պատմության մեջ ոչ միայն որպես հրաշալի երաժիշտ, հայ երաժշտական թատրոնի հիմնադիր, այլև՝ որպես իր ժողովրդի հայրենասեր ու քաջարի զավակ»:

ԱՐԱՄ ԽԱԶԱՏՐՅԱՆ

Կոստանդնուպոլսում ծնված ֆրանսահպատակ, իտալացի երաժշտական քննադատ Ադոլֆո Թալասոն «Revue theatrale» ամսագրում զետեղած իր գրախոսականում գրել է. «Տիգրան Չոխաճյանն արևելյան երաժշտության մեջ առաջինը կիրառեց եվրոպական տեխնիկան: Գաղափարների ինքնատիպություն, երաժշտական ոճի թարմություն, գործիքավորման գունագեղություն՝ այս բոլորը ներթափանցված են Արևելքի ցուքերով: Ներդաշնակության և կոնտրապունկտի հիանալի տիրապետումն ապահովել է նրա ստեղծագործության երաժշտական կառուցվածքի ամբողջական միասնականությունը, լի կենսաուժով և գերող բարեմասնությամբ»¹:

Իսկ իտալացի մեկ այլ երաժշտական քննադատ Ռիկարդո Թորենը Բոլոնիայում լույս ընծայվող թերթերից մեկում հրատարակած «Il Verdi Armeno» («Հայկական Վերդի») վերտառությամբ հոդվածում ավելի դիպուկ է նշել. «...Տ.Չոխաճյանը

¹ Ասատրյան Ա. Տիգրան Չոխաճեան – Il Verdi Armeno, «Բազմավեպ» հայագիտական-բանասիրական-գրական հանդես, ՃԿԴ տարի, թիվ 1-4 Վենետիկ-Ս Ղազար, 2006, 107-115:

հիմնեց երաժշտական նոր դպրոց՝ արևելյան մեղեդիները միահյուսելով եվրոպական տեխնիկայի հետ»:

Հանրահայտ է, որ Տ.Չուխաճյանն իր ստեղծագործական գործունեության մեջ մեծ տեղ է հատկացրել երաժշտական ամենատարբեր՝ սիմֆոնիկ, կամերային, խմբերգային, մեներգեցողության, գործիքային-անսամբլային ժանրերին, դրանով իսկ, դեռևս XIX դարի երկրորդ կեսին, միջազգային մակարդակով, հայկական երաժշտության մեջ դարձել այդ ժանրերի հիմնադիրը, ավելացրած դրան «Մեծ օպերա»ի ոճով գրած «Արշակ Բ» պատմառոմանտիկ օպերան (հենց հեղինակն էլ այն անվանել է «Մեծ օպերա»), որի ամբողջական բեմադրությունն այդպես էլ մեծանուն երաժիշտը բախտ չունեցավ տեսնելու:

Անմիջապես խոստովանենք, որ արվեստագիտության դոկտոր Ա.Ասատրյանի ««Արշակ Բ»․ հայոց անդրանիկ օպերան» մենագրությունը վաղուց, շատ վաղուց սպասված աշխատասիրություն է, հիմնավոր մի աշխատություն, որն ընթերցվում է մեկ շնչով ու կրկնակի, եռակի անգամ: Անշուշտ, ոչ այն պատճառով, որ դյուրըմբռնելի չէ, այլև այն պարզ պատճառով, որ այնպիսի հարուստ տվյալներով ու լեզվով է գրված, որ կարդում ու կարդում ես ու նորից ոչ միայն հսկայական այս հարստության մանրամասներին ծանոթանալու, այլև հիմնովին ընկալելու, ծանոթանալու արվեստագետ գիտնականի մտքերին, վերլուծումներին, եզրահանգումներին, ինչպես հարազատի կարոտն առնելու, սեփականացնելու, հեղինակի կատարած այս կարևորագույն աշխատանքը, որը ոչ միայն յուրաքանչյուր երաժիշտ, այլև ցանկացած մասնագիտության ու տարիքի, յուրաքանչյուր հայ, պետք է անգիր իմանա, իսկ բոլոր մասնագիտությունների երաժիշտների համար անհրաժեշտ ու պարտադիր պայման է ...

Սա պարզապես մասնակի շեղում, զեղում էր:

Ինչպես ասում են խոսենք փաստերով: Եվ այսպես, Տիգրան Չուխաճյանը ե՛րբ է գրել, բոլոր առումներով հայկական առաջնեկ. ամենա, ամենա, ամենա՝ «Արշակ Բ» օպերան: Անվանի երգիչ, օպերային թատրոնի հիմնասյուններից, «Սովետա-

կան արվեստ» ամսագրի երաժշտության բաժնի պատասխանատու, երաժշտությանն ու երաժիշտներին նվիրված բազում, մեծ նշանակություն ունեցող հոդվածների հեղինակ Կառլոս Հայկի Մարկոսյանն իր օպերային թատրոնին նվիրված գրքուկում, անդրադառնալով հայրենիքում Տ.Չուխաճյանի «Արշակ Բ» օպերայի առաջին բեմադրությանը (1945թ., բեմադրիչ Ա.Գուլակյան) նշում է 1863 թվականը²: Եվ ահա, արվեստագիտության դոկտոր Ա.Ասատրյանն էլ իր ուսումնասիրությունների նմանատիպ հատվածը շարադրում է հետևյալ կերպ. «... **Եվ այսպես, 1865-ին Միլանից Կոստանդնուպոլիս վերադառնալով, Չուխաճյանն իր հետ բերում է գրեթե ավարտած «Արշակ Բ» օպերան, բացառությամբ Նախերգանքի**, որը հորինում է Կոստանդնուպոլսում՝ բավական արտասովոր պայմաններում...»³: Քիչ անց մենք կշարունակենք Ա.Ասատրյանի մտքին հետևել, միայն ուշադրություն դարձրեք 1865 թվականին, երբ կոմպոզիտորն Իտալիայից, ուր մեկնել էր 1863-ին երաժշտական ուսումնառությունն ու գիտելիքները կատարելագործելու, վերադարձել է «Արշակ Բ» օպերայի **պատրաստի պարտիտուրով**: Ուրեմն, այստեղ էլ 1865 թվականը: Այժմ շարունակենք արվեստագիտության դոկտոր Ա.Ասատրյանի մենագրության շարունակության ընթերցումը, այնտեղից, որտեղ ընդհատեցինք: Այն անչափ հետաքրքրական է և ուսանելի բոլոր, բոլոր երաժիշտներիս. միայն ներողություն ընթերցողից, որ մեջբերումն ամբողջությամբ ենք կատարում: Անհրաժեշտ ենք համարում, որ բոլորն այս մասին իրազեկ լինեն և առաջին հերթին երաժիշտներն ու երաժշտագետները:

«...Ամեն անգամ, երբ Չուխաճյանն այցելում էր Ապտուլաիին, լուսանկարիչը պահանջում էր, որպեսզի նա գրի Նա-

² **Մարկոսյան Կ.**, Սպենդիարյանի անվան թատրոն, «Սովետական գրող», 1984, էջ 10:

³ **Ասատրյան Ա.** «Արշակ Բ». հայոց անդրանիկ օպերան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հրատ., 2006, էջ 66:

խերզանքը: Չուխաճյանը խոստանում էր ավարտել Նախերզանքը առաջիկայում, մի քանի օրից: Խոստանում էր և... խոստումը հերթական անգամ դրժում: «Օր մը, Չուխաճյան դարձյալ գացած էր Ապտուլլահի լուսանկարչատունը, բայց այդ անգամ բան չըսվեցավ իրեն Նախերզանքին մասին: Գէորգ Ապտուլլահ⁴ կը խնդրէ որ այդ գիշեր իրենց մնայ. Տիգրան կը համաձայնի: Գէորգ, հորինողին հատկացուցած սենեակին մեջ, ուր դաշնակ մըն ալ կար, քանի մը տասնեակ երաժշտության թուղթեր, մատիտ, զմելի կղնէ, որոնք նախապես պատրաստած էր: Երբ Չուխաճյան քնանալու համար այդ սենեակը կ'առաջնորդուի՝ Ապտուլլահ կը յայտարարե. Մինչեւ որ «Արշակ Բ»ի Նախերզանքը չպատրաստես, բանտարկված պիտի մնաս այս սենեակին մեջ: Ու դուռը վրայէն կողպելով, բանալին իր քով կը պահէ: Չուխաճեան ըսուածը կատակ կը կարծե, ու հանգիստ մը կը քնանայ, սակայն առաւօտուն կը հասկնայ որ, ըսուածը իրականութիւն է: Ճարահատ, կը սկսի իր բանտին մեջ պատրաստել Նախերզանքը: Ապտուլլահ իր ընտանիքին անդամներուն պատվիրած էր, որ Չուխաճեանի նախաճաշը եւ կէս օրուան ճաշը կողովով մը վար իջեցնեն վերի յարկի պատուհանէն: Չուխաճեանի յատկացուցած սենեակը տանը պարտէզին կողմն էր եւ ճաշը իրեն տրված միջոցին, դրացի տուներէն օրիորդ մը կը տեսնէ բանտարկեալի մը այդ կերպով կերակրուիլը ու եղելութիւնը կ'երթայ կը պատմէ դրացի քանի մը օրիորդներու, որոնք հաւաքուելով՝ մինչեւ իրիկուն արգելք կ'լլան երգահանին, որ չի կրնար Նախերզանքը վերջացնել: Երեկոյան, երբ Ապտուլլահ տուն կը վերադառնայ եւ տեսնելով որ Նախերզանքին կէտը միայն պատրաստ է, կը հրամայէ որ, բանտարկութիւնը շարունակուի եւ երեկոյան ճաշն ալ նոյն կերպով կը տրուի: Չուխաճեան տեսնելով որ ազատում չկայ, մինչեւ որ գործը չաւարտի, այդ գիշեր մինչև արշալոյս աշխատելով կը վերջացնէ: Առա-

⁴ **Ապտուլլահյանը** լուսանկարիչն էր, որ Տ.Չուխաճյանին Միլան էր ուղարկել «Արշակ Բ» օպերայի լիբրետտոն:

տտուն Չուխաճեան կը պոռայ որ լրացուցած է Նախերգանքը: Ապտուլլահ դուրսէն կ'ուզէ դաշնակով լսել պատրաստուածը: Չուխաճեան ներսէն կ'աղաղակէ թե պատրաստած է: Ապտուլլահ կը պնդէ որ պէտք է լսէ: Վերջապես Չուխաճեան կը նուագէ Նախերգանքը: Ապտուլլահ դուռը կը բանայ ու կը շնոհավորէ»⁵: Չուխաճյանը Նախերգանքը ձոնում է պոլսաբնակ հայտնի ճարտարապետ, գեղարվեստասեր Հակոբ Պալյանին. նրա⁶ ապարանքում էլ 1868-ի վերջերին առաջին անգամ հնչել է Նախերգանքը՝ իտալական լարային քառյակի կատարմամբ, Չուխաճյանի ղեկավարությամբ. նվագահանդեսին ներկա էր հասարակության բարձր դասին պատկանող ավելի քան 100 ընտանիք: Յնցող տպավորություն թողնելով ունկնդիրների վրա. Նախերգանքը մեծ ժողովրդականություն է ձեռք բերում՝ բազմիցս հնչելով Կոստանդնուպոլսում, Ջմյունիայում և Եվրոպայում՝ Վենետիկում, Նեապոլում, Վիեննայում (1873-ի համաշխարհային նվագահանդեսի ժամանակ) և Փարիզում (1891) տարածելով հայ երաժշտի անունը»⁷:

Ահա և չարաբաստիկ 1868-ի իրական պատմությունը, երբ առաջին անգամ հեղինակի ղեկավարությամբ հնչել է «Արշակ Բ» օպերայի Նախերգանքը, տարածվել որպես օպերայի ավարտման տարեթիվ, որն էլ հիմք ընդունելով, մեզանում շատերը, եթե չասենք բոլորը, անտեղյակ եղելությունից, Նախերգանքի կատարումն ընդունել են օպերայի պարտիտուրի ավարտի թիվ, այնինչ դեպքերի համադրումը համոզում և ապացուցում է, որ Միլանից, «1865-ին Կոստանդնուպոլիս վերադառնալով Չուխաճյանն իր հետ բերում է գրեթե ավարտված «Արշակ Բ» օպերան՝ բացառությամբ Նախերգանքի»:

Մեր կարծիքով վերը թվարկած տարեթվերից «Արշակ Բ»

⁵ Պեշիկթաշյան Ն., Թատերական դեմքեր, Անթիլիաս, 1969, էջ 90:

⁶ Որոշ աղբյուրների վկայությամբ Նախերգանքն առաջին անգամ կատարվել է Հակոբ Պալյանի եղբոր՝ Սարգիս Պալյանի առանձնատանը:

⁷ Ասատրյան Ա., «Արշակ Բ». հայոց անդրանիկ օպերան, էջ 66-68:

օպերայի ստեղծման թվականը վերջապես պետք է ճշտել և գրել **1865**, դրանով իսկ վերջնականապես հաստատել պատմական ճշմարտությունը՝ **հայկական առաջին օպերան ստեղծվել է 1865 թվականին, սա է պատմական ճշմարիտ տարեթիվը:**

Թող ոչ ոք այլևս իր մտքերը չքողարկի՝ «ժողովրդական», «ազգային», «երգ օպերա» և մտացածին այլ արտահայտությունների քողի տակ հայկական առաջին օպերան վերագրելով օպերային այլ ստեղծագործությունների:

Իսկ եթե դեռ կան անհատներ, ովքեր կարծում են, թե Տ.Չուխաճյանի «Արշակ Բ» օպերայի երաժշտությունն իտալական է, ապա չարաչար սխալվում են. թող մեկ անգամ ևս լսեն երկրորդ գործողության Պատարագը, Արշակի, Փառանձեմի և այլոց մեներգերն ու զուգերգերը և մեկ անգամ ևս համոզվեն. եթե հեղինակը հայ չլիներ, այդպիսի երաժշտություն չէր ստեղծի, որ «Արշակ Բ» օպերան զտարյուն և մաքրամաքուր հայկական է՝ երաժշտական ստեղծագործական բոլոր օրենքների առումներով ու հաշվարկներով:

Մեկ նկատառում ևս. եթե Իտալիայում, Ֆրանսիայում երաժշտական հայտնի քննադատներ Ռիկարդո Թորենը, Ադոլֆո Թալասոն ծանոթանալով օպերային ու բարձր դասելով Տ.Չուխաճյանի «Արշակ Բ» օպերայի բովանդակային, երաժշտական, դրամատուրգիական բարձր արժանիքներն ընդգծում են, որ այն Միջին Արևելքում Առաջինն է և համարում են, որ հեղինակը արևելյան երաժշտության «մեղեդիները միահյուսել է եվրոպական տեխնիկայի հետ», ապա մենք առավել ևս պետք է տեր կանգնենք մեր ունեցածին և ոչ թե փաստերն ու թվականները հանիրավի խեղաթյուրենք:

Նախերգանքին անդրադառնալով, նշենք, որ արվեստագիտության դոկտոր Աննա Ասատրյանը, երաժիշտ գիտնականին վայել հմտությամբ, մանրագնին ու անկեղծ պատասխանատվությամբ է վերլուծել Նախերգանքի յուրաքանչյուր թեմա, նշելով, թե որ թեման օպերայի որ հատվածում և որ տեսիլում է հնչում և ում թեման ու բնութագիրն է, տեղադրելով բաժին առ

բաժին նոտաները, նշելով նաև գործիքները, թեմաների տարբեր գույներով հնչելն ու մասնավորապես ուշադրություն հրավիրելով Արշակի և Օլիմպիայի մոտիվների դրամատուրգիական զարգացմանն ու դրանց նաև Փառանձեմի մոտիվի միախառնումը և ի վերջո, արվեստագիտության դոկտոր Ա.Ասատրյանը նշում է. ««Արշակ Բ» օպերայի Նվագախմբային Նախերգանքը ստեղծագործության հիմնական գաղափարի անմիջական կրողն է և կանխագուշակում է հերոսների ճակատագիրը: Միաժամանակ այն վերարտադրում է ամբողջ օպերայի հուզական իմաստային բովանդակությունն ու ներկայացնում երաժշտական լեզվի առավել բնորոշ առանձնահատկությունները: [...] Եվ քանի որ ամբողջ օպերան աչքի է ընկնում մեղեդային լայն շնչով, շուտ հիշվող և վառ տպավորվող մեղեդիներով, հետևաբար, նույնպիսի բնույթ ունի նաև օպերայի խտացումը հանդիսացող նվագախմբային Նախերգանքը:

«Արշակ Բ» օպերայի Նախերգանքն արտասովոր ճակատագիր ունեցավ: Մատենոբոյի մահից հետո Չուխաճյանի սան, արևմտահայ ջութակահար, դիրիժոր, կոմպոզիտոր Հարություն Սինանյանը (1872-1930) 1900-ին Նախերգանքը վերածում է կլավիրի և իր անձնական միջոցներով տպագրում 700 օրինակ: Վաճառքից ստացված հասույթով Իզմիրի գերեզմանատանը Չուխաճյանի շիրիմին կանգնեցվում է մեծ վարպետի մահարձանը. մարմարի վրա փորագրվում է Ալեքսանդր Փանոսյանի հետևյալ քառատողը.

Մե՞ծ երգահան, պարծանք ազգին որ տարագիր՝
 Իզմիրի մեջ կնքեցիր կյանքդ անշրջօրեն,
 Տուրտ ու լրդին դամբանիդ տակ խաղաղ հանգի՛ր,
 Որ երկնից մեջ անուշ երգերդ հոգիդ օրբեն»⁸:

Համաշխարհային երկու պատերազմ, 1915 թվականի ցեղասպանություն՝ երիտթուրքերի իրագործած հայ ժողովրդի

⁸ Նույն տեղում, էջ 75-76:

բնաջնջման, իր բնօրրանից տեղահանման տարիներ, ապա հեղափոխություն, Հայաստանի մասնատում, որոնց արդյունքում հայ ժողովրդի բազում ազգային արժեքներ անհայտացան, կամ հանիրավի մոռացվեցին, որոնց թվում նաև Տ.Չուխաճյանի, ի թիվս բազում այլ ստեղծագործությունների, «Արշակ Բ» օպերան:

Իսկ մինչև այդ, ապարդյուն անցան հեղինակի և նրան աջակցողների ջանքերը, «Արշակ Բ» օպերայի ամբողջական բեմադրությունը բեմահարթակին տեսնելու անհատնում բոլոր իղձերն ու ցանկությունները:

Նախերգանքի դառը ճակատագրի մասին Ա.Ասատրյանը «Անվերջանալի ողիսական. Տ.Չուխաճյանի «Արշակ Բ» օպերայի Նախերգանքը» վերնագրով զեկուցումով հանդես է եկել ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գումարած երիտասարդ հայ արվեստագետների գիտական առաջին նստաշրջանի (16-17 նոյեմբերի, 2005) լիագումար նիստում:

Թովմաս Թերգյանի գրած լիբրետոն ոչ ոք իրավունք ուներ փոփոխելու, որի հեղինակի մասին Արշակ Չոպանյանը հետևյալ տողերն է գրել. «Թերգեան մին եղած է ամենեն լուսավոր ու ներդաշնակ դեմքերէն, որ մեր մէջ երեւցած ըլլան: Իր կեանքն ու գործը, երկու բառով կարելի է ամփոփել. ան սիրեց ու երգեց, և սեր, գեղեցկութիւն ու երգ սորվեցուց. Բանաստեղծ եղավ և ուսուցիչ, բանաստեղծութեան ուսուցիչ, գեղեցկութեան ուսուցիչ. այս է ամեն ինչ որ ըրավ, և ի՞նչ կարելի է ընել՝ այս աշխարհիս մէջ՝ ավելի վեհ ու բարերար»⁹:

Ընդհանրապես արվեստագիտության դոկտոր Ա.Ասատրյանի վերլուծության հիմքը Թ.Թերգյան – Տ.Չուխաճյան ստեղծագործական սերտ և անքակտելի կապն է, ազուցված շաղկապվածությունը, թեմաների արտահայտման, պատմական դեպքերի ու դեմքերի միահյուսված նկարագրությունը: Խոսքը

⁹ Թերգյան Թ., բանաստեղծութեանց ամբողջական հավաքածոյ, Հ. Ա, Վենետիկ Ս Ղազար, 1929, էջ ԺԱ:

կարծես երաժշտությունից, երաժշտությունն էլ խոսքից բխող, չնայած լեբրետոն ավելի վաղ էր գրվել:

Անշուշտ, տաղանդների համատեղելիությունն է մեծ դեր խաղացել: Այդ մասին է Ա.Ասատրյանի հետևյալ միտքը.

«Չուխաճյանը թեմայի մեկնաբանման հարցում դրսևորել է մեծ խորություն և ամբողջականություն: Թերզյանի լիբրետոյի հիմնական գաղափարը Չուխաճյանն օպերայում մարմնավորել է գեղարվեստական ընդհանրացման մեծ ուժով՝ պատմական դրաման կոմպոզիտորի ջանքերով դարձել է օպերային արվեստի ուշագրավ ստեղծագործություն, – ապա հեղինակն ավելացնում է, – զանգվածային տեսարանների ու խմբերգային դրվագների առատությունն օպերային հաղորդում է ոչ միայն մեծակտավություն ու վեհություն, այլև հստակ ուրվագծում դրամատիկական հիմնական բախման սոցիալ-հասարակական ուղղվածությունը: Հենց առնականությամբ, կոչական հնչերանգներով ու խրոխտ քայլերգային ռիթմերով ներթափանցված խմբերգային տեսարաններում է առավելագույն ուժով բացահայտվում Չուխաճյանի օպերայի հայրենասիրական պաթոսը: Նման տեսարաններում կոմպոզիտորը ներկայանում է որպես ժամանակակից օպերային գրելաոճին կատարելապես տիրապետող վարպետ-դրամատուրգ»¹⁰:

Արվեստագիտության դոկտոր Գ. Գյոդակյանը, մասնագիտորեն, բարձրակարգ վերլուծելով նվագախմբային (ներառյալ banda-յի ընդգրկումը), երգչախմբի, ծավալուն զուգերգերի, տարբեր կազմերի անսամբլների դերն ու նշանակությունը, որոնք, ըստ հեղինակի երիցս ճշմարիտ կարծիքի, «հանդիսանում են հերոսների կերպարների, նրանց փոխհարաբերությունների ու բախումների բացահայտման միջոց», նշում է, որ XIX դարի առաջին կեսի արևմտաեվրոպացի կոմպոզիտորները երկխոսության մեծ թվով տեսարաններ չէին օգտագործում և միայն

¹⁰ Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը, Երևան, 2011, էջ 110:

«Աիդա»-ից հետո (1871թ.) դրանք լայն տարածում ստացան¹¹: Հատկանշականն այն է, որ այս առումով Տ.Չուխաճյանն իր «Արշակ Բ» (1865թ., վեց տարի ավելի շուտ) օպերայով կանխորոշել է համաշխարհային օպերային արվեստի զարգացման բնորոշ նկրտումները:

Օպերայի պարտիտուրը (բնագիրը) պարզորոշ վկայում է, որ Տ.Չուխաճյանն ստեղծագործաբար է յուրացրել XIX դարի իտալական ռոմանտիկ օպերայի ստեղծագործական ավանդույթները, տիրապետել օպերային արվեստի գրելաոճի տեխնիկային, ներդնելով նրանում իր տաղանդը, մասնագիտական վարպետությունն ու դյուբիժ մեղեդիների ստեղծման ազատ ու անկաշկանդ հոսող անսահման երևակայությունը, որի շնորհիվ էլ այդ արտահայտչականությունն էլ դարձել է մարդկային կրքերի ու զգացումների նրբերանգների մարմնավորման հիմնական միջոցն ու գրելաոճը և զգացվում է նրա երաժշտական լեզվի հարազատությունը XIX դարի առաջին կեսի իտալական օպերային արվեստին: Սակայն, պետք է նշենք, որ Տ. Չուխաճյանը չի հետևել, այլ հմտորեն ու ստեղծագործաբար է մոտեցել ու օգտվել Զ. Ռոսսինիի, Գ. Դոնիցետտիի, Վ. Բելլինիի, Զ. Վերդիի ռոմանտիկ օպերային արվեստում ձեռք բերած փորձից: Եվ բնական է, որ հայկական երաժշտական նոր դպրոցի կազմավորման նախնական փուլում Տ. Չուխաճյանն իր առջև, անկասկած, գերխնդիր չի դրել. «հասնել եվրոպական օպերային արվեստի ավանդույթների և երաժշտական լեզվի ազգային ինքնատիպության օրգանական սինթեզին: Եվ ինչպես դիպուկ նկատել է Գ.Տիգրանովը, դիմելով եվրոպացի լսարանին, Տ. Չուխաճյանը պատմել է Հայաստանի մասին բոլորին հասկանալի իտալական օպերայի լեզվով ու միջոցներով:

Դրանով իսկ ապացուցելով հայկական ազգային օպերայի, որի հետ նաև հայկական ազգային դասական երաժշտության

¹¹ Գյոդակյան Գ., Տիգրան Չուխաճյանը և նրա «Արշակ Երկրորդ» օպերան, Երևան, 1971, էջ 28:

այն ժանրերի ծնունդը, որոնք սինթետիկ օպերային արվեստը ներառում է իր մեջ:

Եվ, մի կարճ անդրադարձ «Արշակ Բ» օպերայի բեմական ճակատագրին, որի մասին մասամբ նշեցինք:

Հայտնի, անժխտելի փաստեր կան, որ օպերայի առանձին հատվածներ, ինչպես նաև Նախերգանքը, բազմիցս հնչել են թե՛ Կոստանդնուպոլսում, թե՛ Եվրոպայում: Մենք արդեն մեջբերել ենք Պոլսում ծնված, ֆրանսահպատակ, իտալացի երաժշտական քննադատ Ադոլֆո Թալասոյի խոսքը: Նա նշում է. «Օլիմպիայի զանազան հատվածներ, Վիեննայի ու Նափոլիի երաժշտահանդեսներուն մեջ նուագուելով՝ արագորեն տարածեցին հայ երաժշտապետին անունը»¹²:

Իսկ Տ. Չուխաճյանի սան Սմբատ Քեսեճեանն իր հուշագրությունում փաստում է. ««Արշակ Բ» օպերան, 1869-ի վերջերը առաջին անգամ ներկայացուցուեցավ, Բերա, Նաումի թատրոնին մեջ, իտալական օպերայի խումբի մը կողմէ, հոժ բազմութեան մը ներկայութեան: Այնտեղ էին Արեւելեան թատրոնի մասնախումբը, գրեթե բոլոր հայ դերասանները: Այդ ներկայացման համար իտալական խումբը մեծ ծախսեր ըրած էր: Խաղը երեք անգամ ներկայացնելով հազիվ հազ կրցան ծախսերը գոցել: Վերջին ներկայացման հասոյթին կէսը Չուխաճեանին յատկացուեցավ, իբր հեղինակի իրաւունք: Այդ ներկայացումը «Արշակ Բ»-ի վերջին բեմադրությունը եղաւ»:

Տ. Չուխաճյանի ամենասիրելի և տաղանդավոր սաներն էին Ս.Քեսեճյանը և Հ. Սինանյանը: Եթե վերջինը հայտնի է շատերին, ապա քչերին է հայտնի, որ Ս. Քեսեճյանը, Տ. Չուխաճյանի «պահապան հրեշտակը», հերթապահել է մահվան մահճում տառապող հայ հանճարեղ կոմպոզիտորի սնարի մոտ: Հենց նրանից է խնդրել մատարուն իր սիրելի հեռակա Ուսուցչի, անմահ Վերդիի ստեղծագործության գագաթնակետ «Օթելլո» օպերայի պարտիտուրը, գրկել այն, սեղմել կրծքին ու հրաժեշտ

¹² Պեշկիթաշյան Ն., Թատերական դեմքեր, էջ 91:

տվել երկրային կյանքին: «Արշակ Բ» օպերայի 1869-ին, Նաումի թատրոնում բեմադրվելու մասին է վկայում և Բարսեղ Թուղլաճյանը: Մինաս Չերազը, 1870-ին տպագրած հոդվածներից մեկում, գրել է. «Գիշեր մը, յորում պ. Տ. Չուհաճյանա ողբերգին ներածումը պիտի ներկայացվեր, կայսերական թեատրին առջեւեն կանցնէի շուտաքայլ: Հետաքրքրությամբ մը, զոր դյուրին է բացատրել, ուզեցի ականջ դնել արմենյան տաղանդի մը հրաշակերտին... կրնա՞յի երեսակայիլ հայու մը հաղթանակը Աբուլոնա հանրապետության մեջ... Հիանալի՞ չէ, պ. ընթերցող, տեսնել, որ ամեն ճյուղի մեջ հայը կհաջողի... Հառաջ անցիր պ. Չուխաճեան, թև տուր խանդիդ, հայոց տիտղոսներն ավելցուր»¹³:

Միայն Երկրորդ աշխարհամարտի հաղթական ավարտի ցուրքերը տեսնելով, Գրիգոր Հարությունյանի հորդորներով ու ի թիվս նրա կատարած մեծագործությունների՝ Գիտությունների Ակադեմիայի ստեղծումը, Մատենադարանի և նրա շենքի հիմնադրումն ու կառուցումը, Սայաթ-Նովայի հոբելյանի նշումը Երևանում (1952) և Մոսկվայում, Ջերմուկ առողջարանային համալիրի հիմնադրումը, օպերային թատրոնում սկսվեցին (1942) Տ. Չուխաճյանի «Արշակ Բ»-ի բեմադրության աշխատանքները, առանց օպերայի պարտիտուրը հայտնաբերող, մեծ պատասխանատվությամբ կատարած ուսումնասիրությունն իրականացրած հայ անվանի երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր, ՀԽՍՀ և ՌՍՖՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Գեորգի Տիգրանովի մասնակցության (ով, ինչպես Ֆ. Մենդելսոնը, մոռացության շղարշի տակից հայտնաբերեց Յ. Ս. Բախի ստեղծագործությունները, Անջելո (Վահան) Էֆրիկյանը՝ Ա. Վիվալդիի բազում երկերը, Ներսես Լաբրոնացին ի հայտ բերեց անմահ Գրիգոր Նարեկացու Աստվածատուր գրական և հոգևոր ստեղծագործությունները), ով վերը նշված թվականին Երևանի Գրականության և արվեստի թանգարանի պահոցներից հայտնաբերեց հայկական Առաջին օպերայի պարտիտուրը և օպերային

¹³ Ասատրյան Ա., «Արշակ Բ». հայոց անդրանիկ օպերան, էջ 135:

թատրոնի գեղարվեստական խորհրդի անդամներ Հայկանուշ Դանիելյանին, Միքայել Թավրիզյանին, Արմեն Գուլակյանին և Մուշեղ Աղայանին դաշնամուրով ներկայացրեց օպերան ամբողջությամբ: Այդ դրվագի մասին հետագայում ականավոր երաժշտագետը կգրի. «Հայկանուշ Դանիելյանը մեծ ցանկություն հայտնեց երգել օպերայում և ամբողջ թատրոնն ուզում էր անմիջապես սկսել օպերայի բեմադրության աշխատանքը»¹⁴:

Ահա այս ականավոր արվեստագետ-երաժշտագետին ինչ-ինչ պատճառներով պարտիտուրի վերծանման, մշակման, դասակարգման աշխատանքներին մասնակից չեն դարձրել, այլ դրանցում ներգրավվել են երաժշտագետ Ալեքսանդր Շահվերդյանն ու կոմպոզիտոր Լևոն Խոջա-Էյնաթյանը, ովքեր էլ «իրականացնում են օպերայի կամայական խմբագրումն ու լրամշակումը (առանձին տեսարանների ու համարների անհիմն տեղափոխություն, խմբագրական վերանայում, երաժշտական առանձին համարների լրամշակում): Լևոն Խոջա-Էյնաթյանը կատարում է օպերայի գործիքավորման նոր խմբագրությունը:

Առնվազն զարմանք է առաջացնում այն փաստը, որ «Արշակ Երկրորդ»ի երևանյան բեմադրության նախապատրաստական աշխատանքներում չի ներգրավվել օպերայի պարտիտուրը հայտնաբերած պրոֆեսոր Գ.Տիգրանովը, ով իրականում պետք է ղեկավարեր այդ բոլոր աշխատանքները, քանի որ ինքն էր հայտնաբերել օպերան և իրենից ավելի լավ ոչ ոք գիտեր օպերայի երաժշտությունը, անշուշտ նա ի զորու կլիներ կասեցնել չուխաճյանական երաժշտության նման անհանդուրժելի «սրբագրումները»:

Եթե սրբագրողները տաղանդով ու ստեղծագործական ձիրքով գոնե մի քիչ մոտ լինեին Թ. Թերզյանին և Տ. Չուխաճյանին, ապա օպերայի կարևոր, եթե չասենք հիմնական 15-20 կարևորագույն հատված ու դրվագ գրչի մեկ հարվածով դուրս չէին գցի ու խեղաթյուրի օպերայի և՛ երաժշտությունը, և՛ լիբ-

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 136:

րետոն, և՛ դրամատիկական ընդհանուր իմաստը, և՛ կառուցվածքն ու բովանդակությունը:

Ի դեպ, Տ. Չուխաճյանի «Արշակ Բ» օպերան վեց բեմադրություն է ունեցել (բեմադրիչներ՝ Ա. Գույակյան, Վ. Վարդանյան, Վ. Բագրատունի, Տ. Լևոնյան, Գ. Գրիգորյան, Ժ. Փափագյան (Սան Ֆրանցիսկո), իհարկե նշվածներից յուրաքանչյուրը բեմադրական արվեստում մեծ լումա և ներդրում ունի, յուրովի մոտեցում և հարկ ենք համարում նշել, որ ով ինչպես ցանկացել, իր տաղանդի ու կարողության համապատասխան կրճատել ու փոփոխել է օպերայի և՛ լիբրետոն և՛ չքնաղ երաժշտությունը, որը շնորհիվ Ա.Ասատրյանի հրաշալի վերլուծության պարզ ու հասկանալի է դարձրել և՛ հերոսների փոխհարաբերությունը, և՛ ժողովրդի համախմբվածություն-միասնությունն իր թագավորի շուրջ օտար զավթիչների ու ներքին դավադիր պառակտիչների դեմ պայքարում, և՛ նվազախմբի ու երգչախմբի դերն ու նշանակությունը, որն իրականում ժողովուրդն է՝ և՛ շատ ու շատ այլ բաներ...:

Չնայած Տ.Չուխաճյանի «Արշակ Բ» օպերայում կատարված ամեն տեսակի «բարեփոխում նորամուծությունների ու անհարկի միջամտությունների», այն «հիասքանչ ստեղծագործություն է՝ իր հզոր երաժշտությամբ, մեղեդային շոայլությամբ»:

Եվ երիցս ճշմարիտ է «**Արշակ Բ**» հայոց անդրանիկ օպերան» վերլուծական մենագրության հեղինակ, արվեստագիտության դոկտոր Աննա Ասատրյանը, ով նշում է. «Հեղինակը, իսկապես, հանճարեղ կոմպոզիտոր է, ուստի կատարված աղավաղումների հետևանքով անգամ, չի խամրել օպերայի երաժշտության փայլը. այն պահպանել է իր հմայքը և անմիջապես գրավում է ունկնդրին ու սիրվում...»¹⁵:

Հ.Գ.

Գրեթե չորս տասնամյակ առաջ ՀՀ ռադիոպետկոմի

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 142:

երաժշտական գլխավոր խմբագրություն այցելեց Կոմիտասի անվան ԵՊԿ ասպիրանտ (եգիպտաբնակ երաժշտագետ Հայկ Ավագյանը: Անդրանիկ Չալգուշյանի հետ ռադիոյի մեկամսյա և առաջիկա շաբաթվա երաժշտական ծրագրերն էինք մշակում: Նա մեր առջև դրեց Տ.Չուխաճյանի «Արշակ Երկրորդ» օպերայի նախերգանքի նոտաների պատճենատիպ տարբերակը: Ծանոթանալով, մենք էլ հանձն առանք այն օպերային թատրոնի դիրիժորներին հասցնել կատարման համար: Մեր խոստումը խոստում էր: Մի քանի օր անց նոտաները ձեռքիս մոտեցա իմ վաղեմի բարեկամ Յուրի Դավթյանին ու պատմեցի եղելությունը: Նա էլ սիրով համաձայնեց ու տեղում աչքի անցկացնելով նշեց թեմաները, ասելով, որ սա Արշակն է, այս մեկը Փառանձեմը, այս մյուսը՝ Օլիմպիան, համաձայնեց՝ այն կատարելու առաջարկիս հետ: Բայց ինչպես լուսանկարիչ Ապտուլլահյանին էր Տ.Չուխաճյանը խոստանալով մերժում Նախերգանքի գրելը, այնպես էլ հարգելի Յուրի Դավթյանը մինչև այսօր կատարում է...

Փառք Տիրոջը, որ Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին նվիրված երաժշտական փառատոնի օրերին Երևանի ազգային օպերային թատրոնի նվագախումբը, ՀՀ վաստակավոր արտիստ, թատրոնի երաժշտական ղեկավար Կարեն Դուրգարյանի գլխավորությամբ կատարեց «Արշակ Երկրորդ» օպերայի մինչև այժմ «կորսված» Նախերգանքը: Հուսով ենք, որ այն, օպերային թատրոնի նորոգումից հետո, վերսկսված ներկայացումներին, վերջապես, նույնպես կհնչի օպերային թատրոնի կամարների տակ:

Մի կողմ դնելով ամեն տեսակի նկրտումները, ամենայն պատասխանատվությամբ, անաչառությամբ պետք է ձեռնամուխ լինել պատմական ճշմարտությունը վերականգնուն և Տ. Չուխաճյանի պատմական նշանակությունը, տեղն ու դերը, դիրքը վերջնականապես հաստատել հայկական երաժշտական մշակույթի պատմության ոսկե մատյանի ԱՌԱՋԻՆ տեղում, որի համար անհրաժեշտ է. օպերայի նոր՝ ընդհանրական բնագրին համապատասխան լիբրետո գրելու խնդրին ճշմարիտ լուծում

տալու համար բանիմաց, քաջատեղյակ, առանձին ստեղծագործական մի խումբ կազմել, ստեղծել Ա.Ասատրյանի ղեկավարությամբ, գերծ մնալու համար բոլոր ժամանակների ազգային հարաբերությունների, գաղափարախոսությունների և պարտադրանքների ազդեցությունից, նոր աշխատանքում անդրադառնալ և արծարծել միմիայն 350-360-ական թվականների Արշակ Երկրորդ թագավորի գահակալության և հայկական պետականության կառուցվածքի ու պետականության ստեղծմանը, գերխնդիր ունենալով Արշակ Թագավորի գործունեությունն ու անձը:

Այս ամենն իրագործել միմիայն հիմք ունենալով և խորին հարգանք տածելով Թ.Թերզյանի և Տ.Չուխաճյանի կատարած հիմնավոր ու ահռելի աշխատանքի նկատմամբ և ի հարգանս նրանց պայծառ հիշատակի՝ կատարել այս ամենը ամենայն բծախնդրությամբ, նվիրումով և պատասխանատվությամբ, արվեստագիտության դոկտոր Աննա Ասատրյանի ղեկավարությամբ:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածը նվիրված է Տիգրան Չուխաճյանի «Արշակ Բ» օպերային: Հանգամանորեն ներկայացված է օպերայի ստեղծման պատմություն ու բեմական ճակատագիրը: Հեղինակն առաջ է քաշում Տ. Չուխաճյանի պատմական նշանակության, նրա տեղի ու դերի վերականգնման անհրաժեշտության հարցը:

Բանալի բառեր – Տիգրան Չուխաճյան, «Արշակ Բ», «Արշակ Երկրորդ», Թովմաս Թերզյան:

Валентин ТОВМАСЯН

ОПЕРА ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА “АРШАК ВТОРОЙ”

Статья посвящена опере Тиграна Чухаджяна “Аршак Второй”. Подробно представлены история создания оперы и ее сценическая судьба. Автор подчеркивает историческое значение творчества Т.Чухаджяна, необходимость восстановления роли и места его творчества в армянском искусстве.

Ключевые слова – Тигран Чухаджян, “Аршак Второй”, Товмас Терзян.

Valentin TOVMASYAN

DIKRAN TCHAUHADJIAN “ARSHAK II”

The paper discusses Dikran Tchauhadjian “Arshak II”. A detailed narration of the history of creation of the opera and its stage life is given. The author brings up the issue of urgency of restoration of the historical significance, the place and role of Dikran Tchauhadjian.

Key words – Dikran Tchauhadjian, “Arshak II”, “Arshak the Second”, Tovmas Terzyan.

Մարգարիտա ՔԱՄԱԼՅԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ԿԵՐՊԱՐԸ ՀԱՅ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Նշանակալի է հայ կոմպոզիտոր, դիրիժոր, մանկավարժ և երաժշտական-հասարակական գործիչ Տիգրան Չոխաճյանի (1837-1898) վաստակը: «Տիգրան Չոխաճյանն առհավետ կմնա պատմության մեջ ոչ միայն որպես հրաշալի երաժիշտ, հայ երաժրշտական թատրոնի հիմնադիր, այլև՝ որպես իր ժողովրդի հայրենասեր ու քաջարի զավակ»,– ասել է մեծ կոմպոզիտոր, դիրիժոր, մանկավարժ, ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Արամ Խաչատրյանը¹: Եվ պատահական չէ, որ «Հայ Վերդիին» (Ռիկարդո Թորեն)², մեծատաղանդ հայորդուն արվեստում անմահացրել են հայ նկարիչներն ու քանդակագործները:

Տիգրան Չոխաճյանի գիպսե դիմաքանդակի հեղինակն է ՀԽՍՀ (1965), ԽՍՀՄ (1976) ժողովրդական նկարիչ, մեծ քանդակագործ, նկարիչ **Երվանդ Քոչարը** (1899-1979): Քչերին հայտնի այս կիսանդրին (1946) երկար տարիների ընթացքում գտնվել է Հ.Պարոնյանի անվան երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում և միայն վերջերս է իր հանգրվանը գտել Երվանդ Քոչարի թանգարանում: Թանգարանի տնօրինությունն առաջիկայում այն վերանորոգելու և հնարավորության դեպքում բրոնզից ձուլելու ծրագրեր է փայփայում:

Ռեալիստական արվեստի սկզբունքներով լուծված այս կիսանդրին բնավ Երվանդ Քոչարի՝ պրպտող նորարարի, ավան-

¹ Տե՛ս **Ասատրյան Աննա**, Տիգրան Չոխաճյանի երաժշտական թատրոնը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2011, էջ 19:

² Տե՛ս **Ասատրյան Աննա**, «Արշակ Բ». հայոց անդրանիկ օպերան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն, 2006, էջ 7:

գարդիստական ստեղծագործություններից չէ, բայց այն պատկանում է Քոչարի՝ իրապաշտական ոճով կերտած քանդակներին՝ իր տեղը գրավելով Մաքսիմ Գորկու, 1936, Ալեքսանդր Պուշկինի, 1937, Ֆելիքս Ձերժինսկու, 1937, Խաչատուր Աբովյանի, 1945, Անանիա Շիրակացու, 1952, Ստեփան Շահումյանի, 1956 և պատմական ու մշակութային այլ գործիչների դիմապատկերների շարքում:

Պլաստիկական զուսպ լեզվով, ընդհանրացված ծավալներով լուծված, նկարագրական մանրամասներից զուրկ այս քանդակի դիմահայաց, ստատիկ դիրքն աշխուժացնում է գլխի թեքումը: Հպարտորեն վեր բարձրացված գլուխը, դեպի հեռուն նայող հայացքը, հանուն գեղարվեստական արտահայտչականության փոքր-ինչ սրված դիմագծերը կոմպոզիտորի կերպարին հաղորդել են սլացիկություն, խրոխտ, հպարտ կեցվածք՝ ստեղծելով մտքի մեծ թռիչքով օժտված, «ԺԹ դարի երկրորդ կեսի արևմտահայության ազգային-ազատագրական պայքարի երգչի»³, վեհ մտավորականի և լուսավորչի կերպար:

Իր գլխի դիրքով, հպարտ կեցվածքով, գեղարվեստական լակոնիկ ոճով այս քանդակին մոտ է ՀՀ վաստակավոր նկարիչ (1972), քանդակագործ, պրոֆեսոր (1990) **Արշամ Շահինյանի** (1918-2004) հեղինակած Չուխաճյանի մարմարե կիսանդրին (1971): Միևնույն ժամանակ քարը կերպարին կշիռ, ուժ և մոնումենտալություն է հաղորդել՝ ավելացնելով նոր երանգներ Քոչարի մեկնաբանման մեջ: Դրան է նպաստել նաև այն, որ կոմպոզիտորի մարմինը լուծված է անմշակ ժայռաբեկորի տեսքով, ինչո՞ւ մի կողմից «հալ ազգային երաժշտության տիտաններից մեկի»⁴ նախասկզբնական ստեղծարար ներուժի, իսկ մյուս կողմից՝ անսասան, ամրակուռ, սեփական սկզբունքներին, ազգին

³ **Ասատրյան Աննա**, Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը..., էջ 18:

⁴ **Keshishian-Mouradian Ankin**. Tigran Tchouhadjian's Zemire operetta in it Los Angeles revival after 117 Years // Massis Weekly, Los Angeles, Ca., May 31, 2008, Vol. 28, No. 19 // <http://massisweekly.com/Vol28/massis19.pdf>.

ու հավատին հավատարիմ նրա հոգեկերտվածքի պլաստիկ թարգմանն է: Լրջախոհ և կամային է նաև նրա հայացքը:

Այս մարմարե կիսանդրին ժամանակին տեղադրված է եղել Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնի ճեմասրահում (1970): Այն դիտելու ընթացքում ասես լսելի են դառնում հայոց անդրանիկ օպերայի՝ պատմառոմանտիկական «Արշակ Բ»-ի «խրոխտ ու հանդիսավոր խմբերգերը»⁵, «հերոսական ու կամային հնչերանգները»⁶:

Մոնումենտալ և հաստոցային քանդակագործության բնագավառում ստեղծագործող Արշամ Շահինյանը կերտել է Տիգրան Չուխաճյանի ևս երկու քանդակներ՝ մոնումենտալ կիսաֆիգուր արձաններ, որոնք իրենց պատվավոր տեղն են գրավում հայ մշակութային գործիչներին, այդ թվում՝ Թորոս Ռուսինին, 1966, Մեսրոպ Մաշտոցին և Խաչատուր Աբովյանին, 1974, Րաֆֆուն, 1988 հավերժացնող նրա հուշարձանների կողքին:

Վեհ ու վերանձնական է պլաստիկական խոշոր ծավալներով, նկարագրական մանրամասներից զուրկ, մոնումենտալ ձևերով լուծված Տ. Չուխաճյանի կիսարձանը (1970): Մարմարի անմշակ կտորից վեր խոյացող Չուխաճյանի կերպարը ասես դարերի խորքից հետևում է իր անունը կրող երաժշտական դպրոցի ուսումնառուներին՝ դպրոցի ճեմասրահը լցնելով հանդիսավոր, գրեթե ծիսական լռությամբ, յուրահատուկ մթնոլորտով: Հայտնի է, որ մատուրոն ոչ միայն տաղանդաշատ երաժիշտ էր, այլ նաև մեծ հայրենասեր ու մանկավարժ: «Նա տարբերվում էր իմ իմացած բոլոր մարդկանցից... Նա ուներ անկրկնելի բնավորություն, հպարտ կեցվածքով ու նրբակիրթ շարժումով: Նա ուզում էր, որ իր ուսանողները երաժշտության մեջ ներդնեին սիրտ ու հոգի...», - այսպես է նկարագրել իր

⁵ Ասատրյան Աննա, Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը..., էջ 76:

⁶ Նոյն տեղում, էջ 113:

ուսուցչին բանաստեղծ Անայիսը⁷: Այս մեծ սերն ու ակնածանքը կիսում էին կոմպոզիտորի մյուս աշակերտները. Չուխաճյանի անժամանակ մահից հետո նրա սանի՝ Հարություն Սինանյանի ջանքերով վարպետի գերեզմանի վրա տեղադրվեց նրա մահարձանը:

Շահինյանի կերտած մյուս կիսարձանն իր ռեալիստական ձևերով, ընդհանուր նկարագրով շատ նման է նախորդին, սակայն նկատվում է որոշակի տարբերություն. բրոնզի ֆակտուրայի թրթռուն խաղն ասես շնչավորել է Չուխաճյանի կերպարը, օժտել ռոմանտիկական հուզականությամբ, զգացմունքային նոր նրբերանգներով:

Եթե վերոհիշյալ բոլոր քանդակներին բնորոշ էին ոճական և հորինվածքային գրեթե միանման լուծումները, մոնումենտալ հնչողությունը, Չուխաճյանի կերպարում կարևորվում էր ոչ այնքան անհատականը, որքան համայնականը, ապա բոլորովին այլ էր խորհրդահայ իրականությունից դուրս՝ Թուրքիայում, ստեղծված կոմպոզիտորի կիսանդրին. այն իր բնույթով ավելի ինտիմ էր, կամերային, անհատական և սուբյեկտիվորեն մեկնաբանված:

Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում գտնվող այս քանդակը 1962-ին Ստամբուլում գնել են և Հայաստան ուղարկել Երվանդ և Աղավնի Մարյանները՝ որպես անհայտ քանդակագործի աշխատանք:

Տիգրան Չուխաճյանի կիսանդրու հեղինակության շուրջ գրականության մեջ կան որոշ տարակարծություններ: Արվեստաբան Մինաս Սարգսյանի կարծիքով դրա հեղինակն է Զմյուռնիայում ապրած հայ քանդակագործ Հակոբ (Ջեկ) Փափագլանը (1878-1957)⁸: Այս ոչ համոզիչ վարկածը հիմնովին հերքել են

⁷ Տե՛ս **Keshishian-Mouradian Ankine**. Tigran Tchouhadjian's Zemire operetta in it Los Angeles revival after 117 Years...

⁸ Տե՛ս **Սարգսյան Մինաս**, Տիգրան Չուխաճյանի դիմաքանդակի հեղինակը և նրա ստեղծագործությունները // «Արվեստ», Երևան, 1991, N 8-9, էջ 34-37:

արվեստաբաններ Արարատ Աղասյանը և Մանյա Ղազարյանը՝ հոգուտ քանդակագործ, նկարիչ, մանկավարժ և հասարակական գործիչ Երվանդ Ոսկանի⁹:

Երվանդ Ոսկանը (1855-1914) նոր շրջանի հայ և թուրքական քանդակագործության հիմնադիրներից էր, Ստամբուլի առաջին քանդակագործը¹⁰: Փոքրաչափ այս քանդակում Ոսկանը դրսևորել է իրապաշտական բարձր կուլտուրա, այն աչքի է ընկնում մանրամասների արժանահավատ վերարտադրումով, հմուտ մշակվածությամբ, լուսաստվերային շեշտադրումներով, որոնք նպաստում են կերպարի հոգեբանական խորքին: Կիսանդրին արտահայտիչ է և հուզիչ, քանզի ներկայացնում է հիվանդությունից հյուծված Չուխաճյանին՝ կյանքի վերջին տարիներին ծայրահեղ աղքատության մեջ հայտնված և մոռացության

Գրականության մեջ հանդիպեցինք նկարչի ծննդյան թվականին առնչվող անհամապատասխանություն. նկարիչ, արվեստաբան, մանկավարժ Օնիկ Ավետիսյանը նշում է 1878 թիվը, մինչդեռ արվեստաբան Դանիել Դզնունին հիշատակում է 1875-ը (տե՛ս **Դզնունի Դանիել**, Հայ կերպարվեստագետներ (համառոտ բառարան), Երևան, «Լույս», 1977, էջ 498; **Avédissyan Onnig**. Peintres et sculpteurs Arméniens (du 19ème siècle a nos jours; précédé d'un aperçu sur l'art ancien). Le Caire, Amis de la Culture Arménienne, 1959, p. 466):

⁹ Տե՛ս **Ղազարյան Մանյա**, Երվանդ Ոսկան (Քանդակագործը, նկարիչը, մանկավարժն ու հնագետը) // Պատմաբանասիրական հանդես, Երևան, 1982, N 4(99), էջ 105-116; **Աղասյան Արարատ**, Երվանդ Ոսկանն ու նրա դերը հայ և թուրքական պրոֆեսիոնալ քանդակի կայացման գործում // Լրաբեր հասարակական գիտությունների, Երևան, 2010, N 1-2, էջ 392-403: Ուշագրավ է, որ Փարս Թուրքիայում 1986-ին Ստամբուլում հրատարակված գրքում զետեղված է վերոհիշյալ կավե կիսանդրին և մակագրության մեջ որպես հեղինակ է նշված Երվանդ Ոսկանը (տե՛ս **Tuğlaci Pars**. Turkish Bands of Past and Present. Istanbul, Cem Yayınevi, 1986, p. 128):

¹⁰ Արվեստաբան Ադոլֆ Թալասոն Օսմանյան կայսրության արվեստին նվիրված իր գրքում գրում է. «Նկարիչ և քանդակագործ Ոսկան էֆենդին օսմանյան արվեստում առավել խոշոր դեմքերից է... նա Ստամբուլի առաջին քանդակագործն է և առաջինը, ով մարմարե քանդակներ է ցուցադրում քաղաքում...» (տե՛ս **Աղասյան Արարատ**, Երվանդ Ոսկանն ու նրա դերը հայ և թուրքական պրոֆեսիոնալ քանդակի կայացման գործում..., էջ 394):

մատնված վիճակում: Կրծքին ամրացված երկու շքանշանները նրա փառավոր անցյալի լուռ վկաներն են: Սուր, սթափ և խորաթափանց է մեծ մտավորականի հայացքը:

Գեղանկարչության մեջ Տիգրան Չուխաճյանի կերպարն անմահացրել են Վիգեն Ղազարյանը, Ալբերտ Սալյանը և Վարդգես Ստեփանյանը: Ուշագրավ է, որ այդ դիմանկարներից առաջին երկուսը ստեղծվել են երաժշտագետ և ի մասնավորի՝ չուխաճյանագետ, «Տիգրան Չուխաճյան» հիմնադրամի նախագահ Աննա Ասատրյանի խնդրանքով:

Արվեստաբան և նկարիչ **Վիգեն Ղազարյանի** (1943) ինքնադիմանկարների, բնանկարների և նատյուրմորտների մեջ առանձնակի տեղ է գրավում Չուխաճյանի փոքրիկ, բայց գրավիչ, ջերմ և մտերմիկ դիմանկարը (2006): Տաք գույների խոշոր և ազատ վրձնահարվածներով կտավի մակերեսին է հառնում Չուխաճյանի պատկերը՝ ալ կարմիր ֆետով: Կերպարը բնութագրող մանրամասների, առարկայական շրջապատի բացակայության պայմաններում նկարի իմաստային և կոմպոզիցիոն կենտրոնն է խոշոր պլանով ներկայացված կոմպոզիտորի դիմապատկերը: Ղազարյանը չի ներկայացրել հասարակական գործչի, մեծ հայրենասերի պաթետիկ կերպարը, ոչ էլ կոմպոզիտորի ստեղծագործական պոռթկումը. Չուխաճյանը խոկումի, մտահայեցողության մեջ է:

Լենինգրադի Գեղարվեստի ակադեմիայի շրջանավարտ, Նկարիչների Միության անդամ, նկարիչ **Ալբերտ Սալյանի** (1952) վրձնած Տ.Չուխաճյանի դիմանկարը (2002) իր կոմպոզիցիոն առումով մոտ է նախորդին: Կտավի գրեթե ողջ մակերեսը զբաղեցնում է կոմպոզիտորի ֆիգուրը, սակայն պատկերը լուծված է ավելի իրապաշտական չոր ձևերով, իսկ նարնջագույն ֆոնին փոխարինելու է եկել ալ կարմիրը, որի գլխավոր նպատակն է, նկարչի հավաստմամբ, Չուխաճյանի կերպարի կարևորության շեշտադրումը: Կոմիկական օպերաների հեղինակի դեմքին խաղում է հազիվ նշմարելի թեթև ժպիտը:

Գեղանկարիչ, նկարիչ-դեկորատոր **Վարդգես Ստեփան-**

յանի (1918-2001) վրձնած գործերի մեջ աչքի է ընկնում Տիգրան Չուխաճյանի դիմանկարը (1960): Ստեփանյանը «Հալ Վերդիին և Արևելքի Օֆենբախին»¹¹ պատկերել է դաշնամուրի մոտ նստած, խորքում երևում է եվրոպացի կոմպոզիտորի, գուցե Վ.Մոցարտի կամ Յո.Բախի դիմանկարը: Հայկական, թուրքական և առհասարակ մերձավոր արևելյան երաժշտական թատրոնի հիմնադրի լայն բացված, խոշոր աչքերում ընթերցվում է նրա մեղեդիական անսպառ հնարամտությունը, սրամտությունն ու եռանդը: Գուցե մեկ վայրկյան առաջ կոմպոզիտորը ստեղծում էր լիրիկական, կամ զավեշտալի, կամ էլ՝ խորապես դրամատիկ օպերային կերպարներ: Ակտիվ լուսաստվերային խաղը և հավասարակշռված, բայց ներքուստ դինամիկ կոմպոզիցիան նույնպես կոչված են կերտելու ստեղծագործական եռանդով լեցուն, կենսասեր մարդու կերպարը:

Սույն հոդվածում փորձ արվեց ի մի բերելու և ներկայացնելու Չուխաճյանին նվիրված գեղարվեստական ստեղծագործությունները, որոնք ուշագրավ են նախ և առաջ նրանով, որ թարմ ու վառ են պահում մեծ արվեստագետի, անկրկնելի ու անխոնջ անհատի հիշատակը, անհատ, որն արդեն իսկ իր կյանքի օրոք ինքն իրեն անձեռակերտ հուշարձան ստեղծեց՝ ի դեմս իր երաժշտության գոհարների, որոնք ցայսօր հուզում են մարդկանց սրտերը, կրթում, արթնացնում սեր լավի և բարու, արդարության և վեհության հանդեպ:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Նշանակալի է հայ կոմպոզիտոր, դիրիժոր, մանկավարժ և երաժշտական-հասարակական գործիչ Տիգրան Չուխաճյանի (1837-1898) ներդրումը հայկական և առհասարակ արևելյան երաժշտության մեջ: Եվ պատահական չէ, որ նրա կերպարը հավերժացել է ոչ միայն իր ստեղծագործության մեջ, այլև կերպարվեստում՝ արվեստագետներ

¹¹ Տե՛ս **Ասատրյան Աննա**, Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը..., էջ 229:

Երվանդ Քոչարի, Արշամ Շահինյանի, Երվանդ Ոսկանի, Վիգեն Ղազարյանի, Ալբերտ Սալյանի և Վարդգես Ստեփանյանի ջանքերով: Նրան պատկերող դիմաքանդակները՝ գիպսից, մարմարից, բրոնզից, թրծած կավից, և դիմանկարները թարմ ու վառ են պահում մեծ արվեստագետի, անխոնջ անհատի հիշատակը, անհատ, որի երաժշտության գոհարները ցայսօր հուզում են մարդկանց սրտերը, արթնացնում սեր լավի և բարու, արդարության և վեհության հանդեպ:

Հոդվածում քննվում են նաև Չուխաճյանին նվիրված գեղարվեստական ստեղծագործությունների ոճական առանձնահատկությունները:

Բանալի բաներ – Տիգրան Չուխաճյան, Երվանդ Քոչար, Արշամ Շահինյան, Երվանդ Ոսկան, Վիգեն Ղազարյան, Ալբերտ Սալյան, Վարդգես Ստեփանյան, դիմաքանդակ, գեղանկար:

Маргарита КАМАЛЯН

ОБРАЗ ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА В АРМЯНСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Значителен вклад Тиграна Чухаджяна (1837-1898) - армянского композитора, дирижера, педагога и общественного деятеля в армянскую и, в целом, восточную музыку. И неудивительно, что его образ увековечен не только в его творчестве, но и в пластическом искусстве трудами армянских скульпторов и художников: Ерванда Воскана, Аршама Шагиняна, Ерванда Кочара, Вигена Казаряна, Альберта Саяна и Вардгеса Степаняна. Скульптурные портреты Маэстро из гипса, мрамора, обожженной глины, бронзы, а также портреты, написанные маслом, неустанно напоминают о величественном образе светочи армянской музыки и его творчестве, способном пробудить лучшие чувства в сердцах людей.

В статье рассматриваются также стилистические особенности посвященных ему произведений пластического искусства.

Ключевые слова – Тигран Чухаджян, Ерванд Воскан, Аршам Шагинян, Ерванд Кочар, Виген Казарян, Альберт Саян, Вардгес Степанян, скульптурный портрет, живопись.

Margarita KAMALYAN

DIKRAN TCHOUHADJIAN AS PORTRAYED IN ARMENIAN VISUAL ART

The Armenian composer, conductor, pedagogue, musical and public figure Dikran Tchouhadjian (1837-1898) contributed greatly to the Armenian and oriental music per se. His memory has been eternalized not only thanks to his own creations, but to the representations in visual arts, in the works of Armenian artists, such as Yervand Kochar, Arsham Shahinyan, Yervand Voskan, Vigen Ghazaryan, Albert Salyan and Vardges Stepanyan. Plaster, marble, fired clay and bronze sculptural portraits, as well as painting portraits are ever fresh remembrances of the great artist and the indefatigable personality which the Maestro was – a personality, whose musical gems to date arouse in the hearts of the people the best and kindest emotions, the love of justice and grandeur.

The article also considers the stylistic peculiarities of the mentioned works of visual art.

Key words – Dikran Tchouhadjian, Yervand Kochar, Arsham Shahinyan, Yervand Voskan, Vigen Ghazaryan, Albert Salyan, Vardges Stepanyan, sculptural portrait, painting.

Հովհաննես ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԸ ԱՐԵՎԵԼՔԻ ԵՎ ԱՐԵՎՄՈՒՏՔԻ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԽԱՉՄԵՐՈՒԿՈՒՄ

Հայ կոմպոզիտոր Տիգրան Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործություններն իրենց ուրույն գեղարվեստական արժեքով և նշանակությամբ հանդես են գալիս որպես գլխավոր հիմնաքար, որի հիման վրա ձևավորվեց հայ դաշնամուրային դասական երաժշտությունը:

Լինելով փայլուն դաշնակահար, նա առանձին գուրգուրանք է ունեցել գործիքի հանդեպ, որն ուղեկցեց նրան. ողջ կյանքում. որպես դաշնակահար ծավալեց համերգային գործունեություն, զբաղվեց մանկավարժությամբ՝ կրթելով բազմաթիվ պատանիներին, ովքեր հետագայում դարձան երաժիշտ-կատարողներ:

Տ.Չուխաճյանը գրեց հայ իրականության մեջ դաշնամուրային առաջին օրս- ները:

Տիգրան Չուխաճյանը հեղինակ է այնպիսի դաշնամուրային ստեղծագործությունների, ինչպիսիք են՝

Արևելյան պար

Երկու արևելյան ֆանտազիա

Քուզի ջրվեջը

Անընդհատ շարժում

Մեծ ֆանտաստիկ վալս

Տարանտելա

Գավոտ

Գավոտինա

Պոլկա

Ուրախ պոլկա

Սալոնային մագուրկա

Չորս ֆուգա և այլ ստեղծագործություններ:

Պետք է նշել, որ կոմպոզիտորի այս բոլոր նշված դաշնամուրային ստեղծագործությունների անվանումները հիշեցնում են մեզ մի մեծ տարածական թռիչք, որտեղ դրամատիկական երանգներով լցված պոետիկ մի աշխարհում Արևմուտքը և Արևելքը բախվում են իրար հետ: Նշենք այս ստեղծագործությունների հիմնական և երաժշտական լեզվի նորարարական սկզբունքները.

1. Եվրոպական ազգային պարերի մերձեցումը արևելյան ազգային պարին:
2. 19-րդ դարի հանճարեղ հունգարացի կոմպոզիտոր Ֆերենց Լիստի և լեհ կոմպոզիտոր Ֆրեդերիկ Շոպենի թողած հարուստ դաշնամուրային կատարողական բարդ տեխնիկայի սկզբունքների կիրառումը արևելյան գործիքային մտածելակերպի ներքո:
3. Անվանի իտալացի կոմպոզիտոր Ջուզեպպե Վերդիի օպերային-սիմֆոնիկ ավանդույթների կիրառումը դաշնամուրային երաժշտության ժանրում:
4. 19-րդ դարի եվրոպական ռոմանտիկ երաժշտության գեղագիտական ավանդույթների փոխակերպումն Արևելքի տեսանկյունից:

Այսպիսով, այս ամենը նկատելով, մենք վստահաբար կարող ենք պնդել, որ հայ կոմպոզիտոր Տիգրան Չուխաճյանը հանդիսացավ նաև հայ երաժշտական ռոմանտիզմի առաջին ներկայացուցիչը դաշնամուրային դասական երաժշտության մեջ և այն գլխավոր հիմնաքարը, որը հարթեց հայ կոպոզիտորական դպրոցի հետագա բեղմնավոր ճանապարհը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում քննության է առնվում Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունը, որի ուսումնասիրությունից հետևում է, որ հայ կոմպոզիտորը հայ երաժշտական ռոմանտիզմի առաջին ներկայացուցիչն է դաշնամուրային դասական երաժշտության մեջ և այն գլխավոր հիմնաքարը, որը հարթեց հայ կոպոզիտորական դպրոցի հետագա զարգացման ուղին:

Բանալի բառեր - Տ.Չուխաճյան, հայ երաժշտական ռոմանտիզմի առաջին ներկայացուցիչ, հայ դաշնամուրային դասական երաժշտություն:

Ованнес МАНУКЯН

ТИГРАН ЧУХАДЖЯН НА ПЕРЕКРЕСТКЕ МУЗЫКИ ВОСТОКА И ЗАПАДА

В статье рассматриваются фортепианные произведения Т. Чухаджяна. Анализ этих произведений явствует о том, что в классической фортепианной музыке Т. Чухаджян является первым представителем армянского романтизма. Фортепианное творчество композитора проложило дорогу для дальнейшего развития армянской композиторской школы.

Ключевые слова - Т. Чухаджян, первый представитель армянского романтизма, армянская классическая фортепианная музыка.

Hovhannes MANUKYAN

DIKRAN TCHOUHADJIAN AT THE CROSSROADS OF THE
WEST AND EAST

The analysis of the piano piece by Dikran Tchouhadjian in this paper allowed us to conclude that the Armenian composer was the first representative of Armenian musical romanticism in the classical piano music and the groundbreaker who paved the way for the further development of the Armenian composer school.

Key words: D.Tchouhadjian, first representative of Armenian musical romanticism, Armenian classical piano music.

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր,
ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ՍՏԵՂՈՒԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

«Սիրեցինք մենք զինքը, մելամաղձության այդ
տխրանոյշ զառակը, զի մե՛րն էր ան, մեր հոգիին ազ-
նուագոյն մասը: Իր արցունքով լացինք, իր ցաւերով
տխրեցանք, իր անուրջով երագեցինք ու իր շնչով
ոգիացանք: Այդ կեանքը որ մեր ամենուս կեանքն եղաւ,
հրեղէն ասուպի նման սահելով աշխարհի հորիզոնէն,
իր ետեւ կը թողու անհուն պարապ մը:

Արեւելեան երաժշտութիւնը՝ Չուխաճեանի հետ գե-
րեզման կը մտնէ»:

«ԲԱԶՄԱՎԷՊ», 1899, Հարոր ԾԷ

1898 թվական, 10-ը մարտի: Զմյուռնիայում, ծանր տառա-
պանքներից հետո, դեմքի քաղցկեղից 61 տարեկանում կյանքից
հեռանում է հայ երաժշտության դասական, հայ երաժշտական
թատրոնի հիմնադիր, հանճարեղ կոմպոզիտոր, շնորհաշատ
դաշնակահար, տաղանդավոր դիրիժոր, վաստակաշատ ման-
կավարժ, եռանդուն երաժշտական-հասարակական գործիչ
Տիգրան Չուխաճյանը (1837-1898): Իսկ մինչ այդ... իսկ մինչ
այդ մահվան մահճում կոմպոզիտորն իր սնարի մոտ հերթապա-
հող Սմբատ Քեսեճյանից խնդրել էր Զ.Վերդիի «Օթելլո» երա-
ժըշտական դրամայի պարտիտուրը, գրկել այն, սեղմել կրծքին
ու հրաժեշտ տվել երկրային կյանքին...

Արձագանքելով Տ.Չուխաճյանի մահվան գույժին՝ «Բազմա-

վէպը» 1899-ի փետրվարյան համարի «Նշանաւոր հանգուցեալք» բաժնում տպագրած «Հայ Վերտին» վերտառությամբ հոդվածում նկատում է՝ «Մինչդեռ բնութեան քաղցրաբոյր եւ քաղցրանուագ նոր սերունդը կը պատրաստուէր՝ ճմրան տխուր վարագոյրը պատառելով՝ գալ զարդարել զարնան զուարթութիւնը, եւ երբ բնութեան նորածին ու երիտասարդ երաժիշտք լանջերնին ուռած դայլայլիկնին կը հնչեցընէին, Չուհաճեանի թշուառ հոգին կը յուզուէր, կը հիւժէր Չմիւռնիոյ մթնոլորտին տակ, տխուր մահճին մէջ. այն հոգին՝ որ կը յուսար իւր թրթռուն ձայնով ու մատուրներով՝ հետեւիլ բնութեան երաժշտաց սրբենի ճլուրտուկներուն. այն հոգին, որ 55 տարիներէ ի վեր Պոլսոյ սալոններուն եւ թատերաբեմերու մէջ իբր Հայ Վերտի կը ծափահարուէր. այն հոգին՝ որուն վառվռուն երեակայութեան գեղեցիկ արտադրութիւններն ի Փարիզ, յԵգիպտոս եւ յԱթէնս համակրելի ընդունելութիւն գտած էին: Չուհաճեան կը պատրաստուէր վերահաս ամրան հետ տեսնել նաեւ իր կործանուած առողջութեան ամառն ալ, բայց անաչառ քաղցկեղը կը ճնշէր նորա մարմինը, եւ նուագելի հոգին թեւ առնելով՝ կը սաւառնէր»¹:

Չուխաճյանը «բոլոր անձամբ երգի արհեստին նուիրած էր իր անձը, որ բնական հանճարով մ'ալ օժտուած ըլլալով՝ նոր տեսակ երաժշտութեան հիմնադիրը, վարպետ մեկնիչը ու ղեկավարը հանդիսացավ: Ինքն արեւելեան ազգերու մեղեդիները ի մի ձուլելով՝ նոր դարոցի մը ստեղծողը եղաւ, եւ Վոսփորի բանաստեղծական երկնքին տակ երագուած ամէն ներդաշնակութիւնները իր քնարէն լուսեցան», - սա էլ իտալացի կոմս, քննադատ Ռիկարդո Թորենի գնահատականն է՝ տպագրված բոլոնյան թերթերից մեկում 1909-ին հրապարակած իր «Il Verdi Armeno» հոդվածում²:

Իր կյանքի օրոք **Չուխաճյանն արդեն համարուեցան**

¹ **Հ.Ս.Երեմ.**, Հայ Վերտին, «Բազմավէպ», 1899, Հատոր ԾԷ, փետրուար, էջ 6:

² Տես **Ասատրեան Ա.**, Էջեր հայ-իտալական երաժշտական առնչութիւնների պատմութիւնից, «Բազմավէպ», 2005, թիւ 1-4, էջ 46:

Երևույթ էր, հիմնադիրը մերձավորարևելյան երաժշտական թատրոնի: Նա առաջինն էր արևելյան երաժիշտներից, ով ստանալով մասնագիտական երաժշտական կրթություն և կատարելապես տիրապետելով եվրոպական կոմպոզիտորական տեխնիկայի գաղտնիքներին՝ գտավ Արևելքի և Արևմուտքի երաժշտական մշակույթների մերձեցման ուղիները, արևելյան երաժշտության մեջ արմատավորեց օպերային, սիմֆոնիկ ու կամերային երաժշտության ժանրերը: Նրա գործունեությունը մեծ նշանակություն ունեցավ թուրքական երաժշտության հետագա զարգացման համար. նա երաժշտական թատրոնի, մեներգային, խմբերգային ու նվագախմբային գրության եվրոպական սկզբունքների արմատավորողն է Օսմանյան կայսրության մեջ: Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային գործերից երկուսը՝ «Fantaisies orientale sur des motifs turc» (N 1, N 2) դարձան թուրքական պրոֆեսիոնալ գործիքային երաժշտության անդրանիկ նմուշները:

Թեև Տ.Չուխաճյանի կյանքն ու ողջ գործունեությունը ծավալվեց հայրենիքից հեռու՝ Կոստանդնուպոլսում ու նրան բախտ չվիճակվեց երբևէ լինել հայրենիքում, սակայն բացառիկ դեր ունեցավ հայ երաժշտության զարգացման գործում:

Տ.Չուխաճյանը հայ դասական պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական դպրոցի սկզբնավորողն է, ում երաժշտությունը նշանավորում է մի ամբողջ պատմական դարաշրջան և խոր հետք է թողել հայ դասական երաժշտության պատմության մեջ՝ զգալիորեն պայմանավորելով այդ արվեստի հետագա առաջընթացը:

Տ.Չուխաճյանն է հեղինակել հայկական ռոմանսի անդրանիկ նմուշները: Ավելի քան 150 տարի առաջ, Կ.Պոլսում «Քնար հայկականի» 1862-ի մայիսի 30-ի համարում տպագրվում է «Գարուն» ռոմանսը՝ հայ նոր քնարերգության հիմնադիր Մկրտիչ Պեշկիթաշյանի համանուն քերթվածի հիման վրա, որի առաջին կատարողն էր Վենետիկի երաժշտանոցի շրջանավարտ, բարձրագույն մասնագիտական կրթություն ստացած արևմտահայ առաջին երգիչ, տենոր Հովհաննես

Աճեմյանը: «Իրիկուն մը, Պեշիկթաշյանի մահեն³ քանի մը տարի առաջ, ընթրիքի հրավեր կար բարեկամի մը տունն, ի Բանկայթի: Բանաստեղծը խոնջ ու տկար, կանուխեն հասած էր ու պատուհանին մոտ ընկողմանած՝ կը դիտեր վերջալույսը, որ կես մութի մեջ թողած էր սրահը: Ներս կը մտնե Աճեմյան ու չուզելով խռովել Պեշիկթաշյանի խոկանքը, կ'անցնի դաշնակին առջև ու կ'սկսի մեղմիվ նվագել ու երգել Գարունը: Չուխաճյան, ինքն ալ շատ երիտասարդ այն ատեն, ամռան իրիկուն մը, ի դարձին Վոսփորե, նավակին մեջ՝ դեռատի արվեստագետի մը ու սիրող սրտի մը բոլոր ներշնչումովը՝ հորինած էր եղանակն այդ երգին, երգ ու եղանակ՝ բանաստեղծին երգած առավոտյան հովին պես անուշ, աղու և սրտագին, անոր թռչնոց երգին պես ու վտակին մրմունջին պես ակնակիտ ու հանդարտիկ: Պեշիկթաշյան կը ցնցվի, կը դարձունե այքերը բնության հեռապատկերեն դեպի սրահին խորը, դաշնակին ու երգչին կը հառե անշարժ, գրեթե ցնորական երևույթով մը, ճակատը ձեռքին մեջ առած, իր հիվանդ կուրծքին բոլոր հեքով ու խռովյալ հոգվույն բոլոր վրդովումովը հետևելով այն գործիքին ու ձայնին, որ կենդանություն կուտային իր երգին:

Մութը իջած էր արդեն սրահին մեջ, երբ վերջին վանգյունը կը թոթոա երիտասարդ արվեստագետին մատներուն տակ ու վերջին շեշտը կը մարի իր շրթներուն վրա: Ու այդ մութին մեջ, ուր երկու բարեկամները դեռ չէին խոսած, կը լսվի բանաստեղծին գոս ձայնը.

- Ձայնդ դալար...»⁴:

Հայկական ռոմանսի անդրանիկ նմուշներից է նաև Վիկտոր Հյուգոյի խոսքերով (հայերեն թարգմանությունը՝ Օնիկ Երկանյանի) «Լոռա»⁵ ռոմանսը, որի երաժշտական նյութը Տ.Չու-

³ Մ. Պեշիկթաշյանը վախճանվել է 1868թ. նոյեմբերի 28-ին:

⁴ **Պեշիկթաշյան Մ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, 1987, էջ 530:

⁵ **Չուխաճյան Տ.**, «Լոռա». մեներգ դաշնամուրի նվագակցությամբ, Կ. Պոլիս, 1880, տպագիր 4 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 183:

խաճյանն օգտագործել է «Զեմիրե» օպերայի երկրորդ գործողությունից N 10 էբուդիայի, Զեմիրեի և Ռեբիայի տերցետից Զեմիրեի արիոզոյում՝ տոնայնական փոփոխությամբ⁶: Ռոմանսը տպագրվել է Կ.Պոլսում, 1880-ին, «Նուագք Հայկականք»-ում⁷, ապա՝ 2005-ին, Կահիրեում⁸: 1914-ին Փարիզում լույս է տեսել «Լոռայի» ֆրանսերեն տարբերակը՝ «Laura», որը 1994-ի հուլիսի 6-ին Կահիրեում Հայ գեղարվեստասիրաց միության Թեքեյան սրահում ի շարս Չուխաճյանի՝ օտար լեզուներով հորինած մեներգերի կատարել է եգիպտացի երիտասարդ մեցցո-սոպրանո Հալա Էլ-Շապուրին՝ Հայկ Ավագյանի դաշնամուրային ընկերակցությամբ⁹:

Տ.Չուխաճյանի անվան հետ է կապվում հայկական դաշնամուրային երաժշտության սկզբնավորումը: Վիրտուոզ դաշնակահարը համերգային գործունեությանը զուգահեռ զբաղվեց մանկավարժությամբ՝ կրթելով բազմաթիվ պատանիների, ապագա երաժիշտ-կատարողների: Տ.Չուխաճյանը գրեց հայ իրականության մեջ դաշնամուրային առաջին օpus-ները: Նրա դաշնամուրային գործերից են ժանրային-կենցաղային բնույթի պարային պիեսները (մազուրկա, պոլկա, գավոտ, կադրիլ, տարանտելլա և այլն), վիրտուոզ երկերը (այդ թվում՝ *La lyre orientale* կապրիսը, *Cascade de Couz* էքսպրոմտը, Թուրքիո Հայոց Պատրիարք Ներսես Վարժապետյանի մահվան առիթով հորինված «Արտուր ի շիրիմ» մահանվագը՝ հայոց անդրանիկ դաշնամուրային *Marche funèbre*-ն, «Պատրանքներ» ֆանտաստիկ վալսը (*Illusions, Fantaisie-valse*) և այլն), տրանսկրիպցիաները սեփա-

⁶ Տե՛ս Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը, Երևան, 2011, էջ 417:

⁷ Տե՛ս Լոռա, «Նուագք Հայկականք», տետր երաժշտական, Կ.Պոլիս, 1880, Ա. շրջան, թիւ 8-9:

⁸ **Տիգրան Չուխաճյան**. Մեներգներ եւ խմբերգներ. դաշնակի նուագակցությամբ, Գահիրե, 2005, էջ 31-34:

⁹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ XV:

կան օպերաներից¹⁰: Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային ֆուգաները նշանավորեցին հայկական պոլիֆոնիկ երաժշտության ծնունդը:

Ցավոք, Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործությունները չեն հնչում:

Այս տեսակետից աննախադեպ էր 2012թ. դեկտեմբերի 12-ին ՀՀ ԳԱԱ Նիստերի դահլիճում տեղի ունեցած «Տիգրան

¹⁰ **Աղաճյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունը, Ատենախոսություն արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման համար, Երևան, 2013: **Աղաճյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունը (նվիրվում է կոմպոզիտորի ծննդյան 175-ամյա հոբելյանին), Հայ արվեստի հարցեր - 4, գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2012, էջ 190-197: **Ասատրյան Ա., Աղաճյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունը. Տրանսկրիպցիաներ «Ձեմիրե» օպերայից, Մանկավարժության և հոգեբանության հիմնախնդիրներ, Միջբուհական կոնսորցիումի գիտական հանդես, 2012, 2, էջ 153-162: **Աղաճյան Ա.**, Հայոց դաշնամուրային անդրանիկ «Marche funèbre»-ն՝ Տ.Չուխաճյանի «Մահանուագը», Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջան՝ նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին (19-21 հոկտեմբերի, 2012), Նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2013, էջ 19-32: **Աղաճյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի պոլկաները, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջան՝ նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին (19-21 հոկտեմբերի, 2012), Նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2013, էջ 350-360: **Աղաճյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունների կատարողական մեկնաբանության հարցերի շուրջ, Երիտասարդ արվեստաբան - 1, գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, 2013, էջ 3-17: **Աղաճյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի ֆուգաները, Երիտասարդ արվեստաբան - 1, գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, 2013, էջ 18-24: **Աղաճյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի կատարողական և մանկավարժական գործունեությունը, «Ակունք» գիտական հոդվածների ժողովածու, 2013, թիվ 1 (7), էջ 101-106: **Աղաճյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի դաշնամուրային վիրտուոզ-համերգային պիեսները. «Քուրի ջրվեժը», «Կանթեղ», գիտական հոդվածներ, 4 (57), 2013, էջ 228-234: **Адамян А.** Фортепианное творчество Тиграна Чухаджяна: Историческое значение и черты стиля, Материалы Международной научно-практической конференции для студентов и молодых ученых "Музыкознание в зеркале современности", Казань, 15-16 мая, 2014, стр. 245-248.

Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործությունը» համերգը¹¹, որի ընթացքում Հայաստանում առաջին անգամ, գիտական աշխատանքով զբաղվող երիտասարդ երգիչների ու դաշնակահարների կատարմամբ ներկայացվեցին էջեր Տ.Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործությունից՝ մեներգեր ու դաշնամուրային գործեր: Արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի մեներգիչ, ՀՀ նախագահի երիտասարդական մրցանակի դափնեկիր, միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր, բարիտոն Գուրգեն Բավեյանի կատարմամբ հնչեցին «Գարուն» ռոմանսը, «Լոռան» և «Ave Maria»-ն: Նվագակցում էր պրոֆեսոր Մարգարիտ Սարգսյանը: «Երգ ուրախության» և «Առ սեր իմ Հայաստան» երգերի կատարմամբ հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հայցորդ, հանրապետական մրցույթների դափնեկիր Սոնա Մակարյանը՝ Խ.Աբովյանի անվան ՀՊՄՀ դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու Աննա Ադամյանի նվագակցությամբ: Արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս, միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր, կոմպոզիտոր և երգեհոնահար Հովհաննես Մանուկյանի¹² կատարմամբ հնչեցին «Քուզի ջրվեժը» Էքսպրոմտը և «Եվս մեկ գավուտը»: Արվեստագիտության թեկնածու, միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր Լիլիթ Արտեմյանը¹³ ներկայացրեց «Պատրանքներ» Մեծ ֆանտաստիկ վալսը, «Մահանվագը» և «Սիրուն» Սալոնի մազուրկան:

¹¹ Համերգը կազմակերպվել էր ՀՀ նախագահ Սերժ Սարգսյանի հովանու ներքո իրականացվող երիտասարդ գիտնականների աջակցության ծրագրի շրջանակներում և Հայաստանի երիտասարդական հիմնադրամի ֆինանսավորմամբ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գումարած Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական հերթական՝ յոթերորդ նստաշրջանի շրջանակներում:

¹² Ներկայումս՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող:

¹³ Ներկայումս՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող:

Խ.Աբովյանի անվան Հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի դասախոս, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հայցորդ, հանրապետական մրցույթների դափնեկիր Լիլիթ Հակոբյանը կատարեց «Proti polka»-ն, իսկ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայցորդ, միջազգային մրցույթների դափնեկիր Սոֆյա Ղազարյանը՝ «Զվարթություն» պոլկան: Համերգը վարեց Աննա Ադամյանը, ում թեկնածուական ատենախոսությունը նվիրված էր հենց Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործության ուսումնասիրությանը: Հավարտ համերգի՝ տողերիս հեղինակի կատարմամբ հնչեց ավելի քան 140 տարեկան «Արիֆի խորամանկությունը» օպերայից կոմպոզիտորի կատարած տրանսկրիպցիաներից մեկը՝ Առաջին գործողության N 7 ֆինալի Արիֆի և Մերիեմի զուգերգը, որտեղ տեղավորված է Արիֆի սիրո խոստովանությունը:

Համերգը հիշեցրեց Ֆելիքս Մենդելսոնին. 1829-ին Բեռլինում 20-ամյա Մենդելսոնի ղեկավարությամբ, 100-ամյա մոռացությունից հետո կատարվեցին Բախի «Չարչարանքներն ըստ Մատթեոսի», որից հետո վերակենդանացավ հետաքրքրությունը Բախի անձի ու ստեղծագործության հանդեպ: Ուզում եմ հավատալ, որ ՀՀ ԳԱԱ-ում երիտասարդ արվեստաբանների կատարմամբ համերգով ևս հետաքրքրություն կառաջանա Տ.Չուխաճյանի մինչ օրս անհայտ դաշնամուրային ստեղծագործության հանդեպ, և այդ գործերը հետայսու կհնչեն ոչ միայն Հայաստանի ու արտասահմանի հեղինակավոր բեմերում, այլև տեղ կգտնեն Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ուսումնական ծրագրերում:

2012-ի տարեմուտին տաղանդավոր դաշնակահար, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, ՀՀ վաստակավոր արտիստ, չուխաճյանական արվեստի նվիրյալ Արմեն Բաբախանյանի կատարմամբ լույս տեսավ «Հայ դաշնամուրային երաժրշտության անթոլոգիայի» առաջին հատորը, որի առաջին խտասալիկում տեղ են գտել Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային պիեսներից տասը:

Ծանրակշիռ է **Չուխաճյանի սիմֆոնիկ ժառանգությունը**¹⁴: Հայկական դաշնամուրային կոնցերտի նախատիպով՝ դաշնամուրի և նվագախմբի համար գրված «Mouvement Perpétuel»-ով, սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված երկերով (այդ թվում՝ «Արևելյան ֆանտազիա», «Արևելյան» պար, «Քայլերգ շնորհակալության», «Մեծ պարսկական քայլերգ» (երկու տարբերակներ), Մեծ պոպուրի «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա» օպերայի մոտիվներով, Պոպուրի «Էբուդիա և Չեմիրե» օպերայի մոտիվներով, «Չեմիրե» ֆանտազիա, «Հայկական եղանակ», «Մեղեդի», «Քայլերգ» և այլն) Չուխաճյանը դրեց հայկական սիմֆոնիկ երաժշտության հիմքերը: Տ.Չուխաճյանը սիմֆոնիկ նվագախմբի համար «Պարսկական քայլերգ» ստեղծած հայ առաջին կոմպոզիտորն է: Ի դեպ, այդ ժանրը հետագայում կենսունակ դարձավ հայ դասական երաժշտության մեջ: Բավական է հիշել Ալ.Սպենդիարյանի անկրկնելի «Պարսկական քայլերգն» «Ալմաստից» և Ա.Տիգրանյանի «Պարսկական քայլերգը» «Դավիթ Բեկից»:

Տ.Չուխաճյանի ժառանգության կարևոր էջն են փողային նվագախմբի համար գրված չորս քայլերգերը, որոնք կոմպոզիտորի ղեկավարությամբ բազմիցս հնչել են Կ.Պոլսի զբոսայգիներում¹⁵:

¹⁴ Տե՛ս **Костандян М.** Симфоническое творчество Тиграна Чухаджяна. «Danse Caractéristique, L'oriental», «Կանթեղ». գիտական հոդվածներ, 1 (62), Երևան, 2015, էջ 257-269. **Костандян М.** Симфоническое творчество Тиграна Чухаджяна. «Fantasie orientale», Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական իններորդ նստաշրջան (14 նոյեմբերի, 2014), նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2015, էջ. 114-122. **Костандян М.** Симфоническое творчество Тиграна Чухаджяна, «Կանթեղ». գիտական հոդվածներ, 4 (61), Երևան, 2014, էջ 280-287. **Костандян М.** Симфоническое творчество Тиграна Чухаджяна. «Mouvement Perpétuel», «Կանթեղ». գիտական հոդվածներ, 2-3 (59-60), Երևան, 2014, էջ 406-421. **Костандян М.** Симфоническое творчество Тиграна Чухаджяна. «Mélodie», «Կանթեղ». գիտական հոդվածներ, 1 (58), Երևան, 2014, էջ 283-295.

¹⁵ **Թահմիզեան Ն.**, Տիգրան Չուխաճյան. կեսնքը եւ ստեղծագործությունը, Փաստենա, 1999, էջ 35:

Տ.Չուխաճյանը հայ երաժշտական թատրոնի հիմնադիրն է. նրա գործունեությամբ պայմանավորվեց հայ երաժշտական թատրոնի սկզբնավորումը ԺԹ դարի երկրորդ կեսին: Հրաշքով պահպանված ու մեզ հասած, դեռևս անտիպ ու երևանի Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում գտնվող Տ.Չուխաճյանի դիվանում հանգրվանած ձեռագիր վեց օպերաներով Չուխաճյանը հայ դասական երաժշտության մեջ արմատավորեց օպերային մի քանի ժանրեր: Դրանք են պատմառոմանտիկական «Արշակ Բ»-ը, կոմիկական օպերաների տրիադան՝ «Արիֆի խորամանկությունը», «Քյոսե Քեհյան» և «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղան», հայրենասիրական «Ինդիանան» և «Չեմիրե» հեքիաթ-օպերան: «Լեբլեբիջի» ազդեցության տակ Քր.Կարա-Մուրզան ձեռնամուխ եղավ «Շուշանի» ստեղծմանը. թեև անավարտ՝ օպերայի ժանրն իր վրա հրավիրեց հայ կոմպոզիտորների ուշադրությունը, ուղի հարթեց Կոմիտասի անավարտ «Անուշից» դեպի Ա.Տիգրանյանի «Անուշն» ու «Դավիթ Բեկը», Ալ.Սպենդիարյանի «Ալմաստը», Հ.Ստեփանյանի օպերաները... Չուխաճյանը նախանշեց հայկական բալետի զարգացումը. նրա օպերաների բալետային տեսարաններն էլ նախակարապետը դարձան Ա.Խաչատրյանի «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:

Հայոց անդրանիկ «**Արշակ Բ**» օպերան¹⁶ (1868) Տ.Չուխաճյանը գրել է թատերական գործիչ, դրամատուրգ, բանաստեղծ,

¹⁶ «Արշակ II», պարտիտուր, ձեռագիր 350 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 8: «Արշակ II». Նախերգանք, պարտիտուր, ձեռագիր 14 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 9: «Արշակ II». Նախերգանք, պարտիտուր, ձեռագիր 14 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 10: «Արշակ II», կլավիր, ձեռագիր 34 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 11: «Արշակ II», կլավիր, թերի, ձեռագիր

թարգմանիչ, գեղագետ, ուսուցիչ ու գրական քննադատ Թովմաս Թերզյանի լիբրետոյի¹⁷ հիման վրա, որը որպես գրական երկ հրատարակվել է Կ.Պոլսում (1871): Օպերան բեմադրվել է 1869-ին, ունեցել ընդամենը երեք ներկայացում: Կոմպոզիտորի մահից հետո օպերան մոռացության է տրվում: Տասնամյակներ անց, Չուխաճյանի երաժշտական ժառանգության առաջին լուրջ գիտական ուսումնասիրությունը ստանձնած Գեորգի Տիգրանովը, ծանոթանալով նրա արխիվային նյութերին, 1942-ին հայտնաբերում է օպերայի պարտիտուրը: Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերային թատրոնում Գ.Տիգրանովը, ներկայությամբ Հայկանուշ Դանիելյանի, Միքայել Թավրիզյանի, Արմեն Գուլակյանի և Մուշեղ Աղայանի, դաշնամուրով նվագում է իր հայտնաբերած օպերան: Պարտիտուրը հանձնվում է Երևանի Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնին, որը, չնայած պատերազմական ժամանակաշրջանի (1942-43) դժվարություններին, ձեռնամուխ է լինում բեմադրության աշխատանքների:

58 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 12: «Արշակ II». Նախերգանք, կլավիրից 1 էջ, սևագիր, ձեռագիր 1 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 13: «Արշակ II». Նախերգանք, գործիքային պարտիաներ, ձեռագիր 24 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 14: «Արշակ II», գործիքային պարտիաներ, ձեռագիր 56 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 15: «Արշակ Երկրորդ», կլավիր, ձեռագիր, Երևանի Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի թանգարան: Չուհաճեան Տ., Արշակ Բ. Օփերա չորս արարով, Լիպրեթթթ՝ Թովմաս Թերզեան, Երգի եւ դաշնակի համար, դաշնակի փոխադրութիւն՝ Տիգրան Չուհաճեան եւ Հայկ Ավագեան, Երաժշտական խմբագրութիւն՝ Հայկ Աւագեան, թատերական խմբագրութիւն՝ Ժիրայր Բաբազեան, Գահիրէ, 2000, 429 էջ: Չուհաճեան Տ., Արշակ Բ. Օփերա չորս արարով, Լիպրեթթթ՝ Թովմաս Թերզեան, Նուագագրութիւն, Երաժշտական խմբագրութիւն՝ Հայկ Աւագեան, թատերական խմբագրութիւն՝ Ժիրայր Բաբազեան, Գահիրէ,

¹⁷ «Արշակ Բ», թատրանուագ ի չորս հանդէսս, քերթուած Թովմաս Ռ. Թերզեանի, երաժշտութիւնը Չուխաճեան Տիգրանայ: Կ.Պոլիս, տպ. Քիրիշեան և Ընկ., 1871: ձեռագիր 24 թերթ, կից՝ մեքենագիր 58 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 134:

Թատրոնը հրաժարվում է Թ.Թերգյանի լիբրետոյի գաղափարական ու դրամատուրգիական կոնցեպցիայից, բեմադրության համար Արմեն Գուլակյանը գրում է նոր լիբրետո՝ ուժեղացնելով սյուժեի հայրենասիրական գիծը¹⁸: 1945-ին, Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատման 25-ամյակի առթիվ, կոմպոզիտորի մահից ուղիղ 47 տարի անց Երևանի Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի բեմում Միքայել Թավրիգյանի ղեկավարությամբ առաջին անգամ հնչում է «Արշակ Երկրորդի» կախարդող երաժշտությունը՝ արժանանալով ջերմ ընդունելության¹⁹: «Արշակ Երկրորդի» բեմադրությունը դարձավ ոչ միայն Խորհրդային Հայաստանի, այլև Խորհրդային Միության մշակութային կյանքի առավել վառ ու նշանակալի իրադարձություններից մեկը՝ արժանանալով երկրի բարձրագույն պարգևի՝ Ստալինյան մրցանակի: Անդրանիկ բեմադրության օրվանից օպերան մշտական տեղ գտավ թատրոնի երկացանկում: 1956-ի հունիսին հայ արվեստի տասնօրյակի շրջանակներում օպերան երկրորդ բեմադրությամբ ցուցադրվեց Մոսկվայի Մեծ թատրոնում²⁰: Վերջին գործողության մեջ ավելացավ «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ» պարային հնտերմեդիան: «Արշակ Երկրորդի» երրորդ բեմադրությունը տեղի ունեցավ 1971-ին և ձևավեց հայոց օպերային արվեստի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանին²¹:

¹⁸ «Արշակ Երկրորդ» օպերայի համար Ա.Գուլակյանի գրած լիբրետոն տե՛ս **Ասատրյան Ա.**, «Արշակ Բ». հայոց անդրանիկ օպերան, Երևան, 2006, Հավելված 2, էջ 194-266:

¹⁹ Ներկայացման մեջ ընդգրկվել էին հայ բեմի առաջատար ուժերը՝ Հայկանուշ Դանիելյանը (Օլիմպիա), Տաթևիկ Սազանդարյանը (Փառանձեմ), Շարա Տայյանը և Պավել Լիսիցյանը (Արշակ Երկրորդ), Ավագ Պետրոսյանը (Տիրիթ):

²⁰ Ներկայացման դիրիժորն էր Սուրեն Չարեքյանը, ռեժիսորը՝ Վավիկ Վարդանյանը: Գլխավոր հերոսների դերերգերով հանդես եկան Գոհար Գասպարյանը (Օլիմպիա), Միհրան Երկաթը (Արշակ Երկրորդ), Նար Հովհաննիսյանը (Ներսես):

²¹ Դիրիժորն էր Օհան Դուրյանը, նկարիչը՝ Ռոբերտ Նալբանդյանը: Գլխավոր հերոսների դերերգերը կատարեցին Միհրան Երկաթը (Արշակ Երկրորդ),

1984-ին իրականացվեց «Արշակ Երկրորդի» նոր բեմադրությունը²²: 2001-ին Սան Ֆրանցիսկոյում տեղի ունեցավ «Արշակ Բ»-ի համաշխարհային պրեմիերան՝ Լորիս Ճգնավորյանի ղեկավարությամբ 6 ներկայացումները, որոնցում ներգրավված էին ինչպես հայ (Հասմիկ Պապյան, Տիգրան և Հայկ Մարտիրոսյաններ), այնպես էլ օտար՝ ամերիկացի, ֆրանսիացի, վրացի, կանադացի, բուլղար, պարսիկ երգիչներ, որոնք երգում էին հայերեն: Բեմադրվեց օպերան հեղինակային մտահղացմամբ, հայերեն լեզվով²³:

«Արշակ Երկրորդի» ներկա բեմադրությունն իրականացվեց 2007-ին՝ Գեղամ Գրիգորյանի գեղարվեստական ղեկավարությամբ: Բեմադրող ռեժիսորն էր Գ.Գրիգորյանը, դիրիժորը՝ Կարեն Դուրգարյանը, խմբավարը՝ Կարեն Սարգսյանը: Գլխավոր հերոսների դերերգերով հանդես եկան Գևորգ Հակոբյանը (Արշակ Երկրորդ), Անահիտ Մխիթարյանը (Օլիմպիա), Քրիստինե Սահակյանը (Փառանձեմ), Գեղամ Գրիգորյանը (Տիրիթ):

Ցավոք, տասնամյակներ շարունակ «Արշակ Երկրորդը» ներկայանում է առանց Նախերգանքի:

Եվ ահավասիկ 2012-ի նոյեմբերի 21-ին, Տ.Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյա հոբելյանի շրջանակներում Արամ Խաչատրյան համերգասրահում տեղի ունեցավ համերգ, որի ծրագրում տեղ էին գտել Չուխաճյանի ստեղծագործությունները: «Արշակ Երկրորդ» և «Կարինե» օպերաներից հատվածների կատարմամբ հանդես եկան Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի սիմֆոնիկ նվագախումբը, երգչախումբը և մեներգիչները՝ Արծվիկ Դե-

Գոհար Գասպարյանը (Օլիմպիա), Գոհար Գալաչյանը (Փառանձեմ), Նար Հովհաննիսյանը (Ներսես), Հենրիկ Ալավերդյանը (Վասակ):

²² Բեմադրության ռեժիսոր-բեմադրիչ՝ Տիգրան Լևոնյան, դիրիժոր՝ Հ.Չեքիջյան, նկարիչ՝ Ե.Սաֆրոնով:

²³ Տե՛ս **Tahmizian N.** *The Life & Works of Dikran Tchouhadjian*, Pasadena, CA, 2001, էջ 195-198:

մուրճյանը (Կարինե), Պերճ Քարազյանը (Արմեն), Միքայել Հովակիմյանը (Հոր-հոր), Ալինա Փահլևանյանը (Օլիմպիա), Աննա Այվազյանը (Փառանձեմ), Առնոլդ Քոչարյանը (Արշակ Երկրորդ) և Միքայել Հովակիմյանը (Ներսես Կաթողիկոս)՝ թատրոնի երաժշտական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր, ՀՀ վաստակավոր արտիստ Կարեն Դուրգարյանի ղեկավարությամբ:

Համերգը բացառիկ էր իր նշանակությամբ՝ հրնթացս համերգի տեղի ունեցավ «Արշակ Բ» օպերայի Նախերգանքի հաստատյան պրեմիերան՝ ունկնդիրներին ներկայացնելով մինչ այդ անձանոթ Չուխաճյան-սիմֆոնիստին:

Հրնթացս երևանյան համերգի՝ Կ.Դուրգարյանը հանդիսատեսի համար պատրաստել էր ևս մեկ անակնկալ: Համերգի վերջում հնչեց Տ.Չուխաճյանի «Ձեյթունցիների քայլերգը»՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ: «Ձեյթունցիների քայլերգը», որը կյանքի կոչվեց 1862-ի Ձեյթունի դյուցազնամարտի կապակցությամբ Չուխաճյանի և զեյթունցի հերոս բանաստեղծ Հարություն Չագրյանի համագործակցությամբ, արժանացել է հայ և օտարազգի կոմպոզիտորների ուշադրությանը: Մ.Եկմալյանը քայլերգի հիման վրա արական երգչախմբի համար ստեղծել է a cappella խորոխտ խմբերգը՝ «Կեցցե Ձեյթուն» վերնագրով²⁴, իսկ 1974թ. Ալեքսանդր Հարությունյանը դաշնամուրի, լարային նվագախմբի և հարվածայինների համար գրված «Մեր հին երգերը» ռապսոդիայում, ի թիվս այլ երգերի («Բլբուլն Ավարայրի», «Արաքսի արտասուքը»), օգտագործել է Չուխաճյանի քայլերգը՝ ստեղծելով սիմֆոնիկազգված վարիացիաների նմուշ: Գ.Կազաչենկոն երգի մեղեդին օգտագործել է մեներգչի, երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված առաջին «Հայկական սյուիտում», իսկ Միխայիլ Իպոլիտով-Իվանովը երգի մեղեդին 1894թ. օգտագործել է օր. 10 «Կովկասյան էսքիզներ» N 1

²⁴ Որպես վերնագիր կոմպոզիտորն ընտրել է քայլերգի բանաստեղծական տեքստի վերջին քառյակի առաջին երկու բառերը, որն, իրականում, երգի իսկական ապոֆեոզն է, տրամաբանական շեշտը:

սիմֆոնիկ սյուիտում առաջին շարքում՝ որպես «Սարդարի երթի» գլխավոր թեմա: Ի դեպ՝ համաշխարհային հռչակ վայելող «Կովկասյան էսքիզները», որը կատարում են աշխարհի հեղինակավոր կոլեկտիվներ, այդ թվում՝ Լոնդոնի «Ֆիլիարմոնիա» նվագախումբը Նիկոլայ Մալկոյի ղեկավարությամբ, Ուկրաինայի ազգային սիմֆոնիկ նվագախումբը Արթուր Ֆազենի ղեկավարությամբ, այս անգամ հնչեց Երևանի Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի նվագախմբի կատարմամբ՝ Կ.Դուրգարյանի ղեկավարությամբ:

«Արիֆի խորամանկությունը»²⁵ հայկական առաջին կոմիկական օպերան, գրված ըստ Գոգոլի «Ռևիզորի», բեմադրվել է 1872-ի դեկտեմբերի 9-ին Կ.Պոլսում և նշանավորել 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: «Արիֆն» ունեցավ շոնդալից հաջողություն՝ մեծ հռչակ բերելով հեղինակին: Առաջնախաղի ժամանակ գլխավոր հերոսուհի Մերիեմի դերերգը կատարեց օսմանյան բեմի անդրանիկ պրիմադոննա Շագիկ Քյոյլյույանը, իսկ Արիֆի երգամասով հանդես եկավ լիբրետոյի հեղինակ Հովհաննես Աճեմյանը:

Հայ բեմի մեծագույն կատակերգակ, կատակերգության և վոդևիլի վարպետ, կատակերգերի հեղինակ և կատարող Գա-

²⁵ «Արիֆ», պարտիտուր, ձեռագիր 167 թերթ, 8 փաթեթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 1: «Արիֆ», կլավիր, ձեռագիր 53 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 2: «Արիֆ», կլավիր, ձեռագիր 48 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 3: «Արիֆ», կլավիր (թերի), ձեռագիր 41 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 4: «Արիֆ», գործիքային պարտիաներ, ձեռագիր 137 թերթ, 8 փաթեթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 5: «Արիֆ», գործիքային պարտիաներ, ձեռագիր 43 թերթ, 4 փաթեթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 6: «Արիֆ», սևագիր հատվածներ, ձեռագիր 31 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 7:

րեզին Ռշտունու լիբրետոյի հիման վրա գրված «**Քյոսե Քեհյա**»²⁶ օպերայի պրեմիերան տեղի է ունեցել 1875-ի հոկտեմբերի 7-ին: Օպերայի ներկայացումները չեն ունեցել «Արիֆի» հաջողությունը²⁷:

Դերասան, երգիչ, դրամատուրգ, թարգմանիչ և ուսուցիչ Թագվոր Նալյանի լիբրետոյի հիման վրա գրված «**Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղայի**»²⁸ պրեմիերան տեղի ունեցավ 1875-ի նոյեմբե-

²⁶ «Քյոսե Քեհյա», պարտիտուր, ձեռագիր 163 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 65: «Քյոսե Քեհյա», գործիքային պարտիաներ, քսերոպատճեն, 336 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 66: «Քյոսե Քեհյա», կլավիր, ձեռագիր 53 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 67: «Քյոսե Քեհյա», կլավիր, ձեռագիր 67 թերթ, 3 փաթեթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 68: «Քյոսե Քեհյա», կլավիր, քսերոպատճեն, ձեռագիր 72 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 69: «Քյոսե Քեհյա», կլավիր, ձեռագիր 25 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 70: «Քյոսե Քեհյա», կլավիր, ձեռագիր 49 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 71: «Քյոսե Քեհյա», լիբրետո, հայերեն, մեքենագիր 38 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 148: «Քյոսե Քեհյա», լիբրետո, հայերեն, մեքենագիր 9 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 149: «Քյոսե Քեհյա», ալբոմ, լիբրետո, արաբատառ թուրքերեն, լուսապատճեն, 58 լուսանկար, 14 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 150: «Քյոսե Քեհյա», ծրագիր, լիբրետո, Բեյրութ, հայերեն, ֆրանսերեն, տպագիր 20 թերթ, մեքենագիր 9 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 173: Չուխաճեան Տ., Չուարթ (Քէօսէ Քեհիա), Օպերետ երեք արար, Ձայնատետր, 2003, 170+32 էջ:

²⁷ «Արշակ Բ»-ի ստեղծման մեկդարյա հոբելյանի կապակցությամբ 1968-ին Բեյրութում բեմադրվել է «Քյոսե Քեհյայի» հայացված տարբերակը՝ «Չվարթը», որի բեմադրությունն իրականացրել են Վահրամ Փափազյան թատերախումբն ու Հ.Ե.Ը. երգչախումբը: 2003-ին «Չվարթը» բեմ է բարձրանում Փասադենայի քաղաքային հանդիսասրահում՝ Գլենդելի «Lark» երաժշտական ընկերակցության խմբավար Վ.Պարսումյանի և ՀԲԸՄ «Արտավազը» թատերախմբի ղեկավար Գ.Սաթամյանի համատեղ ջանքերով:

²⁸ «Լեբլեբիջի», պարտիտուր, թերթի, ձեռագիր 127 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 49: «Լեբլեբիջի». Սյուիտ նվագախմբի համար, պարտիտուր, ձեռագիր 30 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 50: «Լեբլեբիջի», պարտիտուրից հատվածներ, ձեռագիր 31 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 51: «Լեբլեբիջի», կլավիր, ձեռագիր 93 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 52: «Լեբլեբիջի», կլավիր, ձեռագիր 49 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 53:

րի 5-ին՝ արձանագրելով շոնդալից հաջողություն: Գլխավոր դերերգերի կատարմամբ հանդես են գալիս Շագիր (Ֆաթինե), Հովհաննես Աճեմյանը (Խուրշիդ), Խաչիկ Փափազյանը (Սանսար-Հասան), Գարեգին Ռշտունին (Ճինկյոզ), Թագվոր Նայլանը (Հոր-հոր աղա) և այլք: «Լեբլեբիջի» դառնում է Չուխաճյանի ամենասիրված, տարածված և ժողովրդականացած օպերան: Չուխաճյանն անմահանալու էր հենց այս օպերայով: «Լեբլե-

«Լեբլեբիջի», կլավիր, ձեռագիր 74 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 54: «Լեբլեբիջի», կլավիր, ձեռագիր 78 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 55: «Լեբլեբիջի», կլավիր, ձեռագիր 35 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 56: «Լեբլեբիջի», կլավիր, ձեռագիր 35 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 57: «Լեբլեբիջի», կլավիր, հատվածներ, ձեռագիր 40 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 58: «Լեբլեբիջի», գործիքային պարտիաներ, ձեռագիր 147 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 59: «Լեբլեբիջի», նվագախմբային պարտիաներ, ձեռագիր 32 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 60: «Լեբլեբիջի», խմբերգային պարտիաներ, ձեռագիր 21 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 61: «Լեբլեբիջի», վոկալ պարտիաներ, ձեռագիր 16 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 62: Պոպուրի «Լեբլեբիջի» օպերայի թեմաներով, պարտիտուր, ձեռագիր 30 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 63: «Լեբլեբիջի», հատվածներ, ձեռագիր 20 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 64: «Լեբլեբիջի», միաձայն երգեր, արաբատառ և լատինատառ թուրքերեն, տպագիր 10 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 182: «Լեբլեբիջի», լիբրետո, հայատառ թուրքերեն, ձեռագիր 41 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 142: «Լեբլեբիջի», լիբրետո, թուրքերեն, ձեռագիր 19 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 143: «Լեբլեբիջի», լիբրետո, հայատառ թուրքերեն, ձեռագիր 13 թերթ, կից՝ սևագրություն 3 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 144: «Լեբլեբիջի», լիբրետո, թարգմ. Անմեդյանի, ֆրանսերեն, ձեռագիր 14 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 145: «Լեբլեբիջի», լիբրետո, թարգմ. Անմեդյանի, 1887թ., ֆրանսերեն, ձեռագիր 80 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 146: «Լեբլեբիջի», ծրագիր, լիբրետո, 1931թ. 5/VI, Փարիզ, ֆրանսերեն, տպագիր 6 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 171: «Լեբլեբիջի», ծրագիր, լիբրետո, 1938թ. 5/VI, Փարիզ, ֆրանսերեն, տպագիր 4 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 172: Չուխաճեան Տ., «Լէպլէպիճի Հօր-հօր աղա», Կատակերգական երգախաղ, 3 արար, Երաժշտութիւն՝ Տիգրան Չուխաճեան, Թատերատետր՝ Թագուր Նալեան, Թրքերէնէ Հայերէնի թարգմանեց՝ Վաչե Պարսումեան, 2004, 147+44 էջ:

բիջին», թերևս այն եզակի օպերաներից է, որն ունի բացառիկ ընդգրկուն աշխարհագրություն և ներկայացվել է աշխարհի բազմաթիվ լեզուներով, այդ թվում՝ թուրքերեն, հունարեն, գերմաներեն, հայերեն, ռուսերեն, բուլղարերեն, ֆրանսերեն: Օպերան բազմիցս ծափահարվել է Մերձավոր Արևելքում՝ Լիբանանում, Սիրիայում, Անդրկովկասում (Բաքվում և Թիֆլիսում), Եվրոպայում՝ Ֆրանսիայում, Հունաստանում, Կիպրոսում, Բուլղարիայում, Ռումինիայում, Աֆրիկայում՝ Եգիպտոսում, ԱՄՆ-ում, Կանադայում, նաև՝ Թուրքիայում և Հայաստանում:

Կոմիկական օպերաների տրիադայից հետո Չուֆաճյանը ստեղծում է հայրենասիրական օպերան՝ «**Ինդիանան**»²⁹ (լիբրետոն ըստ թուրքական նոր գրականության ներկայացուցիչ Աբդյուլհակ Համիդի «Հնդկուհին» ստեղծագործության կազմել էր Հովսեփ Եազրճյանը): 1870-ականների Թուրքիայում կոմպոզիտորը հայրենասիրական խոշոր կտավի opus-ում պատմեց ոչ թե ի՛ր հայրենիքի ու ժողովրդի, այլ՝ հեռավոր Հնդկաստանի ու հնդկիկների մասին՝ նրանց իղծերը նույնացնելով իր և իր հայրենակիցների համար թանկ ու նվիրական հայրենիքի մասին երազանքների հետ: «Ինդիանան» երբեք բեմ չբարձրացավ, ո՛չ հեղինակային մտահղացմամբ և ո՛չ էլ գոնե խմբագրված ձևով: Մինչդեռ սա Չուֆաճյանի լավագույն ստեղծագործություններից է, նրա հասուն շրջանի կատարյալ գործերից:

²⁹ «Ինդիանա», պարտիտուր, I գործողություն, ձեռագիր 121 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուֆաճյանի դիվան N 30: «Ինդիանա», պարտիտուր, II գործողություն, ձեռագիր 100 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուֆաճյանի դիվան N 31: «Ինդիանա», պարտիտուր, III գործողություն, ձեռագիր 99 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուֆաճյանի դիվան N 32: «Ինդիանա», կլավիր, I գործողություն, ձեռագիր 60 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուֆաճյանի դիվան N 33: «Ինդիանա», կլավիր, II գործողություն, ձեռագիր 52 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուֆաճյանի դիվան N 34: «Ինդիանա», կլավիր, III գործողություն, ձեռագիր 49 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուֆաճյանի դիվան N 35: «Ինդիանա», գործիքային պարտիաներ, Տետր N 1-10, Տետր N 12-15 ԳԱԹ, Տ.Չուֆաճյանի դիվան N 36-48:

Հայոց առաջին-հեքիաթ օպերան՝ «**Ձեմիրեն**»³⁰, գրված ըստ հուշարար, թատերագիր և թարգմանիչ Տիգրան Գալեմ-ճյանի լիբրետոյի, կոմպոզիտորի կենդանության օրոք Պոլսում ներկայացվել է ութ անգամ՝ 1891-ին³¹: Ոգևորված օպերայի հաջողությունից՝ «Ձեմիրեն» Փարիզում բեմադրելու մտադրությամբ 1891-ի ապրիլին Չուխաճյանը մեկնում է Ֆրանսիա: Փարիզ հասնելուն պես Չուխաճյանն սկսում է բանակցությունները թատրոնների տնօրենների հետ: Շուտով պարզվում է, որ ձեռքի

³⁰ «Ձեմիրեն», պարտիտուր, ձեռագիր 190 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 16: «Ձեմիրեն», պարտիտուր, ձեռագիր 201 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 17: «Ձեմիրեն», կլավիր, ձեռագիր 121 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 18: «Ձեմիրեն», կլավիր, ձեռագիր 140 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 19: «Ձեմիրեն», կլավիր, ձեռագիր 143 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 20: «Ձեմիրեն», Ֆանտազիա, պարտիտուր, ձեռագիր 13 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 21: «Ձեմիրեն». Ֆանտազիա, գործիքային պարտիաներ, ձեռագիր 56 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 22: «Ձեմիրեն», գործիքային պարտիաներ, ձեռագիր 285 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 23: «Ձեմիրեն», գործիքային պարտիաներ, ձեռագիր 152 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 24: «Ձեմիրեն», վոկալ պարտիաներ, ձեռագիր 76 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 25: Պոպուրի «Ձեմիրեն» օպերայի թեմաներով. պարտիտուր, ձեռագիր 29 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 26: «Ձեմիրեն» օպերայի թեմաներով պոպուրի. նվագախմբային պարտիաներ, ձեռագիր 104 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 27: Ձեմիրենի ողմանսը «Ձեմիրեն» օպերայից՝ ձայնի համար դաշնամուրի նվագակցությամբ, ձեռագիր 2 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 28: «Ձեմիրեն», հատվածներ, ձեռագիր 18 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 29: «Ձեմիրեն», լիբրետո, թերի, ֆրանսերեն, ձեռագիր 21 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 138: «Ձեմիրեն», լիբրետո, ֆրանսերեն, ձեռագիր 35 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 139: «Ձեմիրեն», լիբրետո, ռուսերեն, ձեռագիր 34 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 140: «Ձեմիրեն», լիբրետո, իտալերեն, ձեռագիր 41 թերթ, ԳԱԹ, Տ.Չուխաճյանի դիվան N 141: Չուխաճեան Տ., «Ձեմիրեն». արեւելեան գրոյց, Արեւելեան կախարդապատկեր, Չորս արար, Երաժշտութիւն՝ Տիգրան Չուխաճեան, Թատերատետր՝ Տիգրան Գալեմճեան, Հայերեն թարգմանութիւն՝ Վաչե Պարսումեան, 2008, 250+45 էջ:

³¹ «Ձեմիրեն»-ի մասին տե՛ս **Ասատրյան Ա.**, «Ձեմիրեն». Տիգրան Չուխաճյանի կարապի երգը, Երևան, 2009:

տակ եղած համեստ միջոցներով անհնար է օպերայի բեմադրությունը. նրանք պահանջում են մեծ գումարներ, և կոմպոզիտորի ոգևորությունը փշրվում է: Բարեբախտաբար ֆրանսահայ մեծահարուստ Գաբրիել Էգնայանը, կոմպոզիտորի կատարմամբ ծանոթանալով օպերայի երաժշտությանը և գիտակցելով իր հայրենակցի օպերան Փարիզում ներկայացնելու կարևորությունը՝ հանձն է առնում հոգալ բեմադրության հետ կապված ծախսերը: Բայց... հանկարծամահ է լինում Էգնայանը՝ իր հետ գերեզման իջեցնելով «Ջեմիրեի» փարիզյան բեմադրության վերջին հույսը: Փարիզյան ամիսները սակայն անպտուղ չէին՝ Չուխաճյանը ծանոթանում է «Splendid Tavern»-ի սիմֆոնիկ նվագախմբի դիրիժոր Ալտերի հետ. վերջինս իր համերգներից մեկի ծրագրում ընդգրկում է «Արշակի» նախերգանքը և «Fantaisies Orientale»-ը, որոնք արժանանում են ունկնդիրների ջերմ ընդունելությանը, իսկ հեղինակին բերում «Թուրքական Օֆենբախ» գնահատականը: Հուսահատված ու հիասթափված Չուխաճյանը բռնում է տունդարձի ճամփան: Շուտով, 1894-ին, «Ջեմիրեն» բեմադրվում է Կ.Պոլսում: 1966-ին Երևանում Յուրի Դավթյանը Գեորգի Տիգրանովի, Յուրի Դավթյանի և Վլադիլեն Բալյանի նախաձեռնությամբ իրականացնում է «Ջեմիրեի» ձայնագրությունը³²: «Ջեմիրեի» գրեթե 3/4-ը ընդգրկող ձայնագրությունը ճանաչվում է տարվա լավագույն ձայնագրություն ու արժանանում ԽՍՀՄ Համամիութենական ռադիոյի մրցանակին: Հետագայում ձայնագրության հիման վրա ստեղծվում է ռադիոմոնտաժ, որը տասնամյակներ շարունակ հեռարձակվում էր Մոսկ-

³² Օպերայի արխիվային ձեռագրերի հիման վրա Վահրամ Դարբասյանը լիբրետոն իտալերենից ու ֆրանսերենից թարգմանում է հայերեն, որից հետո Վահան Հարությունյանը դա վեր է ածում չափածո տեքստի: Բորիս Սակիլարին ստեղծում է նոր գործիքավորում: Ներգրավվում են Հայաստանի առաջատար երգիչները՝ Գոհար Գասպարյանը, Նար Հովհաննիսյանը, Միհրան Երկաթը, Արշավիր Կարապետյանը, Տիգրան Լևոնյանը, Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնի երգչախումբը (խմբավար՝ Ռուբեն Այվազյան):

վայի ու Երևանի ձայնասփյուռներով: Ոգևորված օպերայի հաջողությունից՝ որոշվում է բեմադրել օպերային մայր թատրոնում... Ու այդպես էլ սպասում է «Ձեմիրեն» իր բեմելին՝ Երևանում³³:

Տ.Չուխաճյանը հայ երաժշտական թատրոնի առաջին կազմակերպիչն էր: Հայկական առաջին օպերաների ստեղծումն ուղեկցվեց երաժշտական թատրոնի հիմնարկմամբ: Ազգային օպերային թատրոնի անհրաժեշտությունը Տ.Չուխաճյանը գիտակցեց դեռևս 1870-ականներին: Տ.Չուխաճյանի և Տ.Գալեմճյանի ղեկավարությամբ ստեղծված «Օսմանյան օպերային թատերախումբը» հայ իրականության մեջ բացառապես հայ արտիստներից կազմված անդրանիկ 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, բացառապես հայ արտիստների մասնակցությամբ բեմադրվում են օպերաներ: Ըստ Չուխաճյանի՝ խմբի խաղացանկը պիտի բաղկացած լիներ մի կողմից՝ արևմտաեվրոպական հեղինակների (մասնավորապես՝ Օֆենբախ, Դոնիցետտի) օպերետներից, մյուս կողմից՝ երաժշտական թատրոնի համար հայ կոմպոզիտորների գրած օպերաներից, տվյալ դեպքում՝ իր երեք կոմիկական 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 ղեկավարությունն ստանձնած դերասան, ռեժիսոր, թատերական գործիչ Սերոկբե Պենկլյանը. խմբի երաժշտական մասի ղեկավարը (նվագավար, խմբավար) Չուխաճյանն էր: Բացառիկ էր Պենկլյանի թատերախմբի դերը հայ երաժշտական թատրոնի զարգացման գործում՝ նա հայ

³³ 2008-ին տեղի ունեցավ «Ձեմիրենի» ամերիկյան պրեմիերան՝ Վաչե Պարտույանի և Գրիգոր Սաթամյանի ջանքերով:

երաժշտությունը հնչեցրեց Թուրքիայի սահմաններից դուրս՝ Հունաստանում և Եգիպտոսում: Հետագայում այս գործունեությունը շարունակեց թատերական գործիչ, դերասան և ռեժիսոր Արշակ Պենկյանը՝ 1908-ին Կ.Պոլսում հիմնադրելով Օսմանյան երաժշտական թատրոնը: Տ.Չուխաճյան - Ս.Պենկյան - Ա.Պենկյան թատերախմբերի ստեղծագործական ավանդույթները գտան իրենց տրամաբանական շարունակությունը. այս անգամ՝ մայր հայրենիքում: ՀԽՍՀ ժողկոմխորհի 1932-ի մայիսի 13-ի որոշման համաձայն 1933-ի հունվարի 20-ին Երևանում Ալ.Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի բեմադրությամբ իր դռները բացեց օպերայի և բալետի պետական թատրոնը:

* * *

Ցավոք, դեռևս մենք չենք մարել մեր պարտքը մեծ Մատենորդի հիշատակի առջև: Անհրաժեշտ է՝

1. Իրականացնել Տ.Չուխաճյանի Երկերի լիակատար ժողովածուի ակադեմիական հրատարակությունը: Այսօր կատարողներին և երաժշտասերներին անմատչելի են կոմպոզիտորի երկերի նոտաները, որոնց կարող է ծանոթանալ միայն գիտնական հետազոտողը: Հապաղելն անկարելի է, քանզի Չուխաճյանի ձեռագրերին՝ մատիտագիր պարտիտուրներին ու կլավիրներին սպառնում է ոչնչացման վտանգը. տասնամյակների ընթացքում խունացած՝ դրանք աստիճանաբար դառնում են դժվար ընթեռնելի:
2. Երևանում՝ Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնում բեմադրել «Զեմիրեն», «Արիֆի խորամանկությունը», «Ինդիանան» և «Քյոսե Քեհյան», որոնք կդառնան թատրոնի խաղացանկի անբաժանելի մասը և հրնթացս հյուրախաղերի՝ կհնչեն աշխարհի տարբեր բեմերում:

3. Երևանում կանգնեցնել Տիգրան Չուխաճյանի հուշարձանը:
4. Երևանում հիմնադրել Տիգրան Չուխաճյանի թանգարանը:
5. Զմյուռնիայից Երևան տեղափոխել և Կոմիտասի անվան զբոսայգու պանթեոնում ամփոփել Տիգրան Չուխաճյանի աճյունը:

Հ.Գ.

Ժողովածուն արդեն պատրաստ էր տպագրության, երբ Տ.Չուխաճյանի երաժշտական ժառանգության ճակատագրում տեղի ունեցավ կարևոր իրադարձություն: ՀՀ Նախագահի հրամանագրով՝ ՀՀ Նախագահի 2014 թվականի մրցանակ է շնորհվել «արվեստի բնագավառում՝ Երվանդ Ղազանջանին, Լալա Պուպուզյանին, Ավետիք Խալաթյանին, Արսեն Գևորգյանին և Վահագն Մարգարյանին՝ Տիգրան Չուխաճյանի «Կարինե» օպերետի համար»³⁴:

Հայ երաժշտական թատրոնի տարեգրության մեջ պատմական օր դարձավ 2014 թվականի հունվարի 25-ը: Տևական ընդմիջումից հետո հայրենիք կրկին վերադարձավ Տիգրան Չուխաճյանի «Կարինե» օպերետը՝ հայացված «Լեբլեբիջի Հորհոր աղա» կոմիկական օպերան, որի փայլուն պրեմիերան տեղի ունեցավ Երևանի Հակոբ Պարոնյանի անվան երաժշտական կոմեդիայի պետական թատրոնի բեմում՝ թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար, ՀՀ ժողովրդական արտիստ, ՀՀ պետական մրցանակի դափնեկիր Երվանդ Ղազանջանի բեմադրությամբ, ՀՀ ժողովրդական արտիստ Յուրի Դավթյանի երաժշտական

³⁴ Ասատրյան Լիլիթ, Սերունդների կապը՝ գիտելիքով. տեղի է ունեցել ՀՀ Նախագահի 2014 թվականի մրցանակների հանձնման արարողությունը, «Հայաստանի Հանրապետություն», 27 մայիսի, 2015, էջ 3:

ղեկավարությամբ, ՀՀ ժողովրդական արտիստ Ռոբերտ Էլիբեկյանի բեմանկարչությամբ³⁵:

Հայաստանում «Լեբլեբիջին» առաջին անգամ ներկայացվել է 1943-ի ապրիլի 19-ին, Երևանի երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում՝ «Կարինե» վերնագրով, Թադևոս Սարյանի նոր լիբրետոյի հիման վրա, Արամ Տեր-Հովհաննիսյանի երաժշտական ղեկավարությամբ: Բեմադրության ռեժիսորը Թ.Սարյանն էր, նկարիչը՝ Միքայել Արուտչյանը, պարերը՝ Ս.Լիսիցյանի: Դերերը կատարել են Տիգրան Այվազյանը (Հոր-հոր աղա), Էդվարդ Համբարձումյանը (Մարգար), Արամ Սամվելյանը (Արմեն), Զեմֆիրա Սեդրակյանը (Կարինե) և այլք:

1950-ի մայիսի 21-ին Երևանի երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում «Կարինեի» նոր բեմադրությունն իրականացրեց Վարդան Աճեմյանը, ռեժիսորն էր Թ.Սարյանը, դիրիժորները՝ Ս.Զարեքյանն ու Գ.Կարապետյանը, նկարիչը Շ.Հակոբյանն էր, պարերը՝ Զ.Մուրադյանի և Ա.Լեբեդևի: Գլխավոր դերերը կատարեցին Ա.Արևշատյանը (Հոր-հոր աղա), Ա.Անդրիասյանը (Կարինե), Ֆ.Օհանյանը (Արմեն), Է.Համբարձումյանը (Մարգար), Ս.Էրամջյանը (Շուշան) և այլք:

Եվ ահավասիկ Երվանդ Ղազանջյանի նախաձեռնությամբ և քառամյա նրա համառ ջանքերի շնորհիվ, ՀՀ մշակույթի նախարարության աջակցությամբ և VivaCell MTS ընկերության հովանավորությամբ Երևանում կրկին հնչեց «Կարինեի»՝ հայ ունկնդրին այնքան հարազատ ու դյուբիչ երաժշտությունը:

Երվանդ Ղազանջյանը, ում գնահատմամբ ներկայացումը «թատրոնի հետագա կյանքին նոր գույն բերեց», նրբորեն է զգացել ու հաղորդել Չուխաճյանի մտահղացման և երաժշտական դրամատուրգիայի յուրօրինակությունը: Ոճական իմաստով ներկայացումը միասնական է և երաժշտության պահանջներին

³⁵ «Կարինեի» պրեմիերայի մասին տե՛ս **Ասատրյան Աննա**, Տիգրան Չուխաճյանի «Կարինեն» վերադարձավ, որ այլևս չհեռանա, «Հայաստանի Հանրապետություն», 27 մարտի, 2014, էջ 5:

հարազատ՝ ծավալվում է մեկ շնչում (ռեժիսոր՝ Շուշանիկ Գևորգյան):

Ներկայացման մեջ ընդգրկված են թատրոնի հիմնականում երիտասարդ ուժերը, ովքեր էլ հիացրեցին հանդիսատեսին: Գլխավոր դերակատարներից յուրաքանչյուրն ստեղծեց իր հերոսի դիպուկ կերպարը: Հարազատ կոմպոզիտորի մտահղացմանը՝ Լալա Պուլուզյան-Կարինեն գրավիչ-կանացի էր, պոետիկ և քնքուշ: Սիրահար զույգի սիրո պատմությունը վարպետությամբ կերտեց Արսեն Գևորգյան-Արմենը:

Օպերետում Կարինեի և Արմենի անկեղծ, խոչընդոտները հաղթահարող և վերջնականապես հաղթանակող սիրո պատմությունը համեմված է բազմաթիվ կատակերգական իրավիճակներով, որոնց կենտրոնում Հոր-հոր աղան է՝ օպերետի կենտրոնական կոմիկական կերպարը: Աղքատ ու ծեր սիսեռավաճառի, սոցիալական ցածր դասի ներկայացուցչի փոքր-ինչ անտաշ, միևնույն ժամանակ ջերմ ու սրտառույշ, խորապես մարդկային կերպարը համոզիչ ու վարպետորեն ներկայացրեց Վահագն Մարգարյանը: Ներկայացմանը հատուկ համ ու հոտ տվեց Արմենի հնարամիտ ընկերը՝ Ավետիք Խալաթյանի-Մարգարը: Տպավորիչ էին Բորիս Պեպանյան-Ոստիկանն ու Կարինե Բուռնազյան-Խաթունը:

Նվագախումբը, որն այդքան կարևոր դեր է խաղում օպերետում, Յուրի Դավթյանի ղեկավարությամբ հնչում էր գունագեղ, ներդաշնակ ու կուռ: Երկար տասնամյակների փորձառություն ունեցող դիրիժորի մեկնաբանության մեջ զգացվում էր «սիրահարվածությունը» Չուխաճյանի երաժշտությանը, բացառիկ հոգատար վերաբերմունքը նրա հանդեպ:

Համաձայնեցված և հյութեղ է հնչում երգչախումբը (խմբավար՝ Շուշան Հովհաննիսյան), որը նպաստում է գլխավոր հերոսների երաժշտական կերպարների բացահայտմանը և տարբեր իրավիճակների ստեղծմանը, իսկ պարային տեսարանները (պարերը՝ Աննա Կարապետյանի) օրգանապես ներգրավվում են ներկայացման մեջ:

«Կարինեի» բեմադրությունը Երևանի Հ.Պարոնյանի անվան երաժշտական կոմեդիայի պետական թատրոնում իր պատմաքաղաքական ու ռազմավարական նշանակությամբ (հաճախ ենք մենք բողոքում, որ թուրքերն ու աղբբեջանցիները յուրացնում, սեփականաշնորհում են մեր արժեքները՝ միաժամանակ մոռանալով, որ մենք ինքներս պետք է տեր կանգնենք դրանց) և պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակով դարձավ երևույթ Հայաստանի մշակութային կյանքում՝ լիովին արժանի ՀՀ Նախագահի մրցանակին:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոգվածը նվիրված է հայ դասական պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական դպրոցի սկզբնավորող, հայ երաժշտության դասական, հայ երաժշտական թատրոնի հիմնադիր, հանճարեղ կոմպոզիտոր, շնորհաշատ դաշնակահար, տաղանդավոր դիրիժոր, վաստակաշատ մանկավարժ, եռանդուն երաժշտական-հասարակական գործիչ Տիգրան Չուխաճյանին (1837-1898), ում երաժշտությունը նշանավորում է մի ամբողջ պատմական դարաշրջան և խոր հետք է թողել հայ դասական երաժշտության պատմության մեջ՝ զգալիորեն պայմանավորելով այդ արվեստի հետագա առաջընթացը: Քննության են առնվում կոմպոզիտորի բազմաժանր ժառանգության առանձին ուղղությունները. օպերային ստեղծագործությունը՝ հայկական առաջին՝ պատմառոմանտիկական «Արշակ Բ» օպերան, կոմիկական օպերաների տրիպան՝ «Արիֆի խորամանկությունը», «Քյոսե Քեհյա» և «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա», հայրենասիրական «Ինդիանան» և հայկական առաջին հեքիաթ-օպերան՝ «Զեմիրեն», կամերային երաժշտությունը՝ դաշնամուրային ստեղծագործությունները և ռոմանսները, սիմֆոնիկ ժառանգությունը:

Բանալի բաներ – Տիգրան Չուխաճյան, «Արշակ Բ», «Արիֆի խորամանկությունը», «Քյոսե Քեհյա», «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա», «Զեմիրեն», «Ինդիանա», կամերային երաժշտություն, դաշնամուրային ստեղծագործություններ, ռոմանսներ, սիմֆոնիկ ժառանգություն:

Анна АСАТРЯН

ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА

Статья посвящена основоположнику армянской классической профессиональной композиторской школы, классику армянской музыки, основателю армянского музыкального театра, гениальному композитору, одаренному пианисту, талантливому дирижеру, заслуженному педагогу, активному музыкально-общественному деятелю Тиграну Чухаджяну (1837-1898), творчество которого знаменует целую историческую эпоху, в значительной мере обусловив дальнейшее развитие армянского музыкального искусства и оставив глубокий след в истории армянской классической музыки. Анализируются отдельные направления многожанрового наследия композитора: оперное творчество – первая армянская историко-романтическая опера “Аршак II”, триада комических опер – “Ариф”, “Кесе Кехва”, “Леблебиджи Ор-Ор-ага”, патриотическая “Индиана” и первая армянская опера-сказка “Земирэ”; камерная музыка – фортепианные произведения и романсы, симфоническое наследие.

Ключевые слова - Тигран Чухаджян, “Аршак II”, “Ариф”, “Кесе Кехва”, “Леблебиджи Ор-Ор-ага”, “Индиана”, “Земирэ”; камерная музыка, фортепианные произведения и романсы, симфоническое наследие.

Anna ASATRYAN

THE HISTORICAL SIGNIFICANCE OF DIKRAN TCHOUHADJIAN'S CREATIVE WORK

The article is dedicated to Dikran Tchouhadjian (1837-1898), the founder of the Armenian classic professional school of composition, a

classic of Armenian music, the originator of Armenian musical theatre, a genius composer, gifted pianist, talented conductor, merited pedagogue, active musical and public figure, whose creative work, marking an entire historical epoch, left a deep imprint in the history of Armenian classical music and predetermined to a considerable extent the further advance of Armenian music art. Analyzed are specific areas of the composer's multi-genre legacy: operatic art – the first Armenian historical-romantic opera “Arshak II”, the triad of comic operas – “Arif”, “Keusse Kehya”, “Leblebiji Hor-Hor Agha”, the patriotic “Indiana”, and the first Armenian opera-tale “Zemire”; chamber music – piano works and love songs, symphonic legacy.

Key words – Dikran Tchouhadjian, “Arshak II”, “Arif”, “Keusse Kehya”, “Leblebiji Hor-Hor Agha”, “Indiana”, Zemire”; chamber music, piano works, love songs, symphonic legacy.

ՈՐՈՇՈՒՄ

«Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությունը» գիտական նստաշրջանի մասնակիցների

Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ Տիգրան Չուխաճյանը հայ դասական պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական դպրոցի սկզբնավորողն է, ում երաժշտությունը նշանավորում է մի ամբողջ պատմական դարաշրջան և խոր հետք է թողել հայ դասական երաժշտության պատմության մեջ՝ զգալիորեն պայմանավորելով այդ արվեստի հետագա առաջընթացը:

Ելնելով նրանից, որ Տիգրան Չուխաճյանը հայ երաժշտական թատրոնի հիմնադիրն է, և հրաշքով պահպանված ու մեզ հասած, դեռևս անտիպ ու Երևանի Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում գտնվող Տ.Չուխաճյանի դիվանում հանգրվանած ձեռագիր վեց օպերաներով նա հայ դասական երաժշտության մեջ արմատավորեց օպերային մի քանի ժանրեր՝ պատմառոմանտիկական «Արշակ Բ», կոմիկական օպերաների տրիադան՝ «Արիֆի խորամանկությունը», «Քյոսե Քեհյա» և «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա», հայրենասիրական «Ինդիանա» և «Ձեմիրե» հեքիաթ-օպերան: Տ.Չուխաճյանն է հեղինակել հայկական ռոմանսի անդրանիկ նմուշները, նրա անվան հետ է կապվում հայկական դաշնամուրային երաժշտության սկզբնավորումը: Ծանրակշիռ է Չուխաճյանի սիմֆոնիկ ժառանգությունը: Հայկական դաշնամուրային կոնցերտի նախատիպով՝ դաշնամուրի և նվագախմբի համար գրված «Mouvement Perpétuel»-ով, սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված երկերով (այդ թվում՝ «Արևելյան ֆանտազիա», «Արևելյան» պար, «Քայլերգ շնորհակալության», «Մեծ պարսկական քայլերգ» (երկու տարբերակներ), Մեծ պոպուրի «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա» օպերայի

մոտիվներով, Պոպուրի «Էբուդիա և Ջեմիրե» օպերայի մոտիվներով, «Ջեմիրե» ֆանտազիա, «Հայկական եղանակ», «Մեղեդի», «Քայլերգ» և այլն), Չուխաճյանը դրեց հայկական սիմֆոնիկ երաժշտության հիմքերը:

Տ.Չուխաճյանը հայ երաժշտական թատրոնի առաջին կազմակերպիչն էր: Հայկական առաջին օպերաների ստեղծումն ուղեկցվեց երաժշտական թատրոնի հիմնարկմամբ: Տ.Չուխաճյանի և Տ.Գալեմճյանի ղեկավարությամբ ստեղծված «Օսմանյան օպերային թատերախումբը» հայ իրականության մեջ բացառապես հայ արտիստներից կազմված անդրանիկ 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, բացառապես հայ արտիստների մասնակցությամբ բեմադրվում են օպերաներ:

Նկատի ունենալով այն, որ Տիգրան Չուխաճյանն իր կյանքի օրոք արդեն համաարևելյան երևույթ էր, հիմնադիրը մերձավորարևելյան երաժշտական թատրոնի: Նա առաջինն էր արևելյան երաժիշտներից, ով ստանալով մասնագիտական երաժշտական կրթություն և կատարելապես տիրապետելով եվրոպական կոմպոզիտորական տեխնիկայի գաղտնիքներին՝ գտավ Արևելքի և Արևմուտքի երաժշտական մշակույթների մերձեցման ուղիները, արևելյան երաժշտության մեջ արմատավորեց օպերային, սիմֆոնիկ ու կամերային երաժշտության ժանրերը: Նրա գործունեությունը մեծ նշանակություն ունեցավ թուրքական երաժշտության հետագա զարգացման համար. նա երաժշտական թատրոնի, մեներգային, խմբերգային ու նվագախմբային գրության եվրոպական սկզբունքների արմատավորողն է Օսմանյան կայսրության մեջ: Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային գործերից երկուսը՝ «Fantaisies orientale sur des motifs turc» (N 1, N 2) դարձան թուրքական պրոֆեսիոնալ գործիքային երաժշտության անդրանիկ նմուշները:

Մենք՝ «Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությունը» գիտական նստաշրջանի մասնակիցներս գտնում ենք, որ անհրաժեշտ է՝

1. Իրականացնել Տ.Չուխաճյանի Երկերի լիակատար ժողովածուի ակադեմիական հրատարակությունը: Այսօր կատարողներին և երաժշտասերներին անմատչելի են կոմպոզիտորի երկերի նոտաները, որոնց կարող է ծանոթանալ միայն գիտնական հետազոտողը: Հապաղելն անկարելի է, քանզի Չուխաճյանի ձեռագրերին՝ մատիտագիր պարտիտուրներին ու կլավիրներին սպառնում է ոչնչացման վտանգը. տասնամյակների ընթացքում խունացած՝ դրանք աստիճանաբար դառնում են դժվար ընթեռնելի:
2. Երևանում՝ Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնում բեմադրել «Չեմիրեն», «Արիֆի խորամանկությունը», «Ինդիանան» և «Քյոսե Քեհյան», որոնք կդառնան թատրոնի խաղացանկի անբաժանելի մասը և հընթացս հյուրախաղերի՝ կհնչեն աշխարհի տարբեր բեմերում:
3. Երևանում կանգնեցնել Տիգրան Չուխաճյանի հուշարձանը:
4. Երևանում հիմնադրել Տիգրան Չուխաճյանի թանգարանը:
5. Զմյուռնիայից Երևան տեղափոխել և Կոմիտասի անվան զբոսայգու պանթեոնում ամփոփել Տիգրան Չուխաճյանի աճյունը:

12 դեկտեմբերի, 2014թ.

քաղաք Երևան

РЕШЕНИЕ
участников научной сессии
“Творчество Тиграна Чухаджяна”

Тигран Чухаджян является основоположником армянской классической профессиональной композиторской школы. Его творчество, знаменуя целую историческую эпоху, оставило глубокий след в истории армянской классической музыки, во многом обусловив ее дальнейшее развитие. Тигран Чухаджян является основателем армянского музыкального театра. Чудом сохранившиеся и дошедшие до нас пока неизданные рукописи шести его опер, хранящиеся в ереванском Музее литературы и искусства им. Е. Чаренца (архив Т. Чухаджяна), ознаменовали зарождение некоторых жанров в армянской классической музыке – историко-романтического (“Аршак Второй”), комического – триада комических опер (“Хитрость Арифа”, “Кесе Кехва”, “Леблебиджи Ор-Ор-ага”), патриотического (“Индиана”) и оперы-сказки (“Земирэ”). Т. Чухаджян является автором первых образцов армянского романса, с его именем связано также зарождение армянской фортепианной музыки. Значителен его вклад в симфоническую музыку. Своим произведением “Mouvement Perpétuel” для фортепиано с оркестром, ставшим прообразом армянского фортепианного концерта, сочинениями для симфонического оркестра (в том числе “Восточная фантазия”, “Восточный танец”, “Марш благодарности”, “Большой персидский марш” (2 варианта), Большое поурри по мотивам “Леблебиджи Ор-ор-ага”, Попурри по мотивам оперы “Эбудиа и Земирэ”, фантазия “Земирэ”, “Армянская мелодия”, “Мелодия”, “Марш” и др.) композитор заложил основы армянской симфонической музыки.

Т. Чухаджян стал первым организатором армянского музыкального театра. Создание первых армянских опер сопровождалось формированием музыкального театра. Созданная под

руководством Т. Чухаджяна и Т. Галемджяна “Османская оперная труппа” в армянской действительности стала первой музыкальной театральной труппой, состоящей исключительно из армянских артистов (эта труппа была первой на Ближнем Востоке), в руках которых оказалась монополия постановок музыкальных спектаклей. На Ближнем Востоке впервые были поставлены оперные спектакли в авторстве армянского композитора и с участием лишь армянских артистов.

Тигран Чухаджян уже при жизни стал общевосточным явлением, основателем ближневосточного музыкального театра. Он был первым из восточных музыкантов, который, получив профессиональное образование и в совершенстве владея европейской композиторской техникой, нашел пути сближения музыкальных культур Востока и Запада, закрепил в восточной музыке жанры оперы, симфонии и камерной музыки. Его творческая деятельность имела огромное значение в дальнейшем развитии турецкой музыки: он заложил основы европейских принципов музыкального театра, сольного и хорового исполнения в Османской империи. Два фортепианных произведения Т. Чухаджяна – “*Fantaisies orientale sur des motifs turc*” (N 1, N 2) стали первыми образцами турецкой профессиональной инструментальной музыки.

Мы, участники научной сессии “Творчество Тиграна Чухаджяна”, считаем необходимым:

1. Осуществить академическое издание произведений Тиграна Чухаджяна. На сегодняшний день ноты его произведений недоступны для исполнителей и любителей музыки, с ними могут ознакомиться лишь ученые-исследователи. Нельзя медлить, поскольку рукописям Т. Чухаджяна – написанным карандашом его партитурам и клавирам грозит опасность: поблекшие на протяжении десятилетий рукописи постепенно становятся нечитабельными.

2. В Ереванском национальном академическом театре оперы и балета имени А. Спендиаряна поставить его оперы “Земирэ”, “Хитрость Арифа”, “Индиана” и “Кесе Кехва”, которые станут неотъемлемой частью репертуара и во время гастролей будут звучать на мировых сценах.
3. В Ереване установить памятник Тиграну Чухаджяну.
4. В Ереване основать музей Тиграна Чухаджяна.
5. Перевезти из Смирны в Ереван и перезахоронить в пантеоне парка имени Комитаса прах Тиграна Чухаджяна.

12 декабря 2014 г.

г. Ереван

**“Dikran Tchouhadjian’s Creative Work” Scientific
Session Participants
DECISION**

Dikran Tchouhadjian is the founder of the Armenian classical professional composer school, whose music marks a whole historical era and has left an imprint in the history of Armenian classical music, having promoted the further development of that field of art.

He is also the founder of the Armenian musical theater. With his six operas (still unpublished manuscripts were revealed in the composer’s miraculously survived couch, kept in Ye. Charents Museum of Literature and Art in Yerevan), he inculcated in Armenian classical music several operatic genres: historical-romantic – “Arshak II”, comic – a triad of “Arif’s Ruse”, “Qyose Qehya” and “Leblebiji Hor-Hor Agha”, patriotic – “Indiana”, and the fairy-tale opera – “Zemireh”. D.Tchouhadjian composed the first Armenian romance songs; with his name is associated the appearance of Armenian piano music. Tchouhadjian laid the foundation of Armenian symphony music. His substantial symphonic legacy includes the prototype of an Armenian piano concerto – «Mouvement Perpétuel» for piano and orchestra, works for symphony orchestra – «Oriental Fantasia», «Oriental Dance», «March of Gratitude», «Great Persian March» (two versions), Great Potpourri to the tunes from “Leblebiji Hor-Hor Agha», Potpourri to the tunes from «Ebudia and Zemireh», Fantasia «Zemireh”, «Armenian Melody”, «Melody”, «March”, etc.

D.Tchouhadjian was the first to organize the Armenian musical theater. The creation of the first Armenian operas concurred with the foundation of the musical theater. The “Ottoman Operatic Troupe”, founded under the guidance of

D.Tchouhadjian and T. Galemjyan, was the first musical theater troupe in the Armenian reality and in the whole Near East, and the first troupe staffed solely with Armenian artists. They possessed the sole privilege of staging musical performances. In the Near East for the first time ever, staged were operas composed by Armenians, directed by Armenians, performed by Armenians.

Dikran Tchouhadjian had become an all-oriental phenomenon during his lifetime, the founder of the Near-Eastern musical theater. He was the first of the oriental musicians who, having received quality musical education and perfectly mastered the European composing secrets, found the way to bring the musical cultures of the East and the West closer, instilled the genres of opera, symphony and chamber music in oriental music. His activity promoted the progress of Turkish music: he introduced in the Ottoman Empire the European principles of the musical theater, solo, choral and orchestral writing. Two of D.Tchouhadjian's piano pieces – “Fantaisies orientale sur des motifs turc” (# 1, # 2) were the first examples of Turkish professional instrumental music.

We, the participants of “Dikran Tchouhadjian's Oeuvre” scientific session consider it necessary to:

1. Carry out the academic publication of the complete collection of D.Tchouhadjian's works. Today the composer's music is not available for performers and music lovers; only researchers can familiarize themselves with it. No delay is allowed, since Tchouhadjian's manuscripts – pencil-written scores and claviers – are in danger of being irreversibly destroyed: through the past decades they had faded and with time will turn unreadable.
2. Stage “Zemireh”, “Arif's Ruse”, “Indiana” and “Qyose Qehya” at Al. Spendiaryan National Academic Opera and Ballet Theater; they will make inseparable part of the repertoire and sound all over the world travelling with the troupe.

3. Put up Dikran Tchouhadjian's monument in Yerevan.
4. Found the Dikran Tchouhadjian Museum in Yerevan.
5. Move Dikran Tchouhadjian's remains from Smyrna to Yerevan and bury in the Pantheon in Komitas Park, Yerevan.

12 December, 2014.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Լիլիթ ԱՐՏԵՄՅԱՆ – «Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությունը»
գիտական նստաշրջանը
(5 – 11)

Աելիտա ԴՈԼՈՒԻՄԱՆՅԱՆ – «Արշակ Երկրորդ» օպերայի
գուլակյանական լիբրետոն
(12 – 24)

Маргарита РУХКЯН – Тигран Чухаджян в свете новых
исследований
(25 – 34)

Մարինե ՄՈՒՇԵՂՅԱՆ – Տիգրան Չուխաճյանի արխիվը
(35 – 39)

Նաիրա ՎԱՀԱՆՅԱՆ – Էջեր Տիգրան Չուխաճյանի անվան
երաժշտական դպրոցի պատմությունից
(40 – 46)

Անահիտ ՉԹՅԱՆ – Տիգրան Չուխաճյանի «Լերլերիջի Հոր-հոր աղան»
եգիպտահայ թատերական կյանքում
(47 – 65)

Анаит БАГДАСАРЯН – Имитации в опере «Аршак II»
Тиграна Чухаджяна
(էջ 66 – 85)

Мартун КОСТАНДЯН – Симфоническое творчество Тиграна
Чухаджяна: “Canto Armeno”
(86 – 101)

Назеник САРГСЯН – Танцевальные жанры в творчестве
Тиграна Чухаджяна
(в аспекте взаимодействия западных и восточных
музыкально-танцевальных культур)
(102 – 124)

Աննա ԱԴԱՄՅԱՆ – Տիգրան Չուխաճյանի դաշնամուրային վալսերը
(125 – 138)

-
- Վալենտին ԹՈՎՄԱՍՅԱՆ – Տիգրան Չուխաճյանի
«Արշակ Բ» օպերան
(139 – 155)
- Մարգարիտա ՔԱՄԱԼՅԱՆ – Տիգրան Չուխաճյանի կերպարը հայ
կերպարվեստում
(156 – 164)
- Հովհաննես ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ – Տիգրան Չուխաճյանը Արևելքի և
Արևմուտքի երաժշտության խաչմերուկում
(165 – 168)
- Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ – Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործության
պատմական նշանակությունը
(169 – 196)
- Որոշում
(197 – 199)
- Решение
(200 – 202)
- Decision
(203 – 205)

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

**Գիտական նստաշրջան
(12 դեկտեմբերի, 2014)**

Նստաշրջանի նյութեր

Համակարգչային էջադրումը՝ Վերա Պապյանի
Ռուսերեն թարգմանությունը՝ Գայանե Հարությունյանի
Անգլերեն թարգմանությունը՝ Սվետլանա Մարդանյանի
Շապիկի ձևավորումը՝ Ինեսա Ավագիմովայի

Հրատ. պատվեր N 594
Ստորագրված է տպագրության՝ 3.06.2015թ.
Չափսը՝ 60 x 84 1/16,
տպագրական 13 մամուլ:
Տպաքանակը՝ 150 օրինակ:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24գ: