

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՕՓԵՐԱՅԻՆ ԾԱԳՈՒՄՆ ՈՒ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ

ՆՈՐԱ ՍԱԼՄԱՆԵԱՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹԻՒՆ

Ուսումնասիրելով անցեալի մշակույթի պատմութիւնը, կը տեսնուի որ զանազան տեսակի ներկայացումներ միշտ ալ եղած են երաժշտութեան ընկերակցութեամբ՝ հնադարեան ողբերգութենէն մինչեւ վերջին դարերու թատրոնները: Երաժշտութեան այս ընկերակցութիւնը տակաւ զարգանալով, ԺՁ. դարուն, Իտալիոյ Ֆլորանս քաղաքի Camerata Fiorentina մշակութային շարժումին ջանքերով, վերածուած է բնագիրը երաժշտութեամբ իմաստաւորող երեւոյթի: Միւս կողմէն, թատրոնը, իր կարգին, համախմբած է բանագործութիւն, երգ, պար, գործիքային երաժշտութիւն, բեմայարդարում եւ բեմային գործիքաւորում: Եւ այսպէս, երաժշտութիւնն ու թատրոնը գումարուելով ծնունդ տուած են օփերային: Հետեւաբար, Ֆլորանսի մէջ օփերային ոճը կ'ուրուագծուի եւ կը հաստատուի, յետագային ճիւղաւորուելով զանազան տարբերակներու՝ opera bouffe/opera bouffa, opera seria, opera semi seria, operette...

ԺԷ. դարուն օփերան մուտք կը գործէ Ֆրանսա, Անգլիա, ապա եւ՝ Գերմանիա, ԺԸ. դարուն՝ Սպանիա, ԺԹ. դարուն՝ Ռուսիա, Լեհաստան, Չեխոսլովաքիա, Հունգարիա, Ռումանիա, Սկանտինաւեան երկիրներ...:

Ինչ կը վերաբերի հայկական օփերային, նախ պէտք է ըսել, որ ըստ պատմական տուեալներու, հայ երաժշտական մշակույթը բազմադարեան ժառանգութիւն մը եղած է. անոր շարունակութիւնը կը ղիլքորոշէ հայու գոյավիճակը եւ ապագայի նկատմամբ անոր ունեցած գիտակցութիւնը:

Սորաթափանց հետազօտութիւններ եւ լոյս տեսած փաստացի գրականութիւնը մեզ անվրէպ կը յանգեցնեն այն եզրակացութեան, թէ հեթանոսական շրջանէն սկսեալ հայ ժողովուրդը ստեղծագործած է նաեւ երաժշտական առումով: Առաջին ստեղծագործութիւնները եղած են.- ա) աշխատանքային երգերը, ինչպէս՝ հողագործութեան բերքահաւաքի, բ) վիպական եւ այլ երգերը՝ շարիքը խափանելու, դեւերը հեռացնելու կամ բարօրութիւն ստանալու համար Ամէնագօրէն: Այս երգերը սերունդէ սերունդ փոխանցուած են ու զարգացած: Դ. դարուն երբ հայերը առաջինը ընդունեցին քրիստոնէութիւնը իրրեւ պետական կրօնք, հեթանոսական կրօնքը, (ներառեալ՝ հեթանոսական

երաժշտութիւնը) հալածանքի ենթարկուեցաւ եկեղեցիին հոգեւոր պետերուն կողմէ: Այսուհանդերձ, հեթանոսական երաժշտութեան բուրմունքը մնաց ազդեցիկ, օրրստօրէ զարգացաւ փոփոխութիւններ կրելով: Ե. դարուն եղան երաժշտական նոր մշակումներ թէ՛ եկեղեցական, թէ՛ աշխարհիկ: Ասոնք յառաջացուցին երաժշտական բովանդակութեամբ աւելի հարուստ դարաշրջան մը՝ Թ.-ԺԴ. դարերը: ԺԵ.-ԺԶ. դարերը նշանակալից եղան աշխարհիկ թէ՛ հոգեւոր տաղերու արուեստով: ԺԷ.-ԺԸ. դարերը դրոշմուեցան աշուղական արուեստի ինքնատիպ ստեղծագործութեամբ:

Բազմադարեան հայ երաժշտական աւանդը ամուր փաստն է երաժշտութեան հանդէպ հայ ժողովուրդի հոգեկան կապուածութեան: Հայուն համար երաժշտութիւնը հանդիսացաւ միջոցը առօրեայ կենցաղի վերիվայրումները դրսեւորելու եւ՝ միաժամանակ ի յայտ բերելու ինքնեկ ստեղծագործութիւնը, որ կը բխէր անոր կենսասիրութենէն եւ կեանքի փիլիսոփայութենէն:

Հայ երաժշտութեան թէ՛ երգային եւ թէ՛ գործիքային բաժինը անցած է զարգացման զանազան փուլերէ, միաձայնութեան հիմքով: ԺԹ. դարու 60-70ականներուն մշակուեցաւ բազմաձայն երաժշտական նոր ձեւ, որուն հիմամբ ստեղծուեցաւ ազգային նոր ոճ եւ ձեւաւորուեցաւ հայկական ազգային յորինողական դպրոց: ԺԹ. դարու երկրորդ կէսի. դարու առաջին տասնամեակներ շրջանը անկիւնադարձային եղաւ հայ իրականութեան համար, ուր երաժշտութիւնը հանդէս եկաւ իբրեւ բազմատեսակ արուեստ (յօրինում, գործիքային երաժշտութիւն, երգային երաժշտութիւն, ելն.): Ան ունեցաւ ինքնուրոյն դրոշմ, որ յետագային զանազանեց գինք այլ դպրոցներէ:

Հայաստանի սահմաններէն դուրս հայ ժողովուրդը եղած է տքնող ու յառաջադէմ՝ զանազան մարզերու մէջ: Փաստացի իրականութիւն է, որ հայուն արտադրողական չափանիշը աւելի բարձր եղած է իր հայրենիքէն դուրս՝ թերեւս այն պատճառով որ ան առօրեայ պայքար մը ունէր մղելիք ինքնապաշտպանման, գերադասութեան եւ ինքզինք պարտադրելու՝ ընկերութեան մէջ: Այս վիճակը սակայն, եղաւ դրական ու մեծապէս նպաստեց հայ մշակոյթին: Իբրեւ փաստ նշենք բազմազգ բնակչութեամբ Կոստանդնուպոլիսը, ուր հին ժամանակներէ ի վեր գոյութիւն ունէր մեծաթիւ, մշակութապէս աշխուժ հայ համայնք մը: Հոն կեդրոնացած էր հայ մտաւորական ստուար հատուած մը, որ չէր կորսնցուցած իր ինքնութիւնը. ազգութիւնը, լեզուն, հաւատքը եւ կենցաղի իւրօրինակութիւնը: Հակառակ Օսմանեան կայսրութեան յետամնացութեան, հայը ԺԹ. դարու երկրորդ կէսէն սկսեալ մեծ նուաճումներ արձանագրած է որոնք չափազանց շօշափելի ազդեցութիւն ունեցած են Կոստանդնուպոլսոյ մշակոյթին վրայ: Հայերը Պոլսոյ

մշտական գործող առաջին թատրոնի հիմնադիրներն են, եւրոպական քաղաքակրթութեան ու երաժշտութեան տարածման ակնառու միջնորդները: Այս մասին կը վկայեն օտարները, ինչպէս՝ թուրք արուեստի գործիչ Մեհմէտ Ռահիմ⁷, որ կը գրէ. «Կոստանդնուպոլսի ազգաբնակչութիւնից յոյներն ու հայերը ամէնից վաղ յայտնաբերեցին հետաքրքրութիւն՝ այդ (արեւմտաեւրոպական երաժշտական - Ն.Ս.) արուեստի նկատմամբ: ...Կոստանդնուպոլսի առաջին երաժշտական թատրոններում ներկայացումները գնում էին հայ եւ արտասահմանեան արտիստների մասնակցութեամբ: -Խօսելով Պոլսոյ յօրինողներու երաժշտական ստեղծագործութեան մասին, Ռահիմ կը շարունակէ՝ յիշատակութեան արժանի միակ օրինակը կոմպոզիտոր Տիգրան Չուխաճեանի՝ ստեղծագործութիւններն են: ...Նման տիպի յաջորդ ստեղծագործութիւնները շատ աւելի սակաւ նշանակալից էին: - Իսկ անդրադառնալով պոլսահայ կանանց, ան կը գրէ՝ -Բոլոր կանայք որոնք կոնսերվատորիայում լրջօրէն ուսումնասիրում էին երաժշտութիւնը, թուրքերէն գիտցող հայուհիներ էին»⁸: Այսպիսով, արեւմտահայերը Պոլիսը երաժշտական կեանքի կեդրոն մը դարձնելով, 1857-58ին նախաձեռնեցին *Քնար արեւելեան* ամսագրին հրատարակումը: Անոր հրատարակիչները՝ Արիստակէս Յովհաննէսեանը⁹ եւ Գաբրիէլ Երանեանը¹⁰ նպատակադրած էին քաղաք ներմուծել եւրոպական երաժշտութիւնը եւ միաժամանակ եւրոպական նոթաներով հրատարակել արեւելեան (թրքական) եւ մասնաւորապէս հայկական երգերը, հայ երաժշտական մշակոյթը օտարներուն ծանօթացնելու համար: Ընդարձակելով այս գործունէութիւնը, 1860-61ին կազմակերպուեցաւ «Քնար հայկական» ընկերութիւնը, որուն հիմնադիրները եղան Երանեանը, Նիկողայոս Թաշճեանը¹¹ եւ Չուխաճեանը: Այս ընկերութեան նպատակն էր քաղաքին բոլոր տարածքին վրայ կազմակերպել երաժշտական զանազան տեսակի ձեռնարկներ: Այս նպատակով ստեղծուեցաւ 35 հոգինոց նուագախումբ եւ երաժշտական թատրոն:

Այս շրջանին, Պոլսոյ երաժշտա-թատերական կեանքին մէջ մեծ դեր կատարեցին հայերը, որոնք ոչ միայն բեմադրեցին Փրանսացի եւ իտալացի հեղինակներու գործեր, այլեւ ձգտեցան ստեղծել ինքնուրոյն երաժշտական-թատերական գործեր: Պետրոս Մաղաքեանի⁸, Յակոբ Վարդովեանի⁹ եւ Սերովրէ Պենկլեանի¹⁰ նախաձեռնութեամբ կազմակերպուեցան թատերական-երաժշտական խումբեր, որոնք Օսմանեան կայսրութեան զանազան քաղաքներուն, մասնաւորաբար Պոլսոյ մէջ, բեմադրեցին ներկայացումներ, եւ եւրոպական ու հայկական օփերէթներ¹¹:

Պենկլեան, նոյնիսկ իր 24 հոգինոց երգչախումբով եւ 18 հոգինոց նուագախումբով եւ միջանի նշանաւոր դերասաններով անցաւ Եգիպ-

տոս ու Յունաստան, ուր արժանացաւ տեղական մամուլի բարձր գնահատանքին: Այսպիսով, ժԹ- դարու երկրորդ կէս-ի- դարու առաջին տասնամեակներու ականաւոր հայ ստեղծագործողներու արուեստը այդ օրերու կեանքի յառաջընթացի եւ մշակոյթի վերակենդանացման վառ վկայութիւնը եղաւ:

Նման յաջողութիւններ, սակայն, երբեք պիտի չմնային իրենց բարձունքին, եթէ երբեք հայ երաժիշտները չորդեգրէին ինքնուրոյն ոճ՝ դրոշմելու համար հայ երաժշտութիւնը: Դրոշմը պէտք էր փնտռել ակունքներէն, ակունքները՝ ժողովուրդի լուսաւոր թէ՛ մութ խաւերէն: Ժողովուրդէն ըխող ինքնեկ երգերը, պարերը, նուագը, չափի եւ կշռոյթի առանձնատկութիւնները երեւան կը հանեն մշակոյթի մը իւրօրինակ եւ բազմադարեան ականջութիւնները: Ասոնք զննելով, բիւրեղացնելով ու պահպանելով անոնց բնորոշ գիծերը - խորքն ու իմաստը - պիտի կազմուէր «ոճը»: Այս գաղափարի ուսկիրաները եղան Քրիստափոր Կարա Մուրզա¹² եւ Կոմիտաս¹³:

Ասոնք հայ գեղջուկներու շրթներէն քաղեցին արօրի, հողագործութեան, բերքահաւաքի, հարսանեկան, յուղարկաւորութեան, լացի ու խնճոքի երգերը ու նոթագրեցին՝ զանոնք, ինքնատիպ ստեղծագործութիւն ժառանգելով մեզի: Այս ստեղծագործութիւնները դարձան կարեւորագոյն սկզբունքները, պատուարը եւ պատուանդանը հայ դասական երաժշտութեան:

Յարդ, հայ ժողովրդական երաժշտութիւնը հանդիսացաւ հիմքը եւ պարարտ հողը հայ փրոֆեսիոնալ երաժշտութեան ստեղծագործական արուեստին համար:

Հայ յօրինողներու ստեղծագործութեան կազմաւորման գործին մէջ կարեւոր դեր խաղացին նաեւ քաղաքային երաժշտութեան ականդները, ինչպէս՝ Չուխաճեանի համար Պոլսոյ կենցաղը, Գեղանի Ղորղանեանի¹⁴, Կարա Մուրզայի եւ Մակար Եկմալեանի¹⁵ համար՝ Թիֆլիսինը, իսկ Նիկողայոս Տիգրանեանի¹⁶ եւ Արմէն Տիգրանեանի¹⁷ համար՝ Ալեքսանդրապոլի (այժմ՝ Գիւմրի):

Հայ երաժշտութեան ստեղծագործական դպրոցը, բնականաբար, չէր կրնար անտեսել արեւմտաեւրոպական եւ ռուսական երաժշտութեան հսկայական նուաճումները, ինչպէս օրինակ՝ իտալական օփերաները, որոնք արդէն 1851էն կը ներկայացուէին Թիֆլիսի մէջ, իսկ ռուսական օփերաները՝ 1880էն, իսկ այնուհետեւ՝ Պաքուի մէջ բացւած օփերային թատրոնները, որոնց երկացանկին կային ռուս եւ արեւմտաեւրոպական լաւագոյն օփերաները: Անհրաժեշտ էր իւրացնել հարիւրամեակներու ընթացքին անոնց կողմէ մշակուած գեղագիտական եւ յօրինողական օրէնքները: Սակայն, ազգային երաժշտական ինքնուրոյնութենէն ելլելով, հայ երաժիշտները չէին կրնար անտրա-

մարանօրէն կամ կուրօրէն իւրացնել եւրոպական բազմաձայնութիւնը կամ այլ կանոններ: Այսպէսով, հայկական ազգային յորինողական դպրոցը ոչ միայն ազգային նշանակութիւն ունեցաւ, այլեւ արեւելքի երկիրներու առաջին մասնագիտացեալ դպրոցներէն մէկը հանդիսանալով, ազդեց դրացի ժողովուրդներու մշակոյթին վրայ:

Հետեւաբար, կրնանք ըսել, թէ ժ.թ. դարու երկրորդ կէսին ձեւաւորուեցան հայ խմբերգային, սենեկային եւ երաժշտաթատրոնային, այսինքն՝ օփերային կատարողական արուեստները, որոնք զարգանալով, Ի. դարու առաջին տասնամեակներուն հասան բարձր մակարդակի:

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆ

Հայ երաժշտական թատրոնի (օփերա, պալէ եւ երաժշտական կատակերգութիւն) ակունքները կու գան հեթանոսական ժամանակաշրջանէն, երբ ժողովրդական ստեղծագործութիւնը մեծ սէր եւ տեղ կը վայելէր Հայաստանի մէջ: Վիպական երգերը, որոնք կ'արտացոլացնէին Հայաստանի պատմական իրադարձութիւնները, յարատեւած են սերունդէ սերունդ, ինչպէս Հայկ ու Բելի, Սասունցի Դաւիթի, Արա Գեղեցիկի եւ Շամիրամի առասպելները¹⁸: Միսական երգ ու պարերը կապուած են հարսանեկան, բարեկենդանի, նաւասարդի, համբարձումի, վարդավառի հետ, եւ ստացած են երաժշտա-թատերական ծաւալուն ներկայացման բնոյթ:

Այդ՝ հեթանոսական իսկ ժամանակաշրջանին կը ձեւաւորուէր աշուղ գուսաններուն բարձր արուեստը, որ կ'ընդգրկէր երգ, նուագ, վիպասանք եւ թատերախաղ: Աշուղական այս արուեստը զարգանալով, յետագային ունեցաւ իր դպրոցը՝ հետեւորդները, ստացաւ ակնառու դիրք, հարստացնելով հայ մշակոյթի գանձարանը:

Գարեգին Լեւոնեան¹⁹ կը գրէ՝ «...Հին դիւցազնական երգերուն մէջ իրար են հիւսուած երաժշտութիւնը, պարն ու թատերախաղը, ...արդէն հին հայկական պարերը ունեցած են թատերական տարրեր, պարողները կ'երգէին ու միեւնոյն ժամանակ կը ներկայացնէին որոշ բովանդակութիւն ունեցող նիւթ»²⁰:

Միջազգային գրականութիւնն իսկ կ'անդրադառնայ հայ հին եւ միջնադարեան թատրոնի շատ մը ներկայացումներու, որոնք տեղի կ'ունենային նուագակցութեամբ: Ժան Շարտէն²¹, 1884ին Երեւան կատարած իր ճամբորդական յուշերուն մէջ կ'անդրադառնայ այն ներկայացումին, ուր բեմական գործողութիւնները կը զուգորդուէին երգի, պարի ու նուագի հետ, հետեւաբար եւ՝ կը համեմատէ այդ ներկայացումը օփերային, ըսելով՝ «... Երաժիշտներն ու պարողները արեւելքիներուն կատակերգուներն են կամ աւելի ճիշդը՝ այդ անոնց օփե-

րան է, որովհետեւ այդտեղ միայն չափածոյ կ'երգեն եւ արձակը բնաւ չի մտներ անոնց երգերուն մէջ»²²։

Ահա, դարձեալ կը հաստատուի գոյութիւնը հայ երաժշտա-թատերական արուեստին, որ զարգանալով հասաւ ժԹ. դար, ուր տեղի ունեցաւ պատմական կարեւորագոյն նշանակութիւն ունեցող շրջումը յորինողական դպրոցի ոճին մէջ՝ միաձայնութենէ բազմաձայնութիւն եղանակներու նոթագրութիւն, (ետին ձգելով խազային դրութիւնը) եւ ներկայացման պաճոյճ միջոցառում. այս բոլորը միասնաբար, երաժշտական թատրոնին տուին օփերային հանգամանք։ Այս հոսանքին ջահը լուսաւորողն եղաւ Չուխաճեան, որ ի յայտ բերաւ մասնագիտացեալ հմտութիւն, եղանակաւորման շնորհի արտասովոր ուժ եւ օփերային յորինումի վստահ տիրապետում։ Երաժշտական ուսումը ստանալով Միլանոյի մէջ եւ հիմնովին կապուած ըլլալով Կոստանդնուպոլսոյ, Չուխաճեան հեռու էր հայրենի հողի ներշնչման աղբիւրներէն, հեռու՝ Հայաստանի ժողովրդական երաժշտական արուեստի արգասաւոր բերքէն, անոր կենցաղային բարքէն ու ստեղծագործական ոգիէն։ Ասիկա ազդեց իր յորինումներուն վրայ, որոնց երաժշտական գիծը հիմնուած էր եւրոպական օրէնքներու վրայ, բայց բնագիրի նիւթը կը մնար անտարակոյս հայկական - հայ սովորութիւններէ ու հայոց պատմութենէն առնուած։ Նախաձեռնողը ըլլալով հայկական երաժշտական առաջին խումբերու, հայկական օփերաներու, օփերէթներու եւ երաժշտական կատակերգութիւններու, զինք կոչած են «Il Verdi»²³ armeno» (հայ վերտին)։ Յիշատակութեան արժանի է յատկապէս իր պատմահայրենասիրական օփերան՝ «Արշակ Բ.»-ը, գրուած 1868ին, որով սկիզբ առաւ հայկական օփերայի տարեգրութիւնը։

ԶՈՒՆԱՃԵԱՆ, «ԱՐՇԱԿ Բ.» ՕՓԵՐԱՆ ԵՒ ԺԹ. ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ ՕՓԵՐԱՅԻՆ ՍՏԵՂՄԱԳՈՐԾՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ

ԺԹ. դարու երկրորդ կէս-ի. դարու առաջին տասնամեակներուն երաժշտա-թատերական ոճին ղիմած են նաեւ ուրիշ բազմաթիւ հայ յորինողներ, որոնց կարգին Կարա Մուրզա, Եկմալեան, Կոմիտաս (որ աշխատած է «Սասունցի Դաւիթ», «Անոյշ» եւ «Քաղաքավարութեան վնասները» օփերաներուն վրայ), Տիգրանեան (որ ստեղծեց «Անոյշ» օփերան), Ալեքսանդր Սպենդիարեան²⁴ (որ յամառօրէն աշխատեցաւ իր հիանալի «Ամաստ» օփերային վրայ, 1916ին)։ Անոնց շառաւիղներն են նաեւ Գրիգոր Միրզայեանը²⁵ (Միւնի), իր «Արեգնազան» եւ «Արտաւազդ Բ.» օփերէթներով, Եղիշէ Պաղտասարեանը²⁶, Ստեփան Դեմուրեանը, Անտոն Մայիլեանը²⁷, Ազատ Մանուկեանը²⁸ եւ ուրիշներ։

Չուխաճեանի ստեղծագործութիւնը կ'ընթանայ իրապաշտ հիմերու ուղղութեամբ։ Հոն ներկայացուած են հերոսական, կատակերգա-

կան, կենցաղային եւ քնարական կերպարներ: Իր գործուն եւ հրապուրիչ երաժշտութեան մէջ, Չուխաճեան վարպետօրէն կը վերածուէր քաղաքային ֆոլքլորի երաժշտութիւնը, որ չափազանց բազմալեզու էր: Չուխաճեան ծնած ըլլալով Պոլիս, իր շուրջը կը հնչէին արաբական, թրքական, իրանական խոհուն մեղեդիները, փողոցներու շուկայական աշխուժ երգերը, սալոնային եւրոպական երաժշտութիւնը, իտալական հանրածանօթ canzonetteները ու Ֆրանսական օփերաններու մասունքները:

«Արշակ Բ.» օփերան Դ. դարու Հայաստանի յուզիչ, ողբերգական ու ընկերային բախումներու ժամանակաշրջանը կը վերհանէ. անոր նիւթը՝ Հայաստանի՝ Բիւզանդական կայսրութեան ու Սասանեան Պարսկաստանի հետ բարդ փոխյարաբերութիւններուն հետ կապուած է: Սակայն Չուխաճեան նիւթին տուած է այժմէական հնչեղութիւն. Չուխաճեան Դ. դարու եւ 1880ականներու պայքարները առնչելով, ուզած է լայն հասարակութեան ուշադրութիւնը կեդրոնացնել ժամանակի հրատապ հարցերուն:

«Արշակ Բ.»ի երաժշտութիւնը գրուած է իտալական օփերայի սկզբունքներով: Եղանակաւորման լեզուն ցայտուն է ու հարուստ: Զայնային միջոցները եւ գունազեղումները ազատ են, առանց կաշկանդումի, կարեւի եղածին չափ կատարողները հրապուրելու ծառայող: Հօգր է երգչախմբային ներկայութիւնը, որ կը պատկերացնէ ժողովուրդի ոգեւորութիւնը, Իսկ նուագախումբի ազդեցութիւնը՝ բամբ. հոն կայ լարային գործիքներու գերակշռութիւն եւ փողային, մանաւանդ շեփորներու գործածութիւն, որ կը ներկայացնէ ժողովուրդին մեծ ցանկութիւնը:

Չուխաճեան «Արշակ Բ.»ը բեմադրելու համար անյաղթահարելի դժուարութիւններու հանդիպեցաւ: Անոնցմէ մեծագոյնը եղաւ թրքական բացասական վերաբերումը: Բնականաբար, թուրքերը շահագրգռուած չէին հայ ժողովուրդի պատմական անցեալը ցուցադրող օփերայի բեմադրումով: Այս գործը ներկայացնելու միակ միջոցը առանձին հատուածներու կատարումն էր, որ տեղի ունեցաւ Պոլսոյ, Վիեննայի եւ Նափոլիի մէջ:

Հայկական առաջին վիթխարի այս օփերան, արխիւներու անդորրին մէջ թաղուած, տասնամեակներ մոռացութեան մատնուելէ ետք, վերատեսութեան ենթարկուեցաւ. վերամշակուեցան բնագրի պատմական ճշմարտութիւնները եւ առաջին անգամ բեմադրուեցաւ 17 Նոյեմբեր 1945ին, Երեւանի Ալեքսանդր Սպենդիարեանի անուան Օփերայի եւ Պալէի Պետական Թատրոնին մէջ, արձանագրելով հսկայական յաջողութիւն:

Չուխաճեան, նախընտրած էր եւրոպական երաժշտական մշակոյթը հայու սեփականութիւնը դարձնել: Այս տեսիլքի ձգտումով, ան իւրացուցած էր իտալական opera buffa-ն եւ Փրանսական օփերէթներու ստեղծագործութեան սկզբունքները ու ըստ այնմ 1870ին յորինած «Ջէյրեկլէր»ը (օփերա պուֆֆա), 1873ին՝ «Արիֆ»ը (օփերա պուֆֆա), որուն առաջին բեմելը յաջողութեամբ անցաւ Պոլսոյ մէջ: 1874ին, առաջին անգամ բեմադրուեցաւ «Քէօսա Քեհիա» օփերէթը: 1876ին Պոլսոյ Բերա թաղամասի Փրանսական թատրոնին մէջ կատարուեցաւ Չուխաճեանի չորրորդ opera comique-ի՝ «Լեպլեպիճի հօր հօր աղա»-ի առաջին բեմելը, որ մեծ հռչակ ապահովեց հեղինակին: Այս օփերան իր նիւթով կը նմանէր Verdi-ի Rigoletto-ին: «Լեպլեպիճի...»-ի երգեցիկ մեղեդային, պարզ ու մատչելի երաժշտութիւնը լի է կեանքով, կենսութեամբ ու գրաւիչ ariosos-ներով, romance-ներով, անսամպլներով, գուգերգերով, մեներգերով, քառեակներով, խմբերգերով եւ նուազախմբային նախանուագներով: Կան մելոտիկ եւ ռիթմիկ պատկերներու նրբութիւն ու գեղեցկութիւն, նաեւ՝ արեւելեան երաժշտութեան տարրերու ներշնչում՝ լեպլեպիճի կերպարը գծող հատուածներու մէջ: Երաժշտութիւնը առատ է քնարական, երազային պարային մեղեդիներով: Երաժշտական զարգացումը կ'ընթանայ բնագիրի իմաստի զարգացումին հետ: Հեղինակը վարպետօրէն կ'օգտագործէ երաժշտական հակադրական ձեւերը՝ քնարական տեսարաններու մէջ մտցնելով կատակային բաժիններ, եւ ընդհակառակը՝ ամէնաժիծաղելի տեսարաններու մէջ ստեղծելով յուզիչ քնարական «չեղումներ»: Բազմատեսակ զարգացող բնագրային եւ երաժշտական գիծերը տրամաբանօրէն կը ձուլուին վերջաբաններու մէջ:

«Լեպլեպիճի...»-ն մեծ յաջողութեամբ ներկայացուեցաւ Թուրքիոյ, Եգիպտոսի, Յունաստանի, Մերձաւոր արեւելքի, Ռումանիոյ, Պուլկարիոյ քանի մը քաղաքներու մէջ: Ան մեծ հետաքրքրութիւն յառաջացուց Աթէնքի մէջ, 1883ին: Մեծ յաջողութեամբ ներկայացուեցաւ 1912ին Պաքուի մէջ, ապա՝ Թիֆլիսի, 1914ին Լոնտոնի մէջ, իսկ աւելի ուշ՝ Ամերիկայի տարբեր քաղաքներու մէջ: Սովետական Հայաստանի մէջ ան առաջին անգամ բեմադրուեցաւ 1943ին: Ան ոչ միայն իր ամբողջութեան մէջ ընդունելի ու ըմբռնելի դարձաւ երաժշտասէր թէ՛ այլ հասարակութեան կողմէ, այլեւ անկէ շատ մը երգեր անջատաբար մտան շատերու առօրեայ կենցաղին մէջ: Յիշենք օրինակ «Մենք քաջ տոհմի գաւազներ ենք» մարտաշունչ երգը, որ մեծ տարածում գտաւ հայոց մօտ, իբրեւ թրքական լուծի դէմ բողոքի երգ:

«Լեպլեպիճի...»-ի գործողութիւնը տեղի կ'ունենայ ԺԸ. դարու վերջերը, Պոլսոյ մէջ: Հարուստ Խուրչուստ պէյի ծառաները իրենց տիրոջ համար կը փախցնեն աղքատ սխերսավաճառի մը աղջիկը՝ Փաթիմէն

(հայացուած տարբերակին մէջ՝ կարինէն): Ստեղծագործութիւնը կը կայանայ խոնարհ խաւի ներկայացուցիչ լեպլեպիճիին եւ իր աղջկան վրայ, վերհանելով անոնց բարոյական գերազանցութիւնը:

Չուխաճեանի՝ մեզի յայտնի վերջընթեր բայց մեծ գործը «Զեմիրէ» օփերան է, գրուած արարական հեքիաթներու քնարական-բանաստեղծական խառնուածքով ու արեւելեան երաժշտութեան տարրերով: Semiseria՝ կիսալուրջ այս գործը ճոխ է խոր գգայական նիւթերով: Ան 1891ին ներկայացուեցաւ Պոլսոյ մէջ:

«Զեմիրէ»ի գործողութիւնը տեղի կ'ունենայ Արարիոյ Հիփագ քաղաքը: Մեծ կախարդ մը, ոգիները կանչելով, կը կախարդէ առուակի մը ջուրը: Անցորդները, որոնց կարգին՝ որսորդ էլզանթուրն ու Զեմիրէն, խմելով այդ ջուրէն կը կախարդուին ու կը սիրահարին: Զեմիրէն, սակայն, իր հօր կամքով պէտք էր ամուսնանար անուանի բայց իր չսիրած անձին հետ: Հարսանիքի վերջին պահուն ներս կը խուժէ էլզանթուրը: Զեմիրէի հայրը - հարուստ, յայտնի անձնաւորութիւն - տեղեակ ըլլալով իրականութեան, կը համաձայնի ու տեղի կ'ունենայ էլզանթուրի եւ Զեմիրէի պսակը:

Եթէ «Արշակ Բ.»-ով Չուխաճեան կարողացաւ վարպետօրէն լուծել պատմահայրենասիրական օփերայի դժուարին գործը, ապա քնարական ոճի յաջող լուծումը իրականացուց «Զեմիրէ»ի մէջ:

1897ին Չուխաճեան իր վերջին ստորագրութիւնը կը դնէ «Ինտիանա»՝ հնդկական կեանքէ առնուած օփերային վրայ, ու կը մահանայ ծայր աստիճան աղքատութեան մէջ, Զմիւռնիա:

ԺԹ. դարու վերջ-ի. դարասկիզբ շրջանը եղաւ տնտեսապէս դժուար. չգոյութիւնը կը տիրէր ամէնուրեք եւ իր ազդեցութիւնը կը ձգէր ժողովուրդի հոգեվիճակին ու արտադրողական կարողութեան որակին վրայ: Իսկ քաղաքական գետնի վրայ, թրքական լուծի տակ ապրողները, ի մասնաւորի երաժիշտները, կը գործէին յուր պայմաններու մէջ, կրելով միտումնաւոր հալածանքներ՝ հայ մշակոյթը վարկաբեկելու եւ աւելին՝ ոչնչացնելու նպատակաւ: Այդուհանդերձ, համբերատար աշխատանքով, ու ընդունելով առկայ կացութեան պայմանները, նիւթական անբաւարարութիւնը, չգոյութիւնը որակաւոր նուագախումբերու եւ օփերայի յարմար սրահներու, երաժիշտները ստիպուած կը յորինէին օփերայական վտիտ գործեր, նայած կենցաղային տուեալներուն համապատասխան: Ողբերգութիւնը շարունակուեցաւ մինչեւ որ Հայաստան ունեցաւ իր սեփական օփերա-թատրոնը, որուն հանդիսաւոր բացումը տեղի ունեցաւ 20 Յունուար 1933ին:

Այսպէսով, հայկական օփերան ծնունդ առնելով «աղքատութեան» եւ անբարենպաստ միջավայրի մէջ, փորձեց գոյատեւել ու լայն շնչել մտային ու հոգեկան կարողութիւնները աճեցնելու եւ գանտնք ի սպաս

դնելու իրապաշտ օփերայի մը հիմնաւորման գործին: Կարա Մուրզա, Կոմիտաս եւ Ա. Տիգրանեան եղան շառաւիղները իրականացուելիք սեւեռակէտին:

Կարա Մուրզայի «Շուշան»ը՝ գրուած 1890ին, կը ձգտէր ողողել ունկնդիրները հայրենասիրական գերագոյն զգացումներով: Օփերայի հերոսուհին՝ գիղացի Շուշանը, չուզելով ստրկութեան մէջ ապրիլ թուրքերու մօտ, կը մեռնէր գոչելով՝ «Այո, հայ եմ, հայ կը մեռնիմ»:

Կարա Մուրզա չկրցաւ աւարտել այս գործը՝ անկէ աջմ կը մնան միքանի հատուածներ միայն, ինչպէս՝ «Քաղցրիկ օրեր», «Հանդարտիւր, քոյրիկ»:

Կիսաւարտ այլ գործ մըն է Կոմիտասի «Անոյշ»ը (ըստ Յովհաննէս Թումանեանի²⁹ համանուն պօէմին): 1904-1908՝ որոշ ընդմիջումներով պատրաստուած, քնարական-կենցաղային այս աշխատանքը, «երգային տիպի» օփերա մըն է, cantate մը: Ան պատմական կարեւոր նշանակութիւն ունեցաւ, որովհետեւ լրջօրէն մտածուած առաջին փորձը եղաւ յօրինելու հայկական-ժողովրդա-երաժշտական լեզուով օփերա մը:

Կոմիտասի այլ գործերէն են՝ «Վարդան», դիցազնական «Սասունցի Դաւիթ» (Սասնայ ծուեր) օփերաները եւ «Քաղաքավարութեան վնասները» (ըստ Յակոբ Պարոնեանի³⁰ համանուն երկին) երգիծական օփերան:

ԱՐՄԷՆ ՏԻԳՐԱՆԵԱՆ ԵՒ «ԱՆՈՅՇ» ՈՒ «ԴԱՒԻԹ ԲԷԿ» ՕՓԵՐԱՆԵՐԸ

Արմէն Տիգրանեան իր կարգին լծուեցաւ Թումանեանի «Անոյշ» պօէմի հիմամբ օփերա մը կերտելու: 1908-12 տարիները եղան Տիգրանեանի «Անոյշ»ի առաջին խմբագրութեան շրջանը: 4 Օգոստոս 1912ին, ան բեմ բարձրացուեցաւ Ալեքսանդրապոլի մէջ, ուր գոյութիւն չունէին ո՛չ օփերային թատերասրահ, ո՛չ երգիչ-դերասաններ, ո՛չ նուագախումբ եւ ո՛չ ալ բեմադարման միջոցներ ու բեմական զգեստներ: Երգողները դպրոցականներ էին, զուրկ համապատասխան փորձառութենէ ու մասնագիտութենէ: Անոնք սիրաբոժար կը մասնակցէին Տիգրանեանի կազմած երգչախումբին: Անոնց շնորհիւ է ահա, որ առաջին անգամ ներկայացուեցաւ «Անոյշ» օփերան: Նուագախումբը կը բաղկանար միայն 12 երաժիշտներէ, ինչ որ բաւարար չէր օփերայական գործ մը ներկայացնելու: Այս պատճառով ալ յիշեալ յօրինումին գործիքաւորումը ժլատ էր: Տիգրանեան չգոհանալով այս մակարդակէն, բազմիցս վերատեսուեցան ենթարկեց ու 1938ին իր գազաթնակէտին հասցուց այս օփերան: «Անոյշ»ը այսպէսով դրոշմեց հայ դասա-

կան երաժշտական մշակոյթի օփերային կալուածը: Երեւանի օփերասրահին մէջ ան առաջին անգամ ներկայացուեցաւ 27 Մարտ 1935ին:

Քնարական-կենցաղային այս օփերան կը ներկայացնէ Հայ պարզ ու հասարակ գեղջուկի կեանքը իր զանազան ծալքերով, հերոսներու սէրը, յաղթանակի ու պարտութեան գաղափարական, ծիսական երգերն ու պարերը եւ հայրենի բնութիւնը: Ան մտաւ հայ ունկնդիրներուն մտերմութեան մէջ, որովհետեւ կը ներգրաւէր ժողովրդական-երաժշտական ստեղծագործութիւնը թէ՛ իր ոճային կերտուածք-կշռոյթով, ձայնային դարձուածքներու ինքնատիպ առանձնատկութիւններով, եւ թէ՛ իր հոգեկան անկեղծութեամբ: Ան կը զանազանուէր իր հարուստ մեղեդայնութեամբ՝ խմբերգերու, զուգերգերու եւ արիաներու ընդմէջէն: Ասերգայնութիւնը կը վերհանէր յուզական տեսարաններու նկարագիրը: Իսկ նուագախումբը՝ համեստ ու պարզ նուագակցողի դերը կը խաղար- չունէր մենակատարի դեր, չունէր սեմֆօնիք, ինքզինք պարտադրող լայն նախադասութիւններ:

Տիգրանեան ժողովուրդին ներքին խաւը թափանցելով, զգալով ու ապրելով հոգեպէս անոնց էութիւնը, անոնցմէ բխած երաժշտական ստեղծագործութիւններու ընդմէջէն, կրցաւ ամենայն նրբութեամբ բացայայտել խելագարած Անոյշի բարդ հոգեվիճակը՝ մերթ մեղմ քնարական, մերթ՝ խռովայոյզ: Նոյնպէս՝ երագկոտ հովիւ Սարոյի կերպարը, անոր անկեղծ սէրը Անոյշի հանդէպ, որ բացառիկ բարձրութեամբ կը հնչէ Սարոյի «Աղջի անաստուած» ցայգերգին մէջ: Նաեւ Մոսիի պարտութիւնը՝ նկարագրուած երաժշտական պատկերներով:

«Անոյշ»ի դէպքերը տեղի կ'ունենան Հայաստան, Լոռիի սարերու շրջանը, ուր կ'ապրէր գեղջուկուհի Անոյշ իր մօր եւ եղբոր՝ Մոսիի հետ: Անոյշ կը սիրէր հովիւ Սարօն: Անոնք իրարու կը հանդիպէին աղբիւրը, ուր հաւաքուած կ'ըլլային գիւղի աղջիկները ժամանցի համար: Գիւղական աւանդութեան համաձայն, տօնակատարութիւնները, ի մասնաւորի համբարձումը եւ հարսանեկան խրախճանքները, կը կատարուէին միասին երգելով ու պարելով: Իսկ տղամարդիկ խաղեր կը կատարէին, կատակներ՝ ըմբշամարտի ձեւով: Սովորութեան համաձայն, այս խաղերուն ոչ ոք պէտք էր յաղթէր: Հարսանիքի ընթացքին, Սարօն եւ Մոսին կը սկսին իրենց խաղ-կատակներուն: Սակայն, Անոյշի ներկայութենէն ոգեւորուած, Սարօն կը մոռնայ ընկալեալ սովորութիւնը ու բոլորին ներկայութեան գետին կը տապալէ Մոսին: Մոսի կ'երդնու վրէժ լուծել: Սպառնալով սպաննել Անոյշը, Մոսին կը պահանջէ քրոջ մէն չսիրել այլեւս Սարօն: Անոյշ, Սարոյին հետ կը փախչի սարերը: Մոսին կը հետապնդէ զիրենք եւ հրացանով կը սպաննէ Սարօն: Անոյշ, խելագարած, ինքզինք կը նետէ գետի այլիքներուն մէջ:

Բ. Համաշխարհայինի օրերուն, Տիգրանեան գաղափարը ունեցաւ գրեթէ հայրենասիրական, պատմա-հերոսական օփերա մը, Ռաֆֆիի³¹ *Դաւիթ բէկ* վէպէն քաղուած, ու ներշնչուած անոր հայրենասիրութենէն ու գլխաւոր հերոսի վեհ կեցուածքէն, որ կը դրսեւորուէր ժողովուրդի եւ հայրենիքի հանդէպ անձնուրաց սէրով:

«Դաւիթ բէկ»ի գործողութիւնը տեղի կ'ունենայ ԺԼ. դարու սկիզբները, Հայաստանի եւ Վրաստանի մէջ: Հայաստան, ստրկացած, կ'ուզէ ձերբազատիլ պարսիկ լուծէն: Խումբ մը քաջեր, Ստեփանոս Շահումեանի գլխաւորութեամբ, կը պայքարին հայրենիքի ազատագրութեան համար: Սակայն անոնք կարիքը ունին Դաւիթ բէկի խիզախութեան ու տաղանդին: Դաւիթ բէկ երկար տարիներ կը ծառայէր վրացական բանակին մէջ, ուր արժանացած էր վրաց Վախիճանգ արքայի յարգանքին: Թագաւորին համաձայնութեամբ ու ռուս ժողովուրդի բարեկամական քաջայերանքով եւ Պետրոս ցարի բարեացակամութեամբ, Դաւիթ բէկ կը վերադառնայ Հայաստան, կը պայքարի ու կը փրկէ հայրենի հողը:

«Դաւիթ բէկ»ի երաժշտական ոճը փայլուն է, յստակ ու պատկերաւոր: Իւրաքանչիւր դէմք ու նիւթ կը համապատասխանէ երաժշտական գոյնի կամ ձևի: Խմբերգային երաժշտութիւնը կ'իմաստաւորէ ամբողջը. ժողովուրդը համախումբ կը դիմաւորէ հերոս Դաւիթ բէկի յաղթական վերադարձը: Դաւիթ բէկի արիան կ'արտայայտէ իր հայրենասիրութիւնը եւ որդիական պարտականութեան գիտակցութիւնը հայրենիքին հանդէպ: Շեփորներու գործածութիւնը, անոնց ցայտուն հրնչողականութիւնը եւ ռուսական երգերու մեկնաբանութիւնը կ'աւելնեն ռուսական օգնութիւնը:

«Դաւիթ բէկ»ի յորինումը աւարտեցաւ պատերազմէն ետք, 1949ին: 10 Փետրուար 1950ին մահացաւ Արմէն Տիգրանեան, կիսաւարտ ձգելով օփերան: Իր մահէն ետք, ի տես այս գործին իմացական ու երաժշտական արժէքին, Լեւոն Խոջա-էյնաթեան³² կատարեց երկին գործիքաւորումը, իսկ իմբագրումը կատարեց Գէորգ Բուդաղեան³³: «Դաւիթ բէկ»ը բեմադրուեցաւ 1950 Նոյեմբերին ու մեծ ժողովրդականութիւն չահեցաւ:

ՄՊԵՆԴԻԱՐԵԱՆ ԵՒ ԻՐ «ԱԼՄԱՍ» ՕՓԵՐԱՆ

Եթէ Տիգրանեան բազմիցս վերատեսութեան ենթարկեց «Անոյշ»ը, ապա Սպենդիարեան մինչեւ իր կեանքին վերջին օրերը աշխատեցաւ 1918ին սկսած իր «Ալմաստ» օփերային վրայ: Այդուհանդերձ, կիսատ մնաց նաեւ այս երկին չորրորդ գործողութեան գործիքաւորումը, որ յետագային ամբողջացաւ Մաքսիմիլիան Շտէինպերկի³⁴ կողմէ:

«Այմաստ»ը առանձնակի տեղ կը գրաւէ հայ երաժշտական թատրոնի պատմութեան մէջ, որովհետեւ հոն օգտագործուած են հայ ժողովրդական երաժշտութեան առանձնայատկութիւնները: Սակայն երաժշտական այս սկզբունքը կը տարբերի Տիգրանեանի սկզբունքէն: Սպենդիարեան «Այմաստ»ի մէջ կը գործածէ ժողովրդական երաժշտութեան բազմաթիւ նմուշներ, ինչպէս՝ «Այազեազ աչերդ», «Գնաց աշուն, եկաւ գարուն», «Ես Սաթօն եմ էվլիարցի», «Սօնա եար»... այս պատճառաւ, թերեւս, երկը հանդիսացաւ հեղինակին ստեղծագործութեան գագաթնակէտը:

Սպենդիարեան, աշակերտելով ուսուցիչներու, ի մասնաւորի Նիքոլայ Ռիմսքի-Քորսաքովի³⁶, իւրացուց ուսուսական ոճը եւ ուսումնասիրեց եւրոպական մտադրացումները: Յետագային, շաղախուելով հայ երաժշտութեան աւանդութիւններուն, ան ճոխացուց իր ոճը եւ իր երաժշտական լեզուն դրոշմեց ազգային որոշակիութեամբ: Այս մէկը ի յայտ եկաւ «Այմաստ»ի մէջ, որ սովետահայ դասական երաժշտութեան հիմքը հանդիսացաւ: «Այմաստ»ի պատմա-հերոսական եւ հոգեբանական օփերայի սեմֆոնիք յորինումը պատկերաւոր է ու գունագեղ: Ոմբերգերը, քնարական արիաները եւ երաժշտական համախօսութիւնները կ'արժեւորեն նիւթն ու երաժշտութիւնը, խորքն ու ձեւը, ինչ որ «Այմաստ»ը հասցուցին սովետական բազմազգ օփերային ստեղծագործութեան լաւագոյն նմուշներու մակարդակին: Առաջին անգամ եւ մեծ յաջողութեամբ ան բեմադրուեցաւ 23 Յունիս 1930ին, Մոսկուայի մեծ թատրոնին մէջ: Ասով ան ի լոյս հանեց ժողովրդական երաժշտութեան մէջ թաքուն մնացած գանձերը: Ան բեմադրուեցաւ այլ թատերասրահներու մէջ եւս, բայց նշանակալիցը եղաւ Երեւանի բեմադրութիւնը՝ 20 Յունուար 1933ին: Այս բեմադրութեամբ բացուեցաւ Երեւանի օփերան, որ յետագային կ'ընդունուի «Ալեքսանդր Սպենդիարեանի անուան Օփերայի եւ Պալէի թատրոն» անունով:

«Այմաստ»ի նիւթը քաղուած է Թումանեանի «Թմկաբերդի առումը» երկէն: Գործողութիւնը տեղի կ'ունենայ ԺԼ՝ դարու սկիզբները, հայկական Թմուկ բերդին մէջ: Պարսից Նաղիր շահ արքայի զօրքերը կը պաշարեն հայոց իշխան Թաթուլի բերդ-ամրոցը: Սակայն անոնց՝ բերդը գրաւելու ջանքերը ապարդիւն կ'անցնին՝ բախելով հայ ռազմիկներու խիզախութեան ու հերոսութեան: Յուսահատ, Նաղիր շահ կը դիմէ խորամանկութեան: Թաթուլի կ'նոջ՝ Այմաստին քով կ'ուղարկէ աշուղը, որ կը պատմէ Այմաստին հանդէպ շահին ունեցած սիրոյ մասին, ու կը խոստանայ անոր գահ, փառք ու հարստութիւն: Բայց Այմաստ գահի տեղ կ'արժանանայ մահուան:

Սպենդիարեան պատմական դեր խաղալով հայ դասական երաժշտութեան ձեւաւորման մէջ, Ալեքսանդր Կլազունովի³⁸ կողմէ կը բնո-

րոշուի այսպէս: «Մագումով հայ Ալեքսանդր Սպենդիարեանը տար-
ւեցաւ իր հարազատ ժողովուրդի երաժշտութիւնը գեղարուեստօրէն
բարձր աստիճանի հասցնելու խնդրով եւ ստեղծագործութեան այդ
բնագաւառին մէջ ան չունի իրեն հաւասարը»³⁷:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՕՓԵՐԱՅԻ ՅԵՏԱԳԱՅ ԸՆԹԱՑՔԸ

Ի. դարու առաջին քառորդին օփերային երաժշտութիւնը բաւա-
կան լաւ ընթացք մը ունեցաւ նուաճելով Հայաստանն ու եւրոպական
քաղաքները: Ստորեւ՝ հայ օփերային այս ստեղծագործութիւններէն
մի քանին:

Հետաքրքրական օփերա մըն է «Սեղա»ն, յորինուած 1921ին, Անու-
շաւան Տէր Ղեւոնդեանի³⁸ կողմէ: Վերջինս, ռուսական դպրոցի սան,
ուզած է հարստացնել հայ երաժշտական մշակոյթը ռուս դասական
երաժշտութեան աւանդներով: «Սեղա»ն հիմնուած է Լեւոն Շանթի³⁹
Հին աստուածներ թատերախաղի վրայ, եւ կը վերաբերի Հայաստանի
հնադարեան պատմութեան, երբ քրիստոնէութիւնը կը պայքարէր հե-
թանոսութեան դէմ: Ան բեմ չբարձրացաւ, սակայն անոր կենցաղի,
ընտանեացի, ծիսական քնարական վիճակներու հետ կապուած ձայնա-
յին, սեմֆոնիք գունագեղ ու պատկերաւոր դրուագները յաջողու-
թեամբ կատարուեցան համերգերու ընթացքին: Հետաքրքրական են
ժողովրդական երաժշտութեան վրայ հիմնուած արարները, անոր սեմ-
ֆոնիքի քիմբրեզային պատկերները, որոնք նուիրուած են արեւի աստ-
ուած Վահագնին: Վառ նկարագրական այս հատուածները զօրացուցին
օփերային գեղարուեստական արժանիքները:

Տէր Ղեւոնդեան ունի նաեւ սոցիալիստական մտորումներով թե-
րաւարտ օփերա մը՝ «Աստղածոր»:

1935ին, Երեւանի օփերասրահ բարձրացաւ Յարօ Ստեփանեանի⁴⁰
առաջին օփերան՝ «Քաջ Նազար»ը, որ հայկական առաջին սոցիալ-եր-
գիծական օփերան է: Pamphlet այս օփերան կը գտնուի կատակերգա-
կանի եւ լուրջի սահմաններուն միջեւ:

Հայկական գիւղի ծոյլ, վախկոտ Նազարը անբնական արարքներով
կարգ մը «սխրագործութիւններ» կը կատարէ: Միամիտ մարդիկ անոր
համբաւը կը տարածեն ամէնուրեք եւ Նազար կը դառնայ թագաւոր ու
կը հրահանգէ աջին ու ձախին, հասնելով մինչեւ արեւ, թոյլատրելով
անոր՝ «ծագիլ արեւելքէն եւ մայր մտնել արեւմուտքէն»: Ժողովուրդը
չհանդուրժելով այլեւս անոր արարքներուն, կը պաշարէ պալատը ու
կը վտարէ զինք:

1936ին Ստեփանեան աւարտեց «Սասունցի Դաւիթ» օփերան, որուն
նիւթը հայ հերոսական ազատագրական պայքարն էր, որ տեղի ունե-
ցաւ Ը-ժ- դարերուն՝ արար նուաճողներու դէմ:

«Սասունցի Դաւիթ»ը ներշնչուած է ժողովրդական երգերէն ու պարերէն, հին տաղերէն ու շարականներէն, գուսանական դիցազներգութենէն: Խմբերգային արուեստը տիրապետող ուժն է այս օփերային. ան կը ներկայացնէ ժողովուրդի կեանքը պատկերացնող ծաւալուն տեսարաններ:

Ստեփանեանի երրորդ օփերան՝ «Լուսարացին», կը ներկայացնէ ժողովուրդին մղած յեղափոխական պայքարը Հայաստանի մէջ սովետական իշխանութեան հաստատման համար: Նիւթը վերցուած է 1920ի մայիսեան ապստամբութեան շրջանէն: Ան բեմադրուեցաւ 1938ին, Երեւանի օփերասրահը, եւ տարի մը ետք՝ Մոսկուա, Հայ Արուեստի Տասնօրեակին ընթացքին: Ան հայկական առաջին օփերան եղաւ որ փորձեց երաժշտական-բեմական միջոցներով մարմնաւորել յեղափոխական-քաղաքացիական պատերազմի նիւթ:

Ստեփանեանի այլ մէկ յորինումն է «Հերոսուհին» օփերան, դարձեալ սովետական բովանդակութեամբ եւ Նայիրի Զարեանի՝ «Արմէնուհի» երկին հիմամբ: Գործողութիւնը տեղի կ'ունենայ 1945-48ին, Հայաստանի մէջ: Բ. Համաշխարհայինէն կը վերադառնայ գինուոր Վահանը: Գիւղացիք մեծ ուրախութիւն կը սարքեն ու կը պատուեն զինք, իրեն բարձր պաշտօն մը տալով: Բայց գերադասելով իր անձը, Վահան ինքզինք արժանի կը տեսնէ լքել գիւղը եւ մեծ պաշտօն մը ստանձնել քաղաքը, նոյնիսկ արհամարհելով իր նշանած Նազելին: Գիւղացիք, վրդոված, իրեն վերապահուած պաշտօնը կը յանձնեն Նազելիին, որ մեծ յաջողութիւններ ձեռք ձգելով կ'արժանանայ «Սոցիալիստական աշխատանքի հերոս»ի կոչումին: Տեսնելով եղածը, Վահան կը զիջի ու կը վերադառնայ գիւղ, հասկնալով որ գիւղական աշխատանքն այլ ունի իր հերոսականութիւնն ու քնարական կենցաղը:

«Հերոսուհին»ի երաժշտական լեզուն մատչելի է, իր դարձուածքներով ճկուն ու ջերմ եղանակաւորութեամբ, ինչպէս Նազելիի արիան-նոյնպէս՝ Վահանի դերերգը, հիմնուած ժողովրդական-քնարական երգերու ոգիով. իւրաքանչիւր մեներգին կը յաջորդէ երգչախմբային կատարողութիւն: Արտայայտիչ ու պատկերաւոր է գիւղացիներու առօրեայ կեանքը իր ինքնադրոշմ եղանակներով: Ստեղծագործութիւնը ակնառու է զգալին յստակ բնոյթով, յորինուած՝ հայ ժողովրդական երաժշտութեան ինքնուրոյն յատկութիւններուն վրայ, առանց սակայն մէջբերելու ժողովրդական երգ-նմուշներ: Ան բեմադրուեցաւ Երեւանի օփերասրահը 1951ին: Հակառակ սրբազրուելիք իր թերութիւններուն, ան արժանացաւ պետական մրցանակի, որովհետեւ առաջինն էր որ սովետական ժամանակակից նիւթ կ'արժարժէր հայկական օփերայի արուեստին մէջ:

Յետ-պատերազմեան տարիներուն, Ստեփանեան յօրինեց հայ պատմական անցեալին առնչուող օփերա մը՝ «Նունէ»:

1939ին Կարօ Զաքարեան⁴² կը գրէ «Մարջան» օփերան: Նիւթը Հայաստանի մէջ սովետական իշխանութեան հաստատման համար մղուած յեղափոխական պայքարն է: Երաժշտութիւնը հիմնուած է հայ, ռուս եւ ատրպէյճանական գեղջկական-յեղափոխական երգերու վրայ: Ան բեմադրուեցաւ 1941ին, Երեւանի օփերասրահը եւ ձախողութեան մատնուեցաւ, որովհետեւ նիւթին, երաժշտութեան ու բեմադրութեան միջեւ մեծ անհաւասարակչութիւն կար:

1940ականներու վերջաւորութեան, Զաքարեան պատրաստեց «Աղասի» օփերան, ըստ Խաչատուր Աբովեանի⁴³ Վէրք Հայաստանի վէպին: Նիւթը ԺԹ. դարասկիզբի հայրենասիրական-ազատագրական պայքարն էր, մղուած պարսիկներու եւ թուրքերու դէմ: Հոն փառաբանանք կայ հայ եւ ռուս բարեկամական յարաբերութիւններուն:

1930ականներու երկրորդ կէսին գրուեցաւ Վարդգէս Տալեանի⁴⁴ «Ռուզանի քարափը» օփերան, սոցիալիստական գաղափարախօսութեամբ:

1931ին ներկայացուեցան Խոջա-էյնաթեանի «Ջրարգելակը», «Խոռվութիւն» եւ «Ընտանիք» օփերաները, որոնք շատ փայլուն չէին: 1945ին Երեւանի օփերասրահին մէջ բեմադրուեցաւ «Նամուս»ը՝ Ալեքսանդր Շիրվանզադէի⁴⁵ համանուն վէպէն քաղուած: Այս օփերան յօրինուած էր պատերազմի տարիներուն, 1939էն ի վեր: Հոն հեղինակը որոնումներ կը կատարէ ազգային երաժշտական ոճին տիրապետելու համար: Հոգեբանական, խորունկ, իմաստալից, մերթ քնարական, մերթ ողբերգական, լայն մեղեդիական եղանակաւորումով կ'լանուած է ան:

Գործողութիւնը տեղի կ'ունենայ Ի. դարասկիզբին, Շամախի: Երիտասարդ Սէյրանը, ուսումը աւարտելով կը վերադառնայ հայրենի տուն, ուր գինք կը սպասէ իր նշանածը՝ Սուսանը: Օր մը թեթեւաբարոյ արարքի մը հետեւանքով, Սուսանի հայրը, ընդվզած, կը խզէ այս նշանտուքը ու Սուսանին կը պարտադրէ ամուսնանալ Ռուստամի հետ: Ժամանակ մը ետք, երբ Ռուստամ կ'իմանայ որ Սէյրան կը շարունակէ սիրել Սուսանը, եւ կասկածելով որ անոնք կը յարաբերին իրարու հետ, կը դաշունահարէ Սուսանը: Սէյրան վրայ հասնելով, իր դաշոյնով անձնասպան կ'ըլլայ:

Եկամտեանի եւ Կարա Մուրզայի աշակերտ Մայիլեանը, 1933ին աւարտեց իր կարեւորագոյն գործերէն՝ «Սաֆա» օփերան, որ 1939ին բեմ բարձրացաւ Պաքուի Մուսթաֆա Ախունդովի անուան օփերային թատրոնը: Նիւթը ԺԸ. դարու գիւղացիական ապստամբութիւնն է: Գործողութիւնը տեղի կ'ունենայ Շամախիի մէջ, Մուստաֆա խանի

տիրակալութեան շրջանին: Խանը՝ ատրպէյճանցի եւ Հայ ժողովուրդներու դաժան շահագործող, մարդիկ ծաղրող ու անոնց վրայ ծանր տուրքեր դնող անձ, զայրացուցած ու իր դէմ լարած է ժողովուրդը:

Ատրպէյճանուհի Սաֆայի ու Հայ Հովիւ Սէյրանի հարսանիքը պիտի կատարուի ժողովրդական տօնակատարութեան մը օրը: Սակայն, այդ օր խանի հարկահանները կը ներկայանան Սէյրանին՝ դանձումի համար: Սէյրան կը սպաննէ անոնցմէ մէկը ու կը փախչի Սաֆայի հետ, սակայն կը ձերբակալուի ու բանտ կը նետուի, իսկ Սաֆա կը դառնայ ստրուկ: Գիւղին մէջ ապստամբութիւն կը ծագի, ժողովուրդը կը յարձակի խանին պալատը, կը փրկէ Սէյրանն ու Սաֆան, կ'այրէ պալատը ու կը սպաննէ խանը:

Այս օփերային երաժշտական կառոյցը հիմնուած է Հայ եւ ատրպէյճանական ժողովրդական եւ աշուղական երաժշտութեան իւրայատուկութիւններու վրայ: Նոյն այս հիմքերու վրայ, Մայիլեան կը յօրինէ շարք մը արիաներ եւ անսամպլներ: Սակայն, օփերայի երաժշտութիւնը եւ բնագիրը համընթաց չըլլալով, կը նուազի ստեղծագործութեան արժէքը:

1939ին Սերկէյ Պալասանեան⁴⁶ օփերայական ոճով կը յօրինէ ժողովրդական երաժշտական թատրերգութիւն մը՝ «Վոսէի ապստամբութիւնը»: Այս հերոսական օփերայի երաժշտութիւնը աչքառու եղաւ իր խմբերգային տեսարաններով: 1939ին ան բեմադրուեցաւ Տուշանպէի օփերասրահը: 1941ին Պալասանեան աւարտեց իր երկրորդ օփերան՝ «Դարբին Կովան»՝ Շահնամէի⁴⁷ բանաստեղծութեան հետքերով: Անոր նիւթը ժողովրդական-ազատագրական պայքարն է: Ան բեմադրուեցաւ 1941ին, Մոսկուա, Տաճկական Երաժշտական Արուեստի Տասնօրեակին: Յիշեալ երկու օփերաներն ալ յօրինուած են տաճկական ժողովրդական եղանակներու վրայ:

1937ին Երեւանի օփերասրահին մէջ ներկայացուեցաւ Արտեմի Այվազեանի⁴⁸ «Թափառնիկոս» կատակերգական օփերան, ըստ Պարոնեանի Ատամնարուժն արեւելեան կատակերգութեան: Սովետահայ իրականութեան մէջ այս ստեղծագործութիւնը առաջինը հանդիսացաւ իր տեսակին մէջ, ուր երգիծական մեծ սրութեամբ ծաղրուեցաւ ԺԹ դարու Պոլսոյ պուրժուայական հասարակութեան ապականացած փառքերը: Ան որոշ չափով կը հետեւի Չուխաճեանի կատակերգական-երգիծական օփերաներու ոճին ու կազմուածքին: Հեղինակի նոյնաման ալլ երգիծական օփերէթ մըն է «Սէրը աստղերի տակ»ը:

1945ին, Երեւանի երգիծա-երաժշտական թատրոնին մէջ ներկայացուեցան ժամանակակից նիւթ ունեցող ազգային օփերէթներ, ինչպէս՝ «Աշուղ Մուրատ», «Երջանիկ օր» (Արտեմի Այվազեան), «Մեծ հարսանիքը» եւ «Շիրակի աղջիկները» (Վարդան Տիգրանեան⁴⁹), «Սիրոյ հո-

վիտ», «Փեսացուններ», «Սոֆիկի սխալը» եւ «Հագարապետը տուն է կառուցում» (Վաղարշակ Կոտոյեան⁵⁰), «Գլխի գինն է 50 միլիոն» (Գրիգոր Հախինեան)⁵¹, «Երագիկը» եւ «Մարտեցի փեսացուն» (Ստեփան Զրբաշեան⁵²), «Աղաֆոնը եւ նրա փեսացունները» (Էդուարդ Արբաճամեան⁵³), «Երջանիկ օրերը» (Էդուարդ Պաղտասարեան⁵⁴):

Ուրիշ նոր բեմադրութիւն մըն էր Անտրէյ Բարաեւի⁵⁵ «Արծուաբերդ» օփերան՝ ըստ Նալիրի Զարեանի Հացաւան վէպին:

Սովետական գաղափարախօսութեամբ տոգորուած այս յօրինումին գործողութիւնը տեղի կ'ունենայ Հայաստան, լեռնային Հացաւան գիւղը, 1930ին: Պատասխանատու անձեր ամենայն հոգատարութեամբ օր ու գիշեր կը հսկեն գիւղին բարգաւաճման: Յանկարծ անպէտք մարդիկ, պղտորել ուզելով առկայ խաղաղ կացութիւնը, կը դիմեն ոճ-րագործութեան: ... Ամբաստանութիւն, դաւաճանութիւն, մահ, դատավարութիւն եւ ի վերջոյ արդարութիւն: Արդարութիւն՝ որ ձեռք կը ձգուի արծուաբերդցիներու խաղաղասէր ու երջանկասէր նկարագրի շնորհիւ ու վերջ կը դրուի ընկերային վատ հարցերուն:

«Արծուաբերդ»ի երաժշտութիւնը ունի գեղարուեստական արժանիքներ, քնարական եղանակներ. օգտագործուած են հայ ժողովրդական երաժշտութեան առանձնայատկութիւններ, նաեւ սովետական քնարական երգի տարրեր՝ ներմուծելով «արեւելեան շունչ»: Օփերայական ոճի արտայայտչականութիւնը վարպետօրէն տիրապետելու ջանք եւ նուագախումբի աշխուժ կատարում սեմֆոնիք պատկերացումներու յառաջխաղացքով:

Յետպատերազմեան տարիներուն լոյս տեսան պատմական նիւթով օփերաներ, ինչպէս՝ Վ. Արարատեանի «Գագիկ արքայ» օփերան՝ Հայաստանի ԺԱ. դարու պատմութենէն քաղուած, գրուած 1945-48ին:

Քնարա-կենցաղային բովանդակութեամբ օփերա յօրինելու փորձ կատարեց Արմէն Տիգրանեանի զաւակը՝ Վարդան Տիգրանեան, որ ձեռնամուխ եղաւ Պերճ Պոռչեանի *Սօս եւ Վարդիթեր* վէպի նիւթին: Այս օփերան բեմադրուեցաւ 1957ին, Երեւանի օփերասրահը: Նոյն տեղը, 1960ին ներկայացուեցաւ Գէորգ Արմէնեանի «Պաշտուր Արովեան» օփերան:

Այս օփերան ԺԹ. դարասկիզբի հայ նոր գրականութեան հիմնադիր Պաշտուր Արովեանի մասին է, որ կը պայքարի խաւարամտութեան, իրաւագրկութեան դէմ: Արովեան հակառակորդներ ունի եւ թշնամիներ, որոնք գրպարտանքներով ու ամբաստանութիւններով կը մեղադրեն զինք թէ երեխաները անհաւատ կը դարձնէ: Կը հրահանգուի այրել Արովեանի բոլոր գիրքերը. իր աշակերտներէն սակայն կը յաջողին կրակէն փրկել այդ գիրքերէն մէկ օրինակ: Այսպիսով Արովեան կը գտնէ իր գոհացումը:

Սփիւռքահայ յորինողներէն յիշենք Օննիկ Պէրպէրեանի⁵⁶ «Բրոմեթէօ», Առաքել Թաթեանի «Կոմիտաս», Նիկոլ Գալինտերեանի⁵⁷ «Լայվարի որսը», «Փարվանա» եւ «Հովիւը», Բարսեղ Կանաչեանի⁵⁸ «Արեղայ» օփերաները: Շանթի Հին աստուածներու հիմամբ յորինուած այս օփերան ամբողջացաւ 1939-1940ին եւ բեմադրուեցաւ 1940ին:

Ինչպէս պարզ կը դառնայ՝ զանազան միջավայրերէ, տարրեր տարեշրջաններու պատկանող երաժիշտներ, որոշ գաղափարներ հետապնդող անձեր են, որոնք կ'ուզեն իրենց հետապնդած նիւթը ի սպաս դնել լայն հասարակութեան, հանդերձելով զանոնք օրուան փոփոխակի, կենցաղային մնայուն թէ այլ դրուագներով: Այսպէս, հասնելով 1980ականներու կէսերը, անոնք չեն վարանիր ամէնատարրեր, այլեայլ նիւթեր ուսումնասիրել, շօշափել ու ըստ այնմ յորինել օրինակ՝ Ալեքսանդր Յարութիւնեանի⁵⁹ «Սայեաթ Նովա»ն նուիրուած հրասքանչ աշուղ-բանաստեղծին, Բաբաեւի «Պաղտասար աղբար»ը, Արմէնեանի «Հին աստուածներ»ը եւ «Պորտակում»ը (վերջինս՝ յեղափոխական եւ քաղաքացիական պատերազմի ներշնչումով), Ջրբաշեանի «Գիգոր»ը, Արամ Քոչարեանի⁶⁰ «Տէրն ու ծառան», էրիկ Յարութիւնեանի⁶¹ «Հեքիաթ մեծերի համար»ը, Հախինեանի «Մարդը լեզենդից»ը, Ջոն Տէր Թադեոսեանի⁶² «Ռնգեղջիւրը», Աւետ Տէրտէրեանի⁶³ «Կրակէ օղակում»ը: Վերջին երկուքը՝ հակաֆաշիստական գաղափարներով, եւ յն:

«Կրակէ օղակում»ի գործողութիւնը տեղի կ'ունենայ հայկական լեռներու շրջանը, ուր կը նահանջէ Կարմիր բանակը: Չորսդին մահ է ու աւեր: Գերի ինկած վիրաւոր մը կը գտնուի ջոկատի երիտասարդ անդամնուհիներէն մէկուն հետ: Թշնամական, դասակարգային ռիսի ու ատելութեան եւ ...փոխադարձ սիրոյ եւ հաւանութեան հակասական զգացումներով կը տառապին երկուքը: Երիտասարդուհին կը փորձէ փրկել վիրաւոր զերին, բայց իզուր, ան կը գնդակահարուի ու կը մահանայ:

ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՕՓԵՐԱՆԵՐԸ Ի ՍՊԱՍ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԴԱՍՏԻԱՐԱԿՈՒԹԵԱՆ

Ի դարու սկիզբը հայ երաժշտական հասարակական կեանքի հիմնական խնդիրներէն մէկը, աճող սերունդի գեղագիտական դաստիարակութեան ուսուցումն էր: Եւ քանի որ երաժշտական դպրոցներ չկային, ամէնօրեայ դպրոցներու մէջ երաժշտութեան դասապահներու նշանակութիւնը չափազանց մեծ էր: Աշակերտական երգչախումբերն ու մանկական օփերաներու բեմադրութիւնները կարեւոր դեր կը խաղային դպրոցի կեանքէն ներս: Այդ համերգերն ու ներկայացումները ջերմօրէն ընդունուած էին ժողովուրդին կողմէ: Այս իրողութեան հետեւանքը այն եղաւ որ ուսուցիչները հեղինակութիւն ունեցան պատրաս-

տելու մանկական օփերաներ, ինչպէս՝ Եղիշէ Պաղտասարեանի «Գիւլնազ տատի հեքիաթը», Ազատ Մանուկեանի «Չարի վերջը»՝ ըստ Թումանեանի համանուն երկին՝⁶⁴ Մայրիկեան մեծ դեր խաղացած է մանուկներու երաժշտական դաստիարակութեան մարզին մէջ. ան գրած է «Չարածճի Միկիչը», «Բախտի կորիզը», «Նապաստակը», եւն.։ Միքայէլ Միրզայեան⁶⁵ գրած է «Ճպուռն ու մրջիւնը», «Միտն ու սազը» եւ «Մկների ժողովը», Դանիէլ Ղազարեան⁶⁶ «Յաղթուած բազէն», Երւանդ Սարգարեան⁶⁷ «Պոչատ աղուէսը», Սարգիս Մուրադեան՝ «Շունն ու կատուն»։ Երաժշտա-մանկավարժական տոգորումներով կլանուած Համբարձում Պէրպէրեանի⁶⁸ գրիչին կը պատկանին «Մանուկը բնութեան մէջ», «Արեգնազան» եւ «Շողիկ» յօրինումները (վերջին երկուքը՝ ըստ Թումանեանի ստեղծագործութեանց)։ Այս բոլորը բեմադրուած են հայկական վարժարաններէ ներս, աշակերտութեան երաժշտական դաստիարակութեան մարզին մէջ խաղալով զգալի դեր։ Սովետական գովաբանական ներդրումներով մանկական օփերա յօրինած են Երւրի Գէորգեանը՝ «Պարոյկը», որ բեմ բարձրացած է 1959ին, Տէր Ղեւոնդեանը՝ «Արեւի ցոլքերում», եւն.։

«Արեւի ցոլքերում»ը կը նկարագրէ օտար երկինքի տակ ապրող, առօրեայ տաժանալից աշխատանք կրող կիներ, ծերունիներ եւ երեխաներ, որոնք հիւժած են ու տխուր. անոնց մէջ է որբուկ Բերբերոն, որ իր կարգին մտրակով կը ծածուկ անխնայ, վայրագ իշխողներու կողմէ։ Յուսահատ, Բերբերոն իր վիշտը կը պատմէ արագիլին։ Արագիլը կը թռչի Սովետական Հայաստան ու կը պատմէ Բերբերոյի անվերջ տանջանքը այնտեղի երեխաներուն։ Երեխաները նամակ կը գրեն Բերբերոյին, իրենց երկիրը հրաւիրելով զինք, ու արագիլին ոտքին կը կապեն նամակը։ Բարի արագիլը Բերբերոն կը գտնէ հայերը հայրենիք փոխադրող սովետական նաւուն վրայ։ Բերբերոն զինուորներէն գաղտնի կը կարդայ նամակը։ Նաւապետին յանկարծակի միջամտութեան ու հարցումներուն թէ ու՛ր կ'երթայ ինք, Բերբերոն կը պատասխանէ՝ «Հայրենիք, որը գտնուում է արեւի ցոլքերում»։

Իրենց բազմազան բովանդակութեամբ եւ կերպարներով, այս օփերաները կը ծառայէին մէկ նպատակի՝ մանուկներու մէջ զարգացնել մարդկային լաւագոյն գիծեր՝ աշխատասիրութիւն, ազնուութիւն, ճշմարտասիրութիւն եւ համարձակութիւն.։ Անոնց երաժշտութիւնը աչքի կ'իյնար երգայնութեամբ ու պարզութեամբ, նկատի առնելով որ անոնք պիտի կատարուէին աշակերտական ուժերով։

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ամփոփելով պատմութեան ընթացքին հայկական օփերան անցաւ զանազան փուլերէ, ունեցաւ գեղարուեստական երեւոյթ ու դարձաւ հայ ժողովուրդի մշակոյթի անքակտելի մէկ մասը:

Հայկական օփերան ներկայացուց Հայաստանի անցեալն ու ներկան, ժողովուրդին կեանքը, երազանքը, հոգեբանական կերտուածքը, հայկական յաւերժ գեղեցիկ ընութեան հոյակապ տեսարանները: Երգիծական օփերաներն ու օփերէթները ծաղրեցին ու դատապարտեցին մեր կեանքի բացասական կողմերը, արատները, գովերգեցին սէրը եւ մարդու բարոյական առաւելութիւնները:

Օփերան բարձր մտայնացումներու համադրական արուեստն ըլլալով, անոր ընդմէջէն դրսեւորուեցան հայ մշակոյթի բազմազան երեսակներ: Անոր հասունութեան աստիճանը որոշուեցաւ ոչ միայն Հայաստանի սահմաններէն ներս, այլեւ դուրս: Ան նուաճեց համաշխարհային բեմեր:

Հայ յորինողները, դուրս գալով ազգային իւրօրինակութենէն ու բնական սահմաններէն, մտադրելով զարգացնել բարեկամական կապերն ու ներգրաւել այլ ազգերու սովորութիւններն ու գիտութիւնները, դիմեցին բազմազան նիւթերու, հետաքրքրուեցան ոչ-միակողմանի մշակոյթներու աւանդներով ու ըստ այնմ որդեգրեցին յարմարագոյնը: Այսպէս՝ Զուխաճեան դիմեց արաբականին եւ հնդկականին, Արամ Խաչատուրեան⁶⁹՝ ռուսականին, ուլքանականին, ու վրացականին, Մայիլեան՝ ատրպէյճանականին, Պալասանեան՝ տաճկականին ու հնդկականին:

Յստակ կը դառնայ, որ ժ.թ. դարու երկրորդ կէսը եւ ի. դարու առաջին երկու տասնամեակները եղան հայ երաժշտութեան պատմութեան նշանակալից, անկիւնադարձային ժամանակաշրջանը, երբ ձեւաւորուեցաւ ազգային դասական երաժշտութիւնը, յորինուեցան սեմֆոնիներ, քոնչերթօներ, գործիքային այլ երկեր, երաժշտա-թատերային ու օփերային հսկայական ստեղծագործութիւններ, խմբերգային թէ մեներգային արտադրութիւններ՝ ջանքերովը հայ երաժիշտներուն, որոնց մեծամասնութիւնը կ'ապրէր ու կը ստեղծագործէր անձնուէր գործունէութեամբ, Հայաստանի հողերէն դուրս:

Հայ երաժշտութեան ձեռք բերած մեծ յաջողութիւնները հանրագումարի մը նիւթն ըլլալով, Մոսկուայի մէջ, 1939ին վերլուծական մը կը հրատարակուի, ուր ի միջի այլոց կ'ըսուի. «Հայկական օփերային թատրոնը կարճ ժամանակամիջոցին ակնառու տեղ գրաւեց եղբայրական հանրապետութիւններու օփերային թատրոններու շարքին մէջ»⁷⁰:

Մնունդ առած 1868ին, չափահաս դարձած 1900ին, մռայլած 1915ին, վերաշխուժացած 1930ին, հայկական օփերան յառաջացաւ

փշոտ ուղիներու նեղ անցքերէն, յարելով նայուածքը ճառագայթող հորիզոնին, յարատեւեց - թէպէտ վերիվայրումներով - թեւակոխեց 2001 թուականը, լուսաւորելու համար իր գոյութեան 133րդ ջահը:

ՄԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

- ¹ Իտալերէն opera բառը յառաջացած է լատիներէն opus բառէն, որ կը նշանակէ գործ, ստեղծագործութիւն: Opus բառին յոգնակին է operam:
- ² Մեհմէտ Ռահիմ (1907-1977), ատրպէյճանցի բանաստեղծ, հեղինակ՝ Սայթաթ Նոյա (1956) հատորին: Ան ատրպէյճաներէնի թարգմանած է Աւետիք Իսահակեանի եւ Յովհաննէս Թումանեանի բանաստեղծութիւններէն:
- ³ Տիգրան Չուխանեան (Պոլիս, 1837-Չիւռնիս, 1898), հայ յորինող, դեկավար, մանկավարժ, երաժշտական-հասարակական գործիչ, հայկական օֆիերայի արուեստի հիմնադիր:
- ⁴ Ալեքսանդր Շահվերդեան, հայ երաժշտութեան պատմութեան ակնարկներ, Երևան, 1959, էջ 293: Ռահիմի յորուածը տե՛ս: Մովսէսկաթ մուզիկա ամսագիր, 1933, թիւ 6, էջ 140:
- ⁵ Արիստակէս Յովհաննէսեան (1812-1878), հայ երաժշտական գործիչ, ճանապարհէտ Աշխատած է «Նոր հայկական ճանապարհեան» տեսողութեան նշաններուն վրայ ու սահմանած անոնց անունները: Ան կատարած է նաեւ շարականներու գրառում:
- ⁶ Գարրիէլ Երանեան (Պոլիս, 1827-1862), հայ յորինող, երաժշտական-հասարակական գործիչ:
- ⁷ Նիկողայոս Թաշճեան (Պոլիս, 1841-1885), հայ երաժշտական գործիչ, յորինող, մանկավարժ: Ան վերածախազրած է հայկական հոգեւոր երգերը:
- ⁸ Պետրոս Մաղաքեան (Պոլիս, 1826-1891), հայ դերասան, թատերական գործիչ:
- ⁹ Յակոբ Վարդովեան (Պոլիս, 1840-1898), հայ դերասան, թատերական գործիչ: 1868ին հիմնադրած է «Վարդովեան թատրոն»ը՝ հայկական մասնագիտացեալ թատերախումբը: Թրքական աղբիւրներու մէջ «Վարդովեան թատրոն»ը, կոչուած է «Օսմանեան թատրոն», «Կետիկ փաշայի թատրոն» եւ տարով հայկական ու թրքական ներկայացումներ, եղած է Մերձաւոր արեւելքի ամէնամեծ եւ ամէնակայուն ծրագրով գործող թատերախումբը:
- ¹⁰ Սերովբէ Պենկեան (Պոլիս, 1835/1838-Աղեքսանդրիա, 1900/1903), հայ դերասան, թատերական գործիչ: 1878ին կազմակերպած է օֆիերէթային խումբ:
- ¹¹ Այդ օֆիերէթներուն շարքին էին Չուխանեանի յորինումները:
- ¹² Քրիստափոր Կարա Մուրզա (Ղրիմ, 1853-Թիֆլիս, 1902), յորինող, խմբավար, երաժշտական-հասարակական գործիչ, երաժիշտ-քննադատ եւ բանահաւաք: Հաւաքած ու քառածայն երգեցողութեան վերածած է հայ ժողովրդական երգեր: 1887 գարնան, Պաքուի մէջ կատարած է իր բազմաձայն հայկական պատարագը:
- ¹³ Կոմիտաս (Մողոմոն Սողոմոնեան), (Բէօթահիս, 1869-Փարիզ, 1935), յորինող, երաժիշտ, բանահաւաք, երգիչ, խմբավար, մանկավարժ, հայ ազգային յորինողական դպրոցի հիմնադիր: Հիմնովին ուսումնասիրած է եկեղեցական երաժշտութեան տեսականն ու գործնականը: Հայկական նոթաներով գրի առած է հայ հնագոյն հոգեւոր եղանակներն ու գեղջկական երգերը:
- ¹⁴ Գեղանի Ղորղանեան (Կախեթիա/Վրաստան, 1858-Դոնի Ռոստով, 1890), հայ յորինող, դաշնակահար, մանկավարժ:
- ¹⁵ Մակար Եկմայեան (Վաղարշապատ, 1856-1905, Թիֆլիս), հայ յորինող, խմբավար, մանկավարժ: Զանազրած է հայ հոգեւոր երգեր: Անոր աշխարհիկ թէ՛ հոգեւոր

- ստեղծագործութիւնը մեծ դեր խաղացած է Հայ ազգային երաժշտական դպրոցի ձևաւորման գործին մէջ: Ան Հիմը դրած է Հայ օրաթորիալ-քանթաթային ոճին, ինչպէս՝ պատարագի երգեցողութիւնը:
- ¹⁶ Նիկողայոս Տիգրանեան (Ալեքսանդրապոլ, 1856-Երեւան, 1951), Հայ յորինող, բանահաւաք, դաշնակահար, երաժշտական գործիչ: Ինն տարեկանին կորսնցուցած է տեսողութիւնը: ուսումը ստացած է Վիեննայի ազգուրկներու հաստատութեան մէջ:
- ¹⁷ Արմէն Տիգրանեան (Ալեքսանդրապոլ, 1879-Թիֆլիս, 1950), յորինող, խմբավար, երաժշտական-հասարակական գործիչ:
- ¹⁸ Այս մասին աւելի մանրամասն տե՛ս՝ Մանուկ Արեղեան, Հայոց հին գրականութեան պատմութիւն, Ա. հատոր, Երեւան 1944:
- ¹⁹ Գարեգին Լեւոնեան (Ալեքսանդրապոլ, 1872-Երեւան, 1947), գրականագէտ, արուեստարան: Թիֆլիսի մէջ, Կոմիտասի հետ հիմնադրած ու խմբագրած է *Գեղարուեստ հանդէսը* 1908-1921ին, որ ունէր գրական, գեղարուեստական, երաժշտական բաժիններ:
- ²⁰ Գարեգին Լեւոնեան, *Թատրոնը հին հայաստանում*, Երեւան 1941, էջ 8:
- ²¹ Ժան Շարտէն (Փարիզ, 1643-Լոնտոն, 1713), ֆրանսացի ճանապարհորդ-ուղեգրող, յայտնի ու ճանչցուած էր ճշգրտութեամբ:
- ²² Ժան Շարտէն, *Ճամբորդութիւն դէպի Պարսկաստան եւ Արեւելեան Հնդկաստան*, Փարիզ, 1711:
- ²³ Giuseppe Verdi (Ռոնգոլէ/Իտալիա, 1813-Միլանո, 1901), իտալացի յորինող, ղեկավար:
- ²⁴ Ալեքսանդր Սպենդիարեան (Կախովկա/Ուքրանիա, 1871-Երեւան, 1928), յորինող, ղեկավար, մանկավարժ, երաժշտական-հասարակական գործիչ:
- ²⁵ Գրիգոր Միրզայան/Միւնի (Գետաբեկ, 1876-Ֆիրտեթի, 1939), Հայ յորինող եւ խմբավար:
- ²⁶ Եղիշ Պաղտասարեան (Շուշի, 1881-Արմաւիր/հիւս. Կովկաս, 1919), յորինող, խմբավար, երաժշտական-հասարակական գործիչ:
- ²⁷ Անտոն Մայիլեան (Թիֆլիս, 1880-Պաքու, 1942), յորինող, խմբավար, մանկավարժ, երաժշտական-հասարակական գործիչ:
- ²⁸ Ազատ Մանուկեան (1878-1958), յորինող, խմբավար, մանկավարժ:
- ²⁹ Յովհաննէս Թումանեան (Գսեղ/Լոռի, 1869-Մոսկուա, 1923), բանաստեղծ, արձակագիր, գրական-հասարակական գործիչ:
- ³⁰ Յակոբ Պարոնեան (Աղբիւնուպոլիս, 1843-Պոլիս, 1891), գրող, երգիծաբան, լրագրող, հրապարակախօս, Հայ երգիծարանութեան հիմնադրիչ:
- ³¹ Ռաֆֆի/Յակոբ Մելիք-Յակոբեան (Փայաջուկ/Սալմաստ, 1835-Թիֆլիս, 1888), գրող, հրապարակախօս, հասարակական գործիչ:
- ³² Լեւոն Խոջա-էնաթեան (Թիֆլիս, 1904-Լենինկրատ, 1954), յորինող, ղեկավար:
- ³³ Գէորգ Բուղաղեան (Պաքու, 1899-?), ղեկավար, երաժշտական գործիչ, 1932-1958 Ա. Սպենդիարեանի անուան օֆերայի եւ Պայէի թատրոնի ղեկավար:
- ³⁴ Maximilian Steinberg (Վիլնիւս, 1883-Լենինկրատ, 1946), ու.ս. յորինող, ղեկավար, մանկավարժ:
- ³⁵ Nicolai Rimski-Korsakov (1844-1908), ու.ս. յորինող, մանկավարժ, ղեկավար, երաժշտական-հասարակական գործիչ:
- ³⁶ Alexander Glazunov (1865-1936), ու.ս. յորինող, ղեկավար:
- ³⁷ Ալեքսանդր Կրազուևով, «Յուշեր Սպենդիարեանի մասին», *Sovetskaya muzika*, 1939, թիւ 9-10:

- ³⁸ Անուշաւան Տէր Ղեկնդեան (Թիֆլիս, 1887-Երեւան, 1961), յօրինող, մանկավարժ, երաժշտական հասարակական գործիչ:
- ³⁹ Լեւոն Շանթ (Պոլիս, 1869-Պէյրուսթ, 1961), գրող, մանկավարժ, հասարակական գործիչ:
- ⁴⁰ Յարօ Ստեփանեան (Ելիզաւետպոլ, 1897-Երեւան, 1966), յօրինող, երաժշտական-հասարակական գործիչ: 1939-1947՝ Հայաստանի Կոմպոզիտորներու Միութեան նախագահ:
- ⁴¹ Նալբրի Զարեան (Պառակոնիս/Վան, 1900-Երեւան, 1969), բանաստեղծ, արձակագիր, հրապարակախօս, հասարակական գործիչ:
- ⁴² Կարօ Զաքարեան (Վան, 1895-Երեւան, 1967), յօրինող, խմբավար:
- ⁴³ Խաչատուր Աբովեան (Քանաքեռ, 1809-անհետացած 1848), գրող, մանկավարժ, լուսաւորիչ, հայ նոր գրականութեան եւ մանկավարժութեան հիմնադիր:
- ⁴⁴ Վարդգէս Տալեան (Ալեքսանդրապոլ, 1896-Երեւան, 1947), յօրինող, մանկավարժ, երաժշտական-հասարակական գործիչ:
- ⁴⁵ Ալեքսանդր Շիրվանզադէ (Շամախի, 1858-Կիսլովոդսկ, 1935), գրող, բանաստեղծ:
- ⁴⁶ Սերկէյ Պալասանեան (Աշխարադ, 1902-1982), հիմնադիր տաճկական երաժշտական թատրոնի:
- ⁴⁷ Շահնամէ (=գիրք թագաւորաց), իրանեան ժողովուրդներու առասպելական ու վիպական գրույցներու եւ պատմական ժամանակագրութիւններու ժողովածու, որ կազմուած է Գ.-Զ. դարերուն, Սասանեան իշխանութեան տարիներուն: Վերջին, ամբողջական, ճշգրտուած պահպանուած բնագիրը կազմուած է Յազկերտ Գ.ի (632-651) շրջանին:
- ⁴⁸ Արտեմի Ալվազեան (Պաքու, 1902-անծ.), յօրինող, թաւջութակահար, հիմնադիր հայ ազգային էսթրատային երաժշտութեան:
- ⁴⁹ Վարդան Տիգրանեան (Ալեքսանդրապոլ, 1906/1907-Երեւան, 1974), յօրինող:
- ⁵⁰ Վաղարշակ Կոտոյեան (Թիֆլիս, 1921-անծ.), յօրինող:
- ⁵¹ Գրիգոր Հախինեան (Երեւան, 1926-1987), յօրինող: Այս կատակերգութեան նիւթը կը վերաբերի քաղաքացիական պատերազմին:
- ⁵² Ստեփան Զրբաշեան (Պաքու, 1917-Երեւան, 1973), յօրինող:
- ⁵³ Էդուարդ Արրահամեան (Թիֆլիս, 1923-1987), յօրինող:
- ⁵⁴ Էդուարդ Պաղտասարեան (Երեւան, 1922-1987), յօրինող:
- ⁵⁵ Անտրէյ Բարաեւ (Պապայեան, Մամնա/Լեւոնային Ղարաբադ, 1923-Մոսկուա, 1964), յօրինող:
- ⁵⁶ Օննիկ Պէրպէրեան (Պոլիս, 1888-Փարիզ, 1959), յօրինող, դեկավար, խմբավար:
- ⁵⁷ Նիկոլ Գալենտերեան (Ակն, 1881-Թեհրան, 1944), յօրինող:
- ⁵⁸ Բարսեղ Կանաչեան (Ռոտոսթօ, 1885-Պէյրուսթ, 1967), յօրինող, խմբավար, մանկավարժ, երաժշտական-հասարակական գործիչ, Կոմիտասի հինգ սաներէն մին: 1936ին Պէյրուսթի մէջ կազմած է «Գուսան» երգչախումբը:
- ⁵⁹ Ալեքսանդր Յարութիւնեան (Երեւան, 1920), յօրինող:
- ⁶⁰ Արամ Քոչարեան (Վաղարշապատ, 1903-Երեւան, 1977), յօրինող, երաժշտագէտ:
- ⁶¹ Էրիկ Յարութիւնեան (Թիֆլիս, 1933), յօրինող, մանկավարժ:
- ⁶² Զիւան Տէր Թադեոսեան (Երեւան, 1926), յօրինող:
- ⁶³ Աւետ Տէրտէրեան (Պաքու, 1929-1994), յօրինող:
- ⁶⁴ Ան առաջին անգամ բեմադրուած է 1912ին, Թիֆլիս, այնուհետեւ բազմիցս բեմ բարձրացած է Անդրկովկասի զանազան քաղաքներու մէջ:
- ⁶⁵ Միքայէլ Միրզայեան (Թիֆլիս, 1888-Երեւան, 1958), յօրինող, խմբավար, մանկավարժ, երաժշտական-հասարակական գործիչ:

- ⁶⁶ Դանիէլ Ազարեան (Շուշի, 1883-Երեւան, 1958), յորինող, խմբավար, երգիչ, մանկավարժ:
- ⁶⁷ Երուանդ Սարգսեան (1889-և):
- ⁶⁸ Համբարձում Պէրպէրեան (Ատանա, 1905-99), յորինող, խմբավար, մանկավարժ, ջութակահար: Ունեցած է երաժշտական-հասարակական բազմակողմանի գործունէութիւն Մերձաւոր արեւելքի մէջ մինչեւ 1963, իսկ այնուհետեւ՝ Մ. Նահանգներու մէջ: Ան մեծ վաստակ ունի հայ մանկական երգչախումբի պատմութեան մէջ:
- ⁶⁹ Արամ Խաչատուրեան (Թիֆլիս, 1903-Մոսկուա, 1978), յորինող, դեկավար, խմբավար, մանկավարժ, հասարակական գործիչ, 1963էն՝ անդամ Հայկական ՍՍՀ Գիտութիւններու Ակադեմիայի: Իր յորինումներով հայ ազգային երաժշտութիւնը համաշխարհային լայն ճանաչում գտաւ: Ան մեծապէս ազդեց հայ, սովետական եւ արեւելքի ժողովուրդներու երաժշտութեան զարգացման վրայ:
- ⁷⁰ Pravda, 20 Հոկտեմբեր, 1939:

THE BEGINNING AND DEVELOPMENT OF THE ARMENIAN OPERA
(Summary)

NORA SALMANIAN

This article is an overview of the history of the Armenian opera.

The author asserts that throughout Armenian history, Armenian bards and minstrels always joined singing with acting. Western travellers like Jean Chardin observed this fact and considered such Armenian performances a preliminary stage of the western opera. Next, the author underlines the role the Constantinople Armenian musicians played in importing western music to the Ottoman empire. The Armenians were instrumental in adopting the new musical methods and keys of the west and composing music accordingly.

The author claims that Armenian opera was influenced by both western and oriental music, with strong local and folkloric motifs, while the libretto echoed Armenian history and contemporary life.