

Ա Ր Վ Ե Ս Տ Ա Գ Ի Տ Ի Թ Յ ՈՒ Ն
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
ART STUDIES

ՀՏԴ՝ 78.01

DOI: 10.52971/18294316-2022.25.2-201

Գ Ե Ո Ր Գ Ի Տ Ի Գ Ր Ա Ն Ո Վ Ը «Ն Ա Մ ՈՒ Ս» Օ Պ Ե Ր Ա Յ Ի Մ Ա Մ Ի Ն

Անի Ասատրյան

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն
Երևանի պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղ

Բանալի բառեր՝ *Լ. Խոջա-Էյնաթով, Գ. Տիգրանով, «Նամուս», օպերա, Շիր-վանզադե, վեպ, կոմպոզիտոր, ստեղծագործություն, մեկնաբանություն, երաժշտական թատրոն:*

Իր գիտական երկարամյա գործունեության ընթացքում Լենինգրադի կոնսերվատորիայի պատմատեսական ֆակուլտետի նախկին սան Գ. Տիգրանովը հեղինակեց արտասահմանյան, ռուսական և հայ երաժշտությանը նվիրված մեծարժեք աշխատություններ, կազմեց և խմբագրեց ժողովածուներ՝ նվիրված Բ. Ասաֆևի, Ա. Խաչատրյանի, Կ. Սարաջևի և այլոց կյանքին ու գործունեությանը:

Մերօրյա երաժշտագետների համար հատկապես մեծ արժեք են ներկայացնում ժամանակակիցների առանձին երաժշտական ստեղծագործությունների տիգրանովյան վերլուծականները կամ, այսպես կոչված, մեկնաբանությունները: Այդ շարքում ուրույն տեղ է զբաղեցնում Լ. Խոջա-Էյնաթովի «Նամուս» օպերային նրա տված գնահատականը, ինչին էլ կանդիդատական և սույն հոդվածի շրջանակներում:

Նախաբան. Լևոն Ալեքսանդրի Խոջա-Էյնաթովը (Լ.Ա. Խոջա-Էյնաթյանը) Լենինգրադի կոմպոզիտորական դպրոցի հայազգի այն ներկայացուցիչներից է, որի ստեղծագործական գործունեությունը բուռն վերելք ապրեց 1930-1950թթ.¹: Նա ծնվել է 1904 թ. Թիֆլիսիում, որտեղ և ստացել է նախնական երաժշտական կրթություն: 1926-1927 թթ. Լ. Խոջա-Էյնաթովը տեղափոխվել է Երևան կոմպոզիցիայի տեսություն ուսանել Ա.

¹ Друскин М. -1956, с. 18.

Մայենդիարյանի մոտ, ապա կրթությունը շարունակել Լենինգրադի (այժմ՝ Սանկտ Պետերբուրգ) «Երաժշտական առաջին ուսումնարանում»՝ պրոֆեսոր Պ. Ռյազանովի մոտ (1928-1931թթ.)²: Ուսումնական տարիները հետո աշխատել է Լենինգրադի դրամատիկական թատրոնում որպես դիրիժոր և երաժշտական մասի ղեկավար: Հենց Լենինգրադում էլ սկիզբ է առել նրա ստեղծագործական գործունեությունը: Արդեն 1931-1941թթ. Լ. Խոջա-Էյնաթովը գրել է տարբեր ժանրերի մի քանի հետաքրքիր ստեղծագործություններ՝ «Քառասունմեկերորդ» սիմֆոնիկ պատմվածքը (ըստ Բ. Լավենսի), «Կուլեկտիվ ֆերմա» սյուիտը սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, երգեր, ռոմանսներ և այլն: Բայց երիտասարդ ստեղծագործողին ամենաշատը հետաքրքրում էր երաժշտական թատրոնի ոլորտը: Եվ նա սկսում է երաժշտություն գրել խորհրդային դրամատուրգների պիեսների համար: Նույն տարիներին Ի. Ջերժինսկու, Վ. Ժելոբինսկու և լենինգրադցի մի քանի այլ կոմպոզիտորների հետ Խոջա-Էյնաթովն ակտիվ գործունեություն է ծավալում խորհրդային թեմաներով օպերա ստեղծելու նպատակով: 1931 թ. երաժշտական տեխնիկումի ուսանողների ջանքերով բեմադրվում է նրա դիպլոմային աշխատանքը՝ «Դարպաս» օպերան՝ նվիրված հեղափոխության առաջին տարիներին Ուրալում սոցիալիստական շինարարությանն ու դասակարգային պայքարի թեմային: Յոթ տարի անց՝ 1938 թ., Լենինգրադի օպերայի ակադեմիական փոքր թատրոնում բեմադրվում է նրա «Ապստամբություն» օպերան, իսկ 1940 թ. Վ. Ի. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի անվան թատրոնում՝ «Երջանկություն փնտրողները» ֆիլմի սյուժեի հիման վրա «Ընտանիք» օպերան³:

Չխորանալով Լ. Խոջա-Էյնաթովի ստեղծագործական ողջ գործունեության վերլուծության մեջ՝ նշենք միայն, որ արդեն 1930-1940-ական թվականներին դրսևորվեց կոմպոզիտորի բուռն հետաքրքրությունը խորհրդային թեմատիկայի նկատմամբ, նրա ցանկությունն իր ստեղծագործություններում արտացոլելու մարդկանց կյանքն ու դարաշրջանի իրադարձությունները, հետաքրքրությունը խորհրդային օպերայի զարգացման խնդիրների նկատմամբ, մղումը խոսելու պարզ ու արտահայտիչ երաժշտական լեզվով, որը հիմնված կլինի ժողովրդական երաժշտության ինտոնացիաների և գերակշռող խորհրդային մասսայական երգի վրա:

«Նամուս» օպերան Գեորգի Տիգրանովի մեկնաբանությամբ

Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին լինելով նախ Լենինգրադում, ապա տարհանման մեջ՝ Մոլոտովում⁴, Խոջա-Էյնաթովը շարունակաբար աշխատում է նոր գործերի վրա. Լենինգրադի հերոսական պաշտպանության թեմայով գրում է «Երեք հանդիպում» օպերան, ապա «Բալթիկ ծովում» սիմֆոնիկ պոեմը և երաժշտություն մի շարք դրամատիկական ներկայացումների համար: 1945թ.-ին նա վերադառնում է Լենինգրադ, միանում տեղի կոմպոզիտորների միության ստեղծագործական կյանքին և ավարտին հասցնում «Նամուս» օպերան: Կյանքի վերջին տարիներին դաշնամուրի և

² Հետագայում այդ տեխնիկումը կոչվեց Մ.Պ. Մուսորգսկու անվամբ:

³ Լ. Խոջա-Էյնաթովի մասին մանրամասն տե՛ս **Կարագյուլյան Է. -1975**, էջ 3-27:

⁴ Խոսքն այժմյան ՌԴ Պերմ քաղաքի մասին է: ԽՍՀՄ ԳԽ նախագահության 1940 թ. մարտի 8-ի որոշմամբ քաղաքն ի պատիվ ԽՍՀՄ կառավարության նախագահի վերանվանվեց Մոլոտով: Քաղաքի հին անունը վերականգնվեց միայն 17 տարի անց՝ 1957 թ. հոկտեմբերի 2-ին [http:// www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_5231.htm](http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_5231.htm)

նվագախմբի համար Լ. Խոջա-Էյնաթովը ստեղծում է նաև «Միմֆոնիկ հեքիաթ» կոնցերտը՝ նվիրված Հոկտեմբերյան հեղափոխության 30-ամյակին⁵:

«Նամուս» օպերան գրվել է հայ նոր գրականության դասական Շիրվանզադեի համանուն վեպի հիման վրա: Դա մի տխուր պատմություն է՝ բռնի բաժանված երիտասարդների՝ Մուսանի և Մեյրանի դժբախտ սիրո, տառապանքի և մահվան մասին: Ինչպես Շիրվանզադեի մյուս ստեղծագործություններում («Քառս», «Պատվի համար», «Չարոզի»), այնպես էլ «Նամուս»-ում անձնական սիրային ողբերգությունը վերաճում է սոցիալական ողբերգության: Իր ստեղծագործության մեջ Շիրվանզադեն բացահայտում է XX դ. սկզբի հայ հասարակական կյանքի հակասություններն ու արատները, ճշմարտացիորեն ներկայացնում գավառական քաղաքի սովորույթները, ժամանակի հոգեբանությունը, ապացուցում, որ տեղի ունեցած ողբերգության պատճառը սոցիալական համակարգն է:

Վեպում առանձնակի ուժով զարգանում է հայ կնոջ իրավագուրկ լինելու թեման: Ներկայացնելով նրա հոգևոր գեղեցիկ կերպարը՝ հեղինակը բարձրաձայնում է նրա սիրելու և երջանիկ լինելու իրավունքի մասին:

Վեպի հումանիստական բարձր պաթոսը, բարձրացված սոցիալ-էթիկական և հոգեբանական խնդիրների կարևորությունը, մարդկային կերպարների խորը և ճշմարտացի բացահայտումը, առօրյա կյանքի վառ պատկերումը և վերջապես գործողության զարգացման բուռն դրաման ու արտահայտիչ լեզուն այն դարձրին հայ գրականության ամենահետաքրքիր և ժողովրդի կողմից սիրված ստեղծագործություններից մեկը: Միաժամանակ, վեպը բեմական և, մասնավորապես, օպերային գործողությունների համար պարունակում էր ուշագրավ նյութ: Հեղինակն ինքը վեպը վերամշակել է դրամայի, որի սյուժեով էլ 1925թ. նկարահանվել է Հայֆիլմի առաջին գեղարվեստական ֆիլմը: Այս ամենը, անշուշտ, չէր կարող չգրավել կոմպոզիտորին ու այս սյուժեի հիման վրա օպերա գրելու գաղափար չառաջացնել⁶:

Լ. Խոջա-Էյնաթովը «Նամուս» օպերայի վրա աշխատեց վեց տարի՝ 1939-1945 թթ.: Օպերայի առաջին մասն ավարտին է հասցվել 1941թ., իսկ մնացածը՝ 1942-1944 թթ.: Լենինգրադում և Մոլոտովում: Օպերան ավարտական տեսքի է բերվել և առաջին անգամ բեմադրվել Երևանում՝ 1945թ.⁷:

Աշխատելով օպերայի լիբրետոյի և պարտիտուրի վրա՝ Լ. Խոջա-Էյնաթովը փորձել է իր ուշադրությունը կենտրոնացնել կյանքի դրամայի, ողբերգական ճակատագրի ու կերպարների խորը հուզական ապրումների վրա, երաժշտական ու բեմական կերպարներում մարմնավորել Շիրվանզադեի վեպի հիմնական գաղափարը: Նա շրջանցել է դրամատուրգիական կողմնակի գծերը, երկրորդական կերպարներն ու առօրյա մանրամասները և գործողությունները կենտրոնացրել գլխավոր հերոսների (Մեյրան, Մուսան, Ռուստամ, Բարխուդար) ու նրանց հարաբերությունների շուրջ⁸:

⁵ Кабалевский Д. -1955, N 5, с.с. 8-9.

⁶ Тигранов Г. -1960. с. 137.

⁷ Կարապետյան Է. -1975, էջ 38:

⁸ Друскин М. -1956., Ходжа Эйнатов. -1956. с. 49.

Օպերայի գործողությունները տեղի են ունենում XX դարասկզբին Շամախի քաղաքում⁹: Ուսումն ավարտած Մեյրանը երկար բացակայությունից հետո վերադառնում է հայրական տուն և հանդիպում հարևան Բարխուդարի դստերը՝ Սուսանին, որին սիրում էր և որի հետ նշանված էր մանկուց: Աղջկա հետ մենակ մնալով՝ խորը զգացումներով տարված երիտասարդը, խախտելով ավանդույթը, համբուրում է նրան: Ակնթարթորեն քաղաքով մեկ լուրեր են տարածվում, թե իբր Մեյրանը պատվազրկել է Սուսանին ու խայտառակել Բարխուդարին: Վերջինս հրաժարվում է իր աղջկան Մեյրանին կնության տալուց և խզում բարեկամությունը նրա հոր՝ Հայրապետի հետ: Հակառակ իր կամքին՝ Սուսանին ամուսնացնում են Ռուստամի հետ: Մեյրանը խնդրում է սիրելիին փախչել իր հետ, բայց դժբախտ աղջիկը չի համարձակվում հակառակվել հոր կամքին: Ռուստամի հետ Սուսանի հարսանիքի ժամանակ անսպասելիորեն հայտնվում է Մեյրանը, փորձում է խանգարել, բայց նրան վննդում են: Հուսահատության մեջ նա լքում է հայրենի քաղաքը:

Սկսվում են Մեյրանի թափառումները: Դադստանում նա հանդիպում է Ռուստամին: Վերջինիս ընկեր Հովհաննեսը փորձում է հաշտեցնել երիտասարդներին և առաջարկում է գինետանը խմել Ռուստամի երջանիկ ամուսնության կենացը: Մեյրանն իմանում է, որ Սուսանը շուտով որդի է պարգևելու Ռուստամին: Վշտից ու մեղքի զգացումից իրեն կորցրած երիտասարդը Ռուստամին հասկացնում է, թե ինքը մտերիմ է եղել Սուսանի հետ: Երիտասարդների միջև վեճ է սկսվում, ապա Ռուստամը շտապում է տուն՝ իրեն անարգած անհավատարիմ կնոջից վրեժ լուծելու:

Կատաղած երիտասարդը ստիպում է Սուսանին խոստովանել, որ սիրում է Մեյրանին, բայց Սուսանը երդվում է, որ հավատարիմ է եղել Ռուստամին: Վերջինս չի հավատում: Միայն արյունը կլվանա նրա ամոթը: Խանդի պոռթկումի մեջ նա սպանում է Սուսանին: Այդ պահին ներս է վազում Մեյրանը: Վերջինս սթափվելով հասկացել էր, որ զրպարտել է Սուսանին: Կանխատեսելով, որ Ռուստամը դաժանորեն կվարվի աղջկա հետ, նա շտապում է կանխել դժբախտությունը, բայց արդեն ուշ էր: Մեռնող Սուսանից Մեյրանը խնդրում է իրեն ներել, ապա ինքնասպանություն է գործում:

Օպերայի հիմքում Սուսանի և Մեյրանի կերպարներն են: Կոմպոզիտորը վառ և արտահայտիչ գույներ է գտել իր հերոսներին ճշմարտացի պատկերելու, նրանց հոգեկան ապրումները փոխանցելու համար: Նրանց երաժշտական կերպարները բացահայտվում են աստիճանաբար՝ զարգացման մեջ: Առաջին գործողության սկզբում դրանք պատկերված են վառ լիրիկական գույներով՝ հովվերգական հանդարտ միջավայրում: Մեյրանի սերենադում և հատկապես նրա ու Սուսանի սիրային զուգերգում փոխանցվում են Մեյրանի ոգևորությունն ու երիտասարդական խանդավառությունը, Սուսանի կանացիությունը, քնքշությունն ու անմիջականությունը, նրանց զգացմունքների ամբողջությունը: Մեյրանի և Սուսանի զուգերգը օպերայի ամենագունեղ հատվածներից է: Նվագախմբում հնչում են վալտոռնների թախծագործով «հառաչները», ծնվում է «կրքոտ սիրո» լեյթ թեման:

⁹ Մանրամասն տե՛ս **Շիրվանզադե Ալ. -1901:**

Թվում է, թե ոչինչ չի կարող ստվերել երիտասարդների երջանկությանը: Սակայն գործողությունը զարգանում է սրընթաց, խախտվում է անդորրը, փլուզվում են Մուսանի ու Սեյրանի բոլոր հույսերը: Ստիպողաբար բաժանված սիրահարները հոգեկան խորը տառապանք են ապրում: Փոխվում է նաև երաժշտությունը: Այն դառնում է առավել հուզիչ ու դրամատիկ: Արդեն Մուսանի փոքր մեներգը (арисзо) և նրա դուետը Սեյրանի հետ (բաժանման տեսարանը) առաջին գործողության եզրափակիչ մասում հնչում են տխուր ու ողբալի: Մուսանի փոքր մեներգով սկսվում է երկրորդ՝ «տառապանքի» լեյթ-թեման:

Սեյրանի մենախոսությամբ կոմպոզիտորը ունկնդրին է փոխանցում նրա հակասական ապրումները, ցավը, վրդովմունքը, հուսահատությունն ու զայրույթը: Մեղեդու կրքոտ ելևէջները փոխվում են հուսահատության թախծոտ բացականչությունների, առկայծում է խեղված «սիրո թեմա»-ն: Կոմպոզիտորը հաջողությամբ կիրառում է երաժշտական և դրամատիկ հակադրության տեխնիկա. մենախոսության բարձրակետին հանկարծ միանում է դրան հակադրվող պանդոկի հարբած այցելուների երգը: Այն պահին, երբ Սեյրանին պատում են Ռուստամի հետ Մուսանի հարսանիքի մասին ծանր մտքերը, նվագախմբում վերստեղծվում է հարսանեկան խնջույքի երաժշտական պատկերը, հնչում է գուռնան:

Առավել տպավորիչ է օպերայի եզրափակիչ տեսարանը՝ ողբերգական հանգուցալուծումը (Ռուստամի բացատրությունը Մուսանի հետ և Մուսանի ու Սեյրանի մահը): «Պատվի թեմայի» մռայլ ու ողբալի հնչյունների ֆոնին օպերան ավարտվում է «սիրո թեմայի» լուսավոր հնչողությամբ:

Լ. Խոջա-Էյնաթովն ընդգծված է պատկերել նաև Ռուստամի և Բարխուդարի կերպարները: Ըստ Գ. Տիգրանովի՝ նրան հաջողվել է յուրաքանչյուրի համար գտնել անհատական լեզու: Դա երևում է բարկացած Բարխուդարի արիայում (I գործողության մեջ), ինչպես նաև հազիվ զսպված զայրույթով տոգորված Ռուստամի վերջնաբառում¹⁰:

Հետամնաց գավառական քաղաքի սոցիալական միջավայրը ներկայացնելու համար կոմպոզիտորը դիմել է երաժշտական կերպարների այլ շրջանակի՝ բամբասկոտ կանայք, խնամախոսներ, խնջույքի սեղանի շուրջը հավաքված հյուրեր և այլն: Այս առումով հետաքրքիր է և յուրօրինակ II գործողության մեջ հարսանիքի երաժշտական պատկերը. Ռուստամի հետ Մուսանի հարսանիքը անարգանք է Սեյրանի հանդեպ: Այս տեսարանը պատկերված է սառը երանգներով, զվարճանքն այս տեսարանում վայրենի է, տոնական հանդիսավորությունը՝ սպառնալից, իսկ եզրափակիչ խմբերգը սգերթի բնույթ ունի: Կենդանի զգացումով են համակցված միայն անսպասելիորեն հայտնված Սեյրանի վերջնաբառն ու Մուսանի և աղջիկների խմբերգը:

Գ. Տիգրանովի կարծիքով, օպերայի երաժշտական դրամատուրգիայում մեծ դերակատարություն ունի սովորույթների և նախապաշարմունքների սարսափելի, մարդկանց հանդեպ թշնամական ուժի լեյթմոտիվը, որը արտացոլված է «Նամուս» վեպում:

¹⁰ Тигранов Г. -1960. с. 140.

Նա Լ. Խոջա-Էյնաթովի այս մտահաղացումը պայմանականորեն բաժանել է «պատվի» և «ճակատագրի» լեյթմոտիվների¹¹:

Երթի ծանր ռիթմը, մեղեդու զգայացունց ու ազդու բացականչությունները, «սառը» ներդաշնակ նվագախմբային երանգավորումը նրան տալիս են հանդիսավոր ու չարաբաստիկ բնույթ. իր իմաստային նշանակությամբ ու ձայնի բնույթով այն համադրվում է Վերդիի օպերաներում և Չայկովսկու սիմֆոնիաներում հանդիպող «ճակատագրի» թեմաներին: Ինչպես Շիրվանզադեի վեպում «պատիվը» մեկ հանգույցի մեջ է կապում հերոսների փոխհարաբերությունները և կանխորոշում նրանց ճակատագիրը, այնպես էլ «պատվի» մոտիվը մտնում է օպերայի հերոսների երաժշտական կերպարների «ճակատագրի» մեջ՝ դառնալով երաժշտա-թատերագրական զարգացման կարևորագույն գործոններից մեկը: Առաջին անգամ այն հայտնվում է օպերայի նախերգանքում և հակադրվում է «սիրո» լեյթ-թեմային, ապա հնչում այն պահին, երբ Բարխուդարը բացատրություններ ստանալու համար գնում է Հայրապետի ու Սեյրանի մոտ և ևս մեկ անգամ տազնապալի ու հեզնական «առկայծում» Սեյրանի՝ հարսանիքին հայտնվելու տեսարանում: III գործողության ժամանակ այն ներխուժում է արդեն ինտոնացիոն ոլորտ՝ հերոսների երաժշտական լեզվի մեջ, լսվում Սեյրանի հուսահատ ճիչերում (Սեյրանի մենախոսությունը III գործողության առաջին տեսարանում): Վերջապես, եզրափակիչ տեսարանում այն հնչում է ողբալի, չարագուշակ ու սպառնալից (սգո երգչախմբային հյուսվածք, նվագախմբի մոռայլ ու ցածրաձայն ռեգիստր):

«Նամուսը» քնարական-հոգեբանական օպերա է՝ իր ժանրային առանձնահատկություններով ու երաժշտական դրամատուրգիայի մեթոդներով սերտորեն կապված Պ. Չայկովսկու և Ս. Ռախմանինովի օպերային ավանդույթներին:

Գ. Տիգրանովի կարծիքով, Լ. Խոջա-Էյնաթովը զգում և հասկանում է օպերային արվեստի օրենքներն ու յուրահատկությունները, տիրապետում է օպերային արտահայտչամիջոցներին¹²: Ըստ դրամատուրգիայի անհրաժեշտության՝ նա դիմում է հուզական արտահայտիչ ռեչիտատիվին ու պարզ երկտող երգի ձևերին (ինամախոսի և հարբած հյուրերի երգեր, Սեյրանի սերենադ), արիաներին, երաժշտական և դրամատիկական մենախոսություններին (Սուսանի փոքր մեներգը, Բարխուդարի մեներգը, Սեյրանի մենախոսությունը III գործողության մեջ) և, վերջապես, անսամբլային ձևերին (դուետներ, տրիոներ, քառյակներ): «Նամուս» օպերայի ժանրային առանձնահատկություններով պայմանավորված՝ կոմպոզիտորը զգալիորեն կրճատում է խմբերգերի օգտագործումը. վերջինս հանդիպում է միայն II գործողության մեջ՝ հարսանիքի տեսարանում:

Կառուցվածքային առումով «Նամուսը» առանձին «համարներից» բաղկացած ստեղծագործություն է: Դրանք միավորվում են ավելի զարգացած տեսարանների մեջ և ընդգրկվում երաժշտական-դրամատիկական գործողությունների շարունակական հոսքի մեջ: Օպերայի գործողությունները զարգանում են արագ՝ լուսավոր առաջին տեսա-

¹¹ Тигранов Г. -1947. N 4, с. 40.

¹² Тигранов Г. 1960. с. 142.

րանից դրամատիկ հակադրությունների միջով մինչև աղետալի հանգուցալուծումը վերջում:

Օպերայում գերիշխում է վոկալ-մեղեդիական սկզբունքը: Հեղինակը զգում է երգող ձայնի արտահայտիչ հնարավորությունները: Պատկերավոր, կոնկրետ, մարդկային փորձառությունների բազմազան շրջադարձերը փոխանցող, մեղեդայնությունը ստեղծագործության լավագույն կողմերից են:

Զգալի է նաև նվագախմբի դերակատարությունը: Նա մեկնաբանում է երաժշտական-բեմական գործողությունները, նպաստում հոգեբանական դրամայի բացահայտմանը, հանդես է գալիս իբրև օպերայի երաժշտական դրամատուրգիայի և լեյթմոտիվների զարգացման արդյունավետ գործոն:

«Արտաքին էֆեկտներին խորթ՝ Լ. Խոջա-Էյնաթովը ձգտում է երաժշտական հյուսվածքի յուրաքանչյուր տարրի դրամատիկական և հոգեբանական հիմնավորմանը», - գրում է Տիգրանովը¹³: Օպերայի պարզ ու արտահայտիչ լեզուն ասոցացվում է հայկական ժողովրդական երաժշտության հետ: Մակայն կոմպոզիտորը չի դիմում ժողովրդական երաժշտության մեջբերմանը: Փոխարենը ժողովրդական երգի հիմքը զգացվում է օպերայի երաժշտության մոդալ-ինտոնացիոն և մետրո-ռիթմիկ առանձնահատկությունների մեջ՝ վերջինիս տալով ազգային բուրմունք: Այն օգտագործվում է ինչպես ժանրային առօրյա դրվագների ու բնության էսքիզների պատկերման, այնպես էլ հերոսների հոգևոր աշխարհի բացահայտման ժամանակ: Գ. Տիգրանովը նման երևույթներ է առանձնացնում «տառապանքի» լեյթմոտիվում: Այն իր ինտոնացիաներով մոտ է «Տուն արի» ժողովրդական երգին ու պարին (II գործողություն) և կոմպոզիտորը ստեղծագործության այս հատվածում հմտորեն օգտագործել է հայկական ժողովրդական պարերին բնորոշ մետրոռիթմները¹⁴:

Նույն սկզբունքով՝ հարսանեկան արարողության տեսարանում կոմպոզիտորին հաջողվում է հասնել նվագախմբի յուրօրինակ հնչողության. լսվում է հայկական ժողովրդական գործիքների (զուռնա, դուդուկ, դհուլ) ձայնը: Առանձին հատվածներում զգացվում են հայկական երաժշտության լադային առանձնահատկություններ:

«Նամուս» օպերայում ժողովրդական երգի ձևերը հարստացված են եվրոպական և ռուսական օպերային դասականներից որդեգրված կոմպոզիտորական տեխնիկայով ու հայկական ազգային օպերայի ավանդույթներով (հիմնականում զգացվում է Ալ. Սպենդիարյանի ազդեցությունը):

«Նամուս»-ն առաջին անգամ բեմադրվել է 1945թ. նոյեմբերին՝ Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում (դիրիժոր՝ Ս. Չարեկյան, ռեժիսոր՝ Վ. Աճեմյան): Մեկ տարի անց՝ 1946 թ., այն բեմադրվել է նաև Լենինգրադում (դիրիժոր՝ Ի. Շերման, բեմադրող ռեժիսոր՝ Երմակով):

Եզրահանգում. Գեորգի Տիգրանովի համոզմամբ, «Նամուս»-ը Լ. Խոջա-Էյնաթովի ստեղծագործական հաջողությունն է, նրա լավագույն, գեղարվեստական առումով ամենաամբողջական և հասուն ստեղծագործությունը և իրավունք ունի իր արժանի տե-

¹³ Тигранов Г. 1960. с. 143-144:

¹⁴ Тигранов Г -1947. N 4, с. 42.

ըն զբաղեցնելու հայ երաժշտական թատրոնի պատմության մեջ: Իր ստեղծագործության մեջ կոմպոզիտորին հաջողվել է փոխանցել վեպի հիմնական գաղափարը, նրա սոցիալ-հոգեբանական սկիզբը, ստեղծել հերոսների հիշարժան երաժշտական կերպարներ, փոխանցել մարդկային խորը մտահոգությունները: Իր երաժշտությամբ Խոջա-Էյնաթովը ստիպում է ունկնդրին անկեղծ համակրանք զգալ Սեյրանի և Սուսանի ճակատագրի նկատմամբ: Միաժամանակ, նրա ստեղծագործությունն ուշադրություն է հրավիրում օպերային արվեստի ամենաթույլ զարգացած քնարա-հոգեբանական ժանրի վրա: Ըստ Գ. Տիգրանովի՝ Խոջա-Էյնաթովը «Նամուս»-ի միջոցով գալիս է ապացուցելու այս ժանրի կենսունակությունն ու զարգացման անհրաժեշտությունը:

ГЕОРГИЙ ТИГРАНОВ ОБ ОПЕРЕ «НАМУС»

Асатрян А. О.

Ключевые слова : *Л. Ходжа-Эйнатова, Г. Тигранов, "Намус", опера, Ширванзаде, роман, композитор, произведение, интерпретация, музыкальный театр.*

Опера написана на основе романа Ширванзаде. По словам Г. Тигранова высокий гуманистический пафос романа, правдивое раскрытие человеческих характеров, драматизм развития действия и натолкнула Ходжа-Эйнатова на мысль написать оперу.

"Намус" - лирико-психологическая опера, связанная своими жанровыми особенностями, приемами музыкальной драматургии с оперными традициями Чайковского и Рахманинова. Ходжа-Эйнатова понимает специфику оперного искусства, владеет оперными формами и выразительными средствами. В зависимости от драматургической необходимости он прибегает к эмоциональному выразительному речитативу, к простым куплетным песенным формам, ариям, музыкально-драматическим монологам. Чуждый внешних эффектов, Ходжа-Эйнатова стремится к драматургической и психологической оправданности каждого элемента музыкальной фактуры. Простой и выразительный язык оперы связан с армянской народной музыкой. Однако композитор не прибегает к цитатному использованию народной музыки; вместо этого народно-песенная основа ощущается в ладо-интонационных и метроритмических особенностях музыки оперы, придавая последней национальный колорит. Народно-песенные формы в опере обогащены приемами композиторской техники, воспринявшей особенности европейской и русской оперной классики.

По мнению Г. Тигранова "Намус" творческая удача Л. Ходжа-Эйнатова, его лучшее, наиболее художественно законченное и зрелое сочинение и достойно занять свое место в истории армянского музыкального театра.

GEORGI TIGRANOV ON "NAMOUS" OPERA

Asatryan A. H.

Key words: *L. Khoja-Einatov, G. Tigranov, "Namus", opera, Shiravanzade, novel, composer, work, interpretation, musical theatre.*

The opera was written based on Shirvanzade's novel of the same name. According to G. Tigranov, the high humanistic pathos of the novel, the truthful disclosure of human characters, and the dramatic development of the action motivated L. Khoja-Einatov to write an opera.

With its genre features and musical dramaturgy methods "Namous" is a lyrical-psychological opera closely related to the operatic traditions of Tchaikovsky and Rachmaninoff. "Namus" is a lyrical-psychological opera, closely related to the operatic traditions of Tchaikovsky and Rachmaninoff with its genre features and musical dramaturgy methods. A stranger to external effects, Khoja-Einatov strives for the dramatic and psychological justification of every element of the musical texture. The simple and expressive language of the opera is associated with Armenian folk music. The composer does not resort to quoting folk music. Instead, the basis of the folk song is felt in the modal-intonational and metro-rhythmic features of the opera music, giving the latter a national flavor. Folk song forms in opera are enriched with compositional techniques adopted from European and Russian operatic classics.

According to G. Tigranov, "Namous" is L. Khoja-Einatov's creative success, his best, artistically most complete, and mature work, and deserves its place in the history of Armenian musical theatre.

Գ ր ա կ ա ն ու թ յ ու ն

1. **Շարագյուլյան Է. -1970.**, Խոջա-Էյնաթյան. կյանքը և ստեղծագործությունը, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 124 էջ:
2. **Շիրվանզադե Ալ. -1901**, Նամուս, Թիֆլիս, տպ. «Տ.Մ. Ռօսինեանցի», 265 էջ:
3. **Друскин М. -1956.** Леон Александрович Ходжа Эйнатов. Л., "Гос. Муз. Изд-во". 377 с..
4. **Кабалевский Д. -1955.** Дискуссионные заметки о симфонизме // "Советская музыка" N 5, с.с. 4-15.
5. **Тигранов Г. -1960.** Армянский музыкальный театр. Очерки и материалы, т.2, Ереван. "Айпетрат"308 с..
6. **Тигранов Г. -1947.** Опера «Намус» Ходжа Эйнатова, "Советская музыка". N 4. с.с. 38-42.
7. http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_5231.htm

Ընդունվել է՝ 28. 09. 2022
Գրախոսվել է՝ 21. 10. 2022
Հանձնվել է տպ.՝ 28. 11. 2022

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Անի ԱՍԱՏՐՅԱՆ՝ Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղի տնօրենի տեղակալ,
<< ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների
կենտրոնի հայցորդ, էլ հասցե՝ aniani79@mail.ru