

Ա. Տեր-Ղևոնդյան

Ա. Ա. ՄՊԵՆԴԻԱՐՈՎԻ ՕՐԿԵՍՏՐԱՎՈՐՈՒՄԸ

Ալեքսանդր Աֆանասևիչ Մպենդիարովի օրկեստրային ստեղծագործությունները կարելի է բաժանել երեք շրջանի:

Մպենդիարովն իր ստեղծագործության առաջին շրջանում որպես գործիքավորող երաժիշտ (инструментатор) գտնվել է ինչպես ռուսական, այնպես և արեմտաեվրոպական կոմպոզիտորների ազդեցության տակ և հանգես է բերել օրկեստրավորման այն պրիոմները, որոնք սովորական էին դարձել հասաշխարհային օրկեստրային գրականության լավագույն նմուշների երևան գալու ժամանակից: Դա միանգամայն բնական է, այդպես է եղել նաև երաժշտական ստեղծագործության ուրիշ ականավոր գործիչների հետ, ինչպիսիք են Վագների և այլոց, որոնք օրկեստրային ստեղծագործության զարգացման առաջին էտապներում գտնվել են իրենց նախորդների ազդեցության տակ:

Մանրամասնորեն ուսումնասիրելով Ա. Մպենդիարովի ստեղծագործության առաջին շրջանի պարտիտուրաները, կարելի է ասել, որ հենց սկզբից կոմպոզիտորը շատ լուրջ է վերաբերվել օրկեստրային պարտիտուրաներ կազմելու գործին: Աչքի է ընկնում, որ պարտիտուրան լիովին ավարտված է, խնամքով հղկված են նրա մանրամասնություններն ու կենդանի հետաքրքրություն և ուշադրություն կա օրկեստրային էֆեկտների նկատմամբ:

Մպենդիարովը Ռ. Կորսակովի «Օրկեստրավորման հիմունքները» գլխավոր աշխատության մեջ տված խորհուրդներն ու հրահանգները մեծ չափով է կիրառում: Նրա ստեղծագործության առաջին շրջանի օրկեստրավորման բնորոշ պրիոմներից նշենք՝ 1) Միատեսակ և տարատեսակ գործիքների առանձին խմբերի միանալը, ունիսոն և օկտավա (տես «Կոնցերտային ու վերտյուրա», օպ. 4, թ. 2): 2) Մեկոդիանների շարժվելը երկու և ավելի օկտավաներում, տերցիաներով և սեկստաներով («Մենուետ», օպ. 3, թ. 5): 3) Ճիղունություն և արտահայտչություն պահանջող տեղերում գործ են ածվում $so\ io$ գործիքներ, այսինքն՝ պարզ տեմբրեր («Ղրիմի էսփրիզներ», օպ. 9, «Էլեգիական երգ», «Ղայթարմա» նույն «Ղրիմի էսփրիզներ» սերիայից և այլն): 4) Կրկնապատկված ձայների շարժումը օկտավաներով («Ղրիմի էսփրիզներ», «Սեղանի երգ»): 5) Առանձին, գլխավորապես փայտե-փողային գործիքների փոխ-կանչ («Ղրիմի էսփրիզներ», օպ. 9, «Էլեգիական երգ», 11-րդ և 12-րդ տակտեր):

Մպենդիարովի օրկեստրային ստեղծագործության երկրորդ շրջանին են վերաբերում նրա հետևյալ երկերը.

«Երեք արմավենիներ»՝ օպ. 10—1907 թ., «Կոնցերտային վալս»՝ օպ. 18, 1907 թ., «Բեկա քարոզիչը»՝ օպ. 19—1907 թ., «Ալ-Ջամասա»՝ օպ. 22, № 1—1910 թ., «Մենք կ'անգստանանք»՝ (մեկուգեկլամացիա օրկեստրի հետ, ըստ Չեխովի), օպ. 21, № 1—1910 թ., «Էգեյվելյուս»՝ (մեկուգեկլամացիա օր-

կեստրի հետ, ըստ Մ. Գորկու), օպ. 21, № 2—1911 թ., «Ղրիմի էսքիզներ», երկրորդ սերիա—1912 թ., «Այվարդ» (օրկեստրի հետ, 1912 թ.), «Աղասու գերեզմանը», օպ. 24—1914 թ., «Հայաստան», 1915 թ., «Կտրիճ մարտիկներ», օպ. 26—1915 թ., «Երկու երգ» («Ղրիմի էսքիզներից»), օպ. 25, 1) Օրորոցային, 2) Պարային, «Առ սիրուհիս» (օրկեստրի նվագակցությամբ) 1917 թ., էտյուդներ հրեական թեմաներով:

Ստեղծագործության երկրորդ շրջանում նա գրում է իր հասուն և ամենից ավելի աչքի ընկնող երկերը, մինչև Հայաստան գալը: Այդ շրջանում արգեն Ալ. Սպենդիարովը բուրբուրին հասունացած գործիքավորող է: Նա հանդես է գալիս գիտելիքներով կատարելապես զինված որպես օրկեստրավորման հմուտ երաժիշտ, բայց և միաժամանակ որպես այն ժամանակվա առաջավոր օրկեստրային մտածողության արտահայտիչ: Տվյալ ժամանակաշրջանի մի քանի պարտիտուրաներ, որոնք գրված են եռակի կազմ ունեցող օրկեստրի համար, հարստանում են նոր գործիքներով: Պարտիտուրաներում առաջին անգամ երևան է գալիս կոնտրֆագոտը. («Հարսնացուի ողբը» Ղրիմի էսքիզների երկրորդ սերիայից, «Պեշրաֆ», «Բաղլամա պարը», «Երեք արմավենիներ» սիմֆոնիկ պատկերը): Գործիքների կազմի հարստանալու հետ միաժամանակ նկատելի է, որ պարտիտուրաներում գործիքները կիրառվում են ոչ թե շարունակ կամ արագիցիայով, այլ այնչափ, որչափ այդ պահանջում է տվյալ ստեղծագործությունը. օրինակ՝ «Ղրիմի էսքիզներ»-ի նույն սերիայից «Սիրո երգ», որտեղ մենք տեսնում ենք փայտե գործիքների միապատիկ կազմի կիրառումը, կամ «Օրորոցայինը» («Ղրիմի էսքիզներ»-ից), որտեղ լարային խմբի ֆոնի վրա հնչում է միայն մեկ հորոյ:

Ա. Սպենդիարովի ստեղծագործության երկրորդ շրջանի պարտիտուրայի կատարումը պահանջում է լարային մեծ և ուժեղ գրուպա և գա հեղինակին հնարավորություն է տալիս կիրառելու *divisi* լարային գործիքների առանձին խմբերի մեջ, որոնցից հենց նույն լարային խմբի առանձին գործիքներ սուլո են նվագում. («Օրորոցային», «Ղրիմի էսքիզներ»-ից): Սպենդիարովն իր ստեղծագործության երրորդ շրջանում շատ հաճախ է կիրառում օրկեստրավորման այդ պրիոմը, ցանկանալով ստանալ այն հնչումը, որը հիշեցնում է ժողովրդական գործիքների՝ թառի և քյամանչայի վրա միաժամանակ կատարվող խաղը:

Ա. Սպենդիարովը կիրառում է լարային խմբի տեմբրային գույների մասնակի փոփոխություն: Օրկեստրի մի մասը նվագում է օգտագործելով սուրդինաններ (*con sordini*), իսկ միաժամանակ մյուս մասը նվագում է առանց սուրդինանների (*non sordini*): Լարային խմբերում օգտագործվում են և ուրիշ պրիոմներ, ինչպես, օրինակ՝ ֆլաժոլետներ, պիցիկատո: Լարային խմբի առանձնահատկությունն է պասկանում և մեկոդիկ ձայնի կըրկնապատկիվելը ունիսոն կամ օկտավա, որի ժամանակ կիրառվում են ֆիգուրաներ կարճ նոտաներով:

Սիմֆոնիկ օրկեստրի կազմի նպատակահարմարության տեսակետից Ա. Սպենդիարովը ուրիշ երաժիշտների նման օրկեստրը լրացուցիչ փողային և հարվածային գործիքներով ուժեղացնելու միջոցների չէր գիտում: Նրա օրկեստրը իր առավել մեծությամբ ընդհանուրի կողմից ընդունված եռակի կազմն էր:

Նայած թե գործիքներն ինչ առանձնահատկություն ունեն, ըստ այնմ էլ Սպենդիարովը սահմանազատում է դրանց տեմբրերը, զուգադրելով մեկը մյուսի հետ որպես շեշտակի կոնտրաստ: Առանձին խմբերի անհատական գծերը փոփոխվում կամ համաձայնվում են տեմբրերի զուգակցման, խառնվելու կամ միաձուլման միջոցով: Մսպենդիարովի այդ պրիումները, որոնք ժառանգել է նա իր մեծ ուսուցիչ Ռիմսկի-Կորսակովից, առանձնապես երևան են դալիս ինչպես փոքր, այնպես և մեծ ֆորմայի ստեղծագործություններում, դրանց թվում և այն երկերում, որոնք ծրագրային բնույթ են կրում: Այդպիսի երկ է Լեբմոնտովի սյուլժեյով գրված «Երեք արմավենիներ» պոեմը: Այս նշանավոր երկի մեջ Ա. Սպենդիարովը գրուպաների հերթագայություն և օրկեստրի հնչման մեջ տեղի ունեցող հաջորդական դինամիկ փոփոխությունների միջոցով հասնում է իսկական վարպետության:

Ահա արարական անապատի պատկերը. «Սոխոջելով հոսում է առուն իր սառն ալիքներով»: Արդեն լիովին տիրապետելով օրկեստրային տեխնիկային և հաշվի առնելով օրկեստրային յուրաքանչյուր գործիքի բնույթը, Սպենդիարովը փայլուն և գունեղ գծերով բաց է անում մեր առաջ «Երեք արմավենիների» բովանդակությունը:

Աղբյուրի նկարը տալու համար Սպենդիարովը դիմում է ֆլեյտային, ինարիկե, դա պատահական չէ, նա այդպես է անում և «Ալմաստ» օպերայի 2-րդ գործողության մեջ, նվագակցելով «Կուլմն առա» երգող կանանց խմբին: Այստեղ ֆլեյտան լարային խմբի և տավիղի ընդհանուր ֆոնի վրա նույնպես պատկերացնում է աղբյուրի խոխոջելը: «Երեք արմավենիներ»-ում Սպենդիարովը աղբյուրի կարկաչունը պատկերացնում է ֆլեյտայի միջոցով սուլ մաժոր տոնում, լարային խմբի ֆոնի վրա, սրկորդ ջութակների և վիոլոնչելների *divisi*: Աղբյուրի կարկաչունին միանում են այտերը (*trancuillo*) իրենց հիմնական թեմայով (ըն մաժոր), և օրկեստրալորումն աստիճանաբար ծավալվում է (4-րդ տակտից շարունակվում է մինչև 10 էջ): Մուտք են գործում առաջին ջութակները, այնուհետև փայտե փողային գործիքները, իսկ հետո իրենց դյուլթիչ տեմբրով միանում են վալտոնանները: Այս ամբողջն անցնում է միջին տոներում, աղբյուրի կարկաչունն արդեն նկարագրվում է որպես ֆլեյտաների, կլառնետների և առաջին ջութակների միջև տեղի ունեցող փոխ-կանչ, իսկ հիմնական թեման անցնում է արդեն հորոյի մոտ:

Այնուհետև մուտք է գործում տավիղը լա թեմոլ մինոր տոնայնությունում և պղնձե գործիքների խումբը, ինչպես պետք է, մասնակցություն է ընդունում երաժշտական հյուսվածքի ծավալման մեջ միայն *Allegro agitato* մոմենտից, այն էլ որպես պահած հարմոնիա: Պիանիսիմոյի ֆոնի վրա, սկսելով *Andante*-ից, մուտք է գործում կլառնետը մի նոր թեմայով. բնույթով քիչ տարբեր և ավելի դյուլերաշարժ քան առաջինը: Այստեղ Սպենդիարովն իր վարպետությունը դրսևորում է ոչ միայն օրկեստրալորման բնագավառում, այլև պոլիֆոնիկ մտածողության մեջ: Երևելի վարպետությամբ են հյուսվում երկու թեմաները, ըստ որում Սպենդիարովը դիմում է ուսական շկոլայի ներկայացուցիչների սիրած պրիումներին, որոնք են փայտե և լարային գործիքների կողմից տրվող անվերջ ռեպիլիկաներն ու վերջին մի քանի տակտերի կրկնությունները (*подпевки*):

Քանի գեղ աղբյուրը կա, նրա կարկաչունը շարունակվում է լսել, բայց արդեն գլխավորապես տավիղն է տալիս այդ կարկաչունը:

«Ներք արմավենիներ»-ի օրկեստրավորման մեջ մենք տեսնում ենք, որ օգտագործվում են դինամիկ և տեմբրային պրիոմների բոլոր տեսակները. ըստ որում լարային գործիքները կիրառում են ամեն տեսակ շարիկները. (վերջիններից Սպենդիարովն օգտվել էր առավել չափով՝ մինչև իր կյանքի վերջը): («Ներք արմավենիներ», օպ. 10, թ. 6 և մինչև վերջը):

Այնուհետև պղնձե գործիքների՝ լիտավրների և ծնծղաների ընդհատվող ախորճներից հետո լարային խմբի tremolo ֆոնի վրա վերադարձ է տեղի ունենում դեպի սկզբնական թեման, որն այս անգամ արդեն հնչում է միանգամայն այլ օրկեստրային և հարմոնիկ գույներով և առանց ֆլեյտայի մասնակցության, որը պատկերացնում էր աղբյուրի կարկաչունը. Հետաքրքիր է այն պրիոմը, որից օգտվում է Սպենդիարովը կարավանի մոտենալու և վերագառնալու պատկերն արտահայտելու համար: Կարավանի մոտենալու ժամանակ մի շարք գործիքներ մուտք են գործում իրար հաջորդելով, իսկ կարավանի հեռանալու ժամանակ նույն գործիքները դադարեցնում են նվազը հակառակ կարգով («Ներք արմավենիներ», թթ. 6, 7, 8, 9, 23, 24):

«Ներք արմավենիներ»-ում Սպենդիարովը բացառիկ վարպետություն է ցույց տալիս օրկեստրային մտածողությամբ մեջ. «Ներք արմավենիներ»-ը ծրագրային բնույթի սիմֆոնիկ երկ է: Եռահնչյուն, քառահնչյուն և բազմահնչյուն ներգաշնակությունների օրկեստրավորման ժամանակ Սպենդիարովը, նայած երգի հյուսվածքին կամ տվյալ երկի տեմբրային պահանջներին, կիրառում է շերտավորման, խաչաձևման, շրջապատման ու խառնուրդի պրիոմներ: Այստեղ մեծ նշանակություն ունի օրկեստրի կազմը, այսինքն՝ տեխնիկական հնարավորությունները (օրկեստրի կրկնապատիկ, եռապատիկ կազմը) ինչպես և տեմբրերը կրկնապատկելու պահանջը: Օրկեստրավորման ժամանակ բազմաձայն ախորճները մեծ մասամբ տեղավորված են բնական ձայնաշարի կարգով, այսինքն՝ ախորճը տեղավորված է այս կերպ. ներքևի ձայներն ունեն ավելի լայն դասավորություն, քան վերևի ձայները. ինչպես, օրինակ՝ օկտավա, կլիմտա կվարտա և եռահնչյուն նեղ դասավորություն: Սպենդիարովի յուրաքանչյուր պարտիտուրայում կարելի է գտնել բազմազանություն օրկեստրավորման նմուշներ:

«Բաղլամա» պարի մեջ խաչաձև է, կլաոնետը հնչում է հորոյից բարձր (24-րդ էջի վերջին 6 տակտերը): Պարտիտուրաների մեջ շատ հաճախ հնչման իմաստով այս կամ այն էֆեկտին հասնելու համար գիմում են օրկեստրավորման պրիոմների, չպահպանելով գործիքի պարտիտուրայի կանոնը, հատկապես երբ հեղինակը գիմում է խաչաձևման կամ շրջապատման պրիոմին (օրինակ՝ «Ղայթարմա»-ն, եզրափակիչ ախորճը):

Բազմազանության օրկեստրավորման ժամանակ Սպենդիարովը շատ հաճախ է կիրառում շերտավորման պրիոմներ, ինչ վերաբերում է շրջապատմանը, ապա դա պատահում է հազվագեղ և նեղ դասավորմամբ:

Այստեղ անհրաժեշտ է նշել հետևյալ էսքիզները՝ «Տակսիմ», Ղրիմի էսքիզները, 2-րդ սերիան, փայտե գործիքների ոչ լրիվ խումբ, անգլիական փող, 2 կլաոնետ A, 2 ֆագոտ, 3 վալտորնաներ, լիտավրներ, տավիղ, լարային խումբ սոլո նվագող առաջին ջութակով:

«Պեշրաֆ»-ում լարային խմբի գործիքների մի մասը նվագում է pizzicato, իսկ մյուս մասը arco: Հետաքրքիր է գափի (տամբուրինի) legato-ն: Առաջին ֆագոտի ֆիգուրավոր զարգանկարի ունիսոն ֆոնի վրա հնչում են ֆլեյտաները և վիոլոնչելների pizzicato-ն, ավելի ուշ Allegro agitato վիոլոնչելների և լիտավրների պահված նոտայի վրա, այնուհետև անցնում է 1-ին հորոյի և 1-ին ֆագոտի դուետը և վերջում էլ Tempo primo tutti, այսինքն գործիքների բոլոր գրուպաները՝ հարվածային գործիքների ութմիկ հարվածներով:

«Բաղլամա» սյարի մեջ (23-րդ օպերա) հետաքրքիր է մեկոդիայի կրկնապատկման պրիոմը փայտե և լարային գործիքների կողմից: Փայտե գործիքների խումբը նվագում է մեյուսի հիմնական նոտաները, խուսափելով մանր ֆիգուրացիոն նոտաներից, իսկ լարային գործիքները նվագում են և մեկը և մյուսը («Բաղլամա», 6-րդ տակտը վերջիդ):

Սպենդիարովի օրկեստրը բացառիկ հնչման է հասնում «Հարսնացուի լացը» էսքրիզում: Օրկեստրավորումը համապատասխանում է մոռյլ կոլորիտին և կառուցված է հնչման ստորին և միջին ռեգիստրների (ձայնախմբերի) վրա: Անգլիական փող կիրառելը նրա մելամաղձոտ տեմբրով, և կլաոնետ կիրառելը միջին ու ստորին ռեգիստրում, նրա դրամատիկական տեմբրերով հաղորդում է լաց լինող հարսնացուի ողբերգությունը: Հետագայում այդ հոռոչանքին միանում է առաջին ջութակի solo-ն, ջութակի սոլի և լյաի վրա, իսկ լարային մյուս խումբը ավելի մեծ չափով ազդելու համար ստորաբաժանվում է 2 պարտիաների (divisi): Հարսնացուի լացը վերջանում է էլի անգլիական փողի և կլաոնետի մոռյլ տեմբրերով (օրինակ № 4, «Հարսնացուի լացը», Արիմի էսքրիզներ, օպ. 23):

«Մկնիկի մասին» կատակային երգի օրկեստրավորումը խոսում է Սպենդիարովի հնարամտության մասին: Գույների առատությունը ձևոք է բերվում բազմատեսակ շտրիխներով, որոնք կիրառում են գործիքների նույն խմբի սահմաններում և միևնույն ժամանակ (թթ. 23, 24, 25, 26): Բացի դրանից, մի շարք այնպիսի էֆեկտներ կիրառելը, ինչպիսիք են, օրինակ՝ ֆլյաժոլետներով հանդես եկող ջութակները tamburo coperto-ն լարային գործիքների շտրիխների արագ հերթափոխությունը, corni con sordini և այլն, որոնք օժանդակում են օրկեստրավորման գունեղությունը: «Արիմի էսքրիզներ»-ի օրկեստրավորումը (2-րդ սերիան) բարձր մակարդակի վրա է կանգնած, և օրկեստրը Սպենդիարովի կողմից օգտագործվում է որպես խոշոր չափով արտահայտիչ գործիք: Որպես արևելքի զավակ Սպենդիարովը մեծ զգայնությամբ է ականջ դնում և ընկալում իր ժողովրդի ամենարարգ պարային ութմերը, որով և մեծ չափով կիրառում է դիստորապես մանր հարվածային գործիքները ամենարագմաղան ու բարդ ութմերով:

Ա. Սպենդիարովի օրկեստրային ստեղծագործության երրորդ շրջանին են պատկանում նրա այն աշխատանքները, որոնք գրվել են նրա՝ Հայաստանի գալու օրից սկսած: Մենք այստեղ նկատի ունենք «Երևանյան էտյուդները», օպ. 30, 1925 թ., «Ղարիր ըլրուլ»-ը, որը գրված է ձայնի համար օրկեստրի հետ և «Ալմաստ» օպերան: Ինչպես հայտնի է, «Երևանյան էտյուդները» բազիկացած են երկու համարներից՝ «Էնդելի» և «Հիջաս»: «Էնդելի»-ի օրկեստրավորման ժամանակ Սպենդիարովը աշխատել է ընդհուպ

մոտենալ ժողովրդական ոճին: Այս երկի մեջ Սպենդիարովը աչքի բնկնող հետևանքների է հասնում արևելքի ժողովրդական գործիքների իմիտացիայի իմաստով: Անդլիական փողը, ֆագոտները, առաջին ջութակը և 33-րդ տակտում ֆլեյտայի solo-ն մյուս լարային գործիքների ֆոնի վրա հնչման տեմբրով տալիս են ժողովրդական գործիքների արևելյան օրկեսարի հընչեղության իմիտացիա: «Էնդելի»-ի ամբողջ ներածական մասը՝ Largetto-ն օրկեսարավորված է այն հաշվով, որ արվի արևելյան ժողովրդական գործիքների տեմբրային հնչունությունը:

Moderato-ի առավել արագ մասում հորոյի մուտքը գայրայի սիթմական հարվածների և վալտորնայի ձայնառության ֆոնի վրա (organный пункт) արևելքի ժողովրդական փողային գործիքների անսամբլի նմանությունն է, ըստ որում անսամբլի մեջ հարմոնիկ նոտան երկարացնող երկրորդ զուռնայի դերը, ինչպես վերևում ասացինք, Սպենդիարովի մոտ վալտորնան է կատարում: Իհարկե, այդպիսի հիանալի իմիտացիայի հասնելու համար Սպենդիարովը լայն չափով կիրառում է նաև պոլիֆոնիկ գույներ, զինամիկ երանգավորումներ, լարային գործիքների շտրիխների փոփոխություն, մի խոսքով օգտվում է տեմբրային գույների լրիվ ներկատախտակից: Նվագում են tutti (ամբողջ խմբով), կրկնապատկելով մեկուկիսն օկտավայով: Առաջին ջութակները նվագում են ադեղով (arco divisi), ֆլեյտաները հորոյների հետ, ֆոնը համապատասխան չափով ուժեղանում է, իսկ հարվածային գործիքներն անցնում են Forte-ի:

Տեմբրային գույների իմաստով «Էնդելի»-ի կոլորիտը մինչև վերջն էլ արգարացնում է իրեն:

Նույն պատկերն ենք տեսնում նաև «Հիջաս»-ում: Հորոյը (հարկավ առաջին զուռնան) անդլիական փողի (ակներեարար երկրորդ զուռնայի) տեղանորեն պահպանված նոտայի ֆոնի վրա հիշեցնում է այն, ինչ որ մենք տեսնում ենք մեր ժողովրդական անսամբլներում, այսինքն՝ իրենց տեմբրերով երկու միատեսակ (նույնասեռ) գործիքներ: Allegro մասում նույն պատկերն է, իսկ որ «Էնդելի»-ում, գայրայի կամ գնդի սիթմիկ հարվածների ազդեցությամբ: Չայնառության սկզբում հորոյի և անդլիական փողի, իսկ հետո վալտորնայի (con sordini) ֆոնի վրա մուտք են գործում առաջին ջութակները վիոլոնչելների ձայնակցությամբ (с подпевками), վալտորնայի con sordini ձայնը իր տեմբրով շատ հիշեցնում է գուգուկի ձայնը: Այնուհետև Adagio-ում նույն պրիտմներն են, որտեղ հանդես են գալիս հորոյն ու անդլիական փողը, իսկ Allegro-ում մեկուկիսն օկտավա-գծերն արդեն կրկնում են ոչ թե ջութակները, այլ ֆլեյտան, լարային խմբի և վալտորնայի պահված նոտայի վրա: Tutti մասում մեկուկիսն կրկնապատկվում է օկտավայով: Առաջին ջութակները divisi, իսկ ֆլեյտայի նվագը կրկնապատկում է արդեն ոչ թե հորոյը, ինչպես «Էնդելիում», այլ առաջին կլառնետը: Փոնը և սիթմիկ հարվածները ուժեղացված են ֆագոտների կայուն նոտաների միջոցով: Ամենավերջին տակտերում (թ. 29) կլառնետները վիոլոնչելների հետ համատեղ անցնում են իմիտացիայի: Ֆլեյտայի մեկուկիսն արդեն կրկնապատկվում է առաջին ջութակների divisi-ի ժամանակ: Քանի մոտենում է վերջին, այնքան էլ պարտիտուրայի հյուսվածքն ընդարձակվում է և վերջին 23 տակտերն ընթանում են fortissimo. մեկուկիսն կրկնապատկվում և ընդարձակվում է վերին ձայնի երկու օկտա-

վայով կրկնապատկվելով: Երան համապատասխան կերպով ամբողջ ֆոնն էլ է ուժեղանում տասնվեցերորդական նոտաների շարժումով *marcato assai*-ով և վիտլոնչելները, կոնտրաբասները, ֆագոտները, կոնտրֆագոտը, դհոլն ու ծնծղաները ընթանում են 16-րդական նոտաներով:

«Ալմաստ» օպերան Սպենդիարովի ստեղծագործության գագաթնակետն է: «Ալմաստ» օպերայի պարտիտուրան գրված է օրկեստրի եռապատիկ կադմի համար: «Ալմաստ»-ի երաժշտությունը պոլիֆոնիկ է և օրկեստրավորումը մեծ մասով պարզ է և հստակ: Օրկեստրավորումը միջին և ստորին ռեգիստրներում կառուցված է մեղմ զուգորդությունների վրա: Նկատվում է ձգտումն դեպի տեմբրային կոնտրաստներ, դեպի պարզություն:

«Ալմաստ» օպերայի օրկեստրավորումը իր մեծ մասով, 1-ին և 2-րդ գործողությունների ընթացքում (եթև չհաշվենք «Պարսկական մարշը» և «Թաթուլի վերագարձը») տրվում է փսփոցով, նուրբ կերպով կերպարանափոխվող, առանձին և երբեմն էլ միաձուլվող տեմբրերով: Անպայման, այդպիսի օրկեստրավորման մեջ լարային խումբը ինչպես իր քանակությունով, այնպես էլ իր որակով պիտի հանդես գա առավելագույն չափով, նամանավանդ, որ մի շարք էֆեկտների հասնելու համար այդ օրկեստրավորումը ստորարածանվում է տարբեր պարտիաների վրա, ըստ պուլտերի, սուրդինավոր և անսուրդին խմբերի վրա, ֆլամուլետներով նվագողների և «pizzicato» sul ponticello խմբերի վրա: Այդպիսի օրինակներ «Ալմաստ» օպերայի պարտիտուրայում շատ են, ինչպիսիք են՝ լարային կվարտետի ելույթը երկրորդ ակտում, միաժամանակ *pizzicato* աղջկերանց պար, մեկուկիսն երրորդ անգամ անցկացնելու ժամանակ միաժամանակ *con sordino* և *senza sordini*, ծաղրածուի 3-րդ ակտում երևալուց առաջ *sul ponticello* և 4-րդ ակտում Նապիր շահի ու Ալմաստի դիալոգը: Այնտեղ, որտեղ հարկավոր է արտահայտել այս կամ այն տրամադրությունը, Սպենդիարովը գերադասում է հանձնել դա լեզվակավոր գործիքներին, այսինքն՝ հորոյին, կլաոնետին և ֆագոտին: Զուր չէ, որ իր ժամանակին ընկալող գրել էր հորոյի մասին. «Ոչ մի գործիք այնպիսի զարմանալի ռեալիզմով չի արտահայտում այն, ինչ ի վիճակի է արտահայտել հորոյը: Որպես զգացմունքների անմիջական մեկնարանիչ հորոյը օպերային գործիքական երաժշտության ամենապերճախոս օրգաններից մեկն է: Հորոյի հնչյունությունը պատանեկության թարմ բուրմունք է տալիս յուրաքանչյուր կանտիլենայի, որն արտահայտում է անմեղ և պարզ զգացմունք, ուրախություն, հուզմունք, երջանկություն, անհոգ շարաձձիություն: «Հորոյը,—ասում է Ֆրանսիացի հռչակավոր բեղմնավոր կոմպոզիտոր Անդրե Գրետրին, որն ապրել է XVIII դարի վերջին և XIX դարի սկզբին, հուսո ճառագայթով է փայլում վշտի ամպերի միջև»: Այդ ասածից բացի, հորոյը իր տեմբրով մեր դուզուկին է հիշեցնում կամ հեովից լավոյ զուանային և նրա համար էլ Սպենդիարովը շատ հաճախ է օգտվում հորոյից: Սպենդիարովը լավ է հիշում իր ուսուցչի ավանդները. նա խորհուրդ էր տալիս խնամքով գործածել օրկեստրային գույները, որովհետև լսողությունը և էսթետիկական զգացմունքով միատեսակ և երկար ժամանակով և առանց հոգնածություն կարող են յուրացվել-հասկանալի լինել ոչ բոլոր գործիքները: Որևէ խմբի կամ գործիքի երկարատև լուծությունը ճառանձնապես թարմացնող է դարձ-

նում նրա մուտքը: Ահա թե ինչու Սպենդիարովի մոտ այնպես թարմ է հնչում կլառնետի SOLO-ն երրորդ ակտում՝ կանանց պարերում: Երևես Բեռլիոզն իր ժամանակ ասում էր. «Կլառնետի ձայնը հերոսական սիրո ձայն է», իսկ եթե ուշադրության առնենք այդ գործիքի տեխնիկական հնարավորությունները պասսաժները գյուրությամբ կատարելու իմաստով, ապա լիովին հասկանալի կլինի, թե ինչու բոլոր գեպքերում, երբ պահանջվում է տեխնիկական պասսաժների կատարող Սպենդիարովը իր հայացքը դարձնում է կլառնետի կամ ֆլեյտայի վրա, բայց ոչ մյուս ավելի քիչ գյուրաշարժ գործիքների վրա, ինչպիսիք են հորոջը, անգլիական փողը: Ըստ Բեռլիոզի արտահայտության, անգլիական փողի տեմբրը ազոտ ու դաժան է: Երա հնչեղութունն ընդունակ է սաստիկ հուզել կամ գուշակել ինչ որ մի շարիք: Սպենդիարովը անգլիական փողը գործադրության մեջ է դնում վերահաս դրամայի կամ տրագեդիայի մոմենտին: Բավական է հենց հիշել «Ալմաստ» օպերայի երրորդ գործողությունը, երբ Թաթուլի գինվորները, ուխտագրծորեն թունավորված թշնամու տված գինով, աստիճանաբար քնում են և նրանց կոտորած է սպառնում Նադիր շահի զորքերի կողմից: Այստեղ անգլիական փողը իր ֆրազով լարային գործիքների ֆոնի վրա ունկնդիրներին ստիպում է ցնցվել. այրող կսկիծ է առաջացնում հենց միայն այն միտքը, որ այս բոպելին տեղի կունենա սոսկալի դրաման իրենց հայրենիքը սիրող, նրան նվիրված դավակների՝ Թաթուլի և նրա քաջ գինվորների կոտորածը:

Սպենդիարովը բաս կլառնետ, իր մուայլ ու անորոշ հնչունությամբ առանձնապես ստորին ռեգիստրում, կիրառում է այնտեղ, որտեղ անհրաժեշտ է երանգավորել դրամատիկ մոմենտը: Այդ մոմենտը գեռ չի հասել, բայց շողոքորթ օձի պես դալարվելով մստենում է, որ ֆեսաս հասցնի: Ինչպես Մեյերբերը բաս կլառնետից օգտվում է երկու սիրահարների միությունը օրհնելու սցենայում բարգոլեմիոսյան գիշերվա (օպերա «Հուզենոտներ») սարսափների մեջ, ինչպես Չայկովսկին բաս կլառնետից օգտվում է կոմսուհու ննջարանի տեսարանում («Պիկոկայա գամա»), այնպես էլ Սպենդիարովը տաղանդավոր կերպով կիրառում է այդ գործիքը տալով նրան ինչ որ սարսափելի բան, գուշակողի դերը: Լսելով կանանց հիանալի երգը բաս կլառնետի շարագուշակ հնչյունների ուղեկցությամբ, արդեն զգում ես, որ ինչ որ շարիք կլինի:

«Ալմաստ» օպերայում Սպենդիարովը պղնձե գործիքներ շատ հաճախ գործադրում է սուրգիններով: Երբեմն նա հանձնարարում է կայուն նոտաներ piano, իսկ երբեմն էլ այդ նոտաները վայլատակում և յոտում են: Այնտեղ, որտեղ «Ալմաստ» օպերայի երաժշտությունը անվիճեր և հերոսական է ինչպես, օրինակ, առաջին գործողության Պարսկական քայլերթում կամ երկրորդ գործողության վերջին՝ Թաթուլի վերագառնալու պահին, կամ երրորդ գործողության վերջին՝ ճակատամարտի և Նադիր շահի մուտքը Թմրկարերգ, Սպենդիարովը պղնձե գործիքների օգնությամբ հզոր հնչունությամբ է հասնում: «Ալմաստ» օպերայի երրորդ գործողության ֆինալը տեմբրային գուլյների իր առատությամբ, իր փայլուն հնչունությամբ, էֆեկտի հոյակապությամբ և շարժման վեհությամբ Սպենդիարովի օրկեստրավորման ամենաբարձր կետն է: Այստեղ փայլուն օրկեստրավորումից բացի, անհրաժեշտ է եղել մեծ դիապազոնի՝ ավելի պայծառ

ու մասսիվ հնչողություն և Սպենդիարովը դրան հասնում է իր տաղանդի շնորհիվ: Սպենդիարովի օրկեստրավորման ծագումը կարելի է գտնել «Հոր խմբակի» («Могучая кучка»-ի) ստեղծագործության մեջ, և ամենից առաջ «յգ խմբի ամենից փայլուն ներկայացուցիչներից մեկի՝ Ն. Ա. Իրիմսկի-Կորսակովի ստեղծագործության մեջ: Սպենդիարովի ստեղծագործության մեջ նրա ստեղծագործության երրորդ շրջանում անհատական կարգի շատ մոտենումներ կան: Սպենդիարովի մոտ «Ալմաստ» օպերայում նրա ստեղծագործության մեթոդների մեջ բեկում է նկատվում պոլիֆոնիկ մտածողության իմաստով: «Ալմաստ» օպերայի մեջ, ի հակադրություն Սպենդիարովի նախորդող աշխատանքներին, պոլիֆոնիկ գիծը բխում է գլխավոր թեմաների ներքին բովանդակությունից: Ելխավոր թեմաների հետ եղած այդ խորին կապը չէր կարող չանդրադառնալ Սպենդիարովի օրկեստրավորման վրա: Ստեղծելով ազգային բնույթի երաժշտություն, Սպենդիարովը պետք է սիմֆոնիկ օրկեստրավորման փոխանցեր և այն ինտոնացիաները, որոնք նրան վիճակվել են լսել իր ժողովրդի ժողովրդական գործիքների կատարմամբ: Այս տեսակետից առավել բնորոշ են Սպենդիարովի երկու վերջին երկերը՝ «Երևանյան էտյուդներ»-ը և «Ալմաստ» օպերան: Այս երկերի մեջ մենք տեսնում ենք հայկական պայծառ կոլորիտ, որ ձևոք է բերվում կոմպոզիտորի գեղարվեստական նրբազգացումով, նրա հնարամտությամբ: Սուրդինավոր վալտորնայի կայուն նոտայի կիրառումը մոտեցնում է վալտորնայի հնչունությունը դուգուլի հնչունությանը: Վիչ խլացրած փոքրիկ թմբուկի հնչունությունը մոտենում է նազարայի (տիպայիպիտոյի) հնչունությանը: Այս երկու օրինակները մենք տեսնում ենք «Երևանյան էտյուդներ»-ում: «Ալմաստ» օպերայում աշուղի արիայում ջութակի սոլոն նմանվում է քյամանչա ժողովրդական գործիքին: Հորոյների և կլառնետների անցումը կվարտաներով, ֆլեյտայի, լարային գործիքների ֆոնի վրա, որոնց մի մասը նվագում է pizzicato, իսկ մի մասն էլ աղեղով arco (օպերա «Ալմաստ», պարսկական քայլերգ, միջին մաս): Այդ բոլորը մեզ հիշեցնում է թառի և քյամանչայի համատեղ նվագը: Օրկեստրավորման հենց նույն պրիոմն էլ մենք տեսնում ենք «Ալմաստ» օպերայի կանանց պարի մեջ: Երեք հորոյների կիրառումը ստորին ռեգիստրում ունիսոն Ալմաստի պարի սկզբում համանուն օպերայից իր հնչունությամբ հիշեցնում է մեր դուռնան և դուգուլը: «Ալմաստ» օպերայի պարտիտուրայում կոլորիտի կողմից օրկեստրավորման շատ ուշագրավ օրինակներ կան, որոնք ցույց են տալիս կոմպոզիտորի մեծ գեղարվեստական նրբազգացումը և օրկեստրավորման բնագավառում նրա ունեցած վարպետությունը:

Հասկանալի է, Սպենդիարովի ստեղծագործական ժառանգությունը այնքան բաղմակողմանի է, որ մի հոգվածի մեջ գծվար է ընդգրկել և տալ Սպենդիարովի օրկեստրավորման մտածողության սպառիչ վերլուծությունը: Ա. Սպենդիարովի օրկեստրային ժառանգությունը մանրամասն ուսումնասիրություն է պահանջում ոչ միայն Հայաստանում: Սպենդիարովը առաջին օրկեստրային կոմպոզիտորն է, որ երգել է արևելքը նրա ժողովուրդների իսկական երաժշտական լեզվով, երաժշտական գրություն համաշխարհային տեխնիկայի օգնությամբ:

Մենք խորասկզբ հարգում ենք այդ կարկառուն կոմպոզիտորի հիշատակը, կոմպոզիտոր, որը մարդկությունը տվել է օրկեստրային երաժշտական ստեղծագործության գլուխ գործողներ: