

**ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ 20-ՐԴ ԴԱՐԻ
ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍԻ ԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ՎԵՊԸ
(Թ.Ման, Յ.Յեսսե, Ֆ.Վերֆել)**

1. Երաժշտության և գրականության փոխառնչությունները հայտնի են դեռևս անտիկ դարաշրջանից, թեև իբրև գեղարվեստի հիմնախնդիր ձևավորվեցին ավելի ուշ, 18-րդ դարում, անգլիացի և գերմանացի մի շարք գիտնականների աշխատություններում /Զ.Բրոուն, Դ.Վեբբ, Յո. Ջուլցեր, Յո. Յերդեր և ուրիշներ/: Երաժշտության և գրականության համադրությունից, անկասկած, ծնվում է գեղարվեստական նոր որակ, բայց նման համադրությունների դեպքում միշտ պետք է նկատի ունենալ, որ ինչպես գրականությունը, այնպես էլ երաժշտությունը դրվում են ֆունկցիոնալ սահմանափակումների մեջ: «Անշուշտ, պոեզիայի և երաժշտության միջև կա համագործակցություն,- գրում են Ռ.Ուելլեքը և Օ.Ուորրենը,- սակայն բարձրագույն պոեզիան չի ձգտում երաժշտության, իսկ մեծ երաժշտությունը արժեքավոր է առանց բառերի կարիքն ունենալու»¹:

Այդուհանդերձ, եվրոպական մշակույթի պատմությունը ցույց է տալիս, որ արվեստի այս երկու տեսակների միջև առնչությունները չափազանց կայուն են ու բազմազան: Արդեն անտիկ մեյուսը ներկայացնում էր պոեզիայի և երաժշտության միավորման բարձրագույն օրինակ, ընդ որում առավելագույն ուշադրություն հատկացվում էր պոեզիային²: Հետագայում այս միտումը ոչ միայն չկորսվեց, այլև ավելի խորացվեց: Միջնադարյան ասպետական պոեզիան հասավ երաժշտության և պոեզիայի համադրության նոր մակարդակի: Ռոմանտիկները/ հատկապես՝ Լ.Տիկ, Է.Հոֆման, Է. Պո/, սիմֆոլիստները /Վեռլեն, Մալարմե/ նախանշեցին խոսքի երաժշտականության հիմնարար սկզբունքներ: Ձևավոր-

¹ Ուելլեք Ռ., Ուորրեն Օ., Գրականության տեսություն, Երևան, 2008, 182:

² Шу' Платон, Сочинения. М., 1971, т. 3, Государство, 3,400a,d: նաև՝ Борухович В.Г., История древнегреческой литературы, М., 1962, 72.

ված խոսքային-երաժշտական ժանրերի /սովորական երգից մինչև օպերա/ առկայությունը, բազմազանությունն ու կենսունակ ավանդույթը հաստատում են փոխադարձ շահագրգռությունը. գրականությունը երաժշտությանն օժտում է իմաստային կոնկրետությամբ/ դա խոսքին ներհատուկ կարգ է, խոսող մարդը՝ Ադամը, իրերը անվանեց խոսքով, տալով նրան կոնկրետություն, մի բան, որից զուրկ է երաժշտությունը/, իր հերթին երաժշտությունը գրականությանը օժտում է ապրումների անմիջականությամբ, մանավանդ տիեզերական հարմոնիային հաղորդակից լինելու կախարդանքով, որից զուրկ է պոեզիան:

Գրականության տեսանկյունից գրականության և երաժշտության առնչությունները տեսականորեն կարող են հանգել երկու խնդրի.

ա. երաժշտությունն իբրև թեմա

բ. երաժշտականությունն իբրև կոմպոզիցիոն հնար

20-րդ դարում, արվեստների համընդհանուր ինտելեկտուալացման, գրականության և փիլիսոփայության առավելագույն մերձեցման պայմաններում հատկապես նկատվում է գրականության և երաժշտության /հնչող փիլիսոփայության/ առնչությունների զարթոնք վերը նշված բոլոր ուղղություններով: Մարսել Պրուստի, Ռոմեն Ռոլանի, Ջեյմս Ջոյսի, Ռիչարդ Օլդինգտոնի, Օլդոս Հաքսլիի վեպերը ասվածի լավագույն վկայությունն են: Նման օրինակներով հարուստ է հատկապես գերմանական գրականությունը:

Երբ 1899-ին Վիլհելմ Վինդելբանդը հայտարարում էր, որ 18-րդ դարավերջին և 19-րդ դարասկզբին, այսինքն՝ գերմանական մշակույթի մեծագույն դարաշրջանում, «գերմանական ժողովուրդը հոգով վերակերտեց իր կորուսյալ ազգությունը»¹, անշուշտ, ամենից առաջ նկատի ուներ Վոլֆգանգ Գյոթեի պատմամշակութային հայտնությունը, բայց ժնարտությունն առավել ամբողջական դարձնելու նպատակով, կարծում ենք, պետք է փոքր-ինչ հետ գնալ դեպի 18-րդ դարի կեսերը՝ տեսնելու համար Գյոթեից բացի գերմանական կրոնամիստիկական ոգու ևս երկու կարևոր բաղադրիչ՝ երաժշտությունը և փիլիսոփայությունը, առանց որոնց հիմնավորապես աղքատ կլինեին գերմանական ոչ միայն 18-րդ դարը: Բախի, Դեմոնի, Մոցարտի երաժշտությունը, Կանտի, Ֆիխտեի, Ենկլինգի, Դեգելի և Եոպենհայուերի փիլիսոփայական ուսմունքները ոչ պակաս օգնեցին գերմանացուն գտնելու իր ազգային ինքնությունը և վերջինիս համարժեք մշակութային լեզուն: Կանտի շնորհիվ փիլիսոփայությունը Գերմանիայում դարձավ ազգային գործ,- կարծում է Դայն-

¹ Винделбанд В., О философии Гете, в кн: Фауст и Заратустра, Санкт Петербург, 2001, 52.

րիխ Յայնեն¹: «Գերմանացու վերաբերմունքը դեպի աշխարհը,- գրում է Թոմաս Մանը, վերացական է, այսինքն՝ երաժշտական»²: Ավելին, գերմանական ոգու արտահայտիչը լինելու պայքարում հաճախ հաղթող են եղել կամ փիլիսոփայությունը, կամ երաժշտությունը՝ բացառությամբ Գյոթեի, Ծիլլերի և Յայնեի ժամանակների: Պատահական չէ, որ գերմանացի շատ գրողների /Թ.Ման, Յ.Յեսսե/ համար Գերմանիան ոչ գրական երկիր է համարվում: Նրանք մշտապես ափսոսանքով են նայում իրենց անցյալին, որ չեն ունեցել իրենց Ծեքսպիրները, Սերվանտեսները, Ռաբլեները: «Տափաստանի գայլը» վեպում, օրինակ, Յերման Յեսսեն գրում է. «Գերմանական հոգու մեջ իշխում է մայրական իրավունքը, բնության հետ կապվածությունը՝ երաժշտության առաջնայնության կարգով, որը անհայտ է մեկ այլ ժողովրդի: Մենք, մտավորական-ներս, փոխանակ տղամարդու պես ընթոստանայինք սրա դեմ և Ստրին, Լոգոսին ականջալուր լինեինք, բոլորս միասին երազում էինք առանց խոսքի լեզվի /իմա՝ երաժշտության՝ Ա.Ա./ մասին, որն ընդունակ է արտահայտելու անարտահայտելին ... Եվ երաժշտության մեջ, ծայնի հրաշալիորեն երանավետ պատկերների աշխարհում, հրաշալիորեն գեղեցիկ զգացմունքներում և տրամադրություններում, որոնք երբեք չէին վերածվում իրականության, գերմանական ոգին մոռացության տվեց ինքն իրեն... Մենք, մտավորականներս, բոլորս անխտիր, չգիտեինք կյանքը, օտար էինք նրան ու թշնամի, այդ պատճառով էլ մեր՝ գերմանական իրականության մեջ, մեր պատմության մեջ, մեր քաղաքականության մեջ, մեր հասարակական գիտակցության մեջ մտավորականի դերը այդքան ուղորմելի է»³:

Հատկանշական է, որ գերմանական գրականության զարթոնքի բոլոր ժամանակներում /հատկապես ռոմանտիզմի շրջանում և 20-րդ դարի առաջին կեսին/ գրականությունը իր թիկունքին մշտապես զգացել է ինչպես երաժշտության, այնպես էլ փիլիսոփայության օգնական ձեռքը: «Զայներանգ յուրաքանչյուր կերպարին /Gestalt/- սահմանում էր Նովալիսը,- և կերպար յուրաքանչյուր ծայներանգին»⁴: Երաժշտության և գրականության համադրման ամենաբարձր օրինակ դարձավ Հոֆմանի արձակը: 19-րդ դարում Ծոպենհաուսեր-Վագներ-Նիցշե ժառանգորդական շղթան վերահաստատեց գերմանական ոգու դրսևորման համար փիլիսոփայության, երաժշտության և գրականության անխախտ դաշինքը՝ նախանշելով միաժամանակ գերմանական մշակույթի զարգացման

¹ Гейне Г., Собр.соч. в 6-ти томах, М.,1982,т. 4, 285.

² Манн Т.,Собр. соч., в 10-ти томах, М., 1960, т. 10, 309.

³ Յեսսե Յ., Տափաստանի գայլը, Երևան, 2003,137:

⁴ Novalis,Schriften, Stuttgart, 1968, Bd. 3., 672.

ընթացքը նաև 20-րդ դարում: 20-րդ դարի առաջին կեսին գերմանական վեպի համանվտրոպական համբավը և «ոչ գրական» անցյալը հաղթահարելը կապված է հենց վիպական ձևերի մեր փիլիսոփայության և երաժշտության տարրերի ազատորեն ներմուծման հետ: Խոսքը վերաբերում է ոչ միայն Հենրիխ և Թոմաս Ման եղբայրների, Հերման Հեսսեի, այլև Ֆրանց Վերֆելի, Ալֆրեդ Դյուրլինի, Լիոն Ֆոյխտվանգերի, Գյունտեր Գրասի և բազմաթիվ այլ գրողների ստեղծագործությանը:

Խնդրի տեսանկյունից դիտարկենք Թ.Մանի, Հ.Հեսսեի և Ֆ.Վերֆելի առանձին վեպեր:

2. Թոմաս Մանի արձակում լայնորեն առկա է երաժշտությունը թե՛ իբրև թեմա, թե՛ իբրև կոմպոզիցիոն հնար: Այս առումով լավագույն օրինակը, անկասկած, «Դոկտոր Ֆաուստոս» վեպն է, թեև «Կախարդական լեռը» վեպում ևս տեսանելի է երաժշտականությունը. այստեղ առանձին թեմաների, հատկապես ժամանակի խնդրի անընդհատ կրկնությամբ ձևավորվում են ֆուգայի տարրեր:

Թոմաս Մանի ստեղծագործություններում երաժշտականն ու երաժշտությունն առկա է արդեն նրանով, որ գրողը հոգևոր ժառանգորդն է Ծոպենհայտների, Վագների և Նիցշեի: Ինչպես հայտնի է, Ծոպենհայտների կարծիքով «երաժշտությունը միակ արվեստն է, որն արտահայտում է ոչ թե գաղափարներ, այլ ուղղակի հենց կամքը, որի հետևանքով ազդում է ունկնդրի զգացմունքների, կրքերի և աֆեկտների վրա»¹, այսինքն, հեռու չէ դիվայնությունից: Վագները խոսքի և երաժշտության միավորմամբ հասնում է գեղեցկության և մահվան ռոմանտիկ փառաբանության: Ինչ մնում է Նիցշեին, ապա վերջինիս համար երաժշտական ստեղծագործությունը էսթետիկական տառապանքի բարձրագույն արտահայտություն է, որից նա բխեցնում է ժամանակակից ողջ ողբերգական մշակույթը («Ողբերգության ծագումը երաժշտության ոգուց»): Այս գաղափարները իրենց մարմնացումն են ստանում Թ.Մանի «Դոկտոր Ֆաուստոս» վեպում: «Գերմանիան և գերմանացիները» էսսեում, խոսելով Գյոթեի և լեգենդի Ֆաուստների մասին, Թ. Մանը ընդգծում է, որ դրանք բավականաչափ երաժշտական չեն: «Լեգենդը և պոեմը,- գրում է նա,- Ֆաուստին չեն կապում երաժշտության հետ, և դա էական սխալ է: Նա պետք է երաժշտական լինի, լինի երաժիշտ»²: Գեղագիտական այդ ծրագիրը նա իրականացնում է իր վեպում: Ծեղվելով լեգենդի և Գյոթեի ավանդույթից, Թ. Մանը Ադրիան Լևերկյունին՝ դոկտոր Ֆաուստին օժտում է երաժշտականությամբ, ինչը հերոսին առավել չափով մոտեցնում է գերմանական ազգային բնավորությանը և ճակատագրին: Բայց

¹ Шопенгауер А., Мир как воля и представление, М., 2011, 763.

² Мани Т., т. 10, 308.

Աղբիւսը Լեւերկայունի համար երաժշտութիւնը երկիմաստ է, այն տանում է ոչ միայն դեպի կյանք, այլև դեպի կործանում: « Երաժշտութիւնը դիվայինի ոլորտն է», - Սյորեն Կլերկեգորի նմանությամբ գրում է Թ. Մանը¹: Սատանային հանդիպելուց առաջ Լեւերկայունը կարդում է Կլերկեգորի «Կամ, կամ» աշխատութիւնը, որտեղ գեղագետ աստվածաբանը խոսում է Սոցարտի «Դոն ժուանի» մասին և միմյանց է համեմատում Ֆաուստին և Դոն ժուանին: «Այսինքն, Դոն ժուանը, - գրում է նա, - դիվայինի արտահայտութիւնն է, որը սահմանված է իբրև զգացմունքային դիվայնութիւն: Ֆաուստը դիվայինի արտահայտութիւն է՝ սահմանված իբրև հոգևոր դիվայնութիւն»²: Վեպում երաժշտութիւնը դիտարկվում նախ իբրև մշակութի մաս, իբրև ժառանգական հարստութիւն, որ պարտադրում է նոր սերունդներին խնամքով վերաբերվել մշակութային արժեքներին: Այնուհետև երաժշտութիւնը դիտարկվում է անմիջականորեն, նրանում առանձնացվում են զգայական և հոգևոր հիմքեր: Ի վերջո վեպը լայն խոսակցութիւն է ծավալում ողջ երաժշտական արվեստի մասին՝ Բախից և Բեթհովենից սկսած մինչև Շոպեն, Բրամս, Բրուկներ, Շուբերտ, Վագներ: Վեպը գրելիս Թոմաս Մանը մշտապես օգտվել է Առնոլդ Շյոնբերգի և Թեոդոր Ադոռնոյի խորհուրդներից: Հանձարի և հիվանդության միասնության շոպենհաուերյան գաղափարը մարմնավորելու նպատակով հեղինակը լայնորեն օգտվել է Ֆրիդրիխ Նիցշեի կենսագրութիւնից: Վեպի գլխավոր հերոսի՝ երգահան Աղբիւս Լեւերկայունի ողբերգութիւնը, որ արտացոլում է ինչպես 20-րդ դարում Գերմանիայի պատմական ճակատագիրը /գերմանական ժողովրդի կապը սատանայի հետ, այսինքն՝ ֆաշիզմը/, այնպես էլ եվրոպական մոդեռնիզմի մշակութային դրաման /արվեստագետի կապը սատանայի հետ/, ի կատար է ածվում երաժշտության և երաժշտական կոմպոզիցիայի սահմաններում:

3. Հերման Հեսսեի կյանքի և ստեղծագործության մեջ, Թ. Մանի կյանքի և ստեղծագործության նման, նույնպես ամենուրեք առկա է երաժշտութիւնը: «Հեսսեի ամբողջ կյանքը, - գրում է Գերհարդ Կիրխհոֆը, - բազմազան ձևերով լեցուն է երաժշտությամբ»³: Առաջնակարգ քնարերգութիւնից զատ դա երևում է նաև նրա արձակում, հատկապես «Տափաստանի գայլը» և «Հուլունքախաղ» վեպերում: Բայց Թ. Մանը և Հ. Հեսսեն ունեն նաև էական տարբերութիւններ: Հեսսեի ստեղծագործութիւններում, ի տարբերութիւն Թ. Մանի, գրեթե չկա երաժշտության դեմոնական ընկալման գիծը, դրա փոխարեն առավելապես առկա է ե-

¹ Там же, 308.

² Кьеркегор С., Или-или, С.-Петербург, 2011, 119.

³ Hesses Glasperlenspiel, Kalw, 1986, 69.

րաժշտության մի գաղափար, որ կապվում է բարձր ոգևորության և բարոյական անխառն աշխարհների հետ: Դա վկայում է Յերման Յեսսեի աշխարհընկալման վրա հնդկական և չինական կրոնական և փիլիսոփայական մտքերի, մասնավորապես Կոնֆուցիոսի, Լաո Ցզիի և «Ից-զին» իմաստասիրական ժողովածուի ազդեցության մասին:

Յեսսեի արձակը երաժշտական է ամենից առաջ իր լեզվով, լեզվամտածողությամբ: Յեսսեի լեզուն բարոյական լիցքեր է կրում, ինչը բխում է, առհասարակ, գրողի փիլիսոփայական-գեղագիտական հայեցակարգից:

«Տափաստանի գայլը» վեպում երաժշտությունը ունի երկու գործառույթ. առաջինը 20-րդ դարասկզբի եվրոպական կյանքի հոգեմտավոր ձգնաժամի պայմաններում մարդուն ինքնաճանաչման դասեր տալն է, մի տեսակ կյանքի հետ հաշտեցնելը, որին Յերման Յեսսեն մասնակից է դարձնում եվրոպական ողջ դասական երաժշտությունը: «Խելքի եկեք վերջապես,- գլխավոր հերոսին՝ Յարրի Յալբրին խորհուրդ է տալիս Մոցարտը,- դուք պատրաստվում եք ապրել և պարտավոր եք ծիծաղել սովորել: Դուք պարտավոր եք կյանքի ռադիոերաժշտությամբ ունկնդիր լինելուն սովորել, պարտավոր եք փառաբանել նրա հետևում թաքնված ոգին, պարտավոր եք ծիծաղել սովորել նրա թոհուրոհի վրա: Ընդամենը սա է, ձեզանից այլ բան չեն պահանջում»¹: Վեպի հերոսին կյանք է ներարկվում պարի միջոցով: Նա վերադառնում է կյանք՝ աստիճանաբար սովորելով պարել:

Երաժշտության երկրորդ գործառույթը առավելապես քաղաքական բնույթ ունի: Արտաքուստ այն կապված է դասական և ջազային երաժշտությունների հակադրության հետ: Այդ հակադրությունը վեպում պարադոքսալ բնույթ է կրում, քանզի Յեսսեն խոսում է ջազի դեմ, ինչը անհարիր է ամենայն մաքուր երաժշտության պաշտամունք դավանող գրողի համար: Սակայն ջազը վեպում ներկայանում է իբրև ամերիկյան կյանքի խորհրդանիշ, որի քառսային ձևերին դեմ էր Յեսսեն:

Երաժշտության և երաժշտականության հետ առավել կապված է «Յուլյոնքախաղ» վեպը: Այստեղ երաժշտականությունն առկա է իբրև կառուցվածքային տարր: Ինչպես Թ.Մանի «Կախարդական լեռը» վեպում, «Յուլյոնքախաղում» ևս կան ֆուգայի տարրեր, քանի որ հիմնական թեման՝ Յոզեֆ Կնեխտի կյանքի պատմությունը ալլաբանորեն կրկնվում է վեպի վերջին երեք կենսագրություններում: Այստեղ ևս դրանք լծորդված են վեպի դաստիարակչական նկատառումների հետ: Յեսսեն երաժշտությունը համարում է նոր մշակույթի և նոր մարդու վե-

¹ Յեսսե Յ, Տափաստանի գայլը, Երևան, 2003, 220:

րակերտման հնարավորություններից մեկը: Կաստալիան մարմնավորում է Ոգուն և Մտքին ծառայող նոր Եվրոպայի իդեալը: Կաստալիական քաղաքակրթության հիմքում ընկած է Հոլլոնքախաղը, որի տակ Հեսսեն հասկանում է մարդկային մշակույթի լավագույն արժեքների հավաքական ամբողջությունը: Դա սրբազան լեզու է /*lingua sacra*/, որի մեջ կարևոր տեղ է հատկացված երաժշտությանը: Տիեզերական ներդաշնակությամբ հասնելու, դա հասկանալու առաջնային գործիքներից մեկը հենց երաժշտությունն է: Կաստալիայում Յոզեֆ Կնեխտի ամենամտերիմ բարեկամը երաժշտության ուսուցիչն է, որ նրան հոգատարությամբ սովորեցնում է «դանդաղորեն, շատ դանդաղորեն» խմել երաժշտական իմաստության «սառը կաթը»:

«Հոլլոնքախաղում» Հեսսեն խոսում է երաժշտության մասին՝ բացառապես ի նկատի ունենալով Եվրոպայի և Արևելքի դասական երաժշտությունը: «Դասական երաժշտությունը մենք համարում ենք մեր մշակույթի ծաղիկը և մարմնավորումը, - կարդում ենք վեպում, - քանի որ այն նրա ամենահստակ, ամենաբնորոշ, ամենաարտահայտիչ լեզուն է: Այդ երաժշտության մեջ մենք տիրում ենք անտիկականության և քրիստոնեության ժառանգությանը, բարեպաշտության ուրախ և խիզախ ոգուն, անգերազանց ասպետական բարոյականությանը: Դասական երաժշտության լեզուն նշանակում է մարդկության ողբերգականության իմացություն, հաշտություն մարդու ժակատագրի հետ, խիզախություն, ուրախություն»¹: Հեսսեի ուշադրությունից դուրս չէ մնա Արևելքի երաժշտությունը: Կրկնելով չին իմաստասերներին, Հեսսեն երաժշտության ծագումը կապում է հավասարակշռության, հավասարակշռության ծագումը՝ ժշմարտության, իսկ ժշմարտության ծագումը՝ աշխարհի իմաստի հետ:

4. Ֆրանց Վերֆելի ստեղծագործական կյանքում ևս երաժշտությունը գրավում է բացառիկ տեղ: Հայտնի է, որ Վերֆելը շատ լավ նվագում էր դաշնամուր, գրում էր երաժշտական կոմպոզիցիաներ, մտերիմներից շատերը, այդ թվում Ռիխարդ Շտրաուսը, Ալբան Բերգը առաջնակարգ երաժիշտներ էին: Կինը՝ Ալմա Մահլերը, նշանավոր երգահան Գուստավ Մահլերի այրին էր: Վերֆելը մահ նկարում էր: Լինելով Թ.Մանի, Ֆ.Կաֆկայի, Ռ.Մուզիլի, Մ.Բրոդի մտերիմ ու սիրելի, Վերֆելը առանձնահատուկ հեղինակություն էր վայելում 20-րդ դարասկզբի Պրագայում: «10-ական թվականներին, - գրում է Յու. Արխիպովը, - նա գրեթե մեսիայի համարում ուներ Պրագայի էքսպրեսիոնիստների միջավայրում»¹: Վե-

¹ Гессе Г, Собр, соч. в 4-х томах, Санкт Петербург, 1994, 40.

րը նշված գրողների մեմուարներում և օրագրերում կարելի է գտնել Վերֆեյի տաղանդի և մարդկային բնավորության բարձր գնահատանքի բազմաթիվ օրինակներ: Այս առումով գրողի բավականին ամբողջական կերպար է գծագրվում Թ. Մանի էսսեներում: Վերջինիս կարծիքով Վերֆեյը «ըստ էության օպերայի հերոս էր և նման էր օպերային երգչի...»²: Հետաքրքիր է, որ անդրադառնալով Վերֆեյի ստեղծագործական բնավորության մի շարք կարևոր կողմերի, Թ. Մանը լռություն է պահպանում նրա «Վերդի» վեպի նկատմամբ, որը, ինչպես նկատում է Մ.Ռուդնիցկին, «կանխանշում է Թ. Մանի լավագույն վեպերից մեկի՝ «Դոկտոր Ֆաուստուսի» աշխարհի գալը»³ /Վերֆեյի վեպը լույս տեսավ 1923 -ին՝ «Դոկտոր Ֆաուստուսից» քսանչորս տարի անց՝ 1947-ին/:

Ֆ.Վերֆեյի ստեղծագործություններում համատարած երաժշտականություն է տեսնում Նորբերտ Աբելսը: «Նրա արտահայտչամիջոցները մշտապես երաժշտական են,- գրում է նա,- ռիթմական հանգավոր արձակը, սաղմոսանման երկարատող տները, հաճախակի հանդիպող բարկարուլային չափերը, արիայի նմանվող մեղեդիները, ֆուգայի տեխնիկայի հարմարեցումները, ծայնակարգային տեղաբաշխումները, բազմաձայն ծայնավարությունը /Stimmführungen/ դրա ապացույցն են»⁴:

«Վերդին», որ Վերֆեյի ամենաերաժշտական երկն է, հեղինակը ուղղակի անվանում է «օպերայի վեպ»: Վեպի համար նյութ է ծառայում իտալացի նշանավոր երգահան Վերդիի կյանքի մի շրջանը, որն ապրել է Վենետիկում: «Իբրև լեյտմոտիվ,- գրում է Պետեր Յունգվեր,- նա /Ֆ.Վերֆեյը՝ Ա.Ա/ ընտրում է Ռիխարդ Վագների և Ջուզեպպե Վերդիի միջև անձնական կոնֆլիկտը»⁵, թեև այդ կոնֆլիկտը պատմական հիմքեր չունի, այլ գրողի մտահղացումն է: Այդուհանդերձ նա ստեղծում է 19-րդ դարի երկու ականավոր երգահանների դիմանկարը և ներկայացնում նրանց երաժշտության գեղագիտական - փիլիսոփայական առանձնահատկությունները՝ նրանց տալով ազգային դիմագիծ և վերածելով ազգային մտածողության հակադրության: «Մենք իտալացի ենք,- ասում է Վերդին,- մեր երաժշտության սկզբունքը արմատապես տարբերվում է գերմանականից: Գերմանական երաժշտությունը հիմնվում է այսպես կոչված տեմպերացված գործիքների վրա, ինչպես դաշնամուրը և երգեհոնը, և վերացական, թերևս միայն հորինված նոտաների վրա: Իսկ մենք՝ իտալականը, ազատ սավառնող երգեցիկ ծայնի, վոկալականության

¹ История зарубежной литер., в 9-ти томах, т. 8, М., 1994, 358.

² Манн, Т., т. 9, 247.

³ История немецкой литературы, М., 1976, 243.

⁴ Norbert A, Franz Werfel, Hamburg, 1960, 65.

⁵ Jungk P.S, Franz Werfel, Frankfurt am Main, 2001, 146.

վրա: Մենք պետք է գիտենանք, թե որտեղից ենք սերվում»¹: Ըստ էության, Ֆ.Վերֆելը Վագներ - Վերդի հակադրությունը վերածում է մի կողմից ազատ բնության օրենքներով արարվող և ժողովրդական բանահյուսության ու մաքուր ծայնի վրա հիմնված, մյուս կողմից տիեզերական անսահմանությունները իր մեջ պարունակող, ազգային սահմաններ չճանաչող ես-ի երաժշտության հակադրության: «Անշուշտ, Վագների ստեղծագործությունը,- գրում է Վերֆելը,- բանաստեղծական-երաժշտական-փիլիսոփայական հազարամիստ մի համաձուլվածք է: Սակայն այդ ստեղծագործության հեղինակը հենց սկզբից ոչ մի սահման չի ճանաչում: Իսկապես ասած, «Վագները երբեք չի աշխատել որևէ իրական ժողովրդի համար գրել»: Վերդին գրում էր ոչ թե պրպտող մտքերի, այլ մարդկանց, միանգամայն որոշակի մարդկանց համար»²:

20-րդ դարասկզբի եվրոպական արվեստի ծանր որոնումների և ձգնաժամի օրերում բնականոն երաժշտությանը և անխառն ազգային-բանահյուսական արմատներին վերադառնալու Վերֆելի ակնարկները պատահական չէին և ունեին իրենց գեղագիտական հիմքերը: Հաշվի առնելով դրանք, կարող ենք ասել նույնիսկ, որ իր հեռահար նպատակների մեջ «Վերդին» ընդհանրության եզրեր է ստեղծում Թ.Մանի «Դուկ-տոր Ֆաուստուսի» հետ:

Վեպում Վերֆելը առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձնում սիրած երգահանի մարդկային-բարոյական բարձր հատկանիշներին, ինչը բոլոր ժամանակներում զարդարել է արվեստագետներին և արվեստը:

¹ Վերֆել Ֆ., Վերդի, Երևան, 1990, 40:

² Ն.տ., 91-92