

ՊԱՐԱՅԻՆ ՏԵՍԱՐԱՆՆԵՐԻ ԴԵՐՆ ՈՒ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹԻՒՆԸ ԱԼՄԱՍՏ ԵՒ ԱՆՈՒՇ ՕՊԵՐԱՆԵՐՈՒՄ

ՆԱԶԵՆԻԿ ՍԱՐԳՍԵԱՆ (nazeniks@gmail.com)

ՄՈՒՏՔ

Սոյն յօդուածում վերլուծում են Ալեքսանդր Սպենդիարեանի *Ալմաստ* եւ Արմէն Տիգրանեանի *Անուշ* օպերաների պարային տեսարանները։-

- որպէս ամբողջական երկի կառուցուածքային կարեւոր բաղադրամաս.
- որպէս երկերի գաղափարի ամբողջական բացայայտման գործօն.
- պարերի դիտարկումը Ի. դարի սկզբի եւրոպական մշակութային միտումների ենթահողում:

ԱԼՄԱՍՏ ԵՒ ՍԱԼՈՄԷ. ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԻ ԶՈՒԳԱՇԵՈՒՆԵՐ

«Յիշում եմ, թէ ինչպիսի ոգետրութեամբ էր ստեղծագործում հայրս Ալմաստի պարը,- գրում է Ալեքսանդր Սպենդիարեանի դուստրը՝ Մարինա Սպենդիարովան,- նա օր ու գիշեր նստած էր դաշնամուրի մօտ եւ երգում էր՝ նմանակելով հորոյներին եւ ֆլէյտաներին: Ինձ իր մօտ էր կանչում, պատմում էր Ալմաստի ներքին բախման մասին եւ ասում էր՝ "պարում գա-գաթնակէտն է, գագաթնակէտն է այս բախման"»¹:

Ալմաստի պարն աւարտուած էր 1922 Յունուարին, իսկ օպերայի երրորդ գործողութիւնը՝ 1922 Փետրուարի 5ից 18ի ժամանակահատուածում²: Սպենդիարեանը 29 Յունուար 1922ին *Ալմաստ* օպերայի բեմագրի հեղինակ Սոֆիա Պարնոկին³ գրում է. «Երրորդ գործողութիւնը մինչեւ «Թաթուլի երազները» ամբողջութեամբ աւարտուած եւ գրառուած են: Ալմաստի պարում երեքհարիւր տակտից անելի է, տեսում է ութ-տասը ընթացք, բաժանուած է երեք մասի, համապատասխանաբար Ձեր կողմից ուրուագծուած»:

Պարնոկի եւ Սպենդիարեանի համատեղ աշխատանքը *Ալմաստի* վրայ մանրամասնօրէն ներկայացուած է Կարինէ Խոլոպաշեանի յօդուածում⁴: Նրանց նամակագրութիւնը տպագրուել է *Սպենդիարեանի նամականի* ժո-

¹ Марина Спендиарова, *Летопись Жизни и Творчества А.А.Спендиарова* (Ա.Ա. Սպենդիարովի կեանքի եւ ստեղծագործութեան տարեգրութիւնը), Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երեւան, 1975, էջ 366:

² Անդ:

³ Սոֆիա Պարնոկ (1885–1933), ռուս բանաստեղծ եւ թարգմանիչ, *Ալմաստ* օպերայի բեմագրի հեղինակ:

⁴ К. Худабашян, «Автор либретто оперы «Алмаст» А. Спендиарова – Софья Парнок» (Ա. Սպենդիարովի 'Ալմաստ' օպերայի բեմագրի հեղինակ՝ Սոֆիա Պարնոկ)՝ *Ալեքսանդր Սպենդիարեան, յօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ*, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երեւան, 1973, էջ 187-210:

ղովաճուում⁵ եւ *Ալ. Սպենդիարեան. կեանքի եւ ստեղծագործութեան տարեգրութիւն*ում: Դժբախտաբար, ո՛չ նշուած գրքերում եւ յօդուածներում, ո՛չ էլ Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանում կամ Սպենդիարեանի տուն-թանգարանում յայտնաբերել ենք Պարնոկի այն նամակը, որտեղ նա շարադրել է *Ալմաստի* պարի ծրագիրը: Սոյն յօդուածում մենք կը բացայայտենք «Ալմաստի պարը» մի շարք տեսանկիւններով:

Հազուագիւտ են օպերաները, որտեղ հերոսուհին ունի ոչ թէ ծայնային, այլ պարային ընդգրկում-մենախօսութիւն: Առաւել եւս այնպիսի մենախօսութիւն, որը գործողութեան գագաթնակէտն ու շրջադարձային փուլն է նշմարում եւ միաժամանակ, որոշիչ դեր է կատարում հերոսուհու ճակատագրում: Այդպիսիների թուին են Ռիխարդ Շտրաուսի *Սալոմէ* եւ Սպենդիարեանի *Ալմաստ* օպերաները: Մենք պատակահանօրէն չենք ընդգծում զուգահեռների անցկացումը Շտրաուսի եւ Սպենդիարեանի օպերաների միջեւ:

Ժամանակին Գէորգի Գէօղակեանը նշել է, որ *Ալմաստ*ում բացայայտում են Սպենդիարեանին ժամանակակից օպերային արուեստին բնորոշ միտումները, որոնք բնորոշ են ինչպէս Ի. դարի արեւմտաեւրոպական (մասնաւորապէս պէտք է ընդգծել կապերը Շտրաուսի *Սալոմէ*) ինչպէս նաեւ ռուսական օպերային⁶:

Գէօղակեանն իր յօդուածում հարեանցի է յիշատակում Շտրաուսին⁷: Նա շեշտ է դնում Նիկոլայ Ռիմսկի-Կորսակովի վերջին օպերաների եւ (Ռիմսկի-Կորսակովի աշակերտ) Սպենդիարեանի օպերայի համեմատական վերլուծութեան եւ զուգահեռների վրայ⁸: Սակայն, մեր կարծիքով, Շտրաուսի *Սալոմէ* եւ Սպենդիարեանի *Ալմաստ* օպերաները շատ ավելի զուգահեռներ ունեն, ինչը պայմանաւորուած է ԺԹ. դարավերջ-Ի. դարասկզբի մի շարք միտումներով:

Եւ դրանցից առաջինը հերոսուհիների ծագումնաբանական հարազատութիւնից է գալիս: Նրանց տիպաբանական նախակերպարն է Հերովդիայի դուստրը:

*Նոր Կրակարան*ում Հերովդիայի դստեր (որը, շնորհիւ Յովսէփոս Փլաւիոսի, ստացաւ Սալոմէ անունը) անձի հետ կապուած կարճ դրուագը, ստեղծման ժամանակնից մինչեւ մեր օրերը գրաւել ու գրաւում է թէ՛ աստուածաբանների, թէ՛ ազգագրագէտների եւ արուեստագէտների, եւ թէ՛

⁵ Ал. Спендиаров, *Письма* (նամակներ), *հրք. II*, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երեւան, 1962:

⁶ Георгий Геодакян, *Пути Формирования Армянской Музыкальной Классики* (Հայ դասական երաժշտութեան ձեւաւորման ուղիները), ՀՀ ԳԱԱ արուեստի ինստիտուտի հրատ., Երեւան, 2006, էջ 177:

⁷ Անդ:

⁸ Նոյն, էջ 176-77:

գրականութեան ու արուեստի բնագաւառում ստեղծագործող անհատների ուշադրութիւնը:

ԺԹ.դ. կէսերին Գիւստաւ Ֆլորբերի *Հերովդիա* վէպը եւ այնուհետեւ դարավերջին Օսկար Ուայլդի *Սալոմէ* դրաման ազդարարեցին «սիմվոլիզմ» անուանումը ստացած ուղղութեան ծնունդը: Իսկ Ֆլորան Շմիդտի *Սալոմէի ողբերգութիւնը* եւ Շտրաուսի *Սալոմէ* օպերաները համապատասխանաբար երաժշտական տպաւորապաշտութեան եւ արտայայտչապաշտութեան ամենացայտուն դրսեւորումներից են: Ընդ որում, 18 հարիւրամեակ անց Հերովդիայի դուստրը եւ նրա հետ կապուած անետարանական դրուագը ընկալում ու մատուցում են հիմնովին վերանայուած եւ վերիմաստաւորուած:

Այս կերպարանափոխութիւնը անելի ցայտուն ցուցադրելու նպատակով հարկ եմ համարում մէջբերել *Նոր Կտակարան*ում շարադրուած պատմութիւնը:

Այն ժամանակ Հերովդէս չորրորդապետը լսեց Յիսուսի համբար եւ իր ծառաներին ասաց. «Նա՛ է Յովհաննէս Մկրտիչը. մեռելներից յարութիւն է առել, եւ դրա համար նրա միջոցով զօրաւոր գործեր են լինում»: Արդարեւ Հերովդէսը ձերբակալել էր Յովհաննէսին, նրան կապել եւ բանտի մէջ էր դրել իր եղբօր՝ Փիլիպպոսի կնոջ՝ Հերովդիայի պատճառով. որովհետեւ Յովհաննէսը նրան ասում էր. «Օրինաւոր չէ, որ դու նրան իբրեւ կին ունենաս»: Եւ կամենում էր նրան սպանել, բայց վախենում էր ժողովրդից, քանի որ նրան որպէս մարգարէ էին ընդունում: Եւ երբ Հերովդէսի ծննդեան տարեդարձը հասաւ, Հերովդիայի դուստրը հրաւիրեալների առաջ պարեց. եւ հաճելի թուաց Հերովդէսին. ուստի եւ՝ նա երդումով խոստացաւ նրան տալ, ինչ էլ որ ուզի: Եւ նա, առաջուց խրատուած լինելով իր մօրից, ասաց. «Տու՛ր ինձ այստեղ, սկուտեղի վրայ, Յովհաննէս Մկրտչի գլուխը»: Եւ թագաւորը տխրեց, բայց երդման եւ սեղանակիցների պատճառով հրամայեց նրան տալ այդ: Եւ մարդ ուղարկեց, գլխատել տուեց Յովհաննէսին բանտի մէջ: Եւ նրա գլուխը բերուեց սկուտեղով ու տրուեց աղջկան: Եւ սա տարաւ այն իր մօրը (Մատթ. Գլ. 14: 3-12)

Մարկոսի մօտ մի փոքր անելի ծաւալուն է, սակայն, ըստ էութեան, բովանդակութիւնը նոյնն է:

Եթէ այս դրուագը վերլուծենք մեր օրերում լայն տարածում գտած «պատուիրուած սպանութիւն» մասնակիցների դերաբաշխման տեսանկիւնով, ապա կը յայտնաբերենք մեզ քաջ յայտնի եռեակը՝ «պատուիրատու», «միջնորդ» եւ սպանութիւնն իրագործող:

Նոր Կտակարանում «պատուիրատուն» Հերովդիան է, սպանութիւն իրագործողը՝ Հերովդէսը, իսկ Հերովդիայի դուստրը, անելի ճիշտ, Հերովդիայի դստեր պարը՝ ընդամենը միջնորդ:

Ֆլորբերի վիպակում դերաբաշխումը նոյնն է, մինչդեռ Ուայլդի երկում տեսնում ենք նոր դերաբաշխում: Իոքանանին սիրահարուած եւ նրա կողմից պախարակուող Սալոմէն դառնում է «պատուիրատու» եւ ընդհանրապէս՝ դրամայի գլխաւոր գործող անձը, Հերովդէսը՝ իրագործողը: Սակայն

ամենահետաքրքիրն այն է, որ «միջնորդը» Ուայլդի տարբերակում մնում է անփոփոխ. դա Սալոմեի պարն է: Ուայլդի երկի տարբերակը (եւ ոչ թէ աւետարանի դրուագը) դարձաւ Ի. դարում Սալոմեի կերպարին եւ պատմութեանը անդրադարձող յօրինողների, բեմադրիչների, պարաստեղծների, դերասանների, պարուհիների օրինակելի աղբիւր:

Չնայած բառացիօրէն բոլոր գործող անձերի կոտ ընդգրկուածութեանը, *Սալոմէ*, ըստ էութեան «մոնոդրամա» է, որտեղ ամէն ինչ բացայայտում է հերոսուհու ճակատագրի յարաբերութեամբ, ինչի պատճառով նրա երաժշտական բնութագիրը կազմում է օպերայի գլխաւոր գործողութեան զարգացման գիծը⁹:

Սալոմէի կրքերի պոռթկումները կազմում են օպերայի երեք նեարդային հանգոյց, դէպի որոնք ընթանում է դրամատիկ զարգացումը: Նրանցից ամէն մէկը ելեւջային երանգի կենտրոնակէտ է¹⁰:

Չնայած *Ալմաստ* օպերան չի կարելի բնութագրել որպէս մոնոդրամա, սակայն այստեղ էլ ամէն ինչ նոյնպէս զարգանում է հերոսուհուն ճակատագրի յարաբերակցութեամբ:

Կարելի է համեմատել Շտրաուսի եւ Սպենդիարեանի օպերաների երեք «նեարդային» հանգոյց-«պայթիւն»ները»:

Սալոմէ

Առաջին «պայթիւն».- երկխօսութիւն Յովհաննէս Մկրտչի հետ (Գ. պատկեր), որտեղ Սալոմէն ինքնամոռաց գրոհում է մարգարէի վրայ, ձգտում է նրան հրամցնել իր սէրը...

Երկրորդ «պայթիւն».- Սալոմէի պարը

Երրորդ «պայթիւն».- Սալոմէի վերջին մենախօսութիւնը Յովհաննէս Մկրտչի կտրած գլխի հետ: Այն ամբողջութեամբ «կեանքին հրաժեշտ տալու» տպաւորութիւն է... արդէն մարած կեանքի վերջին կայծերը, երազները, որոնք ընդհատում են Հերովդէսի ջղային ճիւղով. «Սպանէ՛ք այդ կնոջը»¹¹:

Ալմաստ

Առաջին «պայթիւն».- Աշուղի արիան եւ Ալմաստի արիոգօն: Այստեղ Աշուղի գովքը հրապուրում է Ալմաստին եւ դրդում մատնութեան՝ յանուն թագի: Դրան հետեւող Ալմաստի արիոգոյում ծագում է եւ սկսում է հասունանալ դաւադրութեան մտայնացումը:

Երկրորդ «պայթիւն».- Ալմաստի պարը

Երրորդ «պայթիւն».- Նադիր Շահի եւ Ալմաստի երկխօսութիւնը: Այստեղ Ալմաստը զոյցում է արդէն իր դաւադրութեան համար եւ բացէիբաց նետում է Շահի երեսին անհաճոյ խօսքեր՝ փառաբանելով Թաթուլին: Զայրացած Շահը զոյցում է. «Պատժե՛լ, մատնիչ է սա: Գտի՛ր սրա համար պատիժ յարմար, օ՛ր, իմ դահիճ»:

⁹ Гиви Орджоникидзе, «Р. Штраус», «Музыка XX века», *Очерки* (Ռ. Շտրաուս, 20րդ դարի երաժշտութիւն, ակնարկներ), մաս առաջին. գիրք երկրորդ, Մուզիկա հրատ., Մոսկուա, 1977, էջ 199-237:

¹⁰ Նոյն, էջ 214:

¹¹ Նոյն, էջ 214-215:

Այսպիսով տեսնում ենք, որ թե՛ Ուայլդի դրաման, թե՛ այդ երկի հիմքով ստեղծուած Շտրաուսի օպերան եւ թե՛ Սպենդիարեանի օպերան աւարտում են, ըստ էութեան, նոյն բառերով. «Սպանէ՛ք այս կնոջը»: Մեր՝ վերը բերուած համեմատութիւնը մէկ անգամ եւս ապացուցում է, որ Շտրաուսի օպերայի եւ *Ալմաստի* միջեւ կան անմիջական զուգահեռներ:

Անդրադառնանք բուն մենապարհին: Շտրաուսի օպերայում այն մօտ 10-12 ռուպէ է («Եօթ քօղերի պարը»), որը պարունակում է սրընթաց մուտք, դանդաղ մաս, որը զարգանալով քիչ-քիչ դառնում է աւելի զգայուն, բոլորն եւ արագանում է:

Ալմաստի պարը տեսւում է մօտ 9-10 ռուպէ: Այն բաղկացած է բոլորն մուտքից, դանդաղ պարից (որն իր հերթին ունի բաժիններ), արագ մասից եւ վերջաբանից, որտեղ Ալմաստը պատկերացնում է իրեն թագադրուած:

Ըստ կառուցուածքի՝ այն նմանւում է արեւելեան բազմամաս ձեւին, որն անուանում են *դասպգահ*¹² եւ պարունակում է հետեւեալ մասերը՝ *Պիշ դարամէդ* (նախնական մուտք), *ռանգ* (պարային գործիքային մաս), *չահարմիզրաբ* (գործիքային մաս), *թեսնիֆ* (երգային մաս): «Ալմաստի պարում» այս մասը նուագախմբային է, սակայն երաժշտական թեման առնուած է 2րդ գործողութեան Աշուղի արիայի այն մասից, որտեղ նա խոստանում է Ալմաստին թագը:

Պատճառն այն է, որ պարը (եւ ոչ միայն այդ պարը) գրելիս Սպենդիարեանը յենուել է Նիկողայոս Տիգրանեանի դաշնամուրային մշակումների՝ «Պարսկական *դասպգափահներ*» վրայ, իսկ միջին մասում նոյն Տիգրանեանի «Քեանդրեագ», «Վարդ կօշիկս» եւ «Շաւալի» պարերի դաշնամուրային մշակումների վերափոխուած նուագախմբային տարբերակն է, որը իր ուրոյն զարգացումն է ստանում:

Ընդգծենք, որ *Ալմաստի* Բ. գործողութեան մի դրուագի բանաստեղծական շարադրանքը առնչւում է *Անուշ* պոէմի այն մասին, որտեղ Անուշը ողբում է իր ճակատագիրը.

Ալմաստ.- Ինչքան խորն են ցաւ ու դարդ,

Աղջիկների խումբ.- Ջան Գիւլում, ջան, ջան...

Ալմաստ.- Էլ չկայ ալվան վարդ...

Աղջիկների խումբ.- Ջան Գիւլում, ջան, ջան...

Դժբախտ ճակատագրի թեման կամրջի պէս միատրում է *Ալմաստ* եւ *Անուշ* օպերաները:

ՊԱՐԱՅԻՆ ԴՐՈՒՎԳՆԵՐԻ ԴԵՐԸ ԱՆՈՒՇ ՕՊԵՐԱՅՈՒՄ

ԺԹ. դարի երկրորդ կէտերից արեւելահայ բեմում տարածուած էր ազգային ծէսերի բեմական մշակումը: Այդպիսի մշակման մէջ տեղական պա-

¹² Լիլիթ Երնջակեան, *Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմութիւնից*, Հայաստանի ԳԱ հրատ., Երեւան, 1991, էջ 104:

րերը՝ ռամկական կամ քաղաքային, ընդգրկում էին գործողութեան մէջ՝ որպէս ծէսի կազմածոյ:

Ամենատարածուածներից էր հարսանեկան ծէսի որեւէ դրուագի բեմական մշակումը: Գաբրիէլ Սունդուկեանի *Գիշերուայ սաբրը խէր է եւ Բաղնիսի բոխչա* թատերախաղերում օգտագործուել է «Խնամախօսութեան» դրուագը: Իսկ թատերագիր Գրիգորի Պապեանի *Դաւի դարաքա կամ Մի հարսանիք* թատերգութիւնը ընդհանուր առմամբ կարելի է որակել որպէս հարսանեկան մի շարք դրուագների ազգագրական նկարագրութիւն՝ շարադրուած թատերական ձեւով: Այս թատերախաղի պարերը կատարում են հարսանեկան ծէսով նախատեսուած դրուագներում: Մի ամբողջ գործողութիւն է տրամադրուած հարսանեկան խնջոյքի պատկերմանը Ալեքսանդր Շիրվանզադէի *Նամուս*, Գրիգոր Երիցեանի *Սայեսթ-Նովա*, Յովհաննէս Ոսկանեանի *Աշուղ Ղարիբ* եւ այլ բազում թատերգութիւններում: Նշանդիքի դրուագներ կան Յարութիւն Եսայեանի *Սոնայի նշանդիքը կամ մոցիքոյի Վրէժը* զաւեշտում եւ Գարեգին Երիցեանի *Ուշ լինի, նուշ լինի* օպերէտում:

Տարածուած էր նաեւ հարսանեկան ծէսերի ներկայացումը համերգային բեմում (այսինքն՝ թատերախաղից դուրս): Նման մշակման ձեւը կարելի է պայմանականօրէն անուանել «համերգային»:

Հարսանեկան ծէսի բեմականացումից զատ, շատ յաճախ է բեմում ներկայացում «վիճակահանման ծէսը»։ մի դէպքում՝ Համբարձման տօնի, այլ դէպքում՝ Վարդավառի տօնի ծիրին մէջ: Ըստ երեւոյթին, բախտորոշման «Ջան գիւլում» ծէսն առաջին անգամ բեմում է յայտնուել Միքայէլ Պատկանեանի *Մոցիքուլը* թատերախաղում (1859ին): «Վիճակահանման ծէս»ն էական տեղ է գրաւում Ալեքլանդր Քիշմիշեանի *Վարդավառ* թատերգութեան մէջ: Վարդավառ տօնին է յատկացուած ողջ առաջին գործողութիւնը *Մելիքի աղջիկը* (ըստ Լէոյի [Առաքել Բաբախանեան] համանուն վէպի) եւ թատերագիր Տիգրան Նազարեանի *Արոզա* թատերգութիւններում: Համերգային մշակումներից յիշատակենք Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի *Ջան գիւլում* երաժշտական պատկերը¹³:

Յայտնի է, թէ որքան մեծ է «Համբարձման տօն»ի եւ Համբարձման ծէսի դրուագների նշանակութիւնը Յովհաննէս Թումանեանի *Անուշ* պոէմում: Նոյնքան մեծ տեղ են գրաւում դրանք ըստ այդ երկի ստեղծուած Արմէն Տիգրանեանի *Անուշ* օպերայում: Իսկ դրա բնօրինակի վերլուծութիւնը ցոյց է տալիս, որ յօրինողը, հարազատ մնալով գրական աղբիւրին, ձգտում է ընդգծել ծիսական դրուագների կարեւոր դերը գործողոյթյան զարգացման ընթացքում: Այս կապակցութեամբ նոր լուսաբանում է ստանում պարային տեսարանների գործառոյթը: Դա յստակ բացայայտում է օպերայի

¹³ Այդ մասին տե՛ս՝ Նազենիկ Սարգսեան, «Քր. Կարա-Մուրզայի «Ջան գիւլում» ֆէէրիան», *Բանբեր Երեւանի Համալսարանի*, 1999:2(98), էջ 139-49:

1912ի բնագրի¹⁴ եւ մեզ յայտնի խմբագրուած *Անուշի՝* (1935ին առաջին բեմադրութիւնը Սպենդիարեանի անուան օպերայի եւ բալետի թատրոնում) համեմատութիւնը:¹⁵

1912ի բնօրինակը	1935ի խմբագրութիւնը
Բ. գործողութիւն	
<i>Համբարձման րօն</i> 1. Նախաբան պատկեր՝ «Համբարձում եկաւ» խմբերգ 2. Պարերգ (խմբային) 3. Աղջիկների վիճակահանումը 4. Վերջերգ	<i>Համբարձման րօն</i> 1. Նախաբան պատկեր՝ «Համբարձում եկաւ» խմբերգ 2. Մենապար 3. Սարոյի եւ Մոսիի զուգերգը 4. Հովուական պար եւ կոխ 5. Խմբային պար 6. Աղջիկների ընդհանուր պարը 7. Աղջիկների վիճակահանումը 8. Մոսիի եւ Անուշի զուգերգը (վերջերգ)
Գ. գործողութիւն	
1. Առաջին պատկեր «Հարսանիք» 2. Վերադարձ հարսանիքից: Պարերգային տեսարան: 2. Փերիների պարը 3. Սարոյի եւ Մոսիի կոխը եւ դրա հետեանքները	Առաջին պատկեր «Հարսանիք» 1. Նախերգ տեսարան (մնջախաղ եւ պարեր) 2. Ծերութեան պար 3. Հարսի պար 4. Սարոյի մեներգը 6. Ընդհանուր պար ա) Խմբերգ բ) պար 7. Հովիւների պարը 8. Տղամարդկանց պարը եւ Սարոյի ու Մոսիի կոխի տեսարանը 9. Քառերգ եւ խմբերգ 10. Վերջերգ

1. Երկու տարբերակներում էլ պարերն առկայ են միայն երկրորդ եւ երրորդ գործողութիւններում եւ երկրորդ գործողութեան մէջ կապուած են Համբարձման տօնի, երրորդում՝ հարսանիքի հետ:

2. 1935ի տարբերակում երկրորդ գործողութեան մէջ ընդգրկուած են հինգ պար (ներառեալ՝ մուտքի «Համբարձում եկաւ» համարը, որը պարերգ է): 1912ի բնօրինակում առկայ է՝ միայն երկու պար: Դրանցից առաջինը համապատասխանում է «Համբարձումն եկաւ» պարերգի երկրորդ տարբե-

¹⁴ Արմէն Տիգրանեանի «Անուշ» օպերայի պարտիտուրի բնագիրը (1912) պահպանում է ԳԱԹում, Ա. Տիգրանեանի ֆոնդ, № 1:

¹⁵ Արմէն Տիգրանեան, *Անուշ օպերա, Կլաիր*, Սովետական Գրող, Երեւան, 1981:

րակին: Երկրորդը՝ ըստ երաժշտության, համապատասխանում է երկրորդ տարբերակի «Մենապարին» (N 2), սակայն 1912ի բնօրինակում նշում է որպես խմբապար:

1935ի երրորդ գործողության առաջին տեսարանն ընդգրկում է եօթ պար, որոնք պատկերի մեծ մասն են զբաղեցնում: 1912ի բնօրինակում այստեղ միայն երկու պար է:

Բացակայում են NN 1-5, ինչպես նաև N 6ի առաջին մասը: 1912ի բնօրինակի սկզբնական համարը համապատասխանում է 1935ի տարբերակի N 6ի երկրորդ բաժնին: Ընդ որում, եթե յետագայ տարբերակում այդ պարը կատարում է միայն նուագախումբը, ապա բնօրինակում այն պարերգ է նուագախմբի նուագակցությամբ: «Փերինների պարը», որին նախորդում է «Սարոյի եւ Մոսիի կոխը» 1912ի տարբերակում, 1935ի տարբերակում բացակայում է:

Անուշի 1912 եւ 1935 տարբերակները համեմատելիս հարց է ծագում. ինչու՞ ժամանակին Տիգրանեանը չօգտուեց այդպիսի բարենպաստ ժանրային իրադրություններից, ինչպիսին էին Համբարձման տօնը եւ հարսանիքը, եւ սահմանափակուեց ընդամենը երկուքական պարային դրուագներով Բ. եւ Գ. գործողությունների մէջ:

Պատասխանի համար անդրադառնանք սկզբնաղբիւրին՝ Թումանեանի պոեմին: Ինչպես յայտնի է, կայ *Անուշ* պոեմի երկու խմբագրություն: Մէկը ստեղծուել է 1890ի սկզբին, երկրորդը՝ 1902ին: Լեւոն Հախվերդեանի՝ երկու տարբերակների համեմատական վերլուծությունը¹⁶ ցոյց տուեց, որ մասնատրապէս երկրորդ խմբագրութեան մէջ Թումանեանը հրաժարում է «ազգագրական» մանրամասներից:

Կարելի է ասել, որ Տիգրանեանի *Անուշ*ը կրեց հակառակ կերպարափոխությունը: 1935ի տարբերակում ներմուծուած նոր պարերը՝ քանակաբար ընդլայնելով Համբարձման տօնի եւ հարսանիքի տեսարանները, որակաբար, գործողութեան զարգացման առումով ոչինչ չեն ւաւեացնում: Այդ պարերի ներմուծումը օպերայի մէջ 30ականներին, երբ աճում է հետաքրքրութիւնը «ազգագրական» հաւաստիութեան հանդէպ, միանգամայն հասկանալի է: Սակայն սկզբնական տարբերակը շատ ւաւելի մօտ է Թումանեանի պոեմի վերջին խմբագրութեանը: Ինչպէս նշում է Հախվերդեանը՝ 1890ի տարբերակում «ճանաչողական-իմացական բնոյթը միանգամայն պարզ է՝ **ինչպէ՞ս են ապրում...** վերստեղծուած «Անուշում» ո՛չ այս հարցը, ո՛չ պատասխանը կայ, ո՛չ էլ դրա ենթադրուած խնդիրը: Սա ստորադասում է... մէկ ուրիշ, ւաւելի բարձր խնդրի¹⁷: Ի. դարի սկզբին տիպական «մարդու ան-

¹⁶ Լեւոն Հախվերդեան, *Թումանեանի աշխարհը*, «Հայաստան» հրատ., Երեւան, 1966, էջ 221-99:

¹⁷ Նոյն, էջ 230:

վերջ տանջանքի» թեման, որը «մենամարտում է իրեն ճնշող ուժի հեղ»¹⁸, հանդիսանում է *Անուշ*ում հիմնականը: Պոէմի, իսկ հետետողականորեն՝ օպերայի կերպարները կազմում են հետետեալ շղթան. յենակետային կերպարն է «Անուշի ճակատագիրը», որից ածանցում են փերիները՝ որպէս Անուշի ճակատագրի նախագուշակներ, այնուհետեւ՝ «Համբաժման տօնի վիճակահանութիւնը», «հարսանիքը», «Սարոյի եւ Մոսիի կոխը»:

Ստորեւ մենք կ'աշխատենք ցոյց տալ, որ 1912ի տարբերակի բոլոր պարերը անմիջականորեն կապուած են այդ կերպարների հետ:

ա) Համբարձման տօնի վիճակահանութիւն.- Այս գործողութեան հիմնական՝ պարբերաբար կրկնուող պարային թեման է «Համբարձում եայլա»ն: Այն առաջին անգամ յայտնուում է գործողութեան նախերգային՝ պարերգային պատկերում եւ աստիճանաբար վերափոխուում է՝ ուրախ պարերգից Բ. գործողութիւնում մինչեւ ողբերգի՝ գործողութեան վերջում:

բ) Սարոյի եւ Մոսիի կոխը.- Ինչպէս արդէն նշել ենք, Գ. գործողութեան նախաբան-պարերգը կրկներգն է հանդիսանում թեմայի, որը յաջորդ (գլխաւոր) դրուագում դրսետուում է որպէս «Սարոյի եւ Մոսիի կոխի» *լէյդ-թեմա* եւ ուղեկցում է այդ տեսարանը:

գ) Փերիներ.- «Կոխ»ի *լէյդթեմայի* առաջին՝ հարսանեկան պարի ենթախորքում, եւ երկրորդ՝ «Սարոյի եւ Մոսիի կոխի դրուագ»ի կատարման միջեւ Ա. տարբերակում զետեղուած էր «Փերիների պար»ը, որոնց յայտնուելը ազդարարում էր Անուշի դժբախտ ճակատագրի իրականացման սկիզբը:

Վերելի օրինակները բերում են այն եզրակացութեան, որ պարային թեմաները *Անուշ* օպերայում հանդէս են գալիս երկու հակադիր նշանակութիւններով՝ «ուրախութիւն» եւ «դժբախտութիւն»: Այստեղ մենք գործ ունենք «Ժանրային միջնորդաւորման» հետ (ըստ Առնոլդ Ալշվանցի եզրաբանութեան)¹⁹, ընդ որում՝ նրա այն ձեւի հետ, որի դէպքում պարի մեղեդին ունի ոչ թէ մէկ, այլ երկու նշանակութիւն՝ «անմիջական» եւ «միջնորդաւորուած»: *Անուշ* օպերայում առկայ է ոչ միայն ժանրային, այլեւ ժանրային իրադրութեան միջնորդաւորում: Անուշի խելագարութեան տեսարանի այն դրուագը, որը ծագում է «Տեսէք, տեսէք, դափ ու զուռնով, Ինչ հարսնիք է դուրս գալի» տողերից մինչեւ «Ո՛վ է տեսել էսպէս հարսանիք, Ոչ հարս ունեն, ոչ փեսա» տողերը, զուգորդում են երրորդ գործողութեան հարսանիքի ուրախ տեսարանի հետ:

¹⁸ Михаил Тараканов, *Музыкальный Театр Альбана Берга* (Ալբան Բերգի երաժշտական թատրոնը), «Սովետական կոմպոզիտոր» հրատ., Մոսկուա, 1979, էջ 16:

¹⁹ Арнольд Альшванг, *П. И. Чайковский* (Պ.Ի. Չայկովսկի), Պետական երաժշտական հրատ., Մոսկուա, 1959, էջ 391:

Այսպիսով, ուսումնասիրությունը ցոյց է տալիս, որ Շտրաուսի *Սալոմե* եւ Սպենդիարեանի *Ալմաստ* օպերաները, նամանաւանդ դրանց հերոսուհիները շատ զուգահեռներ ունեն, ինչը պայմանաւորուած է ԺԹ. դարավերջ-Ի. դարասկզբի միտումներով: Տիգրանեանի *Անուշ* օպերայի բնօրինակի (1912) պարային տեսարանների վերլուծությունը ցոյց է տալիս, որ յօրինողը, հարազատ մնալով գրական աղբիւրին, ձգտում է ընդգծել ծիսական դրուագների կարեւոր զարգացողական դերը՝ առաջնային թեմա դարձնելով Անուշի կանխորոշուած ճակատագիրը: Ուսումնասիրությունը ցոյց է տալիս, որ Սպենդիարեանի *Ալմաստ* եւ Տիգրանեանի *Անուշ* օպերաների պարային տեսարանները միանգամայն համապատասխանում են Ի. դարի սկզբի եւրոպական մշակութային միտումներին եւ կազմում են տուեալ ստեղծագործությունների կարեւոր կառուցուածքային ու զարգացողական բաղադրամասերը:

THE ROLE AND SIGNIFICANCE OF DANCE SCENES IN *ANUSH* AND *ALMAST* OPERAS

(Summary)

NAZENIK SARGSYAN (nazeniks@gmail.com)

The paper draws parallels between the operas of *Salomé* by Richard Strauss and *Almast* by Alexander Spendiaryan, and analyses the dance scenes in both these operas as well as Armen Tigranyan's *Anush* opera. Basically it focuses, however, on the heroines in *Salomé* and *Almast*, and argues that their theatrical performance was conditioned by the art trends of the late 19th and early 20th centuries. The analysis of the dance scenes of Armen Tigranyan's *Anush* opera (1912), on the other hand, shows that Tigranyan remained loyal to the literary source and strived to emphasize the important dramaturgical role of ritual episodes, prioritising Anush's predetermined fate.

The study shows that the dance scenes in *Almast* and *Anush* are in full agreement with the European cultural trends of the 20th century and constitute an important structural and dramaturgical component of these operas.