

ԴՐԱՄԱ-ՕՊԵՐԱ ՓՈԽՅԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆԸ
 (խոսք - երաժշտություն փոխհարաբերությամ
 տեսանկյունից. պատմական ակնարկ)

Բեմական արվեստն իր բազմազան և բազմաժանր դրսևորումներով դարեր ի վեր մնում է մարդկության ստեղծագործական մտածողության և գեղագիտական իդեալների ամենակատարյալ դրսևորումներից մեկը: Իր զարգացման ընթացքում բեմական արվեստը նախընտրեց երկու հիմնական ճանապարհ խոսքի և երաժշտության թատրոն: Երաժշտական թատրոնը, ձևավորվելով անհամեմատ ավելի ուշ, դարձավ դրամատիկական թատրոնի զավակը մեծապես կրելով վերջինիս ազդեցությունը: Նրանք ունեին ընդհանուր ծագումնաբանական ակունքներ, սակայն յուրաքանչյուրը զարգացավ իր արվեստին հատուկ օրենքների համաձայն՝ փոխկապակցվելով միմյանց հետ և փոխներազդելով մեկը մյուսի վրա:

1597 թվականին Իտալիայի Ֆլորենցիա քաղաքում կայացավ առաջին երաժշտական-բեմական ներկայացումը «Դափնե» օպերան՝ գրված Յ. Պերիի և բանաստեղծ Օ. Բինուչինիի կողմից¹, որն անվանվեց «Drama per musica», այն է՝ դրամա՝ ներդաշնակված երաժշտության միջոցով: Մինչ օպերայի ծնունդը արդեն նկատվում էին դրամատիկական գործողության և երաժշտության ներդաշնակության փորձեր: Այսպես, միստերիաները և լիթուրգիական դրամաները փաստորեն Աստվածաշնչի և այլ հոգևոր ակունքների երաժշտաթատերական ներկայացումներ էին: Օպերայի անմիջական նախատիպը հանդիսանում է նաև դրամատիկական մադրիգալը: Ռոզենշիլդը նշել է, թե «Մադրիգալը դիմում էր ունկնդիրների լայն զանգվածներին և ձեռք էր բերում թատերական արտահայտչական գծեր. ծնվում էր օպերան»²:

Հիմնվելով վերածնության դարաբաժանի հումանիստական պոեզիայի վրա՝ «... հեղինակները հռչակում էին պոեզիայի առաջնությունը, որին պիտի ենթարկվեր երաժշտությունը: Սա արվեստների սինթեզի առաջին աստիճանն էր»³:

Եվ, ինչը կարևոր է, «Հին հույների օրինակով արվեստների սինթեզի հիմք հռչակվում էր բարձր պոեզիան: Երաժշտությունը կոչված էր հուզականորեն

լրացնելու պոետիկ պատկերը և ցայտուն կերպով բացահայտել վերջինիս գաղափարը»:⁴

Առաջին իսկ ներկայացումների մեջ ձևավորվեցին խոսքի և երաժշտության փոխհարաբերության հետևյալ տիպերը.

a/ *recitativo secco*- չոր ասերգ,

b/ *recitativo accompagnato*-նվագակցված ասերգ

Յետագայում երաժշտության օրենքները, ստանալով առավելություն, առաջ են բերում երգային կամ արիոգային ռեչիտատիվը:

Ինչպես նշում է Կ. Ռոզենշիլդը, *recitativo secco*-յի դերը երկակի էր. «Նախ, դա բեմական-երաժշտական հարաբերության կարևոր ձևն էր, այն է՝ օպերային երկխոսությունը գործող անձանց միջև: Այնուհետև, հենց *recitativo secco*-յում էր սովորաբար պարփակվում պատմողական տարրը՝ այս կամ այն գործող անձի պատմությունն այն իրադարձությունների մասին, որոնք տեղի են ունեցել բեմից դուրս»:⁵ Պատահական չէ, որ հենց *secco*-ն ռեչիտատիվի առաջին տեսակն էր, քանի որ ձևավորվելով *Drama per musica*-յի ներքո, այն առավել մոտիկ է խոսքին: Ռեչիտատիվները կապող օղակ հանդիսացան խոսակցական և երաժշտական լեզուների միջև: Այսպես, ռեչիտատիվ *secco*-ն ավելի մեծ կապեր ուներ սովորական խոսակցական ինտոնացիաների հետ: *Recitativo accompagnato*-յում արդեն գործում էին երաժշտական թատրոնի և վոկալ արվեստի օրինաչափությունները: Պատահական չէ, որ վերջինս ավելի մեծ տեղ գտավ օպերայում:

Այսպիսով, մոր ժանրի ծագման առաջին իսկ վայրկյանից ծառանում է խոսք-երաժշտություն հարաբերության հարցը, որը դառնում է օպերային արվեստի հիմնախնդիրներից մեկը:

Պարբերաբար նրանցից որևէ մեկի առաջնությունը առաջ է բերում օպերային բարեփոխման անհրաժեշտություն:

Երաժշտության և պոեզիայի փոխհարաբերությունների ուսումնասիրությանը նվիրված են բազում աշխատություններ, գիտական հոդվածներ:

Նրանց փոխհարաբերությունը շատ ավելի բարդ է, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից: «Այստեղ չի կարելի որոնել մեկընդմիշտ կայունացած օրենքներ», - գրում է Ա. Սոխորը ⁶:

Խիստ կարևոր է նաև այն հանգամանքը, որ օպերայում նրանց հարաբերակցությունը պատմականորեն փոփոխական է: Տարբեր ժամանակաշրջան, տար-

բեր հեղինակներ առաջնություն են տվել կամ երաժշտությանը, կամ դրամային: Այսպես, եթե սկզբնական շրջանում երաժշտությունը ենթարկված էր խոսքին և պետք է ընդգծեր պոետիկական ինտոնացիաների արտահայտչականությունը, ապա 17-րդ դարի վերջում երաժշտական թատրոնում «ընդհանրապես չէր դրվում տեքստի պոետիկական արտահայտչականության խնդիրը. չկար միտում պահպանելու հավասարակշռություն բանաստեղծական և երաժշտական ակունքների միջև»⁷, -գրում է Վ. Կոնենը: Այստեղ պետք է նշենք նաև, որ վոկալ արվեստում ծայնարտաբերման առումով գոյություն ունեն հարմար և անհարմար ծայնավորներ և վանկեր:

Վիրտուոզ երգեցողությունը, ինքնանպատակ դառնալով, ծայնարկում էր հենց այդ հարմար ծայնավորներն ու վանկերը, ինչն էլ, ի վերջո, թելադրում էին այդ կամայականությունները: Այստեղ, ինչպես նշում է Բ.Գորովիչը. «խոսքը հանդիսանում էր զուտ ծայնավորների հարմար արտաբերման միջոց»: «Բառերի սահմանափակ և տրաֆարետային հավաքածուն, նրանց անընդհատ կրկնությունը, բանաստեղծական դարձվածքի կամայական մասնատումը դարձրին պոեզիան զուտ ենթակա դրության: Գրականության ասպարեզի ցանկացած գործիչ կսարսափեր օպերային լիբրետտոյի պարզունակ բառապաշարից, մտքի գորշությունից՝ զուրկ խորին հուզական և հոգեբանական ենթատեքստից»⁸, - շարունակում է Վ. Կոնենը: Այսպես 18-րդ դարի երկրորդ կեսին իտալական *seria* օպերան ծանր ճգնաժամ է ապրում՝ դրամատուրգիայի առումով դառնալով անմիտ «զգեստավորված համերգի» տարատեսակ:

Նա դադարում է լինել տրամաբանված դրամատիկական ներկայացում, որի բովանդակությունը բացահայտվում է բեմական գործողության և երաժշտության օրգանական ներդաշնակման միջոցով և դառնում վոկալ արվեստի փայլուն ներկայացուցիչների մրցակցության ասպարեզ: Փաստորեն իտալացի երգիչներն ամբողջ աշխարհով հռչակվեցին ոչ միայն իրենց գեղեցիկ ծայներով, այլև երգեցողության գերազանց վարպետությամբ, որը կրեց *bel canto* անունը: Սակայն 18-րդ դարի ընթացքում *belcanto* արվեստն աստիճանաբար ստանում է վիրտուոզ բնույթ: Երգիչների ձգտումը վիրտուոզ տեխնիկային շատ է ազդում կոմպոզիտորների ստեղծագործության վրա, որոնք, զիջելով հասարակության ճաշակին, հաճախ ծանրաբեռնում էին արիաները վիրտուոզ զարդարանքներով: Իտալիայում ձևավորվեց այնպիսի օպերային

ժանր, որտեղ գերիշխողը դարձավ երաժշտությունը, այլ ոչ թե տեքստը (գրական հիմքը):

Օպերայում երկրորդ պլան քաշվեցին լիբրետիստներն ու կոմպոզիտորները (այն է՝ ստեղծագործողի գործոնը), և առաջնային տեղ և դեր գրավեցին վիրտուոզ երգիչները: Եվ որքան ուժեղանում էր վիրտուոզների իշխանությունը, այնքան թուլանում էր ուշադրությունը դրամատիկական բովանդակության նկատմամբ:

Այստեղ կոմպոզիտորները, լիբրետիստները և մեներգիչները կարևորում էին ոչ թե խաղի գաղափարական հագեցվածությունը, հանդիսականին դաստիարակելու խնդիրը, այլ նրան զվարճացնելու, զարմացնելու հանգամանքը: Գուստավ Մալերն այս տիպի մեներգիչներին տվել է «զգեստավորված կոկորդներ» պատկերավոր բնութագրումը:

Անտարբերությունը տեքստի և երաժշտության ոճաբանության միասնության նկատմամբ կատարողների և ունկնդիրների մեջ այնքան մեծ էր, որ 18-րդ դարի 20-ական թվականներին անտեսվեց ստեղծագործողի դերը և տարածվեց պաստիչո օպերային տեսակը⁹: Դա աստիճանաբար բերում է նրան, որ օպերան կորցնում է իր դեմքը, լրջությունը և, որ ամենակարևորն է, դրամատուրգիական միասնությունը: Մեծամասամբ, դա վիրտուոզ-կատարողական, զուտ երաժշտական գործողությունն էր՝ իմաստավորումից զուրկ: Խոսել դրամայի՝ որպես գրական հիմքի մասին, անիմաստ է:

Երգեցողության պատմության մեջ մեծ համբավ ստացան նաև կաստրատ երգիչները: Կաստրատ երգիչների մասին արտահայտված կարծիքները հակասական են: Ոմանք հիացել են վերջիններիս դերասանական վարպետությամբ և վոկալ տեխնիկայով, ոմանք էլ մեղադրել են նրանց 18-րդ դարի իտալական օպերայի անկման մեջ: Նրանք նույնպես իրենց ազդեցությունը և հետքը թողեցին շատ կոմպոզիտորների մտածողության, երաժշտական լեզվի վրա: Պատճառը նրանում էր, որ կաստրատ երգիչները մեծ համբավ էին վայելում եվրոպական ազնվականության շրջանում:

Եվ երկրորդը՝ կաստրատ-երգիչների բացառիկ ձայնային առանձնահատկություններն ու տվյալները (ֆիզիոլոգիական) հնարավորություն էին ընձեռում կոմպոզիտորներին զարդարելու արիաները բարդ, վիրտուոզ պասսժներով և այլ հնարանքներով: Վերջինիս վառ օրինակներից է Յեննիի «Յուլիոս Կեսա» օպերան, որտեղ Կեսարի երգամասը նախատեսված է կաստրատ կատարողի

համար¹⁰: Այսպիսով, ստեղծագործելով հասարակության ընտրյալների համար լիբերտիստներն ու կոմպոզիտորները ստիպված էին օպերան ապահովել էֆեկտային համարներով: Երաժշտության անսահման իշխանությունը օպերային թատրոնում հանգեցրեց նրան, որ փոքրացավ և, ի վերջո, անտեսվեց խոսքի դերը: Խոսք չի գնում այլևս նրա հստակ-ռելյեֆային արտաբերման, իմաստային հարթությունների ընդգծման մասին: Այս ամենի հետևանքով էլ հասունանում է առաջին օպերային ռեֆորմի անհրաժեշտությունը, որն էլ իրականացնում է Քրիստոֆ Վիլլիբալդ Գլյուկը: Նրա ռեֆորմի հիմնաքարն է դառնում այն թեզը, որ օպերայի երաժշտությունը պետք է ներդաշնակվի բեմական գործողության և դրամայի բովանդակության հետ և համդիսանա հերոսների հոգեբանական ապրումների բացահայտման միջոց: Դետևաբար երաժշտությունը պիտի ենթարկվի խոսքին: Երաժշտությունը դարձավ պոեզիայի խոնարհ քույրը՝ խորացնելով նրա հուզական ենթատեքստը, բացահայտելով դրամատիկական բովանդակությունը:

Գլյուկն ընդգծում էր օպերային երաժշտությունը խոսքի բնական ինտոնացիաներին մոտեցնելու և նրան ինքնամփոփ երաժշտական ձևերից ազատելու միտումը, որի մեջ նա տեսնում է միայն կաշկանդող պայմանականություններ: Այդ պատճառով նա կարևորում է ռեչիտատիվների դերը, քանի որ նրանք առավել մոտենում են խոսակցական լեզվի ինտոնացիոն կառույցին: «Գլյուկը որոշեց յուրաքանչյուր քնարական ստեղծագործության հիմնական սկզբունքը, որի էությունը կայանում էր մեղեդային շեշտի և խոսքային շեշտիխիստ համապատասխանության մեջ»¹¹, - գրում է Է. Շյուռեն: Սրա հետևանքով էլ օպերան դարձավ ճշմարիտ երաժշտական դրամա, քանի որ ձևավորվեց նաև կուռ և ամբողջական օպերային դրամատուրգիա: Նա դարձավ բուն երաժշտական-դրամատիկ արվեստի տեսակ:

Մոցարտի ռեֆորմն առաջնություն է տալիս երաժշտությանը. «... օպերայում անշուշտ անհրաժեշտ է, որ պոեզիան լինի երաժշտության խոնարհ դուստրը»¹²: Թեպետ նա չի բացառում խոսքի կարևորագույն դերն ու նշանակությունը: Կարելի էր ենթադրել, թե Մոցարտը կարևորություն չի տալիս իր օպերաների տեքստին, եթե նրա այս դատողությունը ընդունեինք միակը և չիմանայինք նրա բեմական ստեղծագործությունները: Մոցարտը չափազանց լավ դրամատուրգ է, նա շատ լավ է ճանաչում բեմի օրենքները՝ համաձայնելու համար անտեսել թեկուզև հնարավոր արտահայտչամիջոցներից մեկը, անտե-

սել դրամատիկական իմաստը հանուն երաժշտական էֆեկտի: Ավելին, նա անվարան կերպով անտեսում է երաժշտությունը բոլոր այն դեպքերում, երբ դա թուլացնում է դրամատիկական էֆեկտը: Մոցարտի ռեֆորմի հետևանքով օպերան, առաջնությունը տալով երաժշտությանը, դառնում է երաժշտաբեմական այս ժանրի նոր տեսակ, որտեղ ռոմանտիկոզիան է թելադրում երաժշտության հուզական հազցեցվածությունը և երաժշտական համարների տեսակը:

Իսկական հեղաշրջում տեղի ունեցավ 19-րդ դարի երկրորդ կեսին, երբ Ռիխարդ Վագները ձևակերպեց և տեսականորեն հիմնավորեց երաժշտական դրամայի իր գաղափարը: Երաժշտական ինտոնացիայի արտահայտչական հնարավորություններն ակնհայտորեն բացահայտվեցին նրա վոկալ համարներում կարևորություն տալով (արիանների հետ մեկ տեղ) մենախոսություններին, պատմություններին և այլն:

Չեռևաբար Վագները նախընտրում է այն վոկալ ժանրերն ու ձևերը, որոնք գոյություն ունեն նաև գրականության դրամայի մեջ: Արիա հասկացությունը Վագները հաճախ է փոխարինում մենախոսություն հասկացությամբ՝ լրիվ հրաժարվելով A, B, A, եռամաս կառուցվածքից: Նա նշում էր, որ օպերան նախ և առաջ դրամա է, հետևաբար տեքստը պետք է առաջնահերթ դեր խաղա, իսկ երաժշտությունը պիտի հետևի տեքստին, քանի որ վերջինս իր մեջ պարունակում է որոշակի ինֆորմացիա, բնութագիր, որակ և միշտ դեպի առաջ է գնում և չի վերադառնում արտահայտած մտքերին: Ուստի և՛ երաժշտությունը պետք է հետևի տեքստին և՛ չպետք է վերադառնա արդեն արտահայտված թեմաներին և ինտոնացիաներին: Այստեղից էր Վագների անընդհատ զարգացող երաժշտության գաղափարը «առանց անդրադառնալու արդեն արտահայտված մտքերին»: Պետք է նշենք նաև կատարողական ձևի մասին, որը պիտի մոտենար դրամատիկական դերասանի խոսքին: Ներկայացման կատարողական մասը եղել է նրա ուշադրության կենտրոնում: Դրաման համարելով ապագա արվեստի փաստի «հիմք և նպատակ»՝ Վագները շեշտադրում է դերասանի՝ դրամայի գլխավոր հերոսի կարևորությունը: Դերասանը իր դերերգը պետք է կատարի հեղինակի մտահղացման մեջ՝ խորամուխ լինելով և տալով դրան վոկալային արտահայտչականություն, որ պահանջվում է կոմպոզիտորի կողմից: Այստեղ դերասանը խստագույնս պետք է հետևի նոտաների նշումներին և մատուցի տեքստն այնպես, որ այն լինի լսելի և հասկանալի և լինի հնչյունային առաջին պլանում: Դերասանից Վագները պահանջել է այն

շարժումների ճշգրիտ ընթերցում և մատուցում, որոնք նրա կողմից ներկայացված են երաժշտական լեզվով, այն է՝ դերասանական խաղի և երաժշտության անհրաժեշտ ներդաշնակ զուգակցումը:

Հայկական դասական օպերան ձևավորվեց 19-րդ դարի վերջում: 1868 թ. ստեղծվեց Տ. Չուխաջյանի «Արշակ Բ» օպերան: Օպերայի հիմքում ընկած էր Թ. Թերզյանի «Արշակ Բ» ողբերգությունը, որը գրված էր օպերային լիբրետոյի սկզբունքով և հեռու էր պատմական իրադարձությունների հավաստի արտահայտումից: «Անհրաժեշտ է ընդգծել, որ Թ. Թերզյանը «Արշակ Բ»-ի լիբրետոն կազմել է իտալական պատմա-ռոմանտիկական օպերաների նմանողությամբ», - գրում է Մ. Մուրադյանը¹³: Ժառանգելով դասական օպերայի կառուցվածքը՝ դա իր երաժշտական լեզվի տեսանկյունից բավականին հեռու էր ազգային ակունքներից: Նշենք, որ «Արշակ Բ» օպերան գրվել է նախապես իտալերեն լեզվով, և ելնելով այն համագամանքից, որ Տ. Չուխաջյանի երաժշտական լեզուն կրել է իր վրա իտալական օպերայի, մասնավորապես՝ Վերդիի ազդեցությունը, դա համարել բուն ազգային չի կարելի: «Յուրաքանչյուր լեզու պահանջում է հատուկ դրամատիկական մեղեդի, յուրաքանչյուր ժողովուրդ էլ՝ հատուկ երաժշտական դրամա», - գրել է էդուարդ Շյուբերտը¹⁴: Այդ առումով երաժշտագիտության մեջ ընդունված հետևյալ կանոնակարգումը համարում ենք ընդունելի: Այն է.

1868թ.- առաջին հայկական դասական օպերա- Տ. Չուխաջյան «Արշակ Բ»

1912թ.- առաջին հայկական ազգային օպերա- Ա. Տիգրանյան «Ամուշ»

1928թ.- առաջին հայկական ազգային- դասական օպերա- Ալ. Սպենդիարյան «Ալմաստ»

Պատահական չէ, որ առաջին ազգային և առաջին դասական-ազգային օպերաները՝ «Ամուշն» ու «Ալմաստը», գրվեցին Հ.Թումանյանի պոեմների հիման վրա¹⁵: Թումանյանի լեզուն ազգային է իր էությամբ: Թերևս ոչ ոք այդքան խորը չէր ըմբռնում ժողովրդի լեզուն, նրա հոգին և ոգին, բարքերն ու սովորությունները, ինչպես Թումանյանը: Նրա բանաստեղծությունները իրենց բուն էությամբ երգային էին: Ժողովրդական ակունքներից սնված բանաստեղծի գործերը դարձան իրապես ժողովրդական իրենց լայն ճանաչողությամբ: Սերտորեն կապված լինելով գրական բնագրի հետ՝ Ա.Տիգրանյանը կարողացավ հավատարիմ մնալ Հ. Թումանյանի սկզբունքին. առավելազույնս մոտենալ ժողովրդական լեզվին և, մասնավորապես, երաժշտական լեզվին ու մտածո-

դությանը: Նրա կողմից ստեղծված երաժշտությունը, մեներգերն ու խմբերգերը արժանատացել են ժողովրդի գիտակցության մեջ և ընկալվում են որպես գեղջկական ֆոլկլորի տիպական նմուշներ: Այդպիսին են Սարոյի «Բարձր սարեր» արիան, Անուշի «Ասում են ուռին» երգը, հանրահայտ Ջանգուլումի տեսարանն ու «Ամպի տակից ջուր է գալիս» աղջիկների խմբերգը և շատ ու շատ այլ համարներ:

Լինելով հայ առաջին ազգային օպերաները՝ Ա. Տիգրանյանի և Ալ. Սպենդիարյանի գործերը դարձան կայուն հիմք հայկական օպերային արվեստի հետագա զարգացման ընթացքում: Հայկական օպերան ունեցավ իր տաղանդաշատ նորարար կոմպոզիտորները, որոնք ոչ միայն զարգացնում էին արդեն առկա ազգային օպերային արվեստի ավանդույթները, այլև համաքայլ էին ընթանում 20-րդ դարի համաշխարհային օպերային արվեստի առաջընթացի հետ: Իսկ այդ առաջընթացը նշանավորվում էր այնպիսի ինքնատիպ անհատականությունների գործերով, ինչպիսիք էին Բ. Բրիտտենը, Գ. Շոստակովիչը:

20-րդ դարի 20-ական թվականներին էքսպրեսիոնիստական ուղղության մերքո ձևավորվեց երաժշտական ձայնարտաբերման նոր սկզբունք, որը բացահայտվեց «Նոր Վիեննական դպրոցի» ներկայացուցիչներ Շյոնբերգի և Ա. Բերգի արվեստներում: Դա խիստ շեշտված հակադիր բևեռների բախում էր շշուկից մինչև բղավոց, լացից՝ ծիծաղ:

Ա. Բերգի «Վոցցեկ» օպերան իսկական հեղաշրջում կատարեց 20-րդ դարի օպերային արվեստի լեզվական մտածողության մեջ: Պետք է նշել նաև, որ օպերան ծնվել է «Վոցցեկ» դրամատիկական ներկայացման ազդեցության տակ: Բերգը օպերան մոտեցնում է դրամատիկական թատրոնին: Սա նախ և առաջ դրսևորվում է սյուժեի մշակման բնույթի մեջ, տեմպո-ռիթմի յուրահատուկ զգացողության մեջ, որ հարստացրեց օպերան իրավիճակի, տրամադրությունների հաճախակի փոփոխությամբ, ինչն էլ մեծացրեց գործողության դինամիկան: «Վոցցեկ» օպերայում բարդ հոգեբանական վիճակները զարգանում են արագ և լարված: Կոնտրաստների հարստությունը թույլ չի տալիս կանգ առնել առանձին տպավորությունների վրա: Սա թատերական դրամա է՝ բառի ուղիղ իմաստով:

Օպերայի երաժշտության պատմության մեջ կան բազմաթիվ անուններ, որոնք արժեքավոր ժառանգություն են թողել օպերային և ավելի լայն վոկալ երաժշտության ասպարեզում: Սակայն այս հակիրճ ակնարկում մենք անդրա-

դարձանք այն հանգուցային անուններին, որոնց դերը խոսք-երաժշտության փոխհարաբերության մեջ առավել ակնհայտ էր:

1. Երկու հատված՝ գրված Յ. Կուրսիի կողմից. պահպանվել է:
2. К Розеншильд „История зарубежной музыки“, вып 11 „Музыка“, М., 1978г.стр. 109.
3. З. Ливанова Т. Н. „Западно-европейская музыка 17-18 веков в ряду искусства“, „Музыка“, Москва 1 1977 г. Стр. 388.
4. К Розеншильд Там же
5. Նույն տեղում էր.. 219:
6. А. Сохор „Вопросы социологии и эстетики музыки“, 2 Изд. „Сов. Композитор“, 1981 г., стр.59
7. В.Д. „Театр и симфония“, стр. 57. Изд. 2-е М., „Музыка“, 1974 г.
8. Նույն տեղում էր 57:
9. Պատիչչո օպերաներում յուրաքանչյուր գործողություն պատկանում էր տարբեր կոմպոզիտորի:
10. Բայց, ցավոք, / խոսքը գնում է ոչ միայն Յենդելի այս օպերայի, այլ նաև մի շարք ուրիշ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մասին, որոնք նախատեսված էին կաստորատ երգիչների համար/ շատ մեծ դժվարությունների առջև են կանգնում մեր ժամանակի երգիչները, քանի որ ներկայումս այս տիպի երաժշտական համարները պիտի կատարեն տեներները, կամ բարիտոններ:
11. Эдуард Шюрэ „Р. Вагнер и его музыкальная драма“, М., Изд. Т-ва Вольц, 1909 г, стр.5.
12. А. Лиштанберже „Р. Вагнер как поэт и мыслитель“, Москва, Алгоритм 1997 г. Стр. 6.
13. Մ.Սուրադյան «Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն» Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Ե., 1970թ. էջ 144:
14. Эдуард Шюрэ „Р. Вагнер и его музыкальная драма, М., 1909 г, стр. 297.
15. Արժե հիշատակել, որ Հ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմը ոգեշնչել է նաև մեծն Կոմիտասին: Ցավոք, նրա օպերայից պահպանվել են հատվածներ, սակայն նույնիսկ այդ չափի մեջ կարելի է դատել իրապես ազգային նոր օպերայի բարձր արժանիքների մասին: Տես Մուրադյան «Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն» Հայկական ՍՍՀԳԱ հրատարակչություն, Երևան 1970թ. էջ 464-471. А.И. Шавердян “Комитас”, Москва, “Сов. Композитор”, 1989г.