

ԱԼԵՔՍԱՆԳԻ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ «ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱ» ՕՊԵՐԱՆ*

Ալեքսանդր Հարությունյանի փայլուն ստեղծագործությունների մեջ «Սայաթ-Նովա» օպերան¹ դարձել է այն բարձր հոգևոր ճշմարտության մարմնավորումը, որը ոչ միայն հասկանալի է բոլորին, այլև բարոյագիտորեն ուսուցողական է:

Լեգենդար բանաստեղծ և երգիչ Սայաթ-Նովայի կերպարը ծայրաստիճան գրավիչ է օպերային ներկայացման համար. չէ՞ որ նա երգերի ստեղծող էր, որի փառքը և համաժողովրդական սերը չեն մարում արդեն երկուսուկես հարյուրամյակ ի վեր: Ուստի հասկանալի է, թե որքա՞ն բարձր պիտի լինի նման անհատի մասին օպերա գրող կոմպոզիտորի պատասխանատվության զգացումը:

Օպերայի լիբրետոն, որի հեղինակն է երաժշտական գործիչ Հակոբ Խանջյանը, բավականին ինքնատիպ է: Այն կարծես թե գոյություն ունի երկու չափույթներում. ռեալ- սյուժետային, իսկ իրադարձությունների ավարտին՝ սիմվոլիստական: Սյուժեի հիմքում ընկած են Սայաթ-Նովայի կյանքից հավաստի իրադարձություններ: Հայտնի է, որ Սայաթ-Նովան հրաժարվել է պալատականի կոչումից, որը նրան առաջարկել էր վրաց Հերակլ II թագավորը: Հրաժարվելով իշխանուհի Աննայի վեհ և փոխադարձ սիրուց, Սայաթ-Նովան մնացել է ժողովրդի հետ: Նա հասկացել է, որ իր արվեստն անհրաժեշտ է մարդկանց և՛ բարօրության մեջ, և՛ նվաճողների հետ մահացու կռվի ժամին:

Օպերայում դրամատուրգիապես ճկունորեն միահյուսված են իր իսկ՝ Սայաթ-Նովայի երգերը, ինչը նույնպես անսովոր երևույթ է գոյություն ունեցող օպերային ավանդույթների տեսանկյունից, ընդ որում՝ ոչ թե սկզբնական ձևով, այլ օպերային ձայնի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար շարադրված տարբերակով: Ակնհայտ է, որ այդպիսի գեղագիտական-ժանրային «խառնուրդը» կոմպոզիտորից

* 2012 թ. մարտի 28-ին, երբ ներկա հոդվածը գտնվում էր տպագրության գործընթացում, կյանքից հեռացավ հայ մեծ կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Հարությունյանը: Գեղարվեստական կատարելության օրինակ հանդիսացող նրա ստեղծագործությունները, որոնք աչքի են ընկնում իրենց անկրկնելի ոճով և իսկական գեղեցկությամբ, միշտ էլ հիացմունքով են ընդունվել ամենաբարձրաճաշակ հանդիսատեսի կողմից: «ՎԷՄ» հանդեսի խմբագրությունն ու ներկա հոդվածի հեղինակը խորապես սգում են Ալեքսանդր Հարությունյանի մահվամբ հայ մշակույթի ունեցած անդառնալի կորուստը: Խմբ.: Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 20.12.2012:

¹ Հոդվածում ներկայացվում է օպերայի երկրորդ խմբագրությունը, որն առաջին անգամ բեմադրվել է Երևանում 1969 թ. մայիսի 13-ին և 15-ին:

պահանջում է ոճերին տիրապետելու նրբագույն կարողություն, ինչը թույլ է տալիս մի կողմից պահպանել երգային նյութի վաղեմությունը, մյուս կողմից՝ մեջբերվող մեղեդայնությունը համապատասխանեցնել օպերայի սիմֆոնիկ և դրամատուրգիական համատեքստի հետ: Ըստ էության, սա կոլաժի բավականին ինքնատիպ տեխնիկա է, որը համատեղում է որոշակի ժանրային բազմառճության հատկանիշները և օպերային դրամատուրգիայի ավանդույթների ու նվագաժողովան ձևերի ամենից ավելի դեմոկրատական տեսակի՝ քաղաքային երգի համակցման գաղափարի յուրահատուկ բեմական մարմնավորումը²: Սակայն նման մոնումենտալ կտավի հավանաբար ամենից կարևոր հատկանիշը նրա յուրահատուկ դրամատուրգիան է:

Դրամատուրգիական կուլմինացիան գտնվում է երկրորդ գործողության կեսում: Այստեղ խոսքը վերաբերում է իշխանուհի Աննայի հետ երջանիկ և անհոգ կյանքից բանաստեղծի հրաժարվելու մասին: Այս դրվագը վերջինն է պատմության մեջ: Մնացած բոլոր դրվագները կարծես թե հաղորդվում են «փոխանցումներով»՝ հերոսների մտորումներով, կես-գործողություններով, կես-ակնարկով այն մասին, թե ինչ է տեղի ունեցել երբևէ, ինչ-որ մի տեղ: Իսկ բեմական գործողությունը տեղափոխվում է խորհրդանշական տեսարանների մասամբ իռացիոնալ միջավայր, այնպիսի տեսարանների, որոնք արտաքուստ ստատիկ են, բայց ներքուստ՝ դինամիկ: Այդպիսի արխիտեկտոնիկան ունկնդրից պահանջում է ընկղմվել ոչ միայն սյուժեի, այլև օպերայի գեղագիտական-փիլիսոփայական գաղափարի մեջ՝ խորհելով բարբարոսների բռնությունից տառապող աշխարհի ճակատագրի մասին: Օպերայի այս հատվածի իմաստային կենտրոնացումը դարձել է Սայաթ-Նովայի «Աշխարհս մէ փանջարա է» փիլիսոփայական երգը:

Սակայն առաջ չանցնենք, այլ դիտարկենք որոշ բեմական դրվագներ, որպեսզի ավելի խորությամբ թափանցենք սյուժեի մեջ:

Մինչ վարագույրների բացվելը հնչում են պերճաշուք ֆանֆարները, որոնք Ա. Հարությունյանի մեծակերտ կտավների անբաժանելի մասն են կազմում: Եվ ինչպես միշտ, նրանցում արդեն դրված են հետագա իրադարձությունների «սերմնահատիկները»: Նույնիսկ առանց տեսողական շարքի տեսանելի են արքունական դահլիճները:

Սկզբնական մոտիվը Սայաթ-Նովայի հայտնի երգի առանցքային ինտոնացիան է, որը դրամատուրգիական կարևոր դեր ունի: Երաժշտության մեջ ցանկացած երկարաձգված հնչյուն գրեթե միշտ սպասման զգացում է առաջացնում: Տվյալ դեպքում, տպավորիչ է գալարափողի կողմից պահված «սոլ դիեզ» հնչյունը: Այնուհետև ֆանֆարները շերտավորվում են գալարափողի տազնապալից գծի վրա: Ունկնդիրը այս նախաբանը դեռևս չի կապում հերոսի հետ, սակայն հետագայում, լսելով Սայաթ-Նովայի երկրորդ գործողության երգ - բողոքը, հասկանում է, որ օպերայի սկզբում հնչող գալարափողի «ճիչը» հանդիսանում է այն կարևորագույն ինտոնացիոն կորիզը, որն իր տարբեր վարիացաներով օպերայի կայքմոտիվներից մեկն է դառնում:

2 Պետք է նշել, որ քաղաքային ժանրերը՝ գուսանական և աշուղական երգեցողությունը, Կովկասում գոյություն ունեն խոր անցյալից, իսկ նրանց ժանրային ձևերը մոտ են (միգրացե նաև հասակակից են) հին հնդկականին: Այսպես, օպերայում պարսկական աշուղի և Սայաթ-Նովայի մրցակցության հետ կապված դրվագը վերարտադրում է մի պատկեր, որը միանգամայն սովորական էր XVII-XVIII դարերի համար և մեծ ժողովրդականություն էր վայելում քաղաքաբնակների շրջանում:

Կարճատև նախաբանը դրամատիկական իրադարձությունների նախանշողն է: Գեներալ պաուզայից հետո նրան հետևում է երկու ջութակների կոնտրաստակց-տային քնարական թեման, որոնց նրբագույն համակցությունը նմանվում է Մա-յաթ-Նովայի կախարդական քյամանչային: Այս կերպարը հաղորդվում է բացա-ռիկ բանաստեղծականությամբ, առանց ժողովրդական գործիքով նվագն ուղղակիորեն նմանակելու:

Կոմպոզիտորի վկայությամբ՝ օպերայի պրեմիերայի ժամանակ պալատա-կան հրապարակի արևելյան շուկան ցուցադրող դեկորացիաներն այնպիսի վառ տպավորություն թողեցին, որ դահլիճը բուռն կերպով ծափահարեց նկարչին: Երաժշտական շարքը համապատասխանում է դեկորատիվ շարքին: Ոչ երկա-րատև նախանվագը և վառ դեկորացիաները մեկ ընդհանրություն են կազմում՝ արևելյան մշակույթի ամենից ավելի հասարակական վայրը՝ մեյդանը մարմնա-վորելու համար:

Օպերայի ամբողջ առաջին գործողությունը կարելի է պայմանականորեն սահմանագատել երեք հիմնական դրվագների՝ զանգվածային խմբերգային տե-սարանը, որն անմիջապես հաջորդում է նախաբանին, երկու երգիչների՝ Մալաթ-Նովայի և պարսիկ աշուղի մրցակցության տեսարանը և բանաստեղծի ու իշխա-նուհի Աննայի հանդիպման քնարական տեսարանը, ինչից էլ սկիզբ է առնում օպերայի հիմնական դրամատուրգիական գծերից մեկը՝ գլխավոր հերոսի և հե-քիաթային գեղեցկություն ունեցող խելացի իշխանուհու փոխադարձ սիրո պատ-մությունը:

Օպերային իմաստային ամբողջականություն է հաղորդում կամարածև դրա-մատուրգիան՝ իբրև կոմպոզիցիոն հնար:

Օպերայի բովանդակության մեջ երկու գուգահեռ պլաններ կան: Նրանցից յուրաքանչյուրի իրադարձությունները մեկը մյուսի վրա ազդեցություն են գործում՝ հանգեցնելով ողբերգական հանգուցալուծման: Առաջինը՝ քնարականը, մարմնա-վորում է հերոսների սիրո բանաստեղծական պատմությունը: Երկրորդ՝ հայրենա-սիրական պլանը, կրում է օպերայի բովանդակության հիմնական իմաստային ծանրաբեռնվածությունը: Այդ պլանի դրամատիկական իրադարձություններին նախորդում է հերոսի և աշուղի խաղաղ մրցակցությունը: Մակայն այդ խաղաղ տեսարանը նախապատրաստում է հերոսների ողբերգական կոնֆլիկտը, որը հա-մեմատելի է ամբողջ հայ ազգի՝ հանուն հավատքի ունեցած տառապանքի հետ:

Խմբերգային տեսարանը վարպետորեն մարմնավորում է քաղաքաբնակների կյանքից տեսարան: Մարդիկ վաղ առավոտյան հայտնվել են մեյդանում (Թիֆլի-սի հրապարակում):

Տեսարանը սրամտորեն է բեմականացված: Մարդաշատ հրապարակի տպա-վորությունը ստեղծվում է փոխկանչերով հարաբերվող երկու՝ արական և իգա-կան երգչախմբերի շնորհիվ: Արևելյան շուկայի ուրախ պատկերը լրացնում են բնորոշ պերսոնաժները՝ բազարբաշին³ և արքունի ծաղրածուն, որոնք խորհրդա-նշում են համապատասխանաբար՝ տխմարությունը և սրամտությունը: Նրանց փիճաբանությունը զվարճացնում է ժողովրդին և ընդգծում ուրախության համընդ-հանուր մթնոլորտը:

Բոլոր իրադարձությունները ծավալվում են այդ խմբերգային տեսարանի ֆո-

3 Բազարբաշին շուկայի աղմինիստրատիվ ղեկավարն էր:

նին, որն այնպես է կառուցված, որ բոլոր մենակատար դերերգերի միջև կան խմբերգային ինտերմեդիաներ, որոնցում արտացոլվում են գործող անձանց փոխհարաբերությունների բոլոր հանգամանքները: Ծաղրածուի՝ բազարբաշուն հասցեագրված ծաղրին ժողովուրդը պատասխանում է բացահայտ ծիծաղով: Իսկ երգիչների մրցակցության մասին լուրը երգչախմբում խրախուսանք է առաջ բերում:

Ժողովրդի ամենից ավելի բուռն երգչախմբային ողջույնին արժանանում է Սայաթ-Նովան, այլ ոչ թե երկրի տիրակալը՝ Հերակլ II-ը:

Անտիֆոնային երգեցողությունը հնագույն ակունքներ ունեցող երգչախմբային ավանդույթ է, որը միջնադարում տարածված է եղել թե՛ քաղաքային ֆոլկլորում, թե՛ եկեղեցական երգեցողության մեջ: Տվյալ դեպքում հրաշալի հնարներից է խմբերգային ֆուգատոն, որը փոխակերպվում է բառերի վանկարկման: Վերջիններիս էլ պատասխանում են նվագախմբային tutti-ի նմանատիպ ռեպլիկները, ինչը նախապատրաստում է գլխավոր հերոսի մուտքը:

Սայաթ-Նովայի մուտքը նախապատրաստվում է քյամանչայի նվագի միջնորդավորված ռճավորումով, որը հերոսի երաժշտական խորհրդանիշն է. «Շատ տխուր սիրտ կու խնդացնիս, կու կտրիս հիվանդի դողը, քյամանչա»:

Ջարմանայի ճշգրտությամբ և գեղարվեստական բարձր բնութագրով է իրականացված հերոսի և ժողովրդի միավորումը քնարական երգի և իր իսկ Սայաթ-Նովայի երգչախմբային մեծարման կոմպլեմենտար կոնտրապունկտի մեջ: Այս հատվածը փայլուն իրականացված կոմպոզիցիոն մոդել է, որում համակցվում են երկու միանգամայն տարբեր տեսակի երաժշտական շարադրանքներ:

Հերոսի մեծարումն («Ապրի Սայաթ-Նովան») ավարտվում է խորալով: Տպավորիչ է այդ հատվածի մետրառիթմական կազմակերպումը՝ 7-ի և 5-ի բաժանելիությամբ:

Պարսիկ աշուղի մուտքը նախապատրաստվում է նվագախմբային ծավալուն ինտերմեդիայով, որը բավականին հանդարտ է դիմամիկայով, սակայն նրա գլխավոր ինտոնացիայում նկատելի է հակառակ կետագծային ռիթմական բանաձևը, որը հիշեցնում է ինտրոդուկցիայի նախաբանից գալարափողերի ազդանշանը:

Իշխանուհի Աննայի անկրկնելի կերպարը դեռևս մարմնավորվում է բազարբաշու հետ հակիրճ երկխոսության մեջ, որն ուղեկցվում է մեղմ լարայինների միջոցով: Իշխանուհին եկել է աշուղներին ունկնդրելու, և մրցակցությունն սկսում է հյուրը՝ պարսիկ աշուղը, որի երգը գեղեցիկ է և համեմված է արևելյան մուղամի երանգներով՝ թե՛ պահված հնչյունի մեջ, թե՛ սեկվենցիաներում լարային երանգավորումների, թե՛ տավիղի ակորդներում, որոնք հեռավոր կերպով հիշեցնում են սազի նվագը:

Սակայն կոմպոզիտորը հեռու է ուղղակի ռճավորումից: Նա նմանության տպավորությունը հաղորդում է նվագախմբային գծերի մուրբ գույների միջոցով, իսկ Արևելքի ընդհանուր զգացողությունը՝ կարճ մելիզմատիկ դարձվածքների կրկնությունների ու ձայնառությունների համակցության մեղիտատիվ շարադրանքով: Իհարկե, դրանից հետո հարկավոր է լուծել դրամատուրգիական կարևոր խնդիր: Չէ՞ որ եթե Սայաթ-Նովան իր երգը երգեր մրցակցի երգի ավարտից անմիջապես հետո, ապա ամբողջ մրցակցությունը կվերածվեր ձևականության, իսկ

ՄՇԱԿՈՒՅԹ

Պ (Ժ) քաղթ, թիվ 1 (37) հունվար-մարտ, 2012

ՎԵՄ համահայկական հանդես

սյուժեն գուրկ կլինեն իրավիճակային ճկունությունից: Ժողովուրդը լսում է աշուղներին, և դա տեղի է ունենում բեմում, իսկ դահլիճում ունկնդիրները լսում են՝ անհամբեր սպասելով բեմական գործողության զարգացմանը:

Կոմպոզիտորը գտնում է միակ հնարավոր դրամատուրգիական լուծումը: Կարճ երգչախմբային ինտերմեդիան, որում ժողովուրդը քաջալերում է Սայաթ-Նովային, արտահայտիչ է և՛ իր ասիմետրիկ ռիթմով (7/8), և՛ կոմպոզիցիոն դինամիկայով: Ամբողջ երգչախմբային տեսարանը դառնում է պրեյլուդ Սայաթ-Նովայի երկրորդ երգի համար: Հնչում են Սայաթ-Նովայի բուն խոսքերը. «Դուն կրակ, հագածդ կրակ, վուր մե կրակին դիմանամ...»:

Իշխանուհի Աննան հիանում է հայ աշուղի երգով: Այդ հատվածի երաժշտական դրամատուրգիայում դրսևորվում է սիրո գիծը: Սայաթ-Նովայի և Աննայի ինտոնացիոն միավորումը սիրահար պերսոնաժների հոգևոր միավորման խորհրդանիշն է: Գրանից հետո Աննայի ասերգերը խաղարկում են Սայաթ-Նովայի ինտոնացիաները: Այդպիսով, դրամատուրգիապես ամրապնդվում է սյուժեի կարևորագույն գծերից մեկի՝ սիրո պատմության հանգույցը:

Փաստորեն, սա առաջին դրամատուրգիական կոնֆլիկտն է: Գործողությունը սկսվել էր ուրախ, բայց ավարտվում է հերոսուհու հոգեկան տվյալանքով:

Երկրորդ գործողությանը նախորդող նախանվագը կրկին սկսվում է Սայաթ-Նովայի արդեն հնչած երգի լաթմոտիվից: Այս անգամ այդ երգի ինտոնացիոն կորիզը անցնում է հորոյի նվագամասում՝ ատերի պահված «ֆա դիեզ» հնչյունի և թավջութակների pizzicato-ի ֆոնի վրա: Նույն մոտիվն է հնչում նաև Աննայի արիայից առաջ, որում արդեն դրևորվում է սերը Սայաթ-Նովայի նկատմամբ: Արիայի առաջին ֆրագն իրենից ներկայացնում է Սայաթ-Նովայի երգից հատված⁴, դրանով իսկ հաստատելով իշխանուհու վերաբերմունքը Սայաթ-Նովայի նկատմամբ: Արիան եռամաս է, որտեղ ծայրի մասերը Սայաթ-Նովայի երգից հատվածներ են, իսկ միջինը վոկալ-սիմֆոնիկ մշակման հատկանիշներով է օժտված և նախառեպրիզային բաժնում վոկալիզ է պարունակում:

Կոմպոզիտորը արտահայտիչ է վերարտադրել Թիֆլիսի արքունական միջավայրն այն հատվածում, որտեղ վրաց թագավորին մեծարում են պալատականները: Դա դրսևորվում է կվարտա-սեկունդային փքուն ֆանֆարներում և խմբերգային ինտերմեդիաներում, որտեղ հարմոնիկ առանցքն են կազմում դատարկ կվինտաները:

Հերակլ թագավորի արիոզոն հակիրճ է: Նա ողջունում է արքունիքին և ներկայացնում իշխանին՝ Աննայի նշանածին: Այս ամբողջ տեսարանը նախապատրաստություն է օպերայի դրամատիկական կուլմինացիային՝ Սայաթ-Նովայի և Աննայի հանդիպմանը: Սայաթ-Նովային նշանադրության արարողությանը հրավիրելուց սկսած՝ ողբերգական բեկում է տեղի ունենում: Պալատական արարողության ամբողջ մթնոլորտը հագեցած է մեծ երգչի խոսքերով ու երաժշտության հնչյուններով: Մակայն հենց այս տեսարանում է իշխանի գիտակցության մեջ կասկած մտնում, թե ինքը խաբված չէ՞ արդյոք:

Աղջիկների երգչախումբը, որը Սայաթ-Նովայի երգն է կատարում, գովերգում է Աննայի գեղեցկությունը:

Օպերայում Հերակլ թագավորը ծավալուն երաժշտական բնութագիր, թեմա,

4 «Բլբուլի հիդ լաց իս էլի» երգից:

լայթնոտիվ կամ անգամ լայթտեմբը չունի: Այս դրվագում նրա ձայնը հնչում է գրեթե առանց նվագակցության: Նվագախմբում միայն մեկ անգամ է հուզական անտեղի ունենում՝ պղնձյա կազմի աճող ակորդի միջոցով, որը դրամատիկական փոթորկի բանբերի դեր է կատարում: Դրա հետ միասին, պարզ հարմոնիկ երանգավորումը Հերակլի դեկլարատիվ ռեչիտատիվին հաղորդում է արքայական խոսքի կշիռ: Դրան հաջորդող նվագախմբային պարպումը և կլարնետի մենանվագը դառնում են Սայաթ-Նովայի երգի նախապատրաստման եզրափակիչ փուլը. «Քանի վուր ջան իմ, յար քի դուրբան իմ, ապա ի՞նչ անիմ»: Մինչ կլավի Սայաթ-Նովայի ձայնը, կրկին հնչում է ջութակով ոճավորված քյամանչայի երաժշտությունը՝ այս անգամ որպես սիրո խորհրդանիշ: Իսկ ահա երգի երկրորդ տունը կոպտորեն ընդհատվում է Հերակլ թագավորի բարկացած ձայնով, ով հիշեցնում է, որ հասարակ մարդը չի կարող երգել իշխանուհու հանդեպ ունեցած սիրո վերաբերյալ:

Աննան հուզմունքով լքում է դահլիճը, իսկ երգչախմբային դրվագը, որը պալատականների մեկնաբանություններն է ներկայացնում, շերտավորվելով պղնձյա փողայինների սուր ռիթմերի վրա, առաջին անգամ առանց նախապատրաստման ակնթարթորեն ներխուժում է Սայաթ-Նովայի կենտրոնական «Դուն էն գլխեն» երգի մեջ: Այդ երգի գլխավոր ինտոնացիան դառնում է օպերայի լայթնոտիվը և ամբողջ դրամատուրգիայի առանցքը:

Դա էլ հենց հանդիսանում է կամարածն դրամատուրգիայի բարդացված ձևը, որտեղ, շնորհիվ մոտիվային - խորհրդանշական կողմնորոշիչների, հաշվարկված են պատմության դինամիկ և իմաստային կենտրոնները: Սայաթ-Նովան համարձակ պատասխան է ուղղում Հերակլին՝ նրան հասցնելով կատաղության:

Հետաքրքիր է նկատել, որ այս ամբողջ տեսարանի լադային հիմքում կարևոր դեր ունի լոկրիական պենտախորդը: Ուղղահայացում համակցվում են դրան համապատասխան լադեր՝ տարբեր տոնիկաներով, որոնք մեկը մյուսի նկատմամբ տեղակայված են վերընթաց կվարտաներով:

Ամենից ավելի դրամատիկականը հանդիսացող երրորդ պատկերը բացվում է հակիրճ ինտերմեդիայով: Այս պատկերում է տեղի ունենում Աննայի և Սայաթ-Նովայի հրաժեշտը, և այն օպերայի դրամատուրգիական կողմնացիան է: Ինտերմեդիայում անցնում է թեմա, որը ինտոնացիոն առումով մոտ է Սայաթ-Նովայի երգերին: Ալեքսանդր Հարությունյանը պահպանում է գուսանի մեղեդային ոճը՝ օպերային ժանրում վերականգնելով Սայաթ-Նովայի խոսքերն ու մեղեդին: Սայաթ-Նովայի երգերի ինտոնացիաները դրսևորվում են նաև Աննայի բալլադում:

Օպերայի քնարական զագաթնակետը Աննայի և Սայաթ-Նովայի գուգերգն է, որը հնչում է վեհությամբ, առանց լացակումած ոճի: Ջուգերգում կիրառվել է Սայաթ-Նովայի «Աշխարհումս ախ չիմ քաշի» երգը: Օպերայի այս առավել երկարատև բեմական դրվագը ձևակազմավորման առումով բաժանվում է երեք հատվածների, որոնցից յուրաքանչյուրն ավարտվում է տեղային միկրոկոլմինացիայով: Միջին բաժինը Աննայի մենախոսությունն է, որը միայն մեկ անգամ է ընդհատվում Սայաթ-Նովայի հակիրճ ռեպլիկով: Իսկ ծայրի մասերը գուգերգ են, ընդ որում՝ նրանցից առաջինում երկու երգամասերը գործնականորեն համատեղվում են ժամանակի մեջ, իսկ երկրորդում Աննան իր ետևից տանում է օպերայի հերոսի երգամասը: Գրեթե ամբողջ եզրափակիչ բաժինը վոկալ - երկխոսություն է,

ՄՇԱԿՈՒՅԹ

Գ (Ժ) քաղեր, թիվ 1 (37) հունվար-մարտ, 2012

ՎԷՄ համահայկական հանդես

և միայն ավարտին սիրահարների ձայները միանում են ունիտնի մեջ՝ այնուհետև ներհոսելով նվազախմբային դրամատիկական tutti-ի մեջ:

Բոլոր երեք դրվագները տարբեր են իրենց կոմպոզիցիայով: Առաջինում օպերայի գլխավոր հերոսները դեռևս միասին են բեմական գործողության մեջ և երաժշտական բնութագրով, թեև պարզ է, որ սա նրանց կյանքում վերջին հանդիպումն է: Միջին դրվագում կոմպոզիտորը նախապատվություն է տալիս Աննային, որի կերպարը մարմնավորում է սիրո գաղափարը: Դրա հետ միասին, գրեթե աննկատ, սակայն շատ վարպետորեն, կոմպոզիտորը հերոսներին բաժանող իրավիճակ է ստեղծում. նրանցից միայն մեկն է երգում, իսկ մյուսը լուռ լսում է: Վերջապես, երրորդ՝ երկխոսություն ներկայացնող դրվագում, հերոսների փոկալ երգամասերը երաժշտական առումով չեն համընկնում: Վերջին ֆրագը երկու անգամ կրկնվում է, ոչ այնքան միավորելով, որքան դառնալով բաժանվող սիրահարների հոգում պահվող անբաժանելի սիրո խորհրդանիշ:

Չարմանալի պարզ է անցումը դեպի երրորդ գործողություն: Հորոյի, անգլիական եղջերափողի և կլարնետի եռահարկ վարընթաց իմիտացիան հնչում է չորրորդ գալարափողի խիստ ողբերգական երանգ ունեցող՝ երկարաձգված նոտայի վրա: Այն մարելով հոսում է տրոմբոնների «մի-ֆա» փոքր սեկունդայի մեջ, որը առաջին գործողության ավարտից տրոմբոնների «մի մաժոր» կվարտսեքստակորդի «հետքն» է: Նախկինում այդ ակորդը ողբերգության բանքերի խորհրդանիշ էր, այս անգամ ողբերգությունն իրականացել է: Գործողությունը եզրափակող լիտավրների հավասար հարվածները, կոնտրաբասների pizzicato-ները ունկնդրի գիտակցության մեջ ոչ միայն հերոսների անհատական դրաման են հիշեցնում, այլև աստիճանաբար մոտեցող բարբարոսների արշավանքի ծանր քայլքը:

Երկրորդ գործողության այդպիսի ավարտին դրամատուրգիապես համակցվող զանգերի դողանջը նշանավորում է երրորդ գործողության սկիզբը: Լիտավրների և զանգերի ռիթմերի համադրությունն այնքան արտահայտիչ է, որ չնայած երաժշտության մեջ ընդմիջում է տեղի ունեցել, սակայն կայացած ողբերգության մթնոլորտը շարունակում է գերիշխել:

Բեմում ամեն ինչ տեղի է ունենում ակնթարթորեն. թե՛ աղոթքի գնացող վանականները, թե՛ փարաջայով Սայաթ-Նովան ինքը, թե՛ հողագործի հեռվից լսելի ձայնը, սրանք բոլորը մարմնավորում են հանդարտություն և աշխատասիրություն: Այս բոլոր կերպարները կարծես թե իրականությունից դուրս են գտնվում: Նրանք նշված են երաժշտական նուրբ ասոցիացիաներով: Չանգերի դողանջի վրա շերտավորվում է պղնձյա փողայինների խորալային շերտը, որն առանձնահատուկ թախիծով է հնչում: Փողային խորային փոխարինում են ճկուն լարայինները, որոնցից հեշտորեն ճանաչելի է Սայաթ-Նովայի քյամանջայի ձայնը: Լարայիններից հետո մուտք է գործում առանց բառերի արական երգչախումբը, որի ինտոնացիոն լարվածքը հիշեցնում է սաղմոսերգություն: Վերջապես, գրեթե ոչ երաժշտական հնար է դրսևորվում. Աստվածամոր կերպարի մեջ նշմարելի են իշխանուհի Աննայի հատկանիշները:

Ի՞նչ է սա, երա՞գ, թե՞ իրականություն: Մարիամի կերպարով Աննան ավելի շուտ Սայաթ-Նովայի սուբյեկտիվ տեսիլքն է: Սայաթ-Նովայի քյամանջայի աղեղնավոր նմանակն այս անգամ բազմաձայն ճյուղավորվում է և նույնպես սաղմոսերգություն է հիշեցնում: Իրական է թվում միայն հողագործի հորովելի

ոճով երգը, որը հասնում է հեռվից, սակայն նրա հեռվում գտնվելու հանգամանքն ուժեղացնում է գործողության վաղանցիկ լինելու գաղափարը:

Աննան Սայաթ-Նովային ուղղված ոչ մեծ ռեչիտատիվային խոսքով ներկայանում է Մարիամ Աստվածածնի կերպարով: Այն խոսքերում, որտեղ նա ասում է, որ պիտի աղոթի Սայաթ-Նովայի հոգու փրկության համար, անկարագրելի տխրություն է լսվում: Կարծես թե իրական գործողությունը ֆիզիոլոգիայի ոլորտից փոխադրվել է իդեոլոգիայի ոլորտ: Պատրանքի նմանվող այս պատկերի շարունակության մեջ հնչում է Սայաթ-Նովայի «Աշխարհս մե փանջարա է» փիլիսոփայական երգը:

Այս հատվածի դրամատուրգիական իմաստը կարելի է բնորոշել որպես վերջաբան, որտեղ վերջնականորեն ամրագրվում է ներկայացման ողբերգական հանգուցալուծումը: Կոմպոզիտորը, հետևելով միջանցիկ զարգացման սկզբունքին, Սայաթ-Նովայի առաջին ֆրագմենտը շերտավորում է արդեն մարող երգչախմբային սաղմոսի վրա:

Երաժշտական նյութին հատուկ ողբերգականություն է հաղորդում նյարդային-ազդակային՝ հակառակ կետագծային ռիթմը, որը շրջանակում է Սայաթ-Նովայի վերջին երգ-արիան: Այն նախապատրաստում է սուրհանդակների խմբերգը, որը ժողովրդին տեղեկացնում է թշնամու ներխուժման մասին: Արական երգչախմբին էլ միահյուսվում է Սայաթ-Նովայի ձայնը: Հնչում է պղնձյա կազմը, նվագախումբը սրնթաց աճում է՝ հանգելով հզոր սիմֆոնիկ ինտերմեդիայի, որտեղ լսվում են կատաղի ճակատամարտի ձայները: Հերոսը զոհվում է: Վերջապես՝ նվագախմբային հոսքի պոռթկում, գեներալ պաուզա...

Սայաթ-Նովայի վերջին երգը՝ «Թեկուզ ըլիմ, թեկուզ չըլիմ», յուրահատուկ էպիլոգ է, որը հիշողության նման է և էլ ավելի է նմանվում պատրանքի:

Սայաթ-Նովայի հոգին չի կտորվել, նրա կերպարն ապրում է մեզ հետ, -սա է ներկայացման լավատեսական եզրափակման իմաստը: Գեղարվեստական-դրամատուրգիական լուծումներն ու երաժշտական կատարյալ տեխնոլոգիան այս ստեղծագործության մեջ միավորվել են՝ բխելով բանաստեղծական բարձրարժեք խոսքից և երաժշտական նյութի ոճական ինքնատիպությունից:

Summary

THE OPERA “SAYAT-NOVA” BY ALEKSANDER HARUTYUNYAN

Mikhail A. Kokzhaev

This article is about one of the masterpieces of Armenian operatic art. Aleksander Harutyunyan’s “Sayat-Nova” presents the historical character of Armenian music. The originality is that Sayat-Nova himself was a poet and musician, known as ashugh, meaning a singer who creates love songs (both text and music and presents them to the public). Aleksander Harutyunyan cited some of Sayat-Nova’s songs written in the 17th century in his opera. Even when composing his own music, he displayed the style of the singer in his original music. As a result, unique composition is obtained, in which a synthesis of Armenian monody is conjoined with the classical genre of opera and the

symphonic orchestra.

The article analyzes the dramaturgical features of the opera, for which two factors are essential: the content, and the peculiarity of the melody. The intonational structure is quite unique, causing the overall melodic environment to be unique as well. The component of the rhythm and the orchestration of the opera are also very interesting and meaningful. Each instrument or instrumental group is justified and used with reason.

Therefore, we can assert that Aleksandr Harutyunyan's opera is a masterpiece not only within the framework of Armenian national operatic art, but in musical culture worldwide.