

ՎՈՄԻՏԱՍԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱԴՈՒԹՅՈՒՆԸ ԲԵՌԼԻՆՈՒՄ

Պրոֆ. Ռ. Ա. ԱԹԱՅԱՆ

Անցյալ դարի վերջին Բեռլինում իր մասնագիտական կրթությունն է ստացել Կոմիտասը՝ հայ երաժշտության ականավոր դասականը, ազգային դպրոցի հիմնադիր ինքնատիպ կոմպոզիտորը և խորաթափանց երաժշտագետը:

Հեռավոր էջմիածնից Բեռլին մեկնած Կոմիտասը որպես բարձրագույն երաժշտական որևէ դպրոցի ուսանող միանգամայն անսովոր երևույթ էր. նրա տարիքը առաջացած էր, երաժշտության ավանդական տեսության սխտեմատիկ դասընթաց չէր անցել, նվագել չգիտեր, գերմաներեն չգիտեր... իսկ ուսումնառության ընթացքը նախապես կտրուկ սահմանված էր երեք տարի:

Բայց Կոմիտասը անսովոր ուսանող էր նաև նրանով, որ մինչ բարձրագույն երաժշտական կրթության մեկնելը արդեն հիանալի գիտեր իր ժողովրդի ժողովրդական և հոգևոր մոնոդիկ երաժշտությունը՝ հեղինակ էր բերանացի ավանդույթից գրառած երգերի մի քանի փոքրածավալ, բայց թանկարժեք ժողովածուների, գործնականորեն յուրացրել էր այդ երաժշտության ինքնատիպությունը, զգացել դրա բազմադարյան ավանդույթների գեղարվեստական ողջ արժանավորությունը և պատկերացնում էր հայկական մոնոդիայի բազմաձայնային զարգացման գեղեցիկ հեռանկարները: Այս բոլորի հետ կապված էր այն, որ Դերմանիա ուսման գալով, Կոմիտասը նախապատրաստվում էր իրականացնելու մի որոշակի՝ թեկուզև հեռավոր նպատակ, որը նա համեստորեն (գուցե և իր համար ինչ-որ շահով անորոշ կերպով) բնութագրում էր որպես ազգային երաժշտության «կարգավորում»:

Նրա տասարդ Կոմիտասը լավ գիտեր նաև իր ժողովրդի՝ ողբերգական էջերով լի պատմությունը և նրա, մասնավորապես արևմտահայերի, արդի անհուսալի սոցիալ-քաղաքական վիճակը: Անցյալ դարի երկրորդ կեսից այդ ժողովրդի ընդերքում սկսվել և Կոմիտասի հասունացման տարիներին թափով շարունակվում էր ազգային մի վերածնունդ՝ մշակութի բոլոր բնագավառները վերելք էին ապրում և այդ վերելքը ծառայում էր ժողովրդի ինքնաճանաչման բարձրացմանը, ազատ ու ինքնուրույն գոյության իրավունքի նվաճմանը: Կոմիտասը, որ երաժշտականորեն արտակարգ օժտված էր, գտնվում էր նաև, որ կոմպոզիտորական արվեստի և երաժշտագիտական հետազոտությունների միջոցներով իր ժողովրդի ստեղծագործական կարողությունները երևան բերելով (այն է՝ ազգային վառ երանգ ունեցող պրոֆեսիոնալ երաժշտություն ստեղծելով) ու քաղաքակիրթ աշխարհին ցուցադրելով ի գործ կլինի յուրովսան նպաստելու այդ վերելքին և դա նրա համար դարձավ առաքելության նման մի բան (պատահական չէ, որ հետագայում իր ստեղծագործության համար հիմնանյութ դարձրեց հենց ժողովրդական ու հնավանդ հոգևոր մոնոդիկ երաժշտությունը):

Անշուշտ, գործը սկսել պետք էր սկզբից՝ երաժշտության ընդհանուր պատմության ու տեսության ուսումնասիրությունից և կատարողական արվեստի որևէ ճյուղում հմտություն ձեռք բերելուց: Այլ կերպ ասած՝ թեև մեծ ուշացումով, բայց նախ պետք էր հաղթահարել բազմատեսակ ակադեմիական խնդիրներ: Եվ որքան էլ զարմանալի է, երեք տարուց միայն երեք ամիս ավելի Բեռլինում ապրելով ու եռանդագին պարապելով, նա, մինչ այդ ոտսկ հոգևոր ճեմարան ավարտած երիտասարդը, լիարժեք կատարելագործ [1] է կոմպոզիցիայի տեսության, և՛ դաշնամուրի նվագի, և՛ երգեցողության ու խրմբավարության և՛, անշուշտ, երաժշտական-տեսական հետազոտության բնագավառում: Այս բանը հաջողվեց ոչ միայն այդ «անսովոր ուսանողի» օժտվածության ու բացառիկ աշխատասիրության, այլև նրա գերմանացի ուսուցիչ-

ների մասնադիտական-մեթոդական հմուտ ղեկավարության և, ինչու չէ, նաև նրանց գուտ մարդկային-բարեկամական վերաբերմունքի շնորհիվ:

Հակիրճ անդրադառնանք, թե ինչպես այդ կատարվեց: Այդ առումով Կոմիտասի ուսումնառության շրջանի նամակները (մեծ մասամբ՝ պարտավորված հաշվետվությունների ձևով) մեր առջև պարզում են մի բավական ընդարձակ պատկեր, որն իր հերթին լրանում է նույն շրջանից պահպանված նրա գործնական աշխատանքներով:

Եվ այսպես. Հայոց կաթողիկոս Մկրտիչ Խրիմյանի բարձր հովանավորության մեծահարուստ նավթարդյունաբերող Ալեքսանդր Մանթաշյանի բավական համեստ թոշակով ապահովված՝ 1896 թ. հունիսի 15-ին Կոմիտասը հասավ Բեռլին: Մեկ և կես ամիս, մինչև հուլիսի 30-ը համարում էր գերմանյան լեզվում» (ճեմարանում Կոմիտասն ուսումնասիրել էր միայն ֆրանսերենը): Հուլիսի 21-ին ներկայացավ Մուզիկհոխշուլեի դիրեկտոր, նշանավոր ջութակահար, կոմպոզիտոր և դիրիժոր Յոզեֆ Յոախիմին: Ծանոթանալով դիրիժորի ընդունակություններին, սա «սիրով հանձն առավ առանց արգելքի» Կոմիտասին «ընդունել իբրև իսկական ուսանող»: Ներկայացավ նաև «երաժշտանոցին կից գործող եկեղեցական երաժշտության ճեմարանի տեսուչ» Ռոբերտ Ռադեկկեին. նույնպես «խոստացավ ընդունել, թեև սոսկ իբրև ազատ ունկնդիր, որովհետև ալտոն ընդունում են ևեթ գերմանացիք և այն՝ 25 հոգի միայն»: Կոմիտասի համար «բացառություն խոստացավ»: Պարզվեց, որ երաժշտանոցում կա և մի այլ հարմարություն՝ աշակերտին առաջ են տանում ոչ նորա տարեկան դասարանական փոփոխություններով, այլ ընդունակության մեջ. ցույց տուր ընդունակություն, քեզ առաջ կբաշնան:

Մինչ Մուզիկհոխշուլեում կսկսվեր Կոմիտասի համար առաջին ուսումնառական կիսամյակը, այսինքն մինչ 1896-ի հոկտեմբերի 15-ը, երիտասարդը, հավանաբար դարձյալ Յոախիմի խորհրդով կամ հանձնարարությամբ, մասնավոր կերպով հարմոնիա պարապեց Ռիխարդ Շմիդտի մոտ: Բայց դրանից հետո երաժշտատեսական իր ուսումը նա շարունակեց հենց նույն Շմիդտի մոտ, նրա «մասնավոր կոնսերվատորիայում», որովհետև Մուզիկհոխշուլեի դասավանդությունը Կոմիտասի համար համարվեց այնուամենայնիվ «համարենթաց»:

Ռիխարդ Շմիդտը՝ Զիգֆրիդ Դենին և Թեոդոր Կուլլակին աշակերտած կոմպոզիտոր և դաշնակահար, ըստ երևույթի ընդհանրապես բազմակողմանի զարգացած երաժիշտ էր, համենայն դեպս, նրա մասնագիտական անձնավորությունը և Բեռլինում ժամանակին կատարած դերը քննարկելիս թվում է, թե պետք է նրան դիտել նաև որպես քաղաքի երաժշտական-կրթական գործի կազմակերպիչներից մեկը և որպես մի ունիվերսալ ուսուցիչ, ըստ այնմ գնահատել և նրա «մասնավոր կոնսերվատորիան»:

Շմիդտի ղեկավարությամբ Կոմիտասն անցավ ուսումնառական մի լիակատար ծրագրի: Երկու կիսամյակում նա ամփոփեց հարմոնիայի լրիվ դասընթացը, մեկ կիսամյակ հատկացվեց «խիստ ոճի շարադրությանը» (մեր անվանումով՝ խիստ ոճի պոլիֆոնիային), երկու կիսամյակում անցավ «ադառ ոճի ֆուգան և կոնտրապունկտը», երկուական կիսամյակ հատկացվեցին «ձևերի ուսմունքին» և «գործիքագիտությանը» ու «նվագախմբային շարադրությանը», բուն «կոմպոզիցիային» ևս հատկացվեց երկու կիսամյակ:

1 Հոգվածում հիշատակվող բոլոր նամակները, երաժշտական նյութերը և մյուս վավերագրերը պահվում են Երևանի Ե. Զարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարանի կոմիտասյան ֆոնդում:

2 Էշմիածնում Կոմիտասը իր ձեռք բերած ուսերեն դասագրքերով ինքնուրույն կերպով սկսել էր այդ առարկայի ուսումնասիրությունը և նրա ամենավաղ ստեղծագործական փորձերում նույնիսկ կան ներդաշնակության հետաքրքրական դարձվածքներ, ինչպես, օրինակ, մաժոր պարերություն ալարտը վերին-տեղեկային մաժոր տոնայնությամբ, մաժորի մինոր սուբդոմինանտի գործածումը և այլն: Դրանից հետո էլ հարմոնիայի տեսական դասընթացը կրկնել էր Թիֆլիսում, Մ. Սիմալյանի մոտ: Այնուամենայնիվ, անհրաժեշտ էր գտնվել հարմոնիայի դասընթաց, ընդգրկել ալիքի լայնորեն և խորանալ «ազատ շարադրության» բնագավառում:

4 «Հանդես», № 2

Սրանք այն բոլոր գլխավոր դասընթացներն են, որոնք գրեթե նույն հերթականությամբ այսօր էլ կոնսերվատորիաներում դասավանդվում են կոմպոզիտորներին³։ Բայց Կոմիտասի համար դրանց զուգահեռականությունը ավելի խիտ էր և անցման ժամանակը բավականին սեղմ, մի բան, որը, սակայն, նրա ուսման որակի վրա չանդադարձավ։ Այդ ամենից բացի, բոլոր երեք տարիների ընթացքում Կոմիտասը պարապեց դաշնամուրի նվագ, վերջին տարում՝ նաև ձայնամարզություն և խմբավարություն, և առաջին իսկ տարվանից սկսած, ուսուցչի ղեկավարությամբ, նրա կոնսերվատորիայի պատրաստական դասարաններում դասավանդեց «երգեցողություն» (ներկայիս սոլֆեջոն), ապա հարմոնիա, հետո նույն դասարաններում կազմեց և ղեկավարեց երգչախումբ։

Կոմիտասի «ուսման ծրագրի» հետ կապված մի երկու մանրամասնություն թերևս հետաքրքիր կլինի համեմատել ներկայիս երաժշտական-տեսական ուսուցման կարգի հետ. հարմոնիայի դասընթացի երկրորդ կեսը կոչվում էր «Modulation der klassischen Meister» (մոդուլացումը դասական վարպետների գործերում). սա չի նշանակում, թե դասընթացը հիմնիկա համեմատությամբ խիստ կրճատ էր։ Կոմիտասն ուսումնասիրել է, օրինակ, նաև ռոմանտիկական մաժորամիներ միավորված համակարգերը։ Ազատ ոճի կոնտրապունկտին հավելված է՝ «Einschliesslich Chorkomposition» (ներառյալ խմբերգային կոմպոզիցիան)։ Պոլիֆոնիայից, լրիվ դասընթացից բացի, նա մեկ կիսամյակ էլ կատարել է միայն գործնական վարժություններ (Հայնրիխ Բելլերմանի ղեկավարությամբ)։

Նվագախմբային շարադրությունը առանձնապես «շերտավորված» էր՝ սովորական նվագախմբի գործիքավորում, մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի գործիքավորում, սովորական նվագախումբը երգեցողության հետ դրամատիկական ցածր ձևերում, սիմֆոնիկ նվագախումբը վոկալ երաժշտության հետ օպերայում և օրատորիայում և այլն⁴։

Առավել հետաքրքրական է այն, որ հարմոնիայի, մասամբ և կոնտրապունկտի գրավոր վարժությունները հանձնարարվում էին կատարելու գրական տեքստ ունեցող պիեսների՝ դաշնամուրի նվագակցությամբ մեներգեռի և նույնպիսի կամ ա կապելլա խմբերգերի ձևով (հասկացվում է այդ աշխատանքներում իրականացված ակադեմիական խնդիրներից և դրանց ժամանակային գործոնից), ընդ որում, այդ նպատակով հանձնարարված կամ գուցեև ուսանողի ինքնակամ ընտրած տեքստերը (որպես կանոն՝ գերմաներեն, ըստ երևույթին որպեսզի դրանք հասկանալի լինեին ուսուցչին կամ ընդհանրապես ունկնդիրներին) գրեթե միշտ դասական նշանակալից բանաստեղծություններ էին⁵։

Նման մեթոդը ուսանողին ակամայից մղում էր ստեղծագործական մոտեցման, գոյանում էր սերտ կապ, եթե կարելի է այսպես ասել, «թեորիայի» և «պրակտիկայի» կամ «թեորիայի» և «արվեստի», ըստ էության՝ տեխնոլոգիայի և դրա գեղարվեստական գործադրման միջև, և այդ վարժությունները լիարժեք դառնում էին նաև կոմպոզիցիայի աշխատանքներ։ Բուն կոմպոզիցիայի դասընթացը Կոմիտասի նամակներում տարբեր է անվանված՝ «Ազատ ստեղծ-

3 Մի կարևոր տարբերությամբ, որ, օրինակ, Սովետական Միության և մի շարք այլ երկրների կոնսերվատորիաներում բուն կոմպոզիցիա դասընթացը ընդհանուր տեսական առարկաների հետ զուգահեռ անցնում են ուսման սկզբից մինչև վերջ։

4 Հետաքրքրական է, որ շնայած դրան, Կոմիտասը հետագայում սիմֆոնիկ երաժշտության բնագավառին բնավ չմոտեցավ։

5 Դա յուրատեսակ առնչվում է տարիներ հետո ձայնամարզության մեթոդիկայի վերաբերյալ Կոմիտասի արտահայտած այն մտքին, որ ձայնամշակման վարժությունները պետք է կատարել ընտրված այնպիսի բառերով, որոնք ժամե գաղափարներ են պարունակում կամ պատկերավոր են, կամ զորավոր՝ իրեն զգացմունքի արտահայտություն» (Կոմիտասական. 2, Երևան, 1981, էջ 140)։

ծագործություն», «Բարձրագույն երաժշտություն», «Գեղարվեստական ստեղծագործություն»:

Իր երաժշտական-տեսական ուսման մասին Կոմիտասը հետևյալ վկայականն է ստացել. «Պր. Կոմիտաս վարդապետ Գևորգյանը, էջմիածնի վանքից, 1896 թ. հուլիսից մինչև 1899 թ. հուլիս եղել է իմ աշակերտը: Բնականից օժտված լինելով երաժշտական արտակարգ սուր լսողությամբ և վառ երևակայությամբ, պր. Կոմիտաս Գևորգյանը ինձ մոտ, անխոնջ ջանասիրության շնորհիվ, ինչպես տեսության և կոմպոզիցիայի, այնպես էլ երգեցողության մեջ հասավ ավելի բան գոհացուցիչ արդյունքների ու դառավ հիմնովին կրթված, լուրջ երաժիշտ: Պր. Կոմիտաս Գևորգյանը կատարելապես տիրապետում է հարմոնիայի ուսմունքին, խիստ և ազատ թճի շարադրությանը, ձևերի տեսությանը և գործիքավորմանը, այնպես որ, ունենալով նաև մանկավարժական շնորհք, միանգամայն ի զորու է այդ բոլոր բնագավառներում նաև ուսուցչություն անելու: Նա նաև կարող է լինել երգչախմբի և նվագախմբի հմուտ դիրիժոր, ընդ որում, դրանում նրան շատ կօգնի իր լավ մշակված հաճելի բարիտոն ձայնը»:

Ստորագրված է՝ «Ռիխարդ Շմիդտ, պրուսական արքայական պրոֆեսոր և մուզիկդիրեկտոր: 2 սեպտեմբերի, 1899, Բեռլին, Պոստդամերշտրասսե, 104»:

Երիտասարդ երաժշտի պրոֆեսիոնալ ձևավորման համար անշուշտ պակաս կարևոր չէին նաև պատմական առարկաները: Դրանք նա կարող էր ուսումնասիրել համալսարանում:

Բեռլինի Համբուրտի անվան համալսարանի արխիվում պահվում է պատկառազու մատյան, որտեղ դիմորդները սեփական ձեռքով «ուսանող են գրել»:

Կոմիտասի գրառումը № 677-ն է (1896 թ. հոկտեմբերի 19, ֆակուլտետը՝ փիլիսոփայական, «ծնողների զբաղմունքը» հարցին տառասխալով պատասխանել է Schumacher = կոշկակար): Համալսարանական կրթության մասին ևս կա վկայագիր. «Մենք՝ Բեռլինի Ֆրիդրիխ Վիլհելմ համալսարանի Ռեկտորը և Սենատը այս ավարտական վկայականով հաստատում ենք, որ պր. Կոմիտաս Գևորգյանը՝ ծնված Կուտինայում (Թուրքիա), կոշկակարի զավակ, հիմնավոր երաշխավորություններով 1896 թ. հոկտեմբերի 22-ին ընդունվել է մեզ մոտ և մնալով մինչև 1899 թ. ամառային կիսամյակի վերջը, փիլիսոփայության բնագավառում երևան է բերել ջանասիրություն: Համաձայն ներկայացված վկայությունների, Համալսարանի ծրագրով նա լսել է հետևյալ դասախոսությունները...»:

Վկայագրում, ըստ տարիների և կիսամյակների, թվարկված են՝ Գերմանիայի և համընդհանուր երաժշտության՝ սկսած XVI դարից և առանձին XIX դարի պատմության մի ամբողջ շարք դասընթացներ, ինչպես նաև՝ Եկեղեցական երաժշտության պատմության ներածություն, երաժշտագիտության ներածություն, գերմանական երաժշտության պատմություն (= պատմական երաժշտագիտություն), երաժշտական գործիքների, նոտագրության պատմություն, երաժշտական գեղագիտություն, երաժշտական քննադատության պատմություն և երաժշտագիտական վարժություններ նվագարանների թանգարանում: Այս բոլոր դասախոսությունները վարել է ծանոթ պատկառելի երաժշտագետ Օսկար Ֆլայշբերը, բացի «Երաժշտության համընդհանուր պատմությունից», որը կարդացել է նույնպես ծանոթ Մաքս Ֆրիդլենդերը: Վկայագիրը 1899 թ. սեպտեմբերի 2-ին ստորագրել են համալսարանի նախկին ռեկտորը՝ Զ. Շվարց և փիլիսոփայական ֆակուլտետի ներկա դեկանը՝ Վետցել: Կոմիտասի նամակներում իր լսած դասընթացների թվում հիշատակված է նաև «Հին Հունաստանի երաժշտությունը», որ վկայագրում չկա (լսել է Հ. Բելլերմանի մոտ), իսկ երաժշտագիտական վարժությունները նշված են ուսման ամբողջ ընթացքի համար, նաև թանգարանից դուրս. սրանց թվում կա նաև «Առանձին երաժշտական երկերի վերլուծություն»:

Ինչպես տեսնում ենք, Բեռլինում Կոմիտասի ստացած երաժշտական թե՛ տեսական և թե՛ պատմական կրթությունը, չնայած ուսանողի սկզբնական անբավարար պատրաստվածությանը, միանգամայն լիարժեք է եղել: Դա երևում

է նաև նրանից, որ այդ ուսանողի մի ամբողջ շարք աշխատանքները որոշակիորեն բարձր են ակադեմիական վարժությունների մակարդակից: Ասվածը վերաբերում է և՛ ստեղծագործական, և՛ գիտական բնույթի աշխատանքներին: Անդրադառնանք դրանց առանձին-առանձին:

Կոմիտասի ուսումնառական շրջանի աշխատանքները թեև լրիվ պահպանված կամ հայտնաբերված չեն, բայց այն, ինչը առ այսօր մեզ հայտնի է, բավական ծանրակշիռ քանակ է կազմում: Կոմպոզիցիայի տեսության ամբողջական դասընթացին (բոլոր տեսական առարկաներին) վերաբերող երաժշտական աշխատանքներն են:

Յոթ մենեթգ դաշնամուրով և երեք խմբերգ ա կապելլա (երեքը Վոլֆ-զանգ Գյոթեի խոսքերով), փաստորեն հարմոնիա և կոնտրապունկտ առարկաներից խնդիրներ, գրված 1896—97-ին. «Առ գետս Բաբելացուց» ընդարձակ սաղմոսը գերմաներեն թարգմանության տեքստով, կանանց, տղամարդկանց, խառը և փոխհաջորդվող ա կապելլա երգչախմբի համար, մենեթգոլ տենորի և սոպրանոյի կարճատև մասնակցությամբ, գրված Թուրքիայում բնակվող հայերի 1895—96 թթ. զանգվածային կոտորածների տպավորության տակ 1896—97-ին⁶. «Հայ եկեղեցական երգեր»՝ հայկական Պատարագի Կոմիտասի մշակած տարբերակներից մեկը, 15 կտոր, 4—8 ձայնանի ա կապելլա երգչախումբ, վոկալ կվարտետ և մենեթգեր, ավանդական եղանակների վերամշակված օգտագործումով, հայկական տեքստի գերմաներեն թարգմանությամբ. պրոֆ. Շմիդտը այս գործն առաջարկել է երգել տալ Զինգակադեմիայում, բայց մեզ հայտնի չէ՝ կատարումը կայացել է, թե ոչ. «Հուշեր»՝ պիես լարային նվագախմբի համար (1898, հունիս), հավանաբար «գործիքավարում» առարկայի աշխատանքներից. այս պիեսն առիթ է դարձել այն պնդումի, թե Կոմիտասն առաջին շրջանում հորինում էր Ռիխարդ Վագների ազդեցության տակ. «Վալդ-նախտ» («Դիշերն անտառում», ունի նաև «Լեռնային գիշեր» հայերեն վերնագիրը)՝ ծրագրային բնույթի համեմատաբար ընդարձակ պատկեր սիմֆոնիկ նվագախմբի համար՝ առանց պղնձյա փողայինների (1898). «Սգո ֆալլերգ» (կլավիր, 1898, տե՛ս Երկերի ժողովածու, հ. 6). Դաշնամուրային երկու «Երգ առանց խոսքի» (պայմանական անվանում, 1898, նոյեմբեր), դրանցից մեկը՝ ժողովրդական նյութի հիման վրա, մյուսը՝ նաև կվարտետային շարադրությամբ (տե՛ս Երկերի ժողովածու, հ. 6). Հայ ժողովրդական երկու երգի դաշնակում՝ «Միժեռնակ» և «Ախ, մաբալ ջան», ձայն և դաշնամուր (1898, նոյեմբեր և 1899, հունվար, Երկերի ժողովածու, հ. 1). «Նախալիդ» («Դիշերերգ», ձայն և դաշնամուր, խոսք Մ. Լեոմոնտովի՝ Գյոթեից, 1899, հունվար, Երկերի ժողովածու, հ. 5)⁷. Պիես երկու թավջութակի և դաշնամուրի համար (պահպանված օրինակը անավարտ է): Բեռլինում գրված գործերից են նաև «Սասնա ձռեր» օպերայի համար վոկալ պարտիաների ուրվագրերը⁸:

⁶ Տե՛ս դրա առաջին հրապարակումը՝ «Սովետական արվեստ», 1966, № 12, ինչպես և՛ Կոմիտաս. Երկերի ժողովածու. հ. 4:

⁷ Վերը ասվեց, որ Բեռլինում գրված վոկալ գործերը, որպես կանոն, գերմաներեն տեքստերով են: Այս օնախալիդն անվանված մանրապատում-նոմանսը («աղատ ստեղծագործություն» դասընթացից) այդ առումով բացառություն է: Դա Գյոթեի նշանավոր «Wandrer Nachtlied»-ի երկրորդ հատվածն է, բայց գրված է ոչ թե բնագրով, որը կար Կոմիտասի ձեռքին, այլ, ինչպես ասվեց, Լեոմոնտովի ռուսերեն թարգմանությամբ: Այդ բացառությունը մենք բացատրել ենք այսպես. Լեոմոնտովի թարգմանությունը, որ այս բանաստեղծն անվանել է «Горные вершины» («Լեռնային բարձունքներ»), ամենայն հավանականությամբ Կոմիտասն իմացել է դեռևս ճեմարանական վաղ տարիներից (այդ ոտանավորը մինչև այժմ էլ մեր երկրի դպրոցներում շատ ընդունված է) և որպես մի նվիրական հուշ իր պատանեկան տարիների, դա է վերածել իր դիլեմատիկ և անտառային, նոտաների տակ գերմաներեն տեքստ գետնադրելու համար կարիք է զգացվել Լեոմոնտովի ոտանավորը վերաթարգմանել գերմաներենի (քանի որ Գյոթեի բնագրի և Լեոմոնտովի թարգմանության ուղիղ տարբեր է):

⁸ Այս մասին տե՛ս նաև՝ Կոմիտաս (ժողովածու). Երևան, 1930, էջ 67 (Ծ. Արեգյանի հուշերը):

վերը, ժամանակագրական կարգով մեր ներկայացրած ցուցակում հաստատական պակասում է առնվազն Հայ ժողովրդական շոքս երգերի դաշնակուսի ա կապելլա խմբի համար, որ ցուցադրվել է 1899 թ. կայացած դասախոսության ընթացքում (այդ խմբերդերի հետքերը միայն հայտնաբերվել են կոմպոզիտորի ձևագրերում)⁹:

Այս աշխատանքներին ծանոթանալիս տեխնոլոգիական տեսակետից երեւան է զալիս շարունակ զարգացող և ի վերջո միանգամայն բավարար մի մակարդակ, որի վրա մենք այստեղ կանգ չենք առնում (այդ առումով այս գործերը մենք քննարկում ենք մեր մի այլ աշխատության մեջ): Առայժմ մեզ համար ավելի հետաքրքրական է դրանց միջոցով շոշափել բնականաբար գոյացող մի այլ կարևոր հարց, որն է՝ ուսուցման ընթացքում ուսանողի անհատական կոմպոզիտորական ոճի մշակման և այդ ոճի ազգային բնորոշության հարցը:

Հայտնի է, որ XIX դարի մասնավորապես երկրորդ կեսից, ոչ միայն Ռուսաստանում, այլև ընդհանրապես Արևմտյան ու Արևելյան Եվրոպայի երկրներում ազգային բնորոշություն ունեցող ինքնատիպ ոճի առկայությունը ճանաչված էր որպես որևէ կոմպոզիտորի ստեղծագործությունը և նրա գեղարվեստական անձնավորությունը բնութագրող գեղագիտական էական հատկանիշ: Ըստ այնմ՝ սովորող կոմպոզիտորի ստեղծագործության մեջ այդ հատկանիշը մշակելը երաժիշտ-պատմաբանները դիտել են որպես նրա ուսուցման մեթոդական էական խնդիր: Դժվար է ասել, թե Կոմիտասի նկատմամբ, որ միանգամայն առանձնահատուկ դեպք էր, որքա՞ն իրավական է ընդհանրապես այդ հարցը շոշափելը: Այնուամենայնիվ, նրա կենսագրից առնվազն երկուսը դրան անդրադարձել են և արտահայտել տարբեր կարծիքներ. այսպես, Ա. Շահվերդյանը, խոսելով Ռ. Շմիդտի ուսուցման մեթոդի մասին, գտել է, որ նրա ղեկավարությամբ Կոմիտասի գրած գործերը, որոնք ճբավական անդեմ, սենտիմենտալ «լիդեր»-ներ և սալոնային բնույթի դաշնամուրային պիեսներ՝ սյատանի երաժշտին հեռացնում էին «երաժշտական ինքնատիպ ոճ մշակելու խնդիրներից և մղում երաժշտություն շինելու արհեստավորական ուղին»¹⁰: Իսկ գերմանացի երաժշտագետ Ռ. Շեսկուսը, խոսելով Կոմիտասի մեկ գործի՝ «Սաղմոսի» մասին և նշելով, որ դա գրված է Ֆ. Մենդելսոնի, Յ. Բրամսի, Հ. Ֆոն Հերցոգենբերգի, իսկ ավելի՝ Հ. Բելլերմանի ոգով, բայց դրանց ընդօրինակումը չէ¹¹, գտնում է, որ ամբողջությամբ վերցրած «Սաղմոսը» կարող է համարվել հայկական մելոդիկայի բնորոշ գծերի և XIX դարի կոմպոզիցիոն տեխնիկայի համագրություն¹²:

Կոմիտասի ուսանողական շրջանի աշխատանքներից պարզ երևում է, որ գրանցում, ո՛չ մելոդիկայում, ո՛չ էլ բազմազանության մեջ, ինքնատիպ ոճի կամ ազգային բնորոշության (նկատի ունենք բուն ազգային՝ գյուղական ժողովրդական երաժշտության ոճի մակարդակով) հատուկ խնդիր չի դրվել, չնայած նրան, որ ուսանողը՝ Կոմիտասը, հայ ազգային մոնոդիայի բոլոր ճյուղերին. այդ ժամանակ գործնականորեն արդեն լավատեղյակ էր և ազգային

⁹ Հմմտ. նաև նույն տեղում, էջ 58: Ինչպես երևաց, թվարկված գործերից մի քանիսը հրապարակված են: Մնացածը կտպագրվեն Երկերի ժողովածուի վերջին հատորի «Ուսումնառական և անավարտ աշխատանքներ» բաժնում:

¹⁰ А. Шавердян. Комитас и армянская музыкальная культура. Ереван, 1958, с. 28.

¹¹ Ի դեպ, այսպիսի «անալոգիաներ» փնտրելով, Շեսկուսը կարող էր Կոմիտասի ուսանողական որոշ աշխատանքները համեմատել նաև հենց նրա ուսուցչի՝ Ռ. Շմիդտի գործերի հետ: Դրանցից մեկը՝ զուտ հոմոֆոնիկ, գրեթե ակորդային ֆակտուրայով գրված «Գերմանական երգը օտարության մեջ» ա կապելլա խմբերգը (տպ. 1900, Բեռլին) պահվում է Ե. Զարենցի անվ. Թանգարանի կոմիտասյան ֆոնդում:

¹² Տե՛ս Beiträge zur Musikwissenschaft. Berlin, 1970, № 2, S. 128, նաև՝ Կոմիտասական. 2, էջ 34, 36:

կոմպոզիտորական ոճի մշակման նկատմամբ ունեւորողակի ձգտումներ. իսկ ուսուցիչը՝ Ռ. Շմիդտը՝ իր ուսանողի ցուցադրած հայկական հոգևոր (գուցե՝ նաև ժողովրդական-գյուղական) երգերին ծանոթանալիս միշտ կրկնել էր, թե ադուբ (հայերի, այլ ոչ թե Կոմիտասը, ինչպես կարծել են ոմանք—Ռ. Ա.) ստեղծել եք երաժշտական ազնիվ ու ինքնուրույն ոճ, որ կարմիր գծի պես ձեր (այսինքն՝ հայերի, այլ ոչ թե Կոմիտասի—Ռ. Ա.) ամբողջ գրվածքների ու շարադրության մեջ պայծառ անց է կենում (նկատի է ունեցել իր զննած երգերի և՛ լադա-եղևջային համակարգը, և՛ ձևակառուցողական հատկանիշները—Ռ. Ա.), այդ ոճը ես անվանում եմ հայկական ոճ... մեր երաժշտական ծանոթ աշխարհի համար դա նորություն է¹³:

Այո՛, ոճաբանական հատուկ խնդիր չի դրվել և այս դեպքում դա եղել է ուսուցման նկատմամբ սկզբունքորեն կիրառված որողակի մեթոդական մոտեցման արդյունք, իսկ նման մոտեցումը բխել է ուսանողի մասնագիտական սլատրաստության վիճակից ու նրա ուսուցումը նպատակահարմար կազմակերպելու ձգտումից:

Իսկ ի՞նչ է երևան գալիս այդ աշխատանքներում ըստ էության:

Կոմիտասի ուսումնառական վարժություններում հիմնականում տեղ է զտել ռոմանտիկական ուղղության գերմանական կոմպոզիտորներից պարզորեն ընկալված և եթե կարելի է այսպես ասել՝ «ակադեմիական» բնույթի մեղեդական-հարմոնիկական լեզու: Հաճախ էլ այդ վարժությունները գրված են մեղեդիական մի լեզվով, որը հայ ընկալողներին կարող է թվալ ընդհանրապես եվրոպական, իսկ եվրոպացի ունկնդիրները դրանում կնկատեն ոչ եվրոպական ինչ-ինչ տարրեր: Այս դեպքերում այդ լեզուն բխում է հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտությունից, որը (քաղաքային երաժշտությունը), ինչպես շատ այլ ժողովուրդների մոտ, հայերի մոտ ևս ազգային ոճի առումով համեմատաբար պակաս ինքնատիպ է և բնավ ոչ զտարյուն (հայ քաղաքային երգն ինքը գոյացել է բազմաբղետ աղբյուրներից՝ ներառյալ «եվրոպիզմներ»):

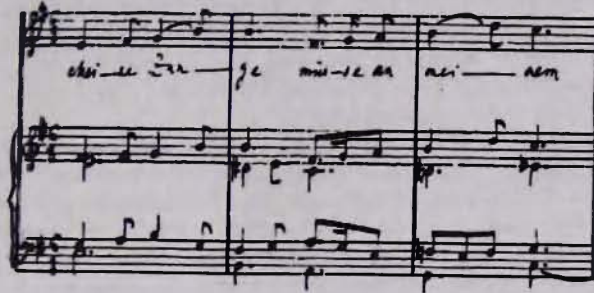
Մի շարք գործերում երիտասարդ Կոմիտասը հայ քաղաքային հանրածանոթ ժողովրդական երգերի եղևջները նույնիսկ թեմատիկ նյութի տարր է դարձրել: Դրանցից են, օրինակ, նույն «Սաղմոսը», «Սգո քայլերգը», «Գիշերը անտառում» և այլն: Հետաքրքրական է, որ սրանցում քաղաքային ժողովրդական երգերից մեջբերված հատվածների խոսքային բովանդակությունը համապատասխան է նոր ստեղծագործությունների բովանդակությանը և այնքան, որ հեղինակի համար տվյալ տեղերում տվյալ հատվածների ներմուծումը կարծես մի բնական, ինքնըստինքյան ենթադրվող անհրաժեշտություն է եղել: Այսպես, հայրենասիրական «Մայր Արաքսի ափերով» և մոր կարոտի «Ծս լսեցի մի անուշ ձայն» երգերի սկզբնական մոտիվները հնչում են «Սաղմոսի» այն հատվածներում, ուր խոսքը զնում է օտարության մեջ հայրենի երգեր երգելու անկարելիության մասին և սկսվում են հայրենիքի մասին երազային հուշեր ու նրա նկատմամբ հավատարմության երդում: «Սգո քայլերգի» միջին հատվածը կառուցված է «Թող շերտն ըլլի Մշո դաշտերում»՝ ժողովրդական վշտի այս տխուր երգն սկսող մոտիվով: Մի այլ դեպքում Կոմիտասի ստեղծագործության բովանդակության (բնույթի) և օգտագործված ժողովրդական երգի կապը թեև փոքր-ինչ «մեքենայական» է, բայց յուրովի սրամիտ է՝ խոսքը «Գիշերն անտառում» պիեսի վերջաբանում լարային ալտերի անսպասելի առանձնացող ֆրագի մասին է, որը քաղված է ժողովրդական «Արի իմ սոխակ, թող պարտեզ, մերին» օրորերգից: Ստորև՝ համապատասխան նոտային օրինակները (№ 1, 2, 3, 4):

13 Կ. Կոստանյանին դրած 1897 թ. հունվարի 27-ի նամակից: Չենք ասում այլևս եվրոպական դասական և ռոմանտիկական կոմպոզիտորների ոճական ցայտուն անհատականության մասին, ինչին, անշուշտ, լավատեղյակ էր և՛ ուսուցիչը, և՛ ինքը Կոմիտասը, որ Գերմանիայում անցկացրած երեք տարում այդ հեղինակների ստեղծագործություններից հավաքել էր մի լիարժեք անձնական նոտադարան և ուսումնասիրել դրանք:

Sehr langsam



Soprano Solo.



Stretto langsam



Բայց շմոռանանք, որ ստեղծագործական այդ փորձերը ձեռնարկվել են դասական հարմոնիայի ու պոլիֆոնիայի միջոցներին ու «կանոններին» (Կոմիտասն ինքն է գործածել այս բառը) վարժվելու, տիրապետելու նպատակով։ Ուստի, դրանց ընթացքում գոյացող մեղեդիները, ինչքան էլ դրանք հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտությունից բխին կամ պարունակեն ուղղակի մեջբերումներ, «հարմարեցվել» են բազմաձայնության եվրոպական օրինաչափություններին և ոճական առումով ինչ-որ չափով էլ «համահարթվել» են։ Նման նպատակներով նույն փորձերն անել մաքուր ազգային՝ գյուղական երաժշտության ոճը պահպանելով, հնարավոր չէր լինի, որովհետև այս ոճը իր մոնոդիկ (ոչ հարմոնիական) նախասկզբով շատ հեռու է դասական հարմոնիայի օրինաչափություններից¹⁴։

Այդ հետո էր (Բեռլինում ուսումնառող ավարտելուց հետո, ավելի ստույգ՝ սկսած 1901 թ.), երբ կոմպոզիցիայի ընդհանուր տեխնիկան ուսումնասիրած, մի կողմ թողնելով հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտությունը և իր ստեղծագործության ելակետային նյութ դարձնելով ազգային երանգի առումով շատ ավելի ինքնատիպ գյուղական երգը, Կոմիտասն ստեղծեց այդ վերջինի հետ օրգանապես մերվող իր նորարական գրելաձևը, բազմաձայն երաժշտամտածողության իր սեփական ոճը։ Իսկ առայժմ նա վերամշակված քաղաքային մեղեդիով զարգացնում էր հարմոնիական մտածելակերպ և դրա միջոցով վարժվում երաժշտական ձևի կազմակերպմանը։

Պետք է ասել, որ այդ նոր գրելաձևն էլ, թեև արագորեն, բայց միանգամից չէ, որ կազմավորվեց։ Այսպես, 1902-ին գրված «Գարուն» խմբերգային ընդարձակ պոեմում, մասնավորապես դրա պոլիֆոնիկ բնույթի «ծայրի» բաժիններում հեղինակը բավական հիմնավորապես օգտվել է դարձյալ քաղաքային երգի ինտոնացիոն ոճից, իսկ միջին, զարգացման բաժնում, երկարատև լարվածություն ստեղծելու նպատակով, համաձայն Հ. Հովհաննիսյանի բանաստեղծության տեքստի՝

Դու ետ բերիր հավքերին,
Ո՞նց տեր ընեն բլներին,
Սաղ տեղ չըկա մեր երկրին,
Զո՞ւր ես գալիս, ա՛յ գարուն։
Աշուղի բերանը փակ,
Սաղ-քամանչան փակի տակ,
Սիրտն ա էրվում անկըրակ,
Ո՞ւր ես գալիս, ա՛յ գարուն...

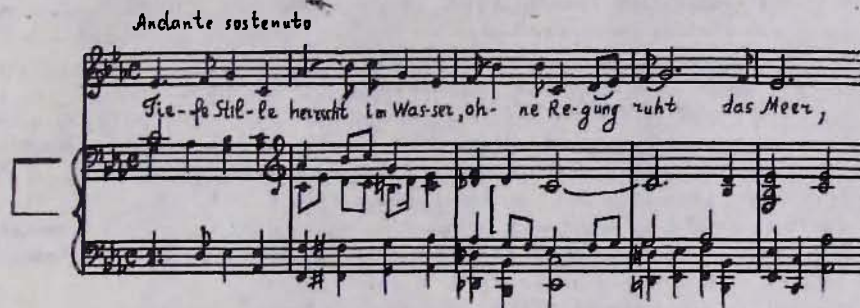
նույնիսկ դիմել է եվրոպական հարմոնիկ մտածելակերպից բխող պարզագույն, բայց միանգամայն «վստահելի» միջոցի՝ խրամատիկ շարքով բարձրացող մեղեդի և փոքրացված սեպտակորդներով սեքվենցիա։ Մինչդեռ նույն ժամանակներում գրված «Լոռու գութաներգում» լուծված է արդեն կոմիտասյան ոճին մոտեցնող խնդիր՝ եվրոպական մատուցումից համակարգի հիման վրա կազմավորվող եռահնչյունների շարքը (Es, Ces, B, Des, Ges, F) ենթարկված է հայ գյուղական իմպրովիզացիոն ոճի մեղեդուն։

Կոմիտասի ուսումնառական շրջանի ստեղծագործական աշխատանքների երաժշտական լեզվի մասին մեր դիտողություններն ավարտելու համար ասենք,

¹⁴ Թեև Կոմիտասը մի անգամ այդ էլ է փորձել. խոսքը տիպիկ գյուղական «Ախ, մարալ քան» երգի դաշնակման մասին է, որտեղ տերցիային համահնչյունների ֆունկցիոնալ հարմոնիան եռանդուն կերպով հանդես է դալիս ոչ միայն որպես մեղեդիական գիծը լրացնող, լիտհնուն գարձնող, այլև այդ մեղեդիին մետրական կանոնավորություն հաղորդող ե, ընդհանրապես, որպես ձևը ձևավորող գործոն։ Օրինակ, երգն սկսվում է «շարքոված ակորդներին» միանգամայն ավանդական շարքով՝ I, V₇ (IV)—II, III—IV, VII₇—3—V₄, V₇, I: Ամրողությունը, անշուշտ, բարեհնչուն է, գունեղ և ճաշակավոր, բայց դա կոմիտասյան ոճ չէ։

որ «Գիշերն անտառում» և երկու թավջութակի ու դաշնամուրի համար անավարտ պիեսում նկատվում են նաև հայկական տաղային ստեղծագործության տարրեր ներգրավելու փորձեր:

Վերը քննարկված աշխատանքներում, չնայած դրանց ոճական ոչ բավարար բնորոշությանը և օրիգինալությանը, ինտոնացիան յուրատեսակ ջերմաշունչ է, վոկալ գործերում միշտ սերտորեն կապված է խոսքի հետ, հարմոնիան եթե ոչ ալեքան դինամիկական, բայց գրեթե միշտ գունային ցայտուն ֆունկցիա է կրում: Մի քանիսում առկա է զաղափարի և դրա իրականացման հավասարակշռված ամբողջականություն, երևան են եկել հուզականության գծեր, որոնք ընդհանրապես բնորոշ են դառնալու Կոմիտասի համար՝ զգացմունքների զուսպ արտահայտում, մաքրություն, ողջախոհություն: Ուստի այդ աշխատանքները ոչ միայն պրոֆեսիոնալ հիմք են տվել հեղինակին հետագայի իր արդեն ինքնատիպ արվեստը ստեղծելու համար, այլև (դրանցից մի քանիսը) ակադեմիական սակարդակից վեր բարձրանալով, գեղարվեստական ռեալ արժեք ունեն: Մենք սրանց թվին ենք դասում ոչ միայն «Առ գետս Բաբելացւոց» սաղմոսը, որ արդեն ձայնագրվել է Նրևանում ու հաջողությամբ կատարվել նաև Բեռլինում¹⁵, այլև, օրինակ, Գլոթեի բանաստեղծական երկու հակադիր պատկերների ու հակադիր տրամադրությունների ամբողջություն ներկայացնող «Glückliche Fahrt» և «Meeres Stille»-ի երաժշտականացումը՝ Կոմիտասի բեռլինյան ամենավաղ գործերը, մանրապատում ուսմանսներ, որ այս դեպքում ևս միմյանց կապված հակադիր մասերի մի ամբողջություն են ներկայացնում: Ստորև՝ դրանցից առաջինի թեմայի նյութից հատված:



Դրանց թվում պետք է դասել նաև «Գիշերն անտառում» նվագախմբային պատկերը և մի քանի այլ գործեր: Ի դեպ ավելացնենք, որ այդ գործերից ոչ մեկում «սենտիմենտալության» որևէ նշույլ մենք չենք գտնում:

Ինչ վերաբերում է ուսանող Կոմիտասի երաժշտագիտական աշխատանքներին, այս դեպքում նրա կապը ազգային երաժշտության հետ շատ ավելի անմիջական էր և ունեցած նախնական փորձը՝ անհամեմատ նշանակալից¹⁶: Բայց Բեռլինում նրա ձեռք բերած երաժշտապատմական ընդարձակ տեսադաշտը և իր ուսուցիչների օրինակը՝ պատմատեսական բնույթի հետազոտություններին սրանց նվիրվածությունը՝ անշուշտ պետք է ավելի ոգևորեին Կոմիտասին իր հետազոտություններում, նպաստեին դրանց կարևորության մեջ նրա համոզվածության և հետազոտման սեփական մեթոդիկայի ավելի խորացմանը:

Բեռլինում Կոմիտասի իրականացրած երաժշտագիտական աշխատանքները ոչ միայն վճռականորեն գերաճեցին ակադեմիական վարժությունների սահ-

¹⁵ Տե՛ս այդ մասին «Neue Zeit» լրագիրը, 1969, մայիսի 18 և 25—26:

¹⁶ Նկատի ունենք ոչ միայն հոգևոր և ժողովրդական երգերի ժողովածուներ կազմելը, այլև, օրինակ, խաղերի ուսումնասիրությունը, որ նա ձեռնարկել էր էջմիածնում դեռևս 1893-ից:

մանները, այլև ազգային երաժշտագիտության մեջ նշանակալից տեղ գրավեցին: Այսպես, օրինակ, «Ծրագրողությունը ս. Պատարագի» վերլուծական հոդվածում (տպագրել է 1898-ին Հայաստանում, «Արարատ» հանդես, № 3—4) և «Հայ, եկեղեցական երաժշտություն» գերմաներեն ուսումնասիրության մեջ (տպագրվել է 1899-ին Բեռլինում, SJMG, № 1) Կոմիտասի պնդումն այն մասին, որ հայ ժողովրդական և հոգևոր երաժշտությունը նմանված է ոչ թե եվրոպական տիպի օկտավային հնչյունաշարի, այլ կցված ֆառալարերի համակարգի վրա, հուսալի հիմք դարձավ այդ երաժշտության ամբողջական լադային կառուցվածքի հետագա մի շարք ուսումնասիրությունների համար: Անհարկված գերմաներեն հետազոտությունը պարունակում է նաև հայկական միջնադարյան առօրինակության խաղաղության լիակատար վերծանությունը, ինչը որ համընդհանուր երաժշտագիտության համար ևս մի կարևոր աղբյուր է:

Գերմանիայում Կոմիտասը մտորում էր նաև հայ երաժշտության վերաբերյալ ընդհանրացնող, լայնահայաց ուսումնասիրության մասին: Այսպես, նա ձգտում էր հայերի խոսակցական լեզվի և երաժշտության միասնական ինտոնացիոն առանձնահատկությունները դիտարկել նրանց ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտության (իր եզրահանգումով) միասնական համակարգում և այդ բոլորը քննարկել Հայաստանի բնության հետ ունեցած առնչություններում, այսինքն՝ մի ավելի բարձր կարգի և դարձյալ միասնական համակարգում, — հիմնադրված Գյոթեական մի հայացք բնության և նրանից կերտված մարդկային համայնքի վրա, պատկանելիորեն հին, փորձառու, թեև այժմ փոքրաթիվ մի ժողովրդի օրինակով:

Գերմանիայում Կոմիտասի երաժշտագիտական հաջողությունները դրսևորվեցին նաև Միջազգային երաժշտական ընկերության Բեռլինի մասնաճյուղում նրա կարդացած դասախոսություններում (1899, մայիսի 10 և հունիսի 14. Կոմիտասը հրավիրված էր այդ նոր հիմնադրվող ընկերությանը անդամակցելու): Այս առթիվ նրան հասցեագրված ուղերձներից մեկում կարդում ենք:

«...Պարտքս եմ համարում Միջազգային երաժշտական ընկերության անունից շնորհակալություն հայտնել Ձեզ... Ձեր ոգեշնչված և խորապես մտածված դասախոսություններով ծանոթացրիք մի երաժշտության, որը մինչ այժմ մեղ գրեթե անհայտ էր և որը մեզ՝ արևմտյաններիս շատ բան ուսուցանել կարող է... Ժամանակակից գիտությանը անգնահատելի ծառայություն կմատուցեք, եթե Ձեր այդ աշխատանքները հրապարակեք, և դրանում Ձեզ օժանդակելը մեզ համար մեծագույն ուրախություն կլինի:

Խորագույն հարգանքով Ձերդ անձնվեր՝ Օսկար Ֆլայշեր»:

Մի վերջին մեջբերում էլ անենք հաստատելու համար Կոմիտասի նկատմամբ նրա ուսուցիչների անձնական բարեկամական վերաբերմունքի մասին մեր ասածը: Այսպես, օրինակ, իր բեռլինյան վաղագույն նամակներից մեկում՝ Կոմիտասը գրել է.

«Օպերա, ֆիլհարմոնիա հաճախելու համար հաճախակի ձրի տոմս են ուղարկում ուսուցչապետներս: Շնորհիվ նրանց երաժիշտ գեղարվեստագետների մի ընդարձակ շրջան ունեմ, որպես և բավական բարձր և պատվավոր... Իրաժես երաժշտական բեկորները ուսուցչապետս հանձն եղավ տպել տալու յուր ծախքով առանց [իմ կողմից] մի խոսք ասելու կամ առաջարկելու, բայց ես չեմ շտապում...» (1896, դեկտեմբերի 4):

Կոմիտասի բեռլինյան ուսումնառության մասին ներկա հոդվածը ամփոփելուց առաջ պետք է ավելացնել, որ այդ տարիներին ձեռք բերածը նրա պրոֆեսիոնալ ձևավորման լուրջ սկիզբն էր միայն: Լավ դրված հիմքի վրա Կոմիտասի կարողությունները հետագայում շարունակ բազմապատկերվեցին: Կոմպոզիցիայի բնագավառում նա հայտնաբերեց սեփական արտահայտչամիջոցներ, որոնց օգնությամբ ստեղծեց հայ ազգային երաժշտության դասական ժառանգության ամենանշանակալից բաժինը: Իր ստեղծագործություններով նա նաև մասնակից դարձավ դարասկզբի եվրոպական երաժշտության մեջ ծավալված այն հոսանքին, որի էությունն էր՝ արևմտյան երաժշտության մեջ Արևելքի հնչողություններ բերելը, կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ գյուղա-

կան ֆուկլոր սարմնավորելը և ֆուկլորային ազգականներով ժամանակակից երաժշտական լեզուն թարմացնելը:

Որպես ֆուկլորիստ նա հեղինակ դարձավ պատմամշակութային նորանոր հայտնաբերումների, որոնք խոշոր չափով բարձրացրին հավաքված հայ երաժշտական ֆուկլորի ընդհանուր զգալի և անստական-գիտական կշիռը, նաև միջազգային ֆուկլորային ժառանգության և արևելյան վաղ քրիստոնեական երաժշտության մեջ ներգրեցին ազգային ցայտուն նկարագիր ունեցող նշանակալից հատվածներ:

Որպես երաժշտագետ Կոմիտասը զարգացրեց նյութի բուն հատկանիշներից բխող ուսումնասիրության մեթոդիկան և իրականացրեց գլուղական ֆուկլորին վերաբերող կարևորագույն հետազոտություններ:

Կոմիտասը հանդես եկավ նաև իրրեկ անգուգական երգիչ ու խմբավար, լրջախոհ մանկավարժ. այլև բառիս բուն իմաստով ժողովրդային մարդ, որ կյանքի բոլոր ոլորտներում տոգորված է ժողովրդի ունակությունների մեծարումով:

Թեև Կոմիտասի գեղարվեստական ու գիտական տեսագաղտը զարասկրդից ընդլայնվեց նաև ֆրանսիական մշակույթի հետ շփվելով (այդ տարիներին նա մասնավորապես ոգեշնչված էր Կ. Գերյուսիով, Փարիզում կազմակերպեց արժանահիշատակ համերգներ ու դասախոսություններ), բայց Բեռլինի հետ իր կապերը միշտ պահպանեց, այստեղ, երբեմն տեսականորեն, աշխատեց, տպագրեց իր հրատարակած երեք ժողովածուներից երկուսը, նաև, դեռևս ուսանողական տարիներից սկսած, բարեկամական հարաբերություններ պահպանեց գերմանացի հասարակական գործիչ և արեելագետ Յոհանես Լեփսիուսի հետ, որը Գերմանա-հայկական ընկերության նախագահն էր և եռանդուն զրադվում էր արեմտահայերի ճակատագրի խնդրով:

Յ. Լեփսիուսն իր հերթին լավատեղյակ էր Կոմիտասի սանդղադործություններին: Այսպես, օրինակ, 1914-ի հունվարի 10-ին Բեռլինի Թիրգարդենի Մոցարտդալում նրա կազմակերպած հայկական երեկոյին նրա հանձնարարությամբ և դիրիժոր Մաքս Ռադեկկեի ղեկավարությամբ կաարվել են Կոմիտասի մի շարք խմբերգերը (Կոմիտասը համերգին ներկա չի եղել):

Մեր հոգվածն ավարտենք համաստեղով, որ Կոմիտասի ուսումնառությունը Գերմանիայում նրա ստեղծագործական կենսադրության կարևոր էջերից է:

УЧЕБА КОМИТАСА В БЕРЛИНЕ

Проф. Р. А. АТАЯН

Резюме

Учеба Комитаса в Германии—одна из важных страниц его творческой биографии. На основе подлинных документов приводится подробный перечень прочитанных и прослушанных Комитасом курсов и лекций. Хотя сам Комитас и его учитель Р. Шмидт (композитор и пианист, ученик З. Дена и Т. Куллака) были достаточно осведомлены в стиле армянской музыки, в процессе учебы задача выработки национальной характеристики или композиторской индивидуальности ими не ставилась. Учитывая степень подготовленности ученика и исходя из целесообразности, Комитасу поручалось выполнять свои работы мелодико-гармоническим языком, перенятым им от немецких композиторов-романтиков. Это облегчало развитие в нем гармонического мышления и овладение им законами организации музыкальной формы. Тем не менее, Комитас часто прибегал к элементам национальной музыки, правда—музыки не крестьянской-молельной, а городской-народной, которая по своим ладо-intonационным особенностям более или менее согласуется и с закономерностями классической гармонии. Работы Комитаса, выполненные им по программе теоретических предметов и собственно по сочинению, представляют не только академический, но и определенный художественный интерес. В статье характеризуются также научные работы Комитаса студенческого периода, отмечается их важное место в национальном музыковедении.