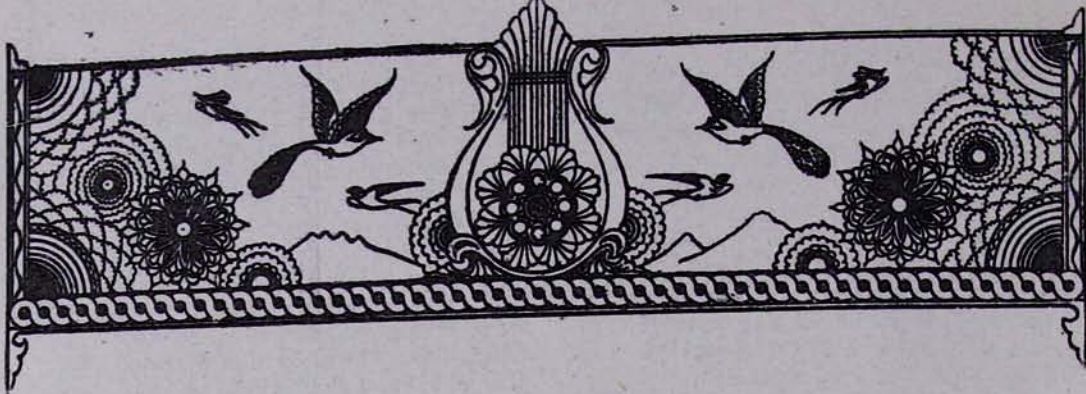




ՄԱՐԳԱՐԻՏ ԲՐՈՒՏՅԱՆ

(Երևանի Կոմիտասի անվան
երաժշտանոցի դասատու)

ԵՐԳԱՅԱՆ ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԸ*

Կոմիտաս վարդապետը հայ ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտական դպրոցի հիմնադիրն է: Նա նախասովետական շրջանի այն կարկառուն դեմքն է, որն իր տաղանդի ուժով կարողացավ ոչ միայն ընդհանրացնել հայրենի երաժշտական մշակութի նախորդ ձեռքբերումները, այլև նրա հետագա զարգացման ուղիները: Կոմիտասը ժԹ դարի վերջին քառորդի և Ի դարի սկզբի մեծագույն կոմպոզիտորն ու մտածողն է, ժողովրդական երաժշտության գոհարների հավաքողը, մշակողն ու կատարողը, այն ստեղծագործական կատարյալ ու պայծառ անհատականությունը, որի ավանդները ծառանգեց կոմպոզիտորների ու երաժիշտ-տեսաբանների, կատարողների ու ազգագրագետների հաջորդող սերունդների մի փայլուն կաճառ՝ Արմեն Տիգրանյան, Գրիգոր Սյունի, Ռոմանոս Մելիքյան, Ալեքսանդր Սպենդիարյան, Արամ Խաչատրյան և այլք: Կոմիտասը մի ամբողջ կոնսերվատորիա է, ինչպես բնորոշում են նրան իր ժամանակակիցները, որը պրոֆեսիոնալ բարձր հիմքերի վրա դրեց իրապաշտական ուղղության հայ ազգային երաժշտական արվեստը:

Կոմիտասի բազմաբովանդակ գործունեությունն սկիզբը համընկավ անցյալ դարի վերջին քառորդի հետ: Այդ շրջանը հայ ժողո-

վրդի պատմության մեջ բնորոշվում է որպես քաղաքական ու մշակութային կյանքի տեղաշարժերի մի շրջան: Պետք է ասել, որ ընդհանրապես շատ երկրներում ժԹ դարն ամբողջությամբ ընթանում էր հասարակական ազգային շարժման, ազգային ինքնագիտակցման նշանաբանի տակ: Այդ նշանաբանը գործնականում արտահայտվեց մեկ կողմից ազգային երաժշտական դպրոցների հիմնադրմամբ ու վառ անհատականության գծեր ձեռք բերելով (գերմանականը՝ հանձին Վեբերի, լեհականը՝ Շոպենի, սկանդինավականը՝ Գրիգի, ռուսականը՝ Գլինկայի, հայկականը՝ Կոմիտասի և այլն), իսկ մյուս կողմից՝ ժողովրդական-դեմոկրատական, պատմականորեն առաջավոր միտումների խիստ աշխուժացմամբ:

Ահա ինչու պատահական չէ, որ Կոմիտասը՝ իր ժամանակի առաջադեմ արվեստագետը, հանդես եկավ որպես ընդգծված հայրենասեր, որպես հայ աշխատավոր ժողովրդի և հատկապես գյուղացիության գաղափարների ու համոզմունքների արտահայտիչ (դրան անկասկած օժանդակեց նաև նրա ժողովրդական ցածր խավի ծնունդ լինելը):

Կոմիտասի ժողովրդա-դեմոկրատական գաղափարախոսությունն իր ամբողջությամբ ընկավ նրա գեղագիտական հայացքների հիմքում, որոնց կենտրոնական դրույթը խտացված է հենց նրա այն արտահայտության մեջ, թե «Ժողովուրդն է ամենամեծ»

* Դասախոսություն կարդացված Հոգևոր Ճեմարանում, Կոմիտասի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված հանդիսության առթիվ:

ստեղծագործողը, գնացե՛ք և սովորեցե՛ք նրանից»:

Ժողովուրդը Կոմիտասի համար կյանքն առաջ տանող կենսունակ ուժ է, իր կենցա-

Արվեստի և գրականության դարագլուխ կազմող բոլոր հանճարները, բոլոր ժամանակներում ժողովրդական ստեղծագործությանը մոտեցել են միայն այս ճիշտ տեսան-



Կ Ո Մ Ի Տ Ա Ս

դով ու կյանքով, արվեստով՝ յուրօրինակ ու ինքնատիպ, և այդ պատճառով էլ այն պարտ հողը, որից պետք է սնվի իրապաշտական ուղղության արվեստի ամեն մի ճյուղ, լինի դա գրականություն թե երաժշտություն, նկարչություն թե ճարտարապետություն:

կյունով: Այստեղ կարելի է բերել այդ առթիվ բազմաթիվ արտահայտություններ, սակայն բավարարվենք թեկուզ հետևյալով. «Ես համոզվեցի, որ այն երկրներում, որոնք հատկապես հարուստ են ժողովրդական երգերով, բնականաբար զարգանում է մեծագույն երաժշտություն»,— գրում է ռուսա-

կան երաժշտության մեծագույն երգահան Սերգեյ Ռախմանինովը:

Կոմիտասի համար ժողովրդական ստեղծագործությունը նույնպես անսպառ ներշնչանքի աղբյուր է, սակայն նա ոչ միայն հենվում է այդ ստեղծագործության վրա, այլ մեկրվում նրա հետ և այնպիսի օրգանական կապով, որ, ինչպես ընդունված է ասել, դժվար է սահմանագծել, թե ո՞րտեղ է արտավում ժողովրդական երաժշտությունը և ո՞րտեղ սկսվում Կոմիտասի սեփական ստեղծագործությունը:

Այն հարցին, թե ի՞նչ է ազգային երաժշտությունը, ի՞նչ է նյութ տալիս ազգային ժողովրդական երգերին, Կոմիտասը պատասխանում է այսպես. «Նրա հպարտ լեռները, խոր ձորերը, դաշտերը, բազմազան կլիման, պատմական հազար ու մի դեպքերն ու անցքերը, ժողովրդի ներքին ու արտաքին կյանքը, մի խոսքով այն ամենը, ինչ ազդում է այդ ազգի զգայարաններին ու մտքի վրա: Անկասկած, այս դրույթն առաջ քաշելիս Կոմիտասն ի նկատի ունի ինչպես ամեն մի ազգ և ազգային երաժշտություն ընդհանրապես, այնպես էլ՝ իր ազգն ու նրա ազգային երաժշտությունը, երաժշտություն, որի զարգացմանն ու առաջընթացին նվիրեց հայրենասիր Կոմիտասն իր գիտակցական ողջ կյանքը, որի տարած հաղթանակն ու փառքը սփռվում էին նրա շարժաշ կյանքից տանջված հոգին, որի ախորժալուր հնչյունները հանգստացնում էին նրա մշտալեկոծ ներաշխարհը:

Նվ գտնվեցին մարդիկ, որոնք ժխտեցին հայ երաժշտության գոյությունը: Կոմիտասի խոռվահույզ վիճակի աստիճանը կարելի է պատկերացնել թեկուզ այն համառ և հետևիողական պայքարից, որ նա մղեց իր տեսականով ու գործնականով: Ընդ որում այդ պայքարում նա շատ անողոր էր: Զխնայեց անգամ իր ուսուցիչ Մակար Նվալյանին, որը գտնում էր, թե հայ երաժշտությունը իրանա-արաբական երաժշտության մի մասն է: Հայ ազգային երաժշտության ինքնուրույնությունը ժխտող հեղինակներից բժիշկ Թիրյաքյանն էլ գտնում էր, որ հայ երաժշտություն ընդհանրապես գոյություն չունի, իսկ այն, ինչ որ կա, առաջացել է ասորա-բյուզանդական և հնդկա-պարսկական ազդեցության տակ:

Նվ եթե Կոմիտասը եվրոպական երաժշտության որոշ գիտնականների կողմից արտահայտված նման կարծիքները վերագրում էր նրանց հայ և ընդհանրապես փոքր ազգերի երաժշտության անտեղյակության, ապա ի՞նչ ասենք Նվալյանի կամ հետազայում Սպիրիդոն Մելիքյանի մասին, որոնցից ըստ վերջինի՝ մեր

երաժշտության ողջ տեսությունը, հետևաբար և երաժշտությունը, ընդօրինակված են հույնեոթից: Բարեբախտաբար Կոմիտասը Ս. Մելիքյանի այս ոչ գիտական, հակահայրենասիրական հայացքների մասին ոչինչ չի մացավ: Դա նրա համար կլինեի սարսափելի հարված, որովհետև Կոմիտասը առանձնապես էր հոգ տանում իր աշակերտ Սպիրիդոնի կրթության ճիշտ ընթացքի մասին: Հայտնի է, որ 1904 թվականին, երբ Մելիքյանը մեկնում է Գերմանիա սովորելու, Կոմիտասը վախենալով, որ նա կընկնի գերմանական երաժշտության ազդեցության տակ, արտագրել է տալիս նրան հայկական ժողովրդական երգերի իր մի ժողովածուն: Դա այն ժողովածուն էր, որն այսօր մնում է հայ երաժշտական ժողովրդական ստեղծագործության բնագավառում որպես չգերազանցված իր բարձր գեղարվեստականության, և որն այդ արտագրության շնորհիվ փրկվեց կորստից:

Կոմիտասը Նվալյանին պատասխանում է. «Երգեցողությունը սուրբ պատարագի» հոգվածում, ուր ցույց տալով ներդաշնակման սկզբունքներում հեղինակի թույլ տված սխալները, միաժամանակ գիտականորեն հիմնավորում է իր քննադատությունը, իսկ բժիշկ Թիրյաքյանին նա պատասխանում է «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» խորագիրը կրող հատուկ հոգվածով: Այստեղ վրդովված Կոմիտասը բացականչում է. «Ենդ՝ հայ ժողովուրդը, ազգ ես և ինքնուրույն այնքան, որքան մյուսները, այդ ոչ որ կարող է հերքել: Ունիս հատուկ լեզու, կխոսիս: Ունիս հատուկ ուղեղ, կդատես: Ունիս հատուկ մարդաբանական կազմ, որով կզատվիս այլ ազգերին ու անոնց կազմին: Սակայն սիրտդ, որ զգացմանդ աղբյուրն է, թուկ է՝ եղբր. այլ, մի ինչ-որ ասորա-բյուզանդական և հնդկա-պարսկական է եղբր»:

Այս հոգվածում, հայի ինքնուրույն երաժշտություն ունենալու դրույթը գիտականորեն ապացուցելու համար, Կոմիտասը դիմում է արևմտյան ազգերի զարգացման պատմությանը և եզրակացնում. «Ամբողջ արևմտյան ազգերը զարգացան՝ սնունդ առնելով հին հունական քաղաքակրթության բեկորներին՝ լատինականի միջոցով, բայց և այնպես յուրաքանչյուր ազգ ունի ուրույն երաժշտություն, որ ոչ հույն է և ոչ էլ լատին»:

Ապա նույն տեղում շարունակում է. «Ծիշտ նույն ճանապարհն են անցել մեր և դարի սրբազան վերանորոգիչները: Անոնք կրթվեցան Աթենք և Ալեքսանդրիա՝ այդ ժամանակների լուսավորության կենտրոններում, որպես մենք այժմ Նվրոպայում, ապա Հայրենիք վերադառնալով կերտեցին ու վերակազմեցին, ըստ օրինակի հույն և ասորի

լեզունների՝ մեր գրաբարը և մեզ ավանդեցին ոսկեդարու մատենագրությունը: Եթե ճշմարտություն են այս բոլորը, ապա ուրեմն ճշմարտություն է և այն, որ մեզ տվին և երաժշտություն, որ այնքան հարազատ է ու ազգային և այնքան ինքնուրույն է ու ինքնատիպ, որքան իր լեզուն ու գրականությունը, որովհետև յուրաքանչյուր ազգի երաժշտությունն իր ազգի հնչական ելևէջներեն կծնի ու կծավալի: Հայ լեզուն ունի իր հատուկ հնչավորությունը, ուրեմն և համապատասխանող երաժշտությունը»:

Կոմիտասն ընդունում է զանազան ազգերի, հետևաբար և երաժշտական մշակութային կապի ու փոխադարձ ազդեցության գոյությունը իրենց ծագման ու զարգացման տարբեր շրջաններում, բացատրելով այն նրանց կյանքի պայմանների ընդհանրություններ, այսինքն չի հեռանում պատմականությունից, որով և հեռու է մնում ազգային արվեստների անհատականության ու ինքնուրույնության ժխտման արատավոր տեսությունից: Սա անկասկած Կոմիտասի գեղագիտական հայացքների արժեքավոր գծերից է:

Կոմիտասը հայ ազգային երաժշտությունը ընկալում էր ոչ իբրև միատարր, միաձուլ երաժշտություն, այլ այնպես, ինչպես նա միշտ եղել է, այսինքն բաղկացած տարբեր ճյուղերից—գեղջկական երաժշտություն, գուսանական-աշուղական արվեստ, հոգևոր երաժշտություն, քաղաքային ֆոլկլոր: Դրանցից ամեն մեկը, որպես տարբեր հասարակական խավերի գաղափարների ու ձգտումների գեղարվեստական արտացոլում, ունի իր ոճային առանձնահատկությունները: Կոմիտասն էլ դրանցից յուրաքանչյուրի նկատմամբ ունի իր ստեղծագործական տարբեր մոտեցումը: Ըստ նրա, ազգային տեսակետից ամենաինքնատիպն ու անաղարտ գեղջկական երգն է, որը և նա ընդունում է որպես հիմք իր ողջ բազմաբնագավառ գործունեության համար:

Ազգային տեսակետից մյուս վառ արտահայտված ճյուղը Կոմիտասը համարում էր հոգևոր երաժշտությունը: Ըստ նրա, հոգևոր և ժողովրդական երգերը երկու բույրեր են: Նա բազմիցս զբաղվել է եկեղեցական երաժշտության տեսական հարցերով, կատարել այդ երգերը զանազան դասախոսությունների, ինչպես նաև եկեղեցական ժամասացությունների, արարողությունների ժամանակ, սակայն ոչ որպես միայն հոգևորական, որը Գևորգյան ճեմարանի սանից հասել էր մինչև վարդապետի աստիճանին: Անկասկապ հանգամանքից, Կոմիտասը գեղարվեստական բարձր արժանիքներ էր վերագրում հայ հոգևոր երաժշտությանը, ինչ-

պես նաև անվիճելի պատմական մեծ նշանակություն, որի պատճառով հոգևոր երգերը մտնում էր անգամ իր համերգային-կատարողական ծրագրերի մեջ:

Գուսանա-աշուղական արվեստի նկատմամբ Կոմիտասը անտարբեր էր: Դրա պատճառը թերևս այն բանում էր, որ ժողովրդապրոֆեսիոնալ այդ արվեստը ոճի և լեզվի տեսակետից չունի այն մաքրությունը, ինչ գեղջկականը, որ օտար տարրերը նրանցում ազգային հետ միշտ չէ, որ օրգանապես մերվում էին, որ այստեղ ընդօրինակվում էին արաբական ու պարսկական աշուղական արվեստի տաղաչափական ձևերն ու կանոնները, բացակայում գեղջկական երգերի ստեղծման ու կատարման ինքնաբերական բնույթը, հորինվում համերգային կատարման, կամ այս ու այն հասարակական վայրերում հավաքված բազմությանը զվարճացնելու համար և այլն:

Ազգային երաժշտության լեզվական ինքնատիպությունից զուրկ երգեր էր համարում Կոմիտասը նաև հայկական քաղաքային ֆոլկլորի երգերը, չունենալով առարկություն նրանց գաղափարականի նկատմամբ: Այս անվան տակ նա նկատի ունի քաղաքային-հայրենասիրական երգերը («Բամ, փորոտան», «Հերիք որդյակ», «Հայ ապրինք», «Հայ մեռնինք» և այլն), որոնցում զգացվում են հակումներ դեպի եվրոպական երաժշտության ոճային որոշակի առանձնահատկություններ:

Դեպի գուսանա-աշուղական և դեպի քաղաքային երգերն ունեցած իր անտարբերությունը հանդերձ, անհրաժեշտ եղած դեպքում Կոմիտասը ձայնագրել է այդ ճյուղերից թե՛ մեկի, և թե՛ մյուսի նմուշներ՝ «Լո-լո», «Միծեռնակ», Շիրինի «Այգեպան», ի՞նչ ես անում», Զիվանու «Ախ կորավ», Ֆիզայի «Վարդ կոշիկ», Շերամի «Ալ ու ալվան ես հագել» և այլն: Կոմիտասի արխիվում կան նույնիսկ նրա Անուշ օպերայից երկու հատված, որոնցում օգտագործված են գուսանական-ժողովրդական երգեր: Դրանցից մեկը Սարոյի և Մոսիի կոխի տեսարանում օգտագործված Շիրինի «Ակնարկյա» երգն է, մյուսը շորրորդ գործողության մեջ Անուշի «Ախ, էն կանաչ» երգում օգտագործված Զիվանու «Քո փափագով» երգը:

Ազգային երաժշտությունը կազմող ճյուղերի նկատմամբ Կոմիտասի ունեցած տարբեր վերաբերմունքը իր համապատասխան արտահայտությունն է գտել նաև նրա տեսական աշխատություններում: Ազգային և գուսանա-աշուղական արվեստի մասին Կոմիտասի մոտ գտնում ենք հատ ու կենսականորեն արտահայտություններ, դրա փո-

խարեն գեղջկական և հոգևոր երաժշտությունների մասին՝ բազմաթիվ հատուկ ուսումնասիրություններ, հոգվածներ, զանազան դասախոսություններ, որոնք հայ երաժշտագիտության համար ունեցան հիմնաքարային նշանակություն: Այդ աշխատությունների հիման վրա զարգացավ հայ և մասնավորապես սովետահայ երաժշտագիտական տեսական միտքը, որը մեր օրերում ապրում է իր ծաղկման շրջանը: Հիմնականում Կոմիտասը իր տեսական աշխատություններով գիտական դիրքերից դարձյալ պայքարում է «հայն ինքնուրույն երաժշտություն չունի» անհիմն տեսության դեմ:

Հոգևոր երաժշտության պատմության ու տեսության հարցերով Կոմիտասը շատ է զբաղվել: Այդ հարցերին են նվիրված նրա «Հայոց եկեղեցական եղանակները» անդրանիկ հոգվածը (լույս է տեսել 1894 թվականին), «Հայոց եկեղեցական երաժշտությունը ԺԹ դարում» ուսումնասիրությունը (հրատարակված 1897 թվականին), «Երգեցողությունը սուրբ պատարագի» հոգվածը (հրատարակված 1898 թվականին), «Հայ եկեղեցական երաժշտություն» ուսումնասիրությունը (հրատարակված 1898 թվականին գերմանական հանդեսներից մեկում), «Շարականի խազերի նշանակությունը» հոգվածը (հրատարակված 1914 թվականին Կոստանդնուպոլսում, «Տաճար» հանդեսում):

Հայ գեղջկական երաժշտության պատմության ու տեսության հարցերով Կոմիտասը զբաղվել է իր ամբողջ կյանքի ընթացքում: Այդ բնագավառին են նվիրված նրա աշխատություններից «Հայ ժողովրդական և եկեղեցական երգեր» դասախոսություն-հոգվածը (հրատարակված 1905 թվականին «Մշակ»-ում), «Հայ գեղջուկ երաժշտություն» աշխատությունը (հրատարակված 1907 թվականին «Անահիտ»-ում, Փարիզում և նույն թվականին ֆրանսիական հանդեսներից մեկում), «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» հոգվածը (հրատարակված 1913 թվականին Կոստանդնուպոլսում, «Ազատամարտ»-ում), «Լոռու գուլիաները՝ Վարդաբլուր գյուղի ոճով» ուսումնասիրությունը (հրատարակված 1914 թվականին Կոստանդնուպոլսում, «Նավասարդ»-ում):

Բոլոր այս արժեքավոր աշխատությունները, ուսումնասիրվող նյութը սպառել կերպով դրսևորելու հավակնությունը չունենալով հանդերձ, բովանդակում են բազմաթիվ տեսական դիտողություններ ու գրույթներ այնպիսի գիտական հիմնավորությամբ, որ ոչ միայն զինաթափ արիս հայրենի երաժշտությունը ժխտող տեսաբաններին, այլ ընդհանրապես ճանաչողական մեծ հետաքրքրությամբ դեպի հայի երաժշտությունը հրավիրեցին:

Երաժշտագիտական մտքի ականավոր ներկայացուցիչների ուշադրությունը: Հիշենք թեև ուշ 1899 թվականին Հայրենիք վերադառնալուց առաջ Բեռլինում կարդացած երկու անդրանիկ դասախոսությունները, որից հետո անմիջապես Կոմիտասն ընտրվում է «Միջազգային երաժշտական ընկերության» անդամ: Սա մեծ պատիվ էր նորավարտ, այն ժամանակ դեռևս մեծ երաժշտի անուն չունեցող Կոմիտասի համար, որովհետև ընկերության անդամ կարող էին լինել միայն մեծագույն երաժիշտները:

Կոմիտասն իր տեսական աշխատություններում շոշափում է ժողովրդական և հոգևոր երգերի ժանրերին, ձևին ու բովանդակությանը, լադերին, տաղաչափական, շեշտադրական, կետադրական օրինաչափություններին, ժողովրդական երգերի մշակման և ներդաշնակման սկզբունքներին, հայկական ձայնագրության սիստեմի պատմական և գործնական նշանակությանը, խազերի ուսումնասիրությանն ու վերծանմանը նվիրված կարևորագույն հարցեր և շատ ու շատ այլ հարցեր, կապված ժողովրդական երգերի հեղինակի, կատարման, հորինման ժամանակի ու տեղի, ծավալման ու ազդեցության հետ: Կոմիտասն զբաղվել է նաև գործիքային երաժշտության («Նվագական երաժշտություն»), ինչպես նաև պարային արվեստի հարցերով: Ընդ որում «Հայ գեղջուկ պարը», «Պարն ու մանուկը» ուսումնասիրությունները, որպես խոր վերլուծական և հետաքրքիր աշխատություններ, հայ պարարվեստի բնագավառում ունեցան հատկապես մեծ նշանակություն:

Հայտնի է, որ խազերի վերծանման գաղտնիքը Կոմիտասը համարյա գտել էր, սակայն վերջնական եզրակացությունների չէր հանգել: Իր «Շարականի խազերի նշանակությունը» հոգվածում նա հայ հասարակությունից ներողություն և համբերատարություն է խնդրում, մինչև որ վերջացնի իր «16-ամյակից ավելի տևող տաժանագին ուսումնասիրությունները և հնարավորություն ունենա մոտիկ ապագայում իր ուսումնասիրության արդյունքները առանձին հատորներով հասարակության սեփականությունը դարձնել»:

Դժբախտաբար Կոմիտասի այս իղձը մնաց անկատար: Բայց չէ՞ որ մինչև օրս էլ աշխարհիս շատ ու շատ հայրենասեր ու արվեստասեր հայեր ջանք չեն խնայում հայ երաժշտության հանճարի բազմաբեղուն ստեղծագործության ցած ու ցրվի բեկորները վերականգնելու համար, բեկորներ, որոնց հայտնաբերումը թերևս նոր լույս կսփռի հայրենի երաժշտության տարբեր բնագավառների բազմաթիվ կնճռոտ հարցերի վրա և գուցե մեկ օր կգտնվեն և խազերի բնագա-

վառում Կոմիտասի կատարած ուսումնասիրությունները ևս, կվերակենդանանան հայ արվեստի բազմաթիվ արժեքներ, որով Կոմիտասի դարավոր երազը իրականություն կդառնա: Սակայն այդ թողնենք ապագային:

Այսօր փաստ է այն, որ Կոմիտասի «Շարականի խաղերի նշանակությունը» վերտառությամբ աշխատությունը, իր բոլորովին անավարտ վիճակում անգամ, դառնում է հիմք ժամանակակից շնորհալի երաժշտագետ Ռոբերտ Աթալյանի «Հայկական խաղերի ուսումնասիրություն և վերծանման հարցերը» վերնագիրն ունեցող մեծածավալ գիտական աշխատության համար, մի ուսումնասիրություն, որը սովետահայ երաժշտագիտության մեջ խաղաբանությանը նվիրված առաջին լուրջ փորձն է (այս աշխատությունը շուտով լույս կընծայվի):

Կոմիտասի տեսական դրույթների վրա է հիմնված մեկ ուրիշ տեսական և պատմական բնույթի ուսումնասիրություն ևս, որն իր գիտական խորությամբ, նյութի ընդգրկման մեծ ծավալով, շոշափած հարցադրումների լայնությամբ ու բարդությամբ ներկայացնում է իր տեսակի մեջ եզակի աշխատություն: Այդ աշխատությունը ժամանակակից սովետահայ տաղանդավոր տեսաբան, պրոֆեսոր Քրիստափոր Քուշնարյանի ուսումնասիրություն է, որ կրում է «Հայ մոտոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը» խորագիրը: Աշխատության մեջ հեղինակը վեր է բարձրացնում հայկական ժողովրդական երաժշտության ծագման ու զարգացման հարցերը, կապված պատմության ընթացքի հետ: Մյուս կողմից՝ այդ զարգացումը դիտվում է ինչպես հայ երաժշտության տարբեր ճյուղերի, այնպես էլ հայ և այլ ազգերի երաժշտական մշակույթների անխուսափելի փոխհարաբերությունների ու փոխազդեցությունների տեսանկյունով, որով աշխատությունը դուրս է գալիս հայկական երաժշտագիտության նեղ սահմաններից: Մասնավոր ուսումնասիրության են ենթարկվում ժողովրդական երաժշտության բոլոր ճյուղերի և հատկապես գեղեկական երգի «ճախին առանձնահատկությունները ըստ պատմական ժամանակաշրջանների: Ինչպես ասացինք՝ այս չափազանց արժեքավոր աշխատության հիմքերը խորանում են Կոմիտասի տեսական դրույթների մեջ:

Նկատենք նաև, որ համարյա չկա, կամ շատ քիչ է սովետահայ երաժշտագիտական այն աշխատությունների թիվը, որոնք եթե չեն հիմնվում, ապա և չեն վկայակոչում տեսաբան Կոմիտասին իրենց գիտական այս կամ այն միտքն ու տեսակետը հիմնավորելու համար: Եվ դա այն պարզ պատճառով, որ Կոմիտասը ուսումնասիրել է հայկական ժո-

ղովրդական ստեղծագործությունն իր ողջ բազմազանությամբ և խորությամբ այնպիսի աստիճանով, ինչպիսին կարող էր թույլ տալ մեկ մարդու և հատկապես տարաբախտ Կոմիտասի կարճատև կյանքը:

Այսպիսին էր ահա Կոմիտաս-մտածողի, երաժշտագետ-տեսաբանի դիմանկարը, որին լրիվ ներդաշնակ է նաև Կոմիտաս-կատարողը՝ Կոմիտաս երգիչն ու խմբավարը:

Իրավամբ Կոմիտասը համարվում է նաև հայ վոկալ արվեստի ազգային դպրոցի հիմնադիրը: Նա ստեղծեց հայկական երգեցողության այն ազնիվ ու բարձրարժեք դպրոցը, որն իրենից ներկայացնում է հայ և համաշխարհային երաժշտական կատարողական արվեստի հարուստ ձեռքբերումների օրգանական միասնությունը:

Ազգային կատարողական դպրոցի հիմնադրման գործում Կոմիտասը նորից ու նորից հավատարիմ մնաց իր այն համոզմունքին, որ ամենակարող, ամենակենսունակ և ինքնատիպ ստեղծագործող ուժը ժողովուրդն է. «Ժողովրդի երգեցողությունն ունի ինքնուրույն դպրոց, ուր դաս են առնում ամենքը, ամեն ժամանակ, երբ կարիք են դրում», — գրում է Կոմիտասը:

Հայտնի է, որ Կոմիտասն ուներ ձայնական լավ տվյալներ: Նրա ձայնը փափուկ բարիտոն էր, որն ընդգրկում էր մոտ 20 ձայնաստիճան, այսինքն բարձր տենորի և ստորին բարիտոնի ձայնածավալներն ի մի վերցրած: Սակայն հարցը միայն ձայնի մեծ ծավալ ունենալու մեջ չէ, այլ նրանում, որ Կոմիտասի ձայնի մեջ զուգակցվում էին տենորին բնորոշ ճկունությունը, թեթևությունն ու նուրբ երանգները՝ բարիտոնի լի և բամբ հնչեղության հետ: Ահա ինչու Կոմիտասի ձայնը հարուստ էր թե՛ երանգների, և թե՛ հնարավորությունների իմաստով:

Իր ձայնի կատարելագործմամբ Կոմիտաս վարդապետը զբաղվել է Բեռլինում սովորած տարիներին՝ 1896—1899 թվականներին:

Երգեցողության բնագավառում Կոմիտասի ձեռք բերած բարձր պրոֆեսիոնալիզմը նրա հետևողական և գիտակցված աշխատանքի արդյունքն էր: Սակայն Կոմիտասի նորարարությունը այդ ասպարեզում նշված պրոֆեսիոնալիզմի օրգանական միաձուլումն էր իսկական հայկական երգեցողության ոճի, նրա առանձնահատկությունների հետ, հայ պրոֆեսիոնալ կատարողական այն նոր դրույթի ստեղծումը, որն աչքի է ընկնում գույնեղությամբ, անկաշկանդ ու ճկուն կատարումով, անցումների և ողջ ձայնածավալի տարբեր հատվածների հավասար հնչեղությամբ:

Կոմիտասի երգական դպրոցի կարևորագույն կողմերից մեկն էլ կատարողական ա-

ռանձնահատկությունները տվյալ ստեղծագործության ժանրի ու բովանդակության հետ կապելն է: Ահա ինչու նա ժողովրդական երգիչների օրինակով գույների մի երանգով է երգում ասանք էպիկական լայնաշունչ երգը, մեկ ուրիշով՝ քնարական և բոլորովին երրորդով՝ անտուն դարձրել երգերը:

Կատարողական արվեստի բոլոր հնարավորությունները ենթարկել երաժշտական լիարժեք կերպարի ստեղծմանը, նրա ամբողջական դրսևորմանը — ահա՛ Կոմիտասի սկզբունքը վոկալ արվեստում: Այս սկզբունքից է բխում նաև այն, որ նա պահանջում էր կատարողից ունենալ պարզ արտասանություն, երգի բնագիրը լիովին ունկնդրողին հասցնելու համար:

Այս ամենի ճշմարտացիության մեջ դժվար չէ համոզվել, եթե դիմենք Կոմիտասի կատարած երգերից թեկուզ որևէ մեկի ձայնագրությանը, որոնք բարեբախտաբար պահպանվել են, ընձեռնելով հարուստ նյութ ժամանակակից և զալիք սերունդների թե՛ կատարողական ոճի ու զգացական գույների, և թե՛ ժանրերի բովանդակության տեսակետից: Այդ ձայնագրումներն են՝ «Արորն ու տատարակը», «Մոկաց Միրզա»-ն, «Լոռվա հորովել»-ը, «Կալի երգ»-ը, «Հավիկ»-ը և այլն:

Հուզիչ է Կոմիտասի երգը, հուզիչ նրա, որպես կատարողի կենսագրականում հիշատակված այն բազմաթիվ դեպքերը, որոնք պատմում են մեզ, թե ինչպես Կոմիտասի քաղցրալուր երգեցողությունը, իրենց ամբողջ էությունը լսողություն դարձած ունկնդիրներին հաճախ է փոխադրել կախարդական հրեշտակների մի աշխարհ, շարժել մարդկանց սրտի լարերը, դուրս կորզելով նրանց աչքերից զգացվածության ջերմ արտասուքներ:

Կոմիտաս-երգչի հետ սերտորեն առնչված է Կոմիտաս-խմբավարի գործունեությունը:

Կոմիտասը կատարելապես տիրապետում էր խմբային երգեցողության արվեստին, և դա ոչ միայն նրա այդ արվեստի նրբագույն գաղտնիքների բնածին զգացողությունն ունենալու հետևանք էր, այլ նաև այն ավանդների, որոնք նա ստացավ իր նախորդ անվանի հայ խմբավարներից՝ Կարա-Մուրզայից և Մակար Եկմալյանից: Կոմիտասը Կարա-Մուրզային աշակերտել է էջմիածնի ճեմարանում և շատ կարճ ժամանակով (1892—1893), սակայն կրել է նրա բարերար ազդեցությունը հատկապես ժողովրդական երգի բազմաձայնության սկզբունքներով մշակելու գործում, իսկ Մակար Եկմալյանին նա աշակերտել է Թիֆլիսի ներսիսյան դպրոցի երգչախմբի պարավունքներին հաճախելիս (1895—1896), ուր ձեռք է բերում խմբավարական և եկեղեցական երաժշտական արվեստի անհրաժեշտ ունակություններ:

Սակայն, ինչպես երաժշտական արվեստի բոլոր բնագավառներում, այնպես էլ խմբավարական գործում Կոմիտասը չի մնում իր նախորդների կամ ժամանակակիցների ձեռքբերումների սահմաններում: Նա մշտապես աշխատում է հարստացնել ու զարգացնել այդ նվաճումներն իր գործնականից բխող անձնական դիտողություններով: Դրա համար տվյալ բնագավառում Կոմիտասն ուներ հատկապես մեծ հնարավորություններ, որովհետև, չհաշված որոշ ընդմիջումները, շուրջ 17 տարի՝ 1893—1910 թվականներին, նա իր ձեռքի տակ է ունեցել էջմիածնի ճեմարանական երգչախումբը, որի մեջ ինքը՝ Կոմիտասն անցել է երգչից մինչև խմբավարի խիստ անհրաժեշտ և ուսանելի ճանապարհը:

Խմբային արվեստի իր բարձր իմացության ու վարպետության շնորհիվ Կոմիտասին հաջողվում էր արագ կերպով այստեղ ու այնտեղ կազմակերպել զանազան երգչախմբեր մասնագետ ու ոչ մասնագետ երգիչներից և արժանանալ ամենատարբեր լսարանների, հայրենի ու օտարազգի ունկնդիրների ամենաջերմ ու փայլուն ընդունելությանը:

Բեռլին, Փարիզ, Լոնդոն, Ցյուրիխ, Ժնև, Լոզան, Բեռն, Կոստանդնուպոլիս, Իզմիր, Ալեքսանդրիա, Կահիրե, Թիֆլիս, Բաքու, Երևան, էջմիածին և այլն, և այլն, ահա քաղաքների այն շարանը, ուր Կոմիտասի կատարողական արվեստը դափնիներով է պսակվել:

Հայ ժողովրդին, նրա երաժշտական մշակութին Կոմիտասի մատուցած անգնահատելի երախտիքներից մեկն էլ հենց այն է, որ նա իր առավելագույն պարզ, ուժեղ, ներգործող, խորապես հուզիչ ու սրտառու կատարողական արվեստի միջոցով հայի երաժշտությունը դուրս բերեց Հայաստանի սահմաններից, հասցնելով այն համաշխարհային երաժշտական մշակութի բարձր մակարդակին:

Ամբողջական և ցայտուն անհատականություն էր Կոմիտասը, գործունեության չափազանց վառ նպատակասլացությունը: Նրա մեջ զարմանալի օրգանական միասնությամբ միաձուլված էին հայ ժողովրդի կյանքի ու մշակութի խոր ուսումնասիրությանը նվիրված նրա գործունեության տարբեր բնագավառները, այն է՝ ժողովրդական երգի հավաքումն ու ստեղծագործական մշակումը, տեսական մեկնաբանումն ու կատարումը: Գործունեության նման նպատակասլացությունը հենց Կոմիտասին հասցրեց հայ ժողովրդական երգարվեստի չգերազանցված գիտակի աստիճանին: Ամեն մի երգ Կոմիտասի կողմից ձայնագրվելուց հետո, անցնում էր ոճային և կատարողական առանձնահատկու-

թյունները բացահայտելու տեսական վերլուծության նախնական շրջանը, որից հետո միայն մնում կա՝ մի բերե՝ ազգագրական նյութ, կա՝ մի դառնում՝ գեղարվեստական մշակման ու կատարողական արվեստի առարկա: Սրանում է՝ Կոմիտասի գրչի տակից դուրս եկած երաժշտական գործերի կատարելությունը ու երաժշտականության գաղտնիքներից մեկը:

Սակայն ասենք, որ ազգագրագետ Կոմիտասը խիստ գիտականություն է ցուցաբերել հենց երգերի հավաքման ու գրառման մեջ: Լինելով միանգամայն հեռու այսպիսի կոչված «անհատ երաժշտի էսթետիկ ընտրության մեթոդ»-ից, նա երգերի ընտրությունը մոտեցել է ազգային ինքնատիպության, անադարտության ու անարատության նշանաբանով: Կոմիտասը ձայնագրել է միայն հայկականին բնորոշ ու տիպականը, դեն նետելով օտար ազդեցության տարրերը: Այսպես չի մոտեցել ժողովրդական երգերի գրառմանը, ասենք, Կոմիտասի աշակերտ Սպիրիդոն Մելիքյանը, որը ձայնագրում էր ամեն մի երգ, հետապնդելով նրանց կորստից փրկելու նպատակը: Երկու մեթոդներն էլ ընդունելի են և որոշ հետազոտական աշխատանքների ընթացքում տեսաբաններին ընձեռում անհրաժեշտ հում նյութ, սակայն գեղարվեստականության իմաստով Կոմիտասի ձայնագրումները մնում են անհամեմատ բարձր և գերադասելի:

Եթե նկատի ունենանք ժանրային այն բազմազանությունը, որով բնորոշվում է Կոմիտասի ազգագրական ողջ ժառանգությունը, ինչպես նաև այն, որ նրա տեսականին ու կատարողականին վերաբերող արժեքավոր դիտողություններն ու գրույթները և երգահանական ողջ գործնականությունը հիմնված են այդ ժողովրդական երգերի խոր հետազոտության ու գեղարվեստական օգտագործման վրա, ապա միանգամայն պարզ կլինի ազգագրագետ-Կոմիտասի մեծությունը՝ ընդհանրապես և հսկայական դերը հայ երաժշտության պատմության մեջ մասնավորապես:

Կոմիտասը իր դիրքերից շահանքեց և չղադարեց ժողովրդական երգը որպես տրվյալ ժողովրդի կյանքի ու կենցաղի, աշխարհայացքի ու հոգեկան կերտվածքի, նրա պատմության ու բնաշխարհի, ազգային մաքուր ու ինքնատիպ լեզվի արտահայտությունը համարելուց նույնիսկ այն ժամանակ, երբ մամուլի միջոցով բուրժուական ու պահպանողական մտքի որոշ ներկայացուցիչներ գտան, թե Կոմիտասի երաժշտությունից «գոմի հոտ է փչում»:

Հայտնի է, որ Կոմիտասի ձայնագրած երգերի թիվը 3000-ից անցնում է և որ նա գրի

է առել ոչ միայն հայ ժողովրդական ու հոգևոր երգեր, այլև թուրքական, քրդական ու պարսկական ժողովրդական մեղեդիներ: Այս փաստը խոսում է ընդհանրապես այն մասին, որ Կոմիտասը Արևելքի ժողովուրդների երաժշտական մշակույթները դիտել մոտիկից: Անկասկած պատահական չէր, որ նրա դիտարկման նվիրված էր քրդական երաժշտությանը:

Կոմիտասի կորստից փրկված լավագույն երգերի մեծ մասը գնտեղված են երկու ազգագրական ժողովածուներում, հրատարակված 1931 և 1950 թվականներին, որոնցից իր գեղարվեստական բարձր արժանիքներով աչքի է ընկնում հատկապես առաջինը: Այստեղ են տեղավորված նաև Ակն քաղաքի 25 ժողովրդական երգերի Կոմիտասյան ձայնագրումները: Այդ ժողովածուներում տեղ չգտած որոշ երգեր էլ մեզ հասել են Կոմիտասի մշակումների միջոցով, օրինակ «Կոռնկ»-ը, «Միծեռնակ»-ը և այլն:

Ժողովրդական երգի հավաքմամբ Կոմիտասը զբաղվել է իր ողջ կյանքի ընթացքում: Այդ մարգարիտների գրառման անհրաժեշտության գիտակցումը հաճախ է նրան ստիպել ոտքով շրջել Հայաստանի գյուղերն ու գավառները, առանց խնայելու իր առողջությունը, թանկագին ժամանակը և նյութականը, որի կարիքն ի միջի այլոց նա միշտ զգացել է:

Կոմիտասի ողջ ազգագրական ժառանգությունը, նրա դաշնամուրային պարերի հետ միասին, գտնվում է բազմաթիվ սովետահայ երգահանների ստեղծագործական հետաքրքրությունների տեսադաշտում: Դրանցից մենք կուզենայինք հատկապես հիշատակել Սարգիս Ասլամազյանին, որը ժողովրդական երգերի Կոմիտասյան ձայնագրումները մշակել է բարձր ճաշակով ու մեծ վարպետությամբ, ելնելով Կոմիտասյան երաժշտության ոգուց ու ոճից, ստեղծագործական սկզբունքներից և ստեղծել կվարտետային գրականություն իսկական գլուխգործոցներ՝ «Վաղարշապատի պար»-ը, «Հաբբա»-ը, «Գարուն ա»-ն, «Հոյ նազան իմ»-ը, Զինարես»-ը և այլն:

Երգահանություն. ահա՛ Կոմիտասի գործունեության վերջին բնագավառը: Դրանք նրա մենեդժերն են, խմբերգերը, դաշնամուրային վեց պարերը և պատարագը: Բացի պատարագից մյուս գործերն իրենցից ներկայացնում են ժողովրդական երգերի մշակումներ: Սա՛ է ստեղծագործական այն բնագավառը, որին նվիրվեց Կոմիտաս-երգահանը:

Կոմիտասն ունի և ինքնուրույն ստեղծագործություններ, ինչպես «Կաքավիկ»-ը (խոսք՝ Հովհ. Թումանյանի) և ստեղծագոր-

ծովայինները գրված ժողովրդական թեմաներով, օրինակ «Անտունի»-ն, սակայն դրանք հորինված են ժողովրդական երգի ոգուն ու ոճին այնպիսի հարազատությամբ, որ հաճախ են դասվում ժողովրդական երգի մշակումների թվին:

Զհեռանալ ժողովրդական երգի ոգուց, զգացական հագեցվածությունից, լեզվական առանձնահատկություններից, կերպարային բովանդակությունից. սա է Կոմիտասի ստեղծագործական հիմնական սկզբունքը և իհարկե դրանում է նրա ստեղծագործությունների լայն ընդունելության գրավականները հիմնականը:

Սակայն ժողովրդական երգի ոգուց և ոճից չհեռանալը դեռ չի նշանակում մնալ ժողովրդական երգի շրջանակներում, ինչպես դա անում էին հայ երաժշտության որոշ ներկայացուցիչներ՝ Սպիրիդոն Մելիքյանը, Վասիլի Դավիդովիչ Կորգանովը, սահմանափակելով Կոմիտաս-ստեղծագործողի պատմական նշանակությունը միայն ազգագրագետի դերով:

Խնդիրը նրանում է, որ Կոմիտասը այդ ժողովրդական փոքրիկ երգերին հաղորդում է կենսական նոր ու թարմ շունչ, տալիս նրանց ձևի կատարելություն, դարձնում նրանցում ստեղծված կերպարներն ավելի լիարժեք, հասցնում դրանք գեղարվեստական ավելի բարձր աստիճանի: Դա անվիճելի փաստ է: Իրոք, չէ՞ որ չի կարելի հավասարության նշան դնել, ասենք, «Գարուն ա» կամ «Միրանի ծառ» երգերի ժողովրդական և մշակված օրինակների միջև:

Կոմիտասը ստեղծագործական ամենատարբեր հնարամտությունների միջոցով է հասնում ժողովրդական երգի այդ նոր ու հարստացված տարբերակին: Այսպես, նա մի դեպքում, օրինակ՝ «Միրանի ծառ» երգում դիմում է տարբեր, տվյալ դեպքում թեմատիկ ընդհանրությամբ աչքի ընկնող երգերի միակցման սկզբունքին, ստեղծելով զգացական գաղափարական հարուստ բովանդակությամբ լայնածավալ կատարյալ ձև, մի ուրիշ դեպքում նա այդ անում է բազմաձայնության այս կամ այն հնարներն օգտագործելու միջոցով, օրինակ՝ պոետական մեծ բույր ունեցող «Լուսնական անուշ» երգում, մի երրորդ դեպքում՝ կատարողական տարբեր ուժերի, տարբեր տեմբերի օգտագործմամբ, օրինակ՝ «Սոնա յար» խմբերգում, որը գրված է երգչախմբի և մենակատարների համար և այլն, և այլն:

Ստեղծագործական անսահման պրպտությունով համակված, Կոմիտասը որևէ երգի մշակման հարցում այս կամ այն արտահայտչական միջոցին և ձևին դիմելը խուս-

տորեն կապում է տվյալ երգի ժանրի հետ: Լինելով չափազանց խորահմուտ հայկական ժողովրդական երգի ժանրերին, Կոմիտասը այն մեկնաբանում է ամենայն բազմազանությամբ ու գիտակ մարդու նրբին ընկալումով: Յուրաքանչյուր ժանրի ներսում նա ստեղծում է գույների մեծ հարստություն, տրամադրությունների բազմազանություն, կերպարների վառ անհատականություն: Որպես օրինակ վերցնենք քնարական երգի ժանրը, որը ոչ միայն Կոմիտասի, այլև ընդհանրապես հայ ժողովրդական երգի ամենամեծ բաժինն է: Հիմնականն այստեղ մարդկային զգացմունքների ու ապրումների պատկերավոր արտահայտումն է: Սակայն քնարական նրգեր են թե՛ պայծառ-գույլ «Քելե-քելե»-ն, թե՛ ողբերգական «Գարուն ա»-ն, թե՛ բնության, մարդկային հոգեկան աշխարհը լրացնող այդ անմիջական գործոնի հրաշագեղ պատկերներ նկարագրող «Ալագյազ»-ը կամ «Լուսնական անուշ»-ը, և թե՛ զգացական այլ գունավորումների ունեցող շատ ու շատ ուրիշ երգեր:

Եթե յուրաքանչյուր ժանրի ներսում Կոմիտասի ամեն մի երգը բնորոշվում է այսպիսի անհատականությամբ, ապա կարելի է միանգամայն պարզ պատկերացնել, թե ինչպիսի պերճախոսությամբ են զանազանվում իրարից նրա մշակած երգերի առանձին ժանրերը: Ո՞վ, ո՞ր հայը կամ օտարազգին չափազանց գունեղ, ինքնատիպ ու արտահայտիչ, ստեղծարար, աշխատանքի հիմն հնչող մեր հորովելները («Գուլթանի երգ»-ը, «Կալի երգ»-ը, «Երկրագործի երգ»-ը և այլն) կարող է շփոթել երբեմն հումորով, երբեմն կատակային ուրախ տրամադրությունների շղարշով պարուրված խաղերի ու պարերգերի հետ («Զեմ ու չեմ», «Շողեր ջան», «Գնա գնա» և այլն), կամ ո՞վ կարող է, ինչպես Մանուկ Աբեղյանն է արտահայտվում, «Մարդկանց մեջ մենակ մարդու», դարիբի հոգեկան խոր վիշտն ու տրտմությունն արտահայտող անտունիները («Կանչե, կունկ», «Անտունի», «Կունկ» և այլն) շփոթել ծիսական-հարսանեկան («Փեսին գովեր», «Առաջնորդուն բարի լուս», «Մաղթանք», «Հարս եմ գնում» և այլն), ողբերի («Արիհն ջան», «Ողբ» և այլն) կամ էպիքական լայն շունչ ունեցող «Մոկաց Միրզա»-յի հետ:

Ծայրահեղ ցայտուն են Կոմիտասի ստեղծագործությունները և միայն այդպիսի գործերը կարող էին ֆրանսիական մեծանուն երգահան Դեբյուսիի համար. այնպիսի հիացմունքի հիմք դառնալ, որ նա հայտարարեր, թե՛ «Եթե Կոմիտասը գրեր միայն «Անտունի»-ն, այդ էլ բավական կլիներ նրան խոշոր արվեստագետ համարելու»:

Կոմիտասի ստեղծագործությունների այսպիսի վառ անհատականությունը հետևանք է նրա այն ստեղծագործական մոտեցման, որի համաձայն նա լեզվական և կառուցվածքային առանձնահատկությունները՝ ուրիշներ, լադեր, ինտոնացիան, զարգացման սկզբունքը, երգի բնագիրը օգտագործում է որպես մի ամբողջություն, որպես կերպարի էությունն ու լիարժեք դրսևորումն ապահովող արտահայտչական միջոցների մի ամբողջ համակարգ:

Երաժշտական արտահայտչական միջոցների կողքին Կոմիտասի համար չափազանց կարևոր նշանակություն ունի և բանաստեղծական խոսքը, երգի բնագիրը, քանի որ նրանով են պայմանավորվում ոչ միայն երգի թեմատիկ և ժանրային բազմազանությունը, այլ հաճախ նրա կառուցվածքային առանձնահատկությունները, երգային-խոսակցական ուճը և երգի այլ հատկանիշները:

Կոմիտասի կենսագրականից հայտնի է, որ Գևորգյան ճանապարհ ընդունվելիս նա հայերեն չգիտեր: Սակայն միաժամանակ հայտնի է, որ այդ բացը նա շուտով հաղթահարում է, և այն էլ այնպիսի հիմնավորությամբ, որ հետագայում գրում է իր «Քնարերգություններ» գիրքը (հրատարակված 1939 թ.) և Մանուկ Աբեղյանի հետ միասին կազմում ու հրատարակում իրենց բանասիրական երկարատև ու համատեղ աշխատանքի արդյունքը, ժողովրդական երգի բնագրերի «Հազար ու մի խաղ» ժողովածուն:

Թե՛ երաժշտության և թե՛ պոեզիայի բնագավառում Կոմիտասն աշխատեց խորապես ճանաչել իր ժողովրդի հոգևոր մշակույթը, սովորել նրա իմաստությունը, արվեստի վարպետությունը: Նույնիսկ բազմաձայնությունը, որի հիմնադիրը հայ երաժշտության մեջ հանդիսացավ դարձյալ Կոմիտասը, նա հիմնեց ժողովրդական երգի առանձնահատկությունների վրա, որով և հաջողվեց Կոմիտասին մի նոր էջ բաց անել հայրենի երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ:

«Անբռնազբոսիկ, ինքն իրենից բխող մեր գյուղական կյանքի՝ աշխատանքի, ուրախության, սիրո և բնության պոլիֆոնիան է, որ դարձնում է Կոմիտասի յուրաքանչյուր երգը մի ինքնուրույն պատկեր, մի օրիգինալ պեյզաժ և հիացմունք պատճառում թե՛ մեզ, թե՛ օտարներին շուրջ 30 տարիների ընթացքում», — գրում է Սպիրիդոն Մելիքյանը: Ահա սրա մեջ է մեր Կոմիտասի մեծությունը:

Կոմիտասի պոլիֆոնիան իր արտահայտությունը գտավ հատկապես նրա հիասքանչ խմբերգերում, որի բնագավառում նա բացարձակ մեծ վարպետ է: Հիշենք նրա խմբերգերից «Կալի երգ»-ը, «Լո լո»-ն, «Լուս-

նակն անուշ»-ը, «Երկրագործի երգ»-ը և այլ երգեր, որոնք Կոմիտասին զարդարեցին անմահության դահլիճի սպասկով:

Ինքնօրինակ է Կոմիտասը նաև իր դաշնամուրային վեց պարերում (գրված է առաջին անգամ կատարված հեղինակի կողմից 1906 թվականին Փարիզում): Այդ ձևի տեսակետից հակիրճ, ոճային առանձնահատկությունների տեսակետից առանձին վայրերի՝ Երևանի, Շուշու, Էրզրումի, Վաղարշապատի ժողովրդական պարային և գործիքային երաժշտության հետ կապված դաշնամուրային պարերը միևնույն ժամանակ աչքի են զարնում իրենց նրբությամբ, պարզությամբ, զգացմունքների ներքին զսպվածությամբ և դարձյալ ու դարձյալ տրամադրությունների բազմազանությամբ: Այստեղ կանանց նախանշում ու հեղուկությամբ լի պարերի կողքին՝ «Երանգի», «Ունարի», «Արարի», «Շուշու-կի», կարելի է լսել տղամարդկանց կլոր պար «Ետ ու առաջ»-ը, կամ էպիքական-հերոսական բնույթի «Շորոր»-ը:

Կոմիտասի դաշնամուրային պարերի մեծ երգայնության շնորհիվ նրանք հնչում են որպես երգեր, որոնք ձայնի փոխարեն կատարվում են դաշնամուրով:

Կոմիտասի թողած ստեղծագործական ժառանգության մեջ առանձնանում է իր ժանրով, զաղափարական բովանդակությամբ, երաժշտական լեզվով և հետապնդող նպատակով նրա պատարագը: Պատարագը ուրույն տեղ է գրավում նաև ընդհանրապես հայ եկեղեցական երաժշտական գրականության մեջ իր բազմաձայն մտածողությամբ: Հայտնի է, որ Մակար Եկմալյանի պատարագը հիմնված է հարմոնիկ մտածողության վրա:

Պատարագը Կոմիտասի անավարտ գործերից է: Նրա 39 համարներից միայն առաջին վեցն է համարել Կոմիտասը վերջնականապես ավարտված: Մնացած 33-ը սևագիրների համաձայն և իր հիշողությամբ վերականգնել է նրա աշակերտ երգահան Վ. Սարգսյանը: Պատարագում պահպանված են Կոմիտաս վարդապետի այն ստեղծագործական սկզբունքներն ու ոճը, որոնք բխում են նրա այն հիմնական դրույթից, թե հայ եկեղեցական և ժողովրդական երգերը ազգակից են: Իրոք Կոմիտասի պատարագի հոգեզմայլ թովչությամբ ու հոգեպարար ջերմ շնչով աչքի զարնող մեղեդիները նույնքան անմիջական ու ինքնաբերական են, որքան և մեր ժողովրդական երգերը, այնպես զինամիկ, ճկուն, զարգացման տարբեր սկզբունքներով հատուտ, բնական, ինչպես և մեր գեղջկական հուզիչ մեղեդիները: Այս ամենի մասին են վկայում պատարագի «Խորհուրդ խորին»,

«Բարեխօսութեամբ», «Ընտրեալը յԱստուծոյ» և մի շարք այլ համարներ: Պատարագն իր այս նոր բովանդակութեամբ և ձևով մի նոր խոսք էր հայ եկեղեցական երաժշտական կյանքում:

Ըստ պատմական տեղեկությունների՝ Կոմիտասն ունեցել է նաև որոշ գեղարվեստական մտահղացումներ: Այսպես, մտադիր է եղել գրելու օպերա ըստ Հովհաննես Թումանյանի «Անուշ» պոեմի, ընդ որում այդ ուղղությամբ նա որոշ աշխատանքներ ժամանակին կատարել է. դրանց մասին են վկայում «Անուշ»-ից մնացած մի քանի հատվածները: Կոմիտասը մտադիր է եղել գրելու նաև «Վարդան» պատմական օպերան, նվիրված մեծահամբավ զորական Վարդան Մամիկոնյանի սխրագործություններին, «Սասնա ծռեր» էպիքական-հերոսական օպերան և «Քաղաքավարության վնասները» կոմիկական օպերան (ըստ Հակոբ Պարոնյանի): Վերջինիս մասին որոշ հատվածներ ու տեղեկություններ այժմ գտնվում են Հայաստանի Գիտությունների ակադեմիայում պահվող Կոմիտասյան արխիվում:

Դժբախտաբար Կոմիտասի կյանքի ողբերգական դիպվածը խանգարեց նրան իրականացնելու իր հանձարեղ մտահղացումները, և նա իր հետ գերեզման տարավ կախարդական հնչյունների մի աշխարհ, թերևս զրկելով հայ երաժշտության պատմությանը օպերային ժանրի կոթողներով ևս հարստանալու հնարավորությունից:

Հայտնի է, որ մեծանուն Կոմիտասը՝ այդ զգալուն, նիհար ու դալուկ արտաքինի տեր

մարդը, աշխատասիրության ու մեծագույն լավատեսության մարմնացում հանդիսացող այդ ցայտուն անհատականությունը անվերադարձ կորցրեց իր հոգեկան հավասարակշռությունը թուրքական բարբարոս կառավարության կազմակերպած աքսորի ու արհավիրքների սարսափից: Վախճանվեց նա 1935 թվականի հոկտեմբերի 22-ին Փարիզի հոգեբուժական հիվանդանոցում: Նրա աճյունը տեղափոխվեց Հայաստան և իր հանգիստը գտավ հայ ժողովրդի համար այնպիսի նվիրական անունների կողքին, ինչպիսիք են Իսահակյանն ու Շիրվանզադեն, Աբելյանն ու Հովհաննես Հովհաննիսյանը և այլք:

Հովհաննես Թումանյանը իր «Թմկաբերդի առումը» պոեմը սկսում և վերջացնում է աշխարհի անցավոր լինելու մասին փիլիսոփայական մտորումներով և հանգում հետևյալ եզրակացության.

«Գործն է անմահ, լավ իմացեք,

Որ խոսվում է դարեդար,

էրնեկ նրան, որ իր գործով

Կապրի անվերջ, անդադար»:

Անմահ է մեծ Կոմիտասը, այս տողերի հեղինակի նման: Այսօր, աշխարհի բոլոր ծայրերում, հանձին Կոմիտասի անվան կվարտետի, Գոհար Գասպարյանի, Զարա Դուրխանյանի, արտասահմանյան բազմաթիվ տաղանդավոր հայ երգիչների՝ հորդահան Կոմիտաս վարդապետի երգերն արժանանում են փառավոր ընդունելության և այդ փաստն արդեն նրա գործի անմահության ամենալավագույն վկայությունն է:

