



ՍՊԻՐԻԴՈՆ ՄԵԼԻՔՅԱՆԸ ՄԱԿԱՐ ԵԿՄԱԼՅԱՆԻ ՈՒ ՆՐԱ ՊԱՏԱՐԱԳԻ ՄԱՍԻՆ

Սպ. Մելիքյանի այս հոդվածը, որ գրված է 1915-ին, հավանաբար Եկմայանի մահվան տասնամյակի առթիվ, պետք է որ լույս տեսած լիներ 1964 թվականին Սաթ. Մելիքյանի և երաժշտագետ Ալ. Թադևոսյանի ջանքերով՝ հրապարակված «Սպիրիդոն Մելիքյան, հոդվածներ, հուշեր, նամակներ, փաստաթղթեր» միահատորյակի մեջ: Սակայն դա տեղի չի ունեցել տեխնիկական պատճառներով: Բացատրելով դա և հոդվածի արտագրության մի օրինակը սիրահոծար կերպով տրամադրելով մեզ, Ալ. Թադևոսյանը ժամանակին նկատել էր, որ համեմատված է բնագրի հետ: Այդուա-

մենայնիվ, մենք ևս համեմատեցինք այն հեղինակի ինքնագրի հետ* և, կատարելով վերջին ուղղումներն ու սրբագրությունները, նաև լեզվաոճական կարգի թեթև շտկումներ, պատրաստեցինք հրատարակության, տվյալ դեպքում՝ որոշ կրճատումներով: Հոդվածում կան մի քանի ոչ ճիշտ տեսակետներ, որոնց քննադատությունը վերապահում ենք մեկ այլ առիթի:

Ն. ԹԱՀՄԻՋՅԱՆ

* ՉԱԳԱԹ, Սպ. Մելիքյանի ֆոնդ, նյութ № 20 (հեղինակի սևագիրն է, որ հիմք կարող էր ծառայած լինել նաև զեկուցման համար):

ՍՊԻՐԻԴՈՆ ՄԵԼԻՔՅԱՆ

ՄԱԿԱՐ ԵԿՄԱԼՅԱՆԻ ԴԵՐԸ ԵՎ ՏԵՂԸ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ

Հանգուցյալ Եկմայանը յուր երաժշտական երկերով պատկանում է հոգևոր երաժիշտների խմբին: Ինչպես հայտնի է, նորա գլուխ-գործոցը Պատարագն է. թողել է նաև մի երկու տասնյակ ներդաշնակած ազգային երգեր, որոնք ընդհանուր առմամբ աղոթքի բնավորություն ունեն և այնքան էլ չեն տարբերվում եկեղեցականից:

Մի պատահականություն չէ, որ մեր անդրանիկ ազատ արվեստագետը իր ուժերը հոգևոր երաժշտությանն է նվիրում. ինչպես և պատահականություն չէ նորա առհասարակ երաժշտական ասպարեզ մտնելը, երաժշտական գործունեություն ունենալը:

Հիշեցեք, որ Եկմայանի ծննդավայրը, մանկության օրրանը (ծնվել է 1856 թվականին) Վաղարշապատն է. այն գյուղը, որտեղ և Էջմիածինն ու Մայր Աթոռն է գտնվում: Հազար ու մի ջանքերով և Էջմիածինը՝ յուր ձեռնադրության հանդեսներով, և. մեռուցի օրհնության խորհրդավոր և միատիկ ծիսակատարություններով, անվերջ ու անհամար եկեղեցական և ազգային շլացուցիչ թափոներով, և որ գլխավորն է, այդ բոլորին ընկերակցող խորհրդավոր ժամերգություններով ու հանդիսավոր պատարագներով՝ դարերից ի վեր հայ ժողովրդի կրոնական-ծիսական, եկեղեցական-երաժշտական երևակայության միակ

աղբյուրն է եղել և խոր ու անցնելի ազդեցություն թողել յուր շրջապատի վրա: Ծառ բնական է, որ Վաղարշապատը, որի բնակիչների ներկայությամբ էին այդ բույր հոգևոր հանդեսները կատարվում, ամսփառվել և ամենից շատ պիտի համակվեր Էջմիածնի կրոնական ոգով և զգացմունքներով, քան մի ուրիշ վայր: Եվ իրոք, նույնիսկ այժմ, երբ գյուղի երիտասարդ սերունդի մեջ որոշ հեղաշրջում է կատարվել և որոշ ստանություն սպրդել դեպի այն ամենը, ինչ եկեղեցական է, սակայն հենց նոցա մեծամասնությունը, էլ չեմ ասում հասակավորները, լավ ծանոթ են բոլոր եկեղեցական եղանակներին և ծիսակատարություններին ու ժամանակի ընթացքում հակառակ իրենց ցանկությանը՝ ընտելացել են այդ բոլորին: Դեռ ավելին կասեմ. 4—5 տարեկան երեխաները, կարող է դիտող աչքը այժմ էլ նկատել, հաճախ սիրում են թելը փայտի կամ քարի կտորին կապած բուրվառ ձգել և հետը աղելուս երգել: Իսկ էիչ ավելի հասակավորները՝ 7—10 տարեկանները, սիրում են լրագրական թերթերից եպիսկոպոսական խոյր ու զգեստներ շինել և զգեստավորվելով պատարագ, ձեռնադրություն անել, երգելով եկեղեցում սովորած զանազան եկեղեցական մոտիվներ՝ թեկուզ կցկտուր քառերով:

Այսպիսի մի միջավայրում, այսպիսի մի մանկություն պիտի ունեցած լինի նաև Եկմայանը, ուստի և նորա մանուկ երևակայությունը հենց առաջին տարիներից իսկ միայն և միայն եկեղեցական շրջաններում պիտի զարգանար և առանձին սեր պիտի ցույց տար դեպի եկեղեցին: Եվ իրոք, դեռ ինը տարեկան հասակում, երբ գրել-կարդալ նոր էր սովորել, դառնում է փոխասաց՝ գյուղի եկեղեցում, սովորում է ուշի ուշով հասակավոր տիրացուներից՝ նոցա ասած հոգևոր երգերն ու շարականները և ինքը ևս ձայնակցում նոցա՝ իր մեղմ ու բնորոշ ձայնով: Եկմայանի պատանեկությունն ու երիտասարդությունը նույնպիսի և ավելի քան կրոնական պայմաններում են անցել, ինչպես մանկականը:

Այդ կրոնական-ազգային ոգին սակայն դեռ քաղական չէր նորան գեղարվեստի՝ հատկապես երաժշտության ասպարեզը մղելու համար: Այդ ոգով շատերն էին կրթվել և սա էլ նրանց պես մի հոգևոր ասպարեզ պիտի ընտրեք, ինչպես և արդեն սկսել էր, եթե չլիներ մի ուրիշ հանգամանք, որը նրան հանեց յուր միջավայրից և մի ուրիշ, ավելի կենսունակ ասպարեզի վրա դրավ: Եթե չլիներ ժամանակակից մի նոր, կենդանի շարժում, որի առաջին մարտիկների շարքն անցավ դեռ իբրև ժառանգ

զավորաց դպրոցի սան, որի շարունակողն ու հաստատունն հիմքերի վրա դնողն եղավ հետագա տարիներում և հենց այդ շարժման շնորհիվ պատմական անուն վատում ենք իր համար հայ կյանքում, հայ երաժշտական պատմության մեջ:

Այդ հանգամանքը, այդ շարժումը հայ երաժշտության վերածնությունն էր: Թող ներվի, եթե մի քիչ ավելի կանգ պիտի առնեմ այդ պատմական երևույթի պարզաբանության համար, որովհետև առհասարակ հայ երաժշտության մշակված և ոչ էլ անմշակ պատմություն գոյություն չունի, բեկ երաժշտություն միշտ էլ ունեցել ենք:

Անկախելի չանցավ 1818 թվի [նույն եկեղեցական] ժողովը իր որոշումով՝ Պոլսի պատրիարքի և հայ ժողովրդի աչքից. նոքա ևս վաղուց զգացել էին հայ եկեղեցական երաժշտության մեջ տիրող կարգերի անհավասանելի վիճակը և կկամենային օր առաջ դարձան տանել այդ ցավին: Նորա տեսան, թե հույները ինչ ձևով սկսեցին և նույն շավղով էլ իրենք շարժվեցին:

Գտնվեց նախ մի Բաբա Համբարձում (1768—1839) տիրացու-երաժիշտ մականունով, ժամանակակիցը վերոհիշյալ հունական նոր սիստեմի առաջ գալուն, որ մտածեց հայոց համար էլ նոր նոտաներ հնարել: Սա վերցրեց հայոց մեջ գործածական հին խազերի ձևերից նույնպես 20 հատ և հնարեց «Հայկական» կոչված ձայնագրության սիստեմը: Պատրիարքարանը գործի գլուխ կանգնեց և ուսումնական խորհրդի՝ դեկավարությանը՝ խանձնեց 1864-ին եկեղեցական եղանակների ընտրություններ անելը և ձայնագրել տալը: Սակայն այդ խորհրդի գործունեությունը ոչ մի արդյունք չուվավ և այդ դրությունը տևեց մինչև 1874 թիվը, երբ մի հզոր ձեռք եկավ վերջ տալու տիրացուների սանձարձակությանը և հայ երաժշտության վերածնության սկիզբ դնելու: Այդ հզոր ձեռքը Գևորգ Դ Ամենայն Հայոց կաթողիկոսն էր, որի ցույց տված խնամքն ու գորգությունը եկեղեցական երաժշտության անաղարտ պահպանության համար եզակի երևույթ է խաչատուր Տարունեցուց հետո հայկական պատմության մեջ:

Մտո կես դար մտքեր զբաղեցնող եկեղեցական երաժշտության կանոնավորության խնդիրը Պոլսից անցնում է ս. Էջմիածին Գևորգ Դ-ի հետ, ուր և շնորհիվ նույն Գևորգ Դ-ի անկում կամքի, վերջնական լուծումն է ստանում: Մեծագործ կաթողիկոսի առաջին գործն է լինում կանչել տալ Պոլսից հայտնի ձայնագրագետ Նիկ. Թաշճյանին, հայկական ձայնագրության արվեստը ուսանալերի մեջ տարա-

ծելու և եկեղեցական գրքեր ձայնագրելու [համար]: Նոր էր նոտայի գաղափարը, նոր էր «Հայկական ձայնագրություն» կոչված արվեստը, ուստի և կարճ միջոցում բոլոր թեմերից էլ շտապում են նորա մոտ՝ այդ նոր արվեստը սովորելու:

Ամենատառչին աշակերտները ժառանգավորաց դպրոցի հասակավոր սաներն են լինում, որոնց թվում և Մակար Եկմալյանը, որը յուր երաժշտական ընդունակությամբ շատ շուտով կենտրոնացրեց յուր վրա թե՛ երաժշտասեր Հայրապետի, թե՛ ուսուցչի ուշադրությունը, ուստի շուտով դարձավ Թաշնյանի ամենագլխավոր աշխատակիցը: Ոգևորության շրջան էր: Կրոնական-ազգային ոգով կրթված Եկմալյանի համար մի ասպարեզ էր բացվել, որի մասին առաջ էր էլ կարող երևակայել: Գտնվել էր գործունեության այն ուղին, որով ընթանալու համար էին միայն կարծես տրված նորան այնպիսի բնատուր ձիրք ու շնորհք, որոնք ապարդյուն փսի անցնեին մի ուրիշ ասպարեզում: Մի ուղի, որով ընթանալով, նա միևնույն ժամանակ չափսի դավաճաններ ժառանգավորաց դպրոցից յուր ժառանգած՝ կյանքում գործելու սկզբունքներին. աղ, ընդհակառակը, այդ սկզբունքներով ափսի դեկլավարվել իր ասպագա գործունեության ժամանակ: Եվ նա նետվեց իր բոլոր ուժերով այդ ասպարեզը. տարիներ շարունակ թուղթ ու մատիտը ձեռքին յուր վեհափառի կամ ուսուցչի պատվերներն էր կատարում, մեղվի ժրջանությամբ՝ Ծարականի և Պատարագի թե՛ ձայնագրելու և թե՛ տպագրելու գործը:

1874 և 1875 թվականներին Ծարականն ու Պատարագը տպված էր. դարագլուխ կազմող այդ երկերով նոքա հալ երաժշտության վերածնության առաջին և հիմնական քայլերն արին:

Եկմալյանը ավելի խոշոր դեր ուներ կատարելու հալ երաժշտության վերածնության շեմքին, քան մինչև այժմ արածներն էին: Այդ վերածնության դեռ սաղմնային շրջանումն ենք հանդիպում նաև բազմաձայն երաժշտության գաղափարի սերմերին, որոնք միայն Եկմալյանի ձեռքով պիտի բողբոջեին և պտուղ տալին:

1877—78 թթ. այս նոր թարգմանիչը, այս նոր Տարոնեցին պանդխտության ցուպը ձեռքին հալ արվեստի վերածնության ծառավով բռնված մեկնում է Պետերբուրգ՝ կայսերական երաժշտանոցում հալ արվեստի բարգավաճման և վերակենդանացման աղբյուրը որոնելու: Մոտ տասր տարի տեղեկացնող հոգեկան տառապանքների և ուրանումների այս ուսման շրջանը:

Պատկերացրեք Եկմալյանին՝ արդեն մոտ

25 տարեկան երիտասարդ, կոնսերվատորիայի շեմքին կանգնած: Պատկերացրեք այդ 25-ամյա երիտասարդին դաշնամուրի առաջ, որը թերևս կյանքում առաջին անգամն էր տեսնում, յուր ոսկրացած մատներով առաջին ակորդը խփելիս: Պատկերացրեք, թե ինչ ճիգ պիտի թափեր դիտմանների հետ հաշտվելու համար, ինչ դժվարություն պիտի ներկայացներ նորա համար մոդուլափոխը և ինչ անհասանելի ըմբռնողություն՝ կոնտրապունկտն ու պոլիֆոնիան, քանի որ այս բոլորը ոչ թե իբրև մի չոր մաթեմատիկա պիտի սովորեր ու իմանար, այլև պիտի նոցա գեղեցկությունը զգար, ըմբռներ և այդ ոգով ինքն էլ աշխատեր ստեղծագործել, և այն ժամանակ կոխաք, թե ինչ նուրբ լսողություն, ինչ էներգիա և ինչ երաժշտական ընդունակություն էր հարկավոր, երաժշտական մի բարձրագույն դպրոց ավարտելու համար: Այո՛, նրա երաժշտական պատրաստությունը երկարաձիգ տարիների հազեկան տանջանքների արդյունքն էր. տանջանք, որը Եկմալյանին հասարակ մահկանացուների շարքից հանելով, հալ կյանքում ամենատառչնակարգ գործիչների շարքը դասեց, իբրև բազմաձայն երաժշտության տարածողի, իբրև վերածնության շրջանում երաժշտական նոր գաղափարների, նոր ոսկորներների ներմուծողի և գործնականապես այդ գաղափարները իրագործողի:

1888-ին ավարտելով կոնսերվատորիան Ռիմսկի-Կորսակովի անմիջական հսկողության տակ, միառժամանակ էլի մնում է այնտեղ՝ յուր սկսած աշխատանքները վերագրելու նպատակով, մինչև 1891 թվականը, երբ Ներսիսյան դպրոցից ուսուցչության հրավեր ստանալով գալիս է Թիֆլիս:

Հասել էր ժամանակը յուր ամբան տարիների քրտնաթոր աշխատանքի արգասիքը ցույց տալու համար: Եկել էր վերանորոգչական գործունեությունը սկսելու: Նա այդ ուղղությամբ վաղուց էր սկսել աշխատել: Դեռ ուսանողության վեցին տարիներին նոռա սկսած երաժշտական աշխատությունների գլխավոր թեման այս էր, թե ինչպես պետք է հալ եկեղեցական եղանակներով բազմաձայն դարձնել: Այնպես որ, երբ Ներսիսյանում եղեցողության ուսուցիչ դարձավ, նա առդեն ռավականին աատուաստի կտորներ ուներ, և նույնիսկ մի երևու խոր Պատարագի «Փառք քեզ».

«Մատին Տերունական», «Տէր ողորմես» և «Քրիստոս պատարագեալ» լիորձի համար իր ուսանողության վեցին տարիներում Էջմիածին այցելած ժամանակը տպել էր տվել հայկական նոտաներով երաժշտական, ո-

բզու տեսակետից գեղեցիկ ամփոփումն է ստանում:

Այսպիսի մի բնական, արվեստականությունից զուրկ, հույսակապ երկ կարող է պատիվ բերել ամեն մի ազգի, սակայն փառք ու պատիվ է բերում նաև այն անձնավորությունը, որը իր անունը կապում է այդպիսի մի նշանավոր, հազարավոր տարիներից ի վեր ժողովրդի զգացմունքներով սրբազործված մի երկի հետ:

Եկմայլանի աչքից չլրիպեց Պատարագի սքանչելի հորինվածքը: Նա զգում էր, որ այդտեղ է հայ ժողովրդի ամենաքնքուշ կրոնական զգացմունքների հանգույցը: Եվ մտքի մի խիզախ թռիչքով որոշեց այդ երկի հետ կապել իր անունը, ժողովրդի սրբունին ամենից մոտիկ այդ երկով տարածել յուր նոր երաժշտական սկզբունքները և գաղափարները:

Այդ որոշումով առաջին և ճակատագրական քայլն արավ. սակայն դա դեռ սկիզբն էր երկունքի: Պետք է նկատել, որ մեր եկեղեցական երաժշտության մեջ ոչինչ այնքան աղավաղումների չի ենթարկվել, որքան Պատարագը, թերևս հենց ամենից շատ ժողովրդականություն վայելելու պատճառով: Հենց միայն հայկական նոտաներով էջմիածնում տպված Պատարագի երկրորդ տպագրության մեջ չորս տեսակ ամբողջական պատարագ կգտնենք: Պատարագի Բ մասը նույնիսկ հինգ տեսակ, իսկ Գ մասի «Ամեն. Հայր Սուրբ»-երն ու «Տէր ողորմես»-ները տասնյակներով կարելի է հաշվել: Բացի այդ, կար էջմիածնի կամ ռուսահայոց վարիանտը, որը թե՛ Թիֆլիսում և թե՛ գավառներում, թեև ամբողջապես գրի չառնվեցավ, սակայն ավանդաբար գործածության մեջ էր և մասամբ միայն վերջը, 1875 թվականին, գրի էր առնվել տ. Եզնիկ քն. Երզնկյանի և Կարա-Մուրգայի ձեռքով:

Ուրեմն Եկմայլանը նախ՝ իբրև բանասեր-երաժիշտ պիտի մոտենար այդ պատարագներին, խիստ քննադատության պիտի ենթարկեր այդ վարիանտները՝ գեղեցիկը տգեղից, նախնականը նորից զատելու համար: Պիտի աշխատեր Պատարագի՝ մեր վերը հիշած սահմանները, որոնք ժամանակի ընթացքում կորչելու վրա էին, նորից գտնել և ամբողջացնել, վերականգնելով յուրաքանչյուր մասը յուր ոճով: Պիտի մաքրեր եղանակները ավելորդ տիրացուական գեղգեղանքներից և անցիկ ձայներից: Հնարավորության չափով, օգտվելով յուրաքանչյուր մասի ոճից, որոշ ձայնական ելևէջքի փոփոխություններ պիտի մտցներ մայր եղանակների մեջ՝ մոնոտոնությունից և ձանձրալիությունից ազատելու համար:

Եվ վերջապես, ուրիշ, նյութական և ֆրագիրովկայի միջոցով, որոնք մեր ասիական, մանավանդ տիրացուների բերանում գտնվող, միաձայն երաժշտության մեջ համարյա թե գոյություն չունեն, հետաքրքրություն պիտի մտցներ այդ եղանակների մեջ՝ ներկա երաժշտական հասկացողությանց համեմատ:

Մեզ մոտ դեռ մինչև այժմ էլ տարածված կարծիք է, որ Եկմայլանի գործը միայն այն է եղել, որ վերցրել է եղած Պատարագի պատրաստի եղանակները և նրանց տակ մյուս ձայները շարել: Ոչ, այդ համեմատաբար ավելի հեշտ կլիներ, քան նույն քանը եղանակների ընտրության և վերամշակության հետ ի միասին: Այդ վերամշակության գործը, որով Եկմայլանը սկիզբ է դրել հայ եկեղեցական երաժշտությունը որոշ ռեֆորմի ենթարկելու գաղափարին, ավելի քան ժամանակ և աշխատանք էր պահանջում, քան մի մարդու ֆիզիկական ուժերը կներեն: Սակայն Եկմայլանը այդ խնդիրը, եթե ոչ բոլորովին թերություններից զերծ, գոնե շատ դեպքերում մեծ մասամբ հաջող կերպով է լուծում՝ շնորհիվ յուր բարեխիղճ վերաբերմունքի և ֆանատիկ աշխատասիրության: Բավական է մի փոքրիկ համեմատություն Եկմայլանի Պատարագի և էջմիածնում հայկական նոտաներով տպագրված պատարագների ու Կարա-Մուրգայի՝ իբրև ռուսահայ եղանակներից օգտվողի, Պատարագի, որպեսզի զգանք, թե Եկմայլանը ինչպես է Պատարագի վերամշակության գործը տարել:

Նախ նկատենք, որ Եկմայլանը ստիպված է եղել երկու պատարագ գրել. մեկը՝ նման էջմիածնում տպված պոլսական վարիանտին և մյուսը՝ նման ռուսահայոց մեջ գործածական էջմիածնական վարիանտին: Այդ երկու վարիանտների գլխավոր տարբերությունը այն է, որ մինչդեռ Պոլսի վարիանտում Պատարագի Բ մասում «Հոգի Աստուծոյ»-ն, Գ մասում «Հայր մեր»-ն ու ամբողջ Դ մասը բոլորովին տարբեր ոճ ունեն, քան մնացածը, և խանգարում են Պատարագի ամբողջությանը, էջմիածնի վարիանտում այդ նույն երգերն ու ամբողջ Դ մասը «Սուրբ-սուրբ»-ի ոճով են հորինված, որով մի անքակտելի միասնություն, մոտածված ծրագրի և գեղարվեստական ամբողջություն է մտնում Պատարագի մեջ:

Իսկ այս հանգամանքից բխում է և այն եզրակացությունը, որ էջմիածնի վարիանտը ավելի հին է և նախնականին մոտիկ, քան Պոլսինը: Որովհետև պետք է ենթադրել, որ մեզ մոտ ևս, ինչպես նաև բոլոր քրիստոնյաների մեջ, սկզբնական Պատարագը շատ պարզ է եղել և ներկայացրել

է միայն հացի և գինու սրբագործությունը և հավատացյալներին բաշխելու արարողությունը, այսինքն՝ պիտի պարունակեր իր մեջ այժմյան Պատարագի երկրորդ և չորրորդ մասերը, որոնք մի ամբողջություն ներկայացնելով, նույն ոճով էլ պիտի որ երգվեին, ինչպես որ Էջմիածնի վարիանտըն է ապացուցում: Իսկ Պոլսի վարիանտը իր աղավաղումներով, անշուշտ, սկսել է այն ժամանակից առաջ գալ, երբ նախնական Պատարագի մեջ ներթելով մտել է Գլխնդվածքների մասը, երբ այդ նույն խրկիչ դրվածքները սկզբում միայն «Հայր մեր»-ի, իսկ հետո կոմսաց-կամաց նաև ուրիշ հոգեվոր երգերի միջոցով սկսեցին մեծ տեղ գրավել և բաժանելով սկզբնական Պատարագի մասերը իրարից, պատճառ դարձան նոցա սկզբնական միության աղյուսակայուն: Այն աստիճան, որ հետագայում վերջին մասը բոլորովին փոխեց յուր ոճը և ոչ մի անընդունելի չպահեց ոչ կենդանի Պատարագի հետ և ոչ էլ նրա այն մասերի հետ, որոնք ոճի [ստացիայի] խախտումներն առաջ բերին. «Հոգի Աստուծոյ»-ն փոխեց յուր եղանակը, տերունական աղոթքը՝ «Հայր մեր»-ը, փոխեց յուր սկզբնական վեհ, «Սուրբ-սուրբ»-ի ոճով կազմած, երկնային ձայներից հյուսած եղանակը և Պոլսի տիրացուների բերնում նույնիսկ այսօրվային հասակ: Ուստի և շատ բնական է, որ Եկմալյանը, ավելի մեծ արժեք և կարևորություն է տվել Էջմիածնի Պատարագին (հետևաբար և այն ներդաշնակել է թե՛ արական և թե՛ բառաձայն յատր խմբի համար), բան պոլսականին, որը սակայն բոլորովին աչքաթող չի արել և դաշնակել է արական բառաձայն խմբի համար: Այնուհետև, թե՛ առաջին և թե՛ երկրորդ Պատարագներում մոնոտոն և ձանձրալի եղանակների մեջ որոշ ձայնական՝ էլեմենտներ փոփոխություններ է մտցրել հետաքրքրական դարձնելու նպատակով, միանգամայն դուրս չգալով ուժի սահմաններից: Այսպես՝ «Քրիստոս ի մեջ մեր»-ի եղանակում նույն մոտիվը վեց անգամ կրկնվում է. Եկմալյանը, սակայն, «Սուրբ ողջունի հրաման տուա», «սւերն լընդհանուրս սփոնցա» և «արդ պաշտօնայք բարձեալ զձայն» խոսքերի եղանակը փոխում է, բարձրացնում է, բայց այնպես, որ եղանակը շահում է և ոչ թե կորցնում: Նույնպես բարձրացել է եղանակը. «Սուրբ-սուրբ»-ում՝ «Օրհնութիւն» և «գալոցդ ես անուամբ Տեառն», «Յամենայնի»-ում՝ «աղաչեմք գրեզ Տեր», «Որդի Աստուծոյ»-ում՝ «Հեղմամբ արեան քո սուրբ» և «Հոգի Աստուծոյ»-ում՝ «Հեղմամբ արեան սորա» [հատվածներում], նույնպես հետաքրքրական դարձնելու նպատակով:

Եկմալյանի քննադատներից Կոմիտաս վարդապետը այս Բ մասի բարձրացրած, մեր հիշատակած տեղերի մոտիվները համարում է եղանակի ոգուն հակառակ՝ հիմնովելով քառյակների հաջորդականության և կազմության վրա: Սակայն մենք նույնիսկ առանց գիտական փաստերի դիմելու կարող ենք ասել, որ ամենևին հակառակ չէ եղանակի ոգուն, որովհետև նույն ոճով գրած Դ մասում Պատարագի մեջ մի բանի անգամ նույն մոտիվը կա: Եկմալյանը գիտակցելով ոճի նույնությունը, այնուհետև օգտվելով, գործածել է այդ մոտիվը բավականին հաջող կերպով նաև Բ մասում՝ մի քանի անգամ:

Այսպես՝ «Միայն սուրբ»-ի սողների վերջին կտորները, չափավոր «Ամեն. Հայր Սուրբ»-ի սողները, ինչպես և Գձ «Տեր ողորմեա»-ն նույնպես բարեփոխությունների է ենթարկել: Վերջապես երրորդ՝ եղանակները մաքրել է ավելորդ անցիկ ձայներից և տիրացուական գեղեցիկներից և նուսանափրովկայի ու ֆրագիրովկայի միջոցով երաժշտական հետաքրքրություն մտցրել դրանց մեջ: Եվ այդ տեսակետներից չենք գտնի իրոք ամբողջ Պատարագի մեջ գոյցե և մեկ տակտ, որ վերանորոգչի ձեռքը կպած չլինի և այս կամ այն բարեփոխությունը արած չլինի:

Այսպիսի մի բանափրակական և գեղարվեստական աշխատանքի բովից անցնելուց հետո միայն Պատարագը յուր կորցրած նախկին փայլն ստացավ և խոսքերում գունավորումներով, ունկնդիրների հիացմունքը շարժեց:

Պատարագը այսպիսի մի վերամշակության ենթարկելուց հետո հետադառն Եկմալյանը արդեն կարող էր յուր գրած բազմաձայն երաժշտության արվեստի պատվաստմանը անցնել:

Առաջին դժվարությունը, որ պիտի նա իսկույն նկատեր, հայկական եղանակները եվրոպական մածոր և միևնուր զամմանների հետ հաշտեցնելու խնդիրն էր: Հայկական եղանակները իրենց կազմությամբ և առանձնահատկություններով շատ քրտնաթոր աշխատանք և ուժերի լարումն պիտի պահանջեին Եկմալյանից՝ բազմաձայնի կադրապարին ենթարկելու համար: Մի դժվարություն, որը նա միայն տասնյակ տարիների անդուլ աշխատանքի միջոցով կարողացավ հաղթահարել: Այդ դեռ բոլորը չէր: Կար և մի ուրիշ մեծ հարց. ի՞նչ ոճով պետք է դաշնակեր Պատարագը:

Նա անշուշտ ուսումնասիրել էր եկեղեցական երաժշտության մեջ գոյություն ունեցող ոճերը. լավ գիտակ էր Բախի պոլիֆոնիային, Հենդելի, Բեթհովենի հոմոֆոնիային: Սակայն նա շատ շուտով զգաց, որ ոչ

Բայի՛ր՝ յուր կրոնական գալարումները արտահայտող ֆուգաներով, և ոչ էլ Հենդայն ու Բեթհովենը վեհություն և զգացմունքների բազմազանություն արտահայտող մուդուլասիոններով, անհնար է պարփակելը՝ ավելի քան պարզ, իդիլ զգացմունքներով հորինված, փոքրիկ օրհներգներից կազմված մի Պատարագի մեջ: Ուստի և որոշեց շատ շուտով վերջին դարերի ոճերը հանգիստ թողնել և որոնել իր Պատարագի համար ընդհանուր եկեղեցական երաժշտության մեջ այն շրջանը, որտեղ եղանակները նույնպիսի պարզություն և գույտ կրոնական մեղմ ոգի ունենային, ինչպես մերն է:

Եկմայլանի վերամշակած ու դաշնակած Պատարագը դեռ առաջին օրերից իսկ մեծ ժողովրդականություն սկսեց վայելել, իբրև գեղարվեստական մի հսկայական երկ՝ ժողովրդականացնելով իր հետ նաև բազմաձայն երաժշտության գաղափարը:

Պատարագի ներդաշնակությամբ էլ, կարելի է ասել, վերջանում է նրա երաժշտական գործունեությունը, որովհետև հետագա՝ սինչև հիվանդությունը եղած ընդամենը մի քանի տարիների գործերը ավելի պատահական բնավորություն ունեն և միայն կարճեք դպրոցական հանդեսները մի քիչ ավելի հետաքրքիր դարձնելու ցանկությամբ են ստաջ եկել: Նա չթողեց ինքնությունը ստեղծագործական աչքի ընկնող երկեր:

Սակայն հենց միայն այդ Պատարագով էլ Եկմայլանը յուր միսիան ամբողջովին կատարել է: Այն պարտավորությունները, որ նրա վրա դրել էր հայ երաժշտության վերածնությունը, նա ավելի քան փառավոր կերպով իրագործեց, ստեղծելով իր Պատարագով բազմաձայն երաժշտության շուրջը այնպիսի մի հմայք, որից դժվար թե հայ ժողովուրդը նույնիսկ ձախող պայմաններում ձեռք քաշել ցանկանա:

1905-ի մարտի 6-ին նա չկար այլևս: Մոտ երեք տարի տառապելով անագորույն հիվանդության ճանկերի մեջ, մեռավ նա ամենքից մոռացված, ամենքից թողված և հարգողների մի փոքրիկ խմբակի ուղեկցությամբ գնաց հավիտյան հանգչելու Խոջեվանքի գերեզմանատանը: Մինչև այժմ նրա վրա նույնիսկ մի հասարակ քար չի գցած և գուցե շուտով նրա աճյունի դամբարանն էլ կկորչի անհայտության մեջ: Սակայն նրա Պատարագը, նրա «Հայր մեր»-ը այնպիսի կոթողներ են նրա համար, որոնք դարեր շարունակ պիտի կենդանի պահեն նրա հիշատակը մեր կյանքի մեջ և վկայեն, որ նա եղավ նախ հայ երաժշտության վերածնության հիմնադիրներից միը, երբ հոգևոր երգերն էին ձայնագրում, և ապա՝ նույն շարժման միակ շարունակողն ու հաստատուն հիմքերը դնողը, երբ յուր վերամշակած բազմաձայն Պատարագը ստեղծագործեց և ասպարեզ բերեց:

