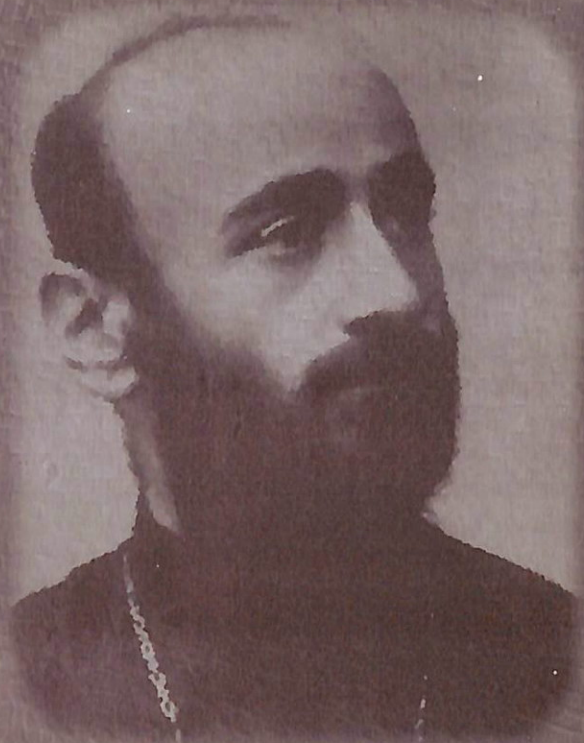
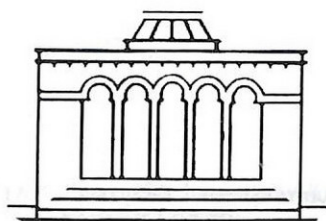




ԿՈՄԻՏԱՍ



НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ГЕОРГИЙ ГЕОДАКЯН

КОМИТАС



Издательство "Гитутюн" НАН РА
ЕРЕВАН 2000

929:78(479.25) Կոմիտե

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԳԵՎՈՐԳ ԳՅՈՂԱԿՅԱՆ

Կ Ո Մ Ի Տ Ա Ս

1
A 20546



ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն
ԵՐԵՎԱՆ 2000

ԴՏՀ 78(479.25)
ԳՄԴ 85.313(2Հ)
Կ 685գ

ԳՅՈՂԱԿՅԱՆ Գ.

Կ Ո Մ Ի Տ Ա Ս

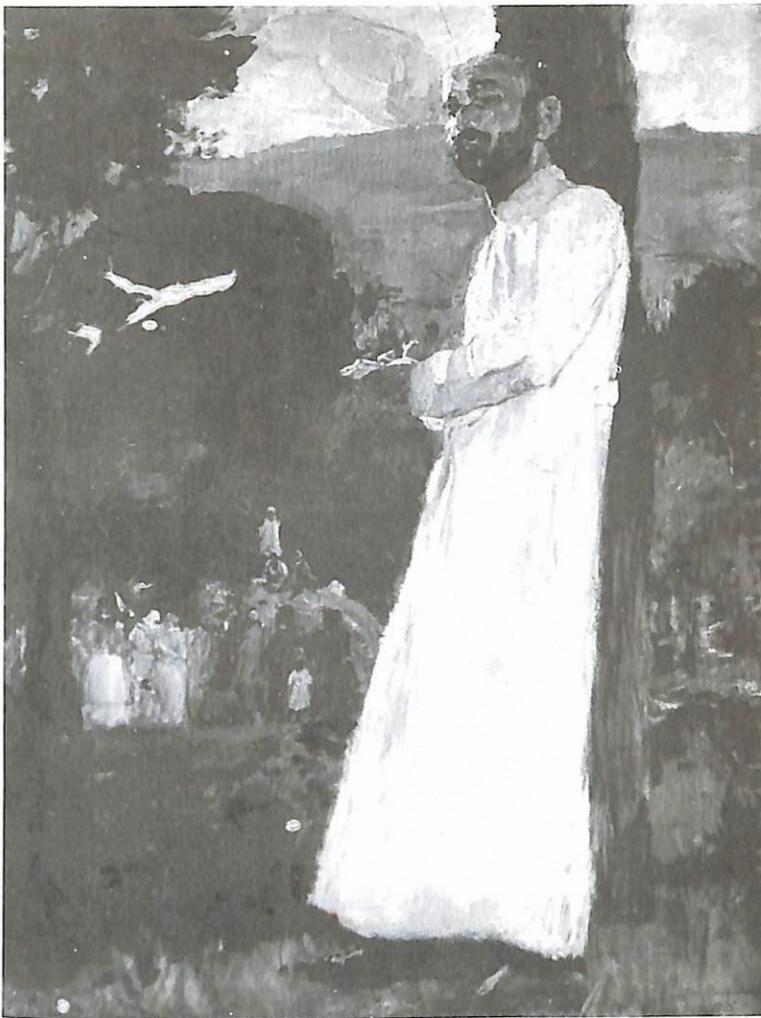
Կ 685գ Պատ. խմբագիր՝ Մ. Տեր-Սիմոնյան

Կ 4905000000
703(02)-2000
ISBN 5-8080-0467-5

ԳՄԴ 85.313(2Հ)

© Գ.Գյողակյան

© ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն 2000



Կոմիտաս
(նկարիչ՝ Ե. Թադևոսյան)



1

Հայրենի երգն ես դու մեր՝
 Վերադարձած հայրենիք: -
 Դեմքիդ տանջանքն է դրել
 Անագորոյն մի կնիք: -
 Եվ հանճարի հեռակա
 Հուրն է հանգչում ճակատիդ
 Ինչպես մարող ճառագայթ
 Արարատի գագաթին:

Ե. Չարենց «Requiem aeternam Կոմիտասին»

Հայ ժողովրդի հոգևոր կյանքում Կոմիտասը զբաղեցնում է բացառիկ տեղ: Նա եղել է հանճարեղ երգահան, ազգային դասական երաժշտական դպրոցի հիմնադիրը: Սակայն հայության մեջ նրա անվան հետ առնչվում է մաս առավել նշանակալի, ծանրակշիռ ու թանկարժեք մի բան: Կոմիտասին հաճախ համեմատում են Սեսրոպ Մաշտոցի հետ: Նա, ում հայտնի է Հայաստանի պատմությունը, կիսականա, թե ինչ կարող է նշանակել զուգորդումը 5-րդ դարում հայկական այբուբենը ստեղծող մեծ իմաստունի անվան հետ:

Յուրաքանչյուր ժողովուրդ ունի իր երկրի, նրա բնության, նրա մարդկանց ներաշխարհի, նրա ազգային մշակույթի բուն էությունը մարմնավորող խորհրդանիշները: Ինչպես Չարենցն է ասել.

Իմ կարոտած սրտի համար ոչ մի ուրիշ հեքիաթ չկա.
 Նարեկացու, Քուչակի պես լուսապսակ ճակատ չկա.
 Աշխարհ անցիր, Արարատի նման ճերմակ գագաթ չկա.
 Ինչպես անհաս փառքի ճամփա՝ ես իմ Մասիս սարն եմ
 սիրում:

Արարատ, Մաշտոց, Նարեկացի, Քուչակ, Աբովյան ... Այս շարքում, անտարակույս, կարելի է ավելացնել ևս մի քանի անուն: Հայրենի երկրի ուրույն խորհրդանիշ է դարձել և Կոմիտասի անունը:

Ինչու՞ այդպես եղավ: Չէ՞ որ Հայաստանը իր բազմադարյան պատմության ընթացքում ունեցել է ոչ սակավաթիվ ականառու արվեստագետներ՝ գրողներ ու բանաստեղծներ, երաժիշտներ ու նկարիչներ, դերասաններ ու քանդակագործներ: Ինչու միայն Կոմիտասին էր վիճակված այդպիսի տեղ գրավել ժողովրդի սրտում, նաև այն մարդկանց սրտերում, որոնք երբեմն բավական հեռու են երաժշտական արվեստից: Դժվար է սրան միանշանակ պատասխան տալ: Անկասկած է միայն, որ Կոմիտասի հետմահու փառքի մեջ անխզելիորեն միահյուսվել են գրեթե առասպելական դարձած նրա անհատականությունն ու կյանքի գործը:

Կոմիտասի ճակատագրում, նրա փշապատ ու ողբերգական կյանքի կորագծում արտացոլվել է հայ ժողովրդի պատմության մի ամբողջ դարաշրջան: Ազգային ինքնագիտակցության վերելքի, պայքարի, ծնունդ առնող հույսերի ժամանակը և հայ ժողովրդի բազմաչարչար պատմության ամենաահալոր էջերը նսեմացնող 1915թ. զարհուրելի ողբերգության ժամանակը: Կոմիտասը ցմրուր դատարկեց իր ժողովրդին բաժին ընկած տառապանքների դառը գավաթը: Նա կրեց հայրենի վայրերից բռնի ուժով տեղահանված և Անատոլիայի ու Միջագետքի անապատներում տանջալի մահվան դատապարտված իր հարյուր հազարավոր հայրենակիցների ճակատագիրը: Կոմիտասը հրաշքով փրկվեց: Ընկերները, երկրպագուները կարողացան աքսորից պոկել սիրելի երաժշտին: Սակայն արդեն ուշ էր: Վշտահար դատողությունը քեց նրան ընդմիշտ: Զսան երկար տարիներ շարունակվեց այդ կյանքը, որ նման չէր կյանքի և մահը, որ նման չէր մահվան: Իսկ նույն այդ ժամանակ նրա արվեստը նվաճում էր հիրավի համաժողովրդական ճանաչում: Ժողովրդի գիտակցության մեջ Կոմիտասի կերպարը ասես շոշափելիորեն մարմնավորեց հայրենիքի ողբեր-

գական անցյալը և նրա հավերժ կենդանի ստեղծագործ ոգին:

Կոմիտասի կերպարը ոգեշնչեց ստեղծելու մեծաթիվ պոեմներ, վեպեր, գեղարվեստական կտավներ, քանդակներ: Նրան սրտահույզ տողեր նվիրեցին մեր ականավոր բանաստեղծներ Եղիշե Չարենցը, Ավետիք Իսահակյանը, Պարույր Սևակը:

Նրա կյանքի իրադարձությունները դուրս եկան առանձին անհատի ճակատագրի շրջանակներից: Դա հենց ցավագործն ծանոթ և մի ողջ ժողովրդի կողմից վերապրած պատմությունն էր:

Կոմիտասի կյանքի ուղու անսովորության մեջ արտացոլվել է նաև դարաշրջանի մի այլ էական գիծ՝ Հայաստանի ներքին հասարակական կյանքի խոր հակասականությունը, նոր, ժողովրդավարական աշխարհայեցության պայքարն իր դարն ապրած, բայց դեռևս ուժեղ կղերական հայացքների դեմ: Կոմիտասի կյանքում այդ բախումը դրսևորվեց բացառիկ սրությամբ և անսրող: Որք տղա՝ նա տարվել էր Էջմիածին՝ հայ հոգևորականության կենտրոնը: Եվ դրանով կանխորոշվեց նրա հետագա ճակատագիրը: Ճեմարանն ավարտելը և հոգևոր կոչում ընդունելը եղան կյանքի հանգամանքների բերման օրինաչափ հետևանքը: Սակայն այն ժամանակների եկեղեցական միջավայրում լուսավորիչ արվեստագետի՝ իր աշխարհիկ կոչման հաստատումը Կոմիտասի համար ամենևին էլ թեթև գործ չեղավ: Արվեստագետի և եկեղեցու սպասավորի միջև «ռոմանտիկական» բախումն իրականում ամենևին ռոմանտիկ տեսք չունեցավ: Կոմիտասի համար դա եղավ հոգեկան դրամայի, իր իրավունքների ճանաչման և սիրելի արվեստին անմնացորդ նվիրվելու հնարավորության համար երկարատև, հոգնատանջ մաքառման աղբյուր: Էջմիածնի հետ խզումը և փախուստը Կոստանդնուպոլիս 1910 թվականին միայն արտաքուստ ամրացրին գործողության ձեռք բերված այն ազատությունը, որ ներքուստ նվաճված էր արդեն վաղուց: Սակայն դա տրվել էր թանկ գնով. տանջալի հոգեկան ներհակությունը, չիրականացած հույսերի դառնությունը մեծ երաժշտի կյանքի պատմության ամենամշտական ու տխուր լեյտմոտիվներից է:

Սակայն որքան էլ ծանր, իսկ երբեմն էլ անտանելի էին Կոմիտասի կյանքի հանգամանքները՝ զուրկ նույնիսկ սովորական ընտանեկան բերկրանքից, հոգեկան ջերմությունից, դա, այնուամենայնիվ, առլեցուն էր ամենամաքուր, լուսավոր ու հզոր մի կրքով, որը և նրա գոյության ողջ իմաստն էր կազմում: Դա երաժշտի կոչումն էր՝ զարմանալի բազմազան իր դրսևորումներում (երգահան, բանագետ, երգիչ, դիրիժոր-խըմբավար, գիտնական, մանկավարժ) և միաժամանակ ուղղված միակ նպատակին՝ հայրենի երկրի մասնագիտական երաժշտական արվեստի ուրույն հիմքերի հաստատմանը:

Ազգային մասնագիտական երաժշտության վերածննդի գաղափարը նոր հիմքի վրա, անշուշտ, միայն Կոմիտասի անձնական նվաճումը չէր: Այդ գաղափարն առաջադրվել էր բուն իսկ կյանքի կողմից, և նրա մարմնավորման ուղիները որոնել են ուրիշ շատ հայ երաժիշտներ ևս: Առաջադրված նպատակի լուծման ժամանակ Կոմիտասի համարձակ ու խորաթափանց միտքը հայ ազգային երաժշտական մշակույթի համար ունեցավ պատմական նշանակություն: Դա, անկասկած, ազդեցություն ունեցավ նաև մյուս արվեստների և հայ հասարակական մտքի զարգացման վրա: Կարելի է հավաստել, որ այդ իմաստով ևս Կոմիտասի գործը գերազանցել է զուտ երաժշտական ոլորտների սահմանները:

Երբ Կոմիտասը ստեղծագործական ասպարեզ մտավ, հայ իրականությունն ապրում էր իր զարգացման բեկումնային փուլը: Բացվել էր ժողովրդի կենսական ուժերի զարթոնքը: Ինչպես հայտնի է, այդ ընթացքը ծայր էր առել 1828թ. Արևելյան Հայաստանի՝ Ռուսաստանի հետ միավորվելու ժամանակից: Անխնա կեղեքման դարերից հետո, երբ Հայաստանը, կորցնելով իր անկախությունը, հայտնվել էր Թուրքիայի և Պարսկաստանի բռնապետական լծի տակ, հայ ազգաբնակչության գոնե մի մասի համար վերջապես ստեղծվեց առավել կամ նվազ բնականոն կեցության հնարավորություն: Վերելքն ընդգրկեց հասարակական կյանքի շատ բնագավառներ: Զար-

քոնք էր ապրում և Արևմտյան կամ, ինչպես ժամանակին ասվում էր, Տաճկահայաստանը, որտեղ 19-րդ դարի կեսերից ավելի ու ավելի ուժգնորեն էր բռնկվում հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարի հուրը:

Մեծ թափ առավ հատկապես գրականությունը: Սկսած հայ նոր գրականության և նոր աշխարհաբար լեզվի հիմնադիր Խաչատուր Աբովյանից, հանդես եկան մի շարք առաջնակարգ գրողներ, բանաստեղծներ, թատերագիրներ, որոնք նշանակալի դեր խաղացին Հայաստանի մշակութային զարթոնքում: Գրականության արգասավոր զարգացումը կարելի է բացատրել ոչ միայն մյուս արվեստների շարքում նրա գրաված առաջատար դիրքով: Ոչ պակաս կարևոր նշանակություն ուներ նաև ազգային գրական ավանդույթների ժառանգականությունը, որը գրեթե միշտ պահպանվում էր հայ գրականության մեջ: Նույնիսկ ամենամոռյալ ժամանակներում, երբ Հայաստանի վրա խավարն էր իջնում, և թվում էր՝ կանգ էր առնում ամեն կենդանություն, ժողովրդի ստեղծագործ միտքը չէր մարում: Ապահով գոյության որոնումներում հայրենիքից հեռացած հազարավոր պանդուխտների հետ միասին այն ապաստան էր գտնում օտարության մեջ: Հայաստանի սահմաններից հեռու ստեղծվում էին մշակութային օջախներ, որոնցից մի քանիսը դառնում էին ազգային լուսավորության կենտրոններ: Վենետիկ, Կալկաթա, Վիեննա, ապա Թիֆլիս, Կոստանդնուպոլիս, Մոսկվա, Փարիզ, Պետերբուրգ՝ ահա այն քաղաքներից մի քանիսը, ուր ոչ միայն խնամքով պահպանում, այլև հնարավորինս շարունակում էին զարգացնել գրի ու գրականության ազգային ավանդույթները:

Այլ էր մասնագիտական երաժշտության ճակատագիրը: Ավանդույթների ժառանգորդությունն այստեղ, ըստ էության, խղզված էր: Արդեն 18-րդ դարի սկզբին (հնարավոր է և շատ ավելի վաղ) կորել էր խազերի բանալին. խազեր Հայաստանում կոչվում էին այն հատուկ նշանները, որոնց օգնությամբ գրանցվում էին երաժշտական ստեղծագործությունները: Անվերծանելի դարձած խազերի գաղտնիքի հետ փակված մնաց

ազգային երաժշտական մշակույթի վիթխարի մի շերտ¹։ Այնինչ, դատելով այդ մշակույթի մեզ հասած բեկորներով (նշանակալի մասով պահպանված Կոմիտասի ջանքերի շնորհիվ), դա հասել է բարձր զարգացման և հատկանշվել աներկբա գեղարվեստական կատարելությամբ։ Հայ միջնադարյան երաժշտության փայլուն վերելքի ժամանակաշրջանը 10-14-րդ դարերն են և ըստ Ա.Շահվերդյանի հեղինակավոր նկատման. «Նրա զարգացումը առանձին փուլերում ակնհայտ է, որ նշանակալիորեն գերազանցում է եվրոպական մշակույթների զարգացումը և անհրաժեշտ լրացում է ներդրում մոնոդիկ (միաձայն -Գ.Գ.) երաժշտության ժանրերի տեսակների և երևույթների ընդհանուր պատկերում»։ Սակայն այնուհետև տիրում է ժամանակավոր դադարի և նկատելի անկման դարաշրջանը։ Խազային ձայնանիշերի կորստի փաստն ինքնին պերճախոս, բայց և ոչ միակ վկայությունն է այն բանի, որ Հայաստանի կյանքի արագընթաց վատթարացող տնտեսական, քաղաքական և հասարակական պայմաններում անհետանում էին բոլոր անհրաժեշտ նախադրյալներն ու ազդակները բարձր զարգացած մասնագիտական երաժշտական մշակույթի գոյության համար։ Սա դարձավ ավելորդ շքեղություն, ուստի և պետք է իջներ բեմից։

Բնական է, որ հայկական երաժշտությունը դուրս մնաց այն հզոր նորոգող շարժումից, որը Եվրոպայում կապված էր մասնագիտական երաժշտական արվեստի ողջ բնույթն արմատականորեն փոխած բազմաձայնության ապշեցուցիչ ծաղկման հետ։ Բազմաձայն երաժշտության զարգացումը ենթադրում էր երաժշտական կյանքի կատարելապես նոր և շատ ավելի բարդ ձևեր, որն անհնարին էր առանց երգչախմբային և գործիքային խոշոր խմբերի, օպերային թատրոնների, մասնագիտական երաժշտական կրթության ճյուղավորված ցանցի առկայության։ Հայ երաժշտական արվեստը, իհարկե, իր տրամադրության տակ նման անհրաժեշտ նյութական հիմք չունեի ո՛չ բուն Հայաստա-

¹ Միայն Մատենադարանում (ձեռագրերի պետական գրապահոցը Երևանում) հաշվվում են հազարից ավելի ձեռագրեր՝ խազային ձայնանիշերով։

նում, ո՛չ էլ ազգային մշակութային այն օջախներում, որոնք կազմավորվում էին նրա սահմաններից դուրս: Հայկական երաժշտության արհեստական մեկուսացումը շարունակվում էր մինչև անցյալ դարի 60-ական թվականները: Բայց այդ պահից իրադրությունը անակնկալ և կտրուկ փոխվեց: Ազգային երաժշտության նորոգման ընթացքը սկսվեց բուռն, գրեթե ինչ-որ տենդազիմ փութկոտությամբ: Ինչպես և պետք էր սպասել, մասնագիտական երաժշտական կյանքի վերածնունդը սկիզբ առավ այն քաղաքներում, որոնք այդ ժամանակաշրջանում վերածվել էին ազգային մշակույթի խոշոր կենտրոնների: Արդեն 1868թ. Կոստանդնուպոլսում երաժշտահան Տ.Չոլխաջյանը ստեղծում է հայկական առաջին օպերան՝ «Արշակ Երկրորդը»: Այստեղ էլ նրա նախաձեռնությամբ կազմակերպվում է երաժշտական ընկերություն, հրատարակվում են երաժշտական հանդեսներ, ստեղծվում է սիմֆոնիկ նվագախումբ: Ղեկավարելով երաժշտա-թատերական խումբը, որը բեմադրում էր նաև իր երաժշտա-բեմական ստեղծագործությունները՝ Չոլխաջյանը մեծ հաջողությամբ ելույթներ է ունենում Թուրքիայի, Սերձավոր և Սիջին արևելքի քաղաքներում:

Առաջին վերսլացքի այդ ժամանակաշրջանը տևեց միայն 10 տարի: 1878թ. բեռլինյան հաշտության պայմանագիրը ծանր հարված հասցրեց Տաճկահայաստանում հայերի ազգային ազատագրության հույսերին: Իսկ սուլթան Աբդուլ Համիդի գահակալությամբ սկիզբ դրվեց արյունոտ բռնություններին և ազգային մշակույթի յուրաքանչյուր դրսևորման անխնա հալածանքին: Բանտում վախճանվեց Ե.Տնտեսյանը՝ լուսավորյալ սակավաթիվ երաժիշտներից մեկը: Տ.Չոլխաջյանը, զրկված իր գործունեությունը շարունակելու ամեն մի հնարավորությունից, իր վերջին տարիներն էր անցկացնում Իզմիր քաղաքում՝ հուսահատ պայքարելով ընչազրկության և խսկառ մոռացության մատնվելու դեմ: Կոստանդնուպոլսում երկար ժամանակով դադար առավ հայ երաժշտական կյանքը: Ազգային արվեստի զարթոնքի նոր բռնկումը, կապված Կոմիտասի այստեղ գալու հետ, եղավ շատ կարճ և 1915-ին մարեց, այս անգամ արդեն

ընդմիջտ:

Անհամեմատ երջանիկ ճակատագիր վիճակվեց Ռուսաստանի տարածքում ապրող հայ երաժիշտներին: 80-ական թվականների սկզբից այստեղ ծավալվեց ականավոր երաժիշտության փոքրիկ Ք. Կարա-Մուրզայի գործունեությունը: Նա հասկանում էր, որ եվրոպական երաժշտական ձևերի նուրբ ծիլերը հայկական միջավայրում կարող են պատվաստվել, զանգվածային երաժշտական կենցաղում ամուր արմատներ ձգելով միայն: Նա համակված էր այդ կենցաղի արմատական վերափոխման իղձերով: Նրա հետապնդած սևեռուն գաղափարը բազմաձայնության տարածումն էր: Նրա հիմնական գործիքը երգչախմբային արվեստն էր, իբրև առավել մատչելի և ժողովրդավարական՝ տվյալ պայմաններում: Անսպառ եռանդի և հասարակական խառնվածքի տեր մարդ՝ Կարա-Մուրզան ամբողջապես անձնատուր եղավ իրեն համակած գաղափարին: Նա շրջագայում էր այն քաղաքներում ու ավաններում, ուր ապրում էր հայ ազգաբնակչություն և ամենուրեք կարճ ժամկետներում կազմակերպում էր երգչախմբեր: Ծանոթ մեղեդիների՝ բազմաձայն հնչողության անսովոր բնույթը (գոյություն ունեցող հայկական քաղաքային և գյուղական երգերը երգչախմբի համար մշակում էր ինքը՝ Կարա-Մուրզան) հրապուրում էր մարդկանց: Համերգների նախապատրաստությունը և բուն իսկ համերգները անցնում էին համընդհանուր խանդավառության մթնոլորտում: Գավառական խուլ քաղաքներում տղամարդկանց հետ միասին բեմ էին ելնում նաև կանայք (հակառակ Արևելքում հաստատված ավանդույթների): Եվ սա նույնպես ներկայացնում էր արտասովոր հուզիչ մի պատկեր: Կարա-Մուրզայի երգչախմբային համերգները հիացական ընդունելություն էին գտնում: Կարա-Մուրզայի աշակերտներն ու հետևորդները շարունակեցին նրա սկսած գործը: Բազմաձայնության հաղթանակը ակնհայտ դարձավ:

Երկար տատանումներից հետո հայկական եկեղեցին ևս վճռեց դիմել բազմաձայնությանը: Նա օգտվեց Եկմալյանի «Պատարագի» բազմաձայն մշակումից, որն արված էր տա-

դանդով, անուրանալի գեղարվեստական որակով: 1896թ. Եկմալյանի «Պատարագը» հրատարակվեց Լալայցիգում և այդ ժամանակվանից ստացավ եկեղեցու պաշտոնական ճանաչումը: «Պատարագի» առաջին կատարումները ինքնատիպ համերգների բնույթ ունեին՝ դեպի եկեղեցի գրավելով ունկնդիրների մեծ բազմություններ:

Մոտավորապես նույն տարիներին երևան եկան Ն.Տիգրանյանի մուղամների¹ գործիքային առաջին մշակումները: Դրանք կարևոր պատմամշակութային նշանակություն ունեին: Դրանց շնորհիվ Արևմուտքը առաջին անգամ ծանոթացավ Արևելքի երաժշտական մշակույթի ամենավաղ դրսևորումներից մեկին: Մյուս կողմից դրանք տեղացի ունկնդրին մատուցում էին ծանոթ, մանկությունից յուրացված մեղեդիական նյութի վրա եվրոպական հարմոնիայի ճաշակը, տիպիկ եվրոպական գործիքների բուն հնչողությունը (Տիգրանյանի վաղ մշակումները գրված էին դաշնամուրի և ջութակի համար):

Հարկ չկա հիշել Կոմիտասի բոլոր նախորդներին: Կարևոր է նշել, որ առաջին հայ մասնագիտացած երաժշտահանները, կրթություն ստանալով Արևմտյան Եվրոպայի և Ռուսաստանի² երաժշտական կենտրոններում, ձգտում էին հայ իրականության սեփականությունը դարձնել եվրոպական երաժշտական մշակույթի նվաճումները: Նրանց ջանքերն ուղղված էին եվրոպական երաժշտական տեխնիկան հայկական (ավելի լայն՝ արևելյան) երաժշտության փորձի հետ «օրինական ամուսնու-

¹ Մուղամները Արևելքում լայնորեն տարածված վոկալ-գործիքային կամ գործիքային ստեղծագործություններ են: Մուղամների արվեստի պատմությունը դարերի ընթացքում հասել էր մեծ կատարելության: Այդ համաարևելյան ժանրի զարգացման գործում անհերքելի ավանդ են ներմուծել և հայ երաժիշտները: Հայ ազգաբնակչության մեջ տարածված և մինչև այժմ գոյություն ունեցող մուղամներն ունեն իրենց տարբերակվող գծերը:

² Մ.Եկմալյանն ավարտել էր Պետերբուրգի կոնսերվատորիան Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի ղեկավարությամբ: Տ.Չուխաջյանը երաժշտություն ուսանել էր Սիլանով, Ն.Տիգրանյանը՝ Վիեննայում, այնուհետև Պետերբուրգում, Բ. Կարա-Մուրզան՝ Օդեսայում:

քյան» կապերով միացնելուն: Այդ փորձի ներքո հասկացվում էր այն ժամանակ կենցաղում (առավելապես քաղաքային) հընչող երաժշտությունը: Իսկ դա բավականին խայտաբղետ ու քմահաճ պատկեր էր ներկայացնում: Այստեղ հնչում էին և՛ պատահաբար տեղ գտած գեղջկական երգեր, և՛ համաարևելյան գործիքային երաժշտության տարբեր տեսակներ՝ սազանդարների գունեղ կատարմամբ, արմատավորվում, մշակվում էր աշուղների արվեստը, ծնունդ էին առնում նաև նոր, զուտ քաղաքային երգեր՝ արևմտյան, եվրոպական մանուշների ակնհայտ հետքերով: Ամենատարբեր ազդեցությունների այդ կենդանի, հարափոփոխ քուրայում երաժշտի զգայուն ականջը կարող էր, այնուամենայնիվ, առանձնացնել թեև տարատեսակ ներգործությունների ենթարկված, սակայն համենայն դեպս իր ակնհայտ ազգային բնույթը պահպանած երաժշտական երևույթներ: Առավելապես դրանց վրա էին հիմնվում (ավելի շուտ բնագործեն, քան գիտակցաբար) հայ առաջին երաժշտահանները՝ զարգացնելով վերածնվող մասնագիտական հայ երաժշտության ազգային յուրահատուկ գծերը:

Գրեթե նույնը կարելի է ասել եվրոպական երաժշտական տեխնիկայի հանդեպ նրանց ունեցած վերաբերմունքի մասին: Ե՛վ իրենց ուրույն ստեղծագործության մեջ, և՛ ժողովրդական, լայն տարածում գտած մեղեդիների մշակումներում նրանք օգտվում էին եվրոպական երաժշտության մեջ արդեն իսկ կայունացած արտահայտչամիջոցների զինանոցից՝ երբեմն նըրբորեն ընտրելով այն, ինչ կարող էր ավելի վառ ընդգծել ազգային երաժշտական պատկերների յուրահատկությունը, սակայն, հիմնականում ձգտելով «հաշտեցնել» իրենց երաժշտության ինքնատիպ կերտվածքը եվրոպական երաժշտական մտածողության գերիշխող ընդհանուր կանոնների հետ:

Ըստ էության, միանման ուղիներով էին զարգանում և ազգային մյուս մշակույթները, որոնց «մուտքը բարձր հասարակություն» և արագ վերելքը վճռորոշ դեր խաղացին 19-րդ դարի աշխարհի ողջ երաժշտական քարտեզի բարեփոխման մեջ: Եվրոպական երաժշտության ավանդական ընդհանուր կանոն-

ների հեղինակությունն այնքան մեծ էր և անվիճելի, որ դրանց հիմնիվեր վերափոխման գաղափարը կարող էր ծնունդ առնել ավելի քան համարձակ ու հանդուգն ուղեղներում: Իսկ նման մտքի տեր անհատներին, ինչպես հայտնի է, մարդկությունն աշխարհին պարզեում է ոչ այնքան հաճախ:

Ահա սա էր համառոտ ուրվագծված, այդ իսկ պատճառով շատ ընդհանուր պատկերը հայ երաժշտության վիճակի, որի ականատեսը եղավ Կոմիտասն իր ստեղծագործական ճանապարհի սկզբում:

2

Հայրենի երգ մեր վսեմ,
Հազարամյա մեր հանճար ...

Ե. Չափունց «Requiem aeternam Կոմիտասին»

Կոմիտասը (Սողոմոն Սողոմոնյան) ծնվել է 1869թ. սեպտեմբերի 26-ին Անատոլիայի (Թուրքիա) կենտրոնում գտնվող Կուտինա (Քյոթահիա) քաղաքում: «Սողոմոնյաններն ու քյոթահիացի հայ հիմնականիքները,- գրում է Կոմիտասը ինքնակենսագրության մեջ,- գաղթել են 17-րդ դարու վերջում Գողթն գավառի Ցղնա գյուղից»:

Նրա հայրը՝ Գևորգ Սողոմոնյանը, կոշկակար էր: Կենսուրախ, դյուրահաղորդ մի մարդ, որ ընկերների հետ ուրախ ժամանակ անցկացնելու առիթը բաց չէր թողնում: Բավական լավ նվագում էր թառ, հայտնի էր լավ ձայնով, և ինքն էլ երգեր էր հորինում: Իր մորը Սողոմոնը չէր հիշում. նա վախճանվել էր 17 տարեկան հասակում, երբ որդին դեռ մեկ տարեկան չկար: Ինչպես պատմում են, Կոմիտասի մայրը՝ Թագուհին, մեղամաղձոտ բնավորություն ուներ և ամուսնու նման բնությունից օժտված էր երաժշտական ունակություններով: «Հորս ու մորս ազգատոհմն ի բնե ձայնեղ է: Հայրս ու հորեղբայրս հայտնի դպիր են եղել մեր քաղաքի Ս.Թեոդորոս եկեղեցում: Մորս և

հորս տաճիկ լեզվով և եղանակներով հորինած երգերը, որոնցից մի քանիսն արդեն գրել են 1893 թվին հայրենիքումս, դեռ երգում են մեծ հիացմունքով մեր քաղաքի ծերերը», - վերհիշում է Կոմիտասը ինքնակենսագրության մեջ:

Դժվար է պատկերացնել ավելի անուրախ մանկություն, քան այն, որ բաժին էր ընկել Կոմիտասին: Հետագայում նա իր մանկությունը չէր սիրում վերհիշել. դա կյանքի այն ջնջված էջն էր, որի մոտքը փակ էր նույնիսկ նրա ամենամտերիմ մարդկանց համար:

Դասընկերների հուշերից հառնում է մի հիվանդոտ, գունատ տղայի կերպար՝ դեմքի մտասույզ ու մտահոգ արտահայտությամբ, աղքատ ու վատ հագնված, որի պատճառով էլ տառապում էր ձմեռվա սառնամանիքներից: «Նա վատ էր հագնվում, առանձնապես ձմեռը, երբ սառնամանիքին դպրոց էր գալիս ցրտից կապտած ու սառած ... Մենք մեր տակ բարձեր էինք դնում, բայց Սողոմոնը բոլորովին մերկ տախտակի վրա, ոտքերը տակն առած, դողալով կարդում էր և միշտ իր շնչով տաքացնում ցրտից սառած ձեռները», - գրում է նրա դասընկեր Ն. Միլտոնյանը:

Սողոմոնի կյանքն առավել դառնացավ հոր մահից հետո: 11 տարեկանում նա մնաց համարյա անօթևան: Ընկերները տեսնում էին նրան քնած լվացքատան կողքի քարերին և երբ կարողանում էին, տուն էին տանում: Ապրուստ հայթայթելուն նրան օգնում էր վճիտ ու զրնգուն ձայնը: «Թափառական փոքրիկ երգիչ»՝ այս անունն ամուր հաստատվեց նրա վրա Կուտինայում: Իր սքանչելի ձայնին էլ նա պարտական էր այն կարևոր իրադարձության համար, որ շուտով փոխեց նրա կյանքի ընթացքը:

1881թ. տեղի վանահայր Դերձակյանը եպիսկոպոսի կարգատանալու համար պետք է մեկներ Էջմիածին: Հաստատված ավանդույթի համաձայն և կաթողիկոսի խնդրանքով նա պետք է իր հետ բերեր մի «ձայնեղ» որբ տղա՝ հոգևոր ճեմարանում ուսում առնելու: Ընտրությունը կանգ առավ Սողոմոնի վրա: Ահա Կոմիտասի կյանքի առասպելական և միաժամանակ

միանգամայն արժանահավատ դրվագներից մեկը՝ ըստ Մարգարիտ Բաբայանի պատմածի¹:

«Երբ նրան (Սողոմոնին) հասցնում են ս. Էջմիածին, Գևորգ Դ կաթողիկոսը ցանկանում է տեսնել տղային ու շատ զայրանում է, որ երեխան թուրքերեն է խոսում միայն (այդ ժամանակները Կուտինա քաղաքում արգելված է եղել հայերեն խոսել): Տղան հանգիստ պատասխանում է.

- Հենց դրա համար էլ ինձ բերել են, որ հայերեն սովորեմ:
- Ապա ի՞նչ գիտես,- հարցնում է Վեհափառը:
- Երգել գիտեմ:

Եվ իր նուրբ, սքանչելի սուպրանո ձայնով երգում է հայերեն շարական², առանց մի բառ հասկանալու: Չափազանց զգացված կաթողիկոսի աչքերում արցունքներ երևացին: Նա իսկույն կանչում է բարձր դասարանների աշակերտներին և հրամայում, որ անհապաղ հայերեն սովորեցնեն փոքրիկ Սողոմոնին: Ամեն կիրակի, Վեհափառի հրամանով, տղան պիտի երգեր տաճարում՝ նրա բազկաթոռի հետև կանգնած, ու կաթողիկոսը խոր հուզվում էր»:

Լեզվի հետ կապված դժվարությունները շուտով հաղթահարվեցին (հետագայում Կոմիտասը հայտնի էր իբրև ինչպես նոր, այնպես էլ հին հայերենի՝ գրաբարի գիտակ): Հաջողությամբ էին ընթանում նաև մյուս առարկաների, այդ թվում և նոր հայկական նոտագրության³ տիրապետման պարապմունքները: Բացառիկ երաժշտական ձիրք ցուցաբերած պատանի Սողոմոնը շրջապատված էր հատուկ ուշադրությամբ, և եկեղեցին մեծ հույսեր էր կապում նրա հետ: Ուշագրավ է, որ 1893թ. ճեմարանն ավարտելու և հոգևորական առաջին՝ սարկավա-

¹ Մարգարիտ Բաբայանը (1885-1968) հայտնի երգչուհի էր, ապրում էր Փարիզում: Կոմիտասի մերձավոր բարեկամն ու նրա ստեղծագործությունների անխոնջ տարածողը:

² Շարական - օրհներգային բնույթի հայկական հոգևոր երգասացություն:

³ Հայկական նոր նոտագրությունը 19-րդ դ. սկզբին երաժշտական գործի մեջ ներմուծեց Հ.Լիմոնճյանը: Գծապատկերով Լիմոնճյանի համակարգի նշանները նման էին հինավուրց խազերին, թեև նրանց հետ ընդհանուր ոչինչ չունեին:

գի աստիճան ստանալու կապակցությամբ նրան տրվեց 7-րդ դարի նշանավոր բանաստեղծ, և, ինչպես ավանդությունն է ասում, շարականների մեղեդիների առաջին հեղինակներից մեկի՝ Կոմիտաս կաթողիկոսի անունը: Ճիշտ է, Կոմիտասը կաթողիկոս չդարձավ: Երկու տարի անց նա օծվեց հաջորդ՝ վարդապետի հոգևոր աստիճանով, որով իսկ ավարտվեց նրա վերընթացը եկեղեցական կարգապետական սանդուղքով: Բայց իր նախորդ մեծ անվանակցի գեղարվեստական ձիրքը նա ժառանգել էր լիապես:

Ճեմարանի սան լինելով, Կոմիտասը մոտիկից առնչվեց հայ եկեղեցական երաժշտության աշխարհին: Նրան գերեց դարերի խորքից եկած եղանակների զուսպ և հանդիսավոր գեղեկությունը՝ մեկ հուզավառությամբ լեցուն, մեկ ասես մշուշված վերերկրային խորհրդավոր լույսով: Նա ոչ միայն ինքն էր հրաշալի երգում եկեղեցական երգասացությունները, այլև մանրակրկիտ գրանցում էր դրանք, համեմատում, ուսումնասիրում: Իր առաջին պատանեկան դիտումների արդյունքները նա ընդհանրացրեց «Հայկական եկեղեցական մեղեդիներ» մեծ հոդվածում՝ հրատարակված Էջմիածնի «Արարատ» հանդեսում 1894թ.:

Բայց երբեմնի «թափառական երգչի» հոգին ծարավի էր և բոլորովին այլ երաժշտական տպավորությունների: Շրջապատող իրականությունը տալիս էր բոլոր հնարավորությունները՝ այդ ծարավը հագեցնելու համար:

Եկեղեցական տոներին (իսկ դրանք բավական հաճախ էին լինում տարվա մեջ) Էջմիածին էին գալիս բազմաթիվ ուխտավորներ: Առավոտից գոռնայի և դիոլի ձայները թնդացնում էին ողջ շրջակայքը: Ամենուրեք երևում էին ազգային գունեղ տարազներով գեղջուկների խմբեր: Դժվար է ասել՝ կրոնական ինչ զգացումներ էին բերում նրանց այստեղ, և կա՞ր արդյոք, ընդհանրապես, կրոնական որևէ բան նրանց զգացումներում: Չոհաբերության ծեսերն ու դրանց ուղեկցող աղմկոտ ուրախությունն ավելի շատ աշխարհիկ և նույնիսկ հեթանոսական բնույթ էին կրում: Իսկ ավելի հավանական է՝ սերնդեսերունդ

ավանդաբար փոխանցվող այդ ծեսերը լավագույն առիթ էին՝ զարդարելու գյուղական միապաղաղ կյանքի տխուր առօրյան: Երիտասարդական պարերում ու խաղերում սկիզբ էին առնում գեղջկական ապագա «սիրավեպերը»: Արևն ու գինին բորբոքում էին արյունը: Միմյանց հաջորդող երգերում հոգիներն էին քեթևացնում: Իսկ պարերին տրվում էին ամենայն լրջությամբ և ինքնամոռաց թափով: Պատանիները, շրջան կազմած, ուս ուսի, հմայելու չափ միալար մեղեդու ներքո պտտվում էին անշտապ ու կենտրոնացած: Մի փոքր բարձրացնելով մեկ աջ, մեկ ձախ ոտքը, նրանք պտտվում էին աստիճանաբար արագացող թափով՝ մինչև կատարյալ ուժասպառություն՝ խենթ հըրճվանքով ասես ոտնատակ տալով անվեհեր խիզախության տենչանքի մշտատանջ թախիծը:

Պատանի Կոմիտասին անչափ գրավում էր ժողովրդական կյանքի, ժողովրդական խնդրյալն տարերքը: Ջանալով աննկատ մնալ, թաքնված՝ նա ժամերով ունկնդրում էր ժողովրդական երգերն ու պարերը: Դրանց մեղեդիները մխրճվում էին հիշողության մեջ և որպես անտես ուղեկիցներ՝ դեռ երկար ժամանակ նրա հետ էին: Շատ չանցած, Կոմիտասը սկսեց գրի առնել ժողովրդական մեղեդիները: Երաժշտական բացառիկ լսողությունը թույլ էր տալիս նրան այդ անել ճշգրտությամբ և կատարյալ: Գրառելիս նա օգտվում էր հայկական նոտագրությունից, որը հնարավորություն էր տալիս այդ պահին տեղում, համարյա սղագրական արագությամբ արձանագրել ամենաբարդ, կշռույթի ու մեղեդիական նախշերի առումով ամսովոր ժողովրդական եղանակները: Նա կարող էր ճշգրտորեն վերարտադրել ամեն մի պարի յուրաքանչյուր շարժում՝ թե՛ կանացի, թե՛ տղամարդկանց: Ինչպես պատմում է նրա ժամանակակից Հրաչյա Աճառյանը (հետագայում խոշորագույն լեզվաբան, ակադեմիկոս), Կոմիտասը «ճեմարանի ուսուցիչներու մեջ հայտնի ժողովրդական պարող էր: Տղամարդկանց խիզախ, խրոխտ շորորեն, ծանր ճոճումներով՝ և մարտական սուրով, մինչև շինական կանանց պարերը, իրենց ձայնի հարագատ ելևէջներով և մարմնի ու ձեռքերու նուրբ արտահայտություններով առ-

հավետ անմոռանալի կմնան»:

Հետագայում դաշնամուրային մանրանվագների շարքի մեջ Կոմիտասը վեհաշունչ բանաստեղծականությամբ վերարտադրեց ժողովրդական պարային արվեստի գեղեցկությունն ու բազմազանությունը:

Ժողովրդական մեղեդիների գրառումը Կոմիտասի համար սիրելի գրադմունք դարձավ, նրա ամենամեծ հրապուրանքը, նրա կիրքը: Նա այլևս չէր գոհանում նրանով, ինչ լսում էր Էջմիածնում: Նա սկսեց տառացիորեն «որսալ» ժողովրդական նոր եղանակներ՝ հասնելով ամենախուլ ու հեռավոր գյուղերը: Գեղջուկներն արդեն լավ ճանաչում էին նրան և ներողամբ-տորեն էին վերաբերվում «խաղ ասող վարդապետի», ինչպես նրանք անվանում էին Կոմիտասին, տարօրինակ քմահաճույքների: Կոմիտասն արդեն կարող էր առանց երկյուղելու, թե իր ներկայությամբ կխաթարի ժողովրդական կատարողների ստեղծագործական ներշնչանքը, անմիջականորեն հետևել ժողովրդական արվեստի ամենատարբեր դրսևորումներին: Հոգեվոր կոչումը օգնում էր թափանցել նույնիսկ այնտեղ, ուր ուրիշները մուտք չունեին: Նա կարող էր անմիջաբար մասնակցել հարսանիքներին, կնունքներին և մյուս ժողովրդական ծեսերին, որոնց խստորեն սահմանված, համարյա արարողակարգային կանոնները հաճախ բացառում էին կողմնակի անձանց ներկայությունը:

Աստիճանաբար Կոմիտասի առջև բացվում էր ժողովրդական արվեստի աշխարհն իր ողջ խորությամբ ու հարստությամբ: Զիչ առաջ անցնելով, քանզի ժողովրդական երաժշտության մասին այդպիսի հստակ բանաձևմամբ մտքերը նրա հողվածներում երևան եկան շատ ավելի ուշ, բերենք մի քանիսը նրա ասույթներից: Սկսենք հետևյալից. «Ոչ մի բան ժողովրդի զգայարաններից խուսափել չի կարող. դրա համար էլ խիստ բազմապիսի են ժողովրդի ստեղծագործության արդյունքները» («Մի թռուցիկ ակնարկ ...» ձեռագրից):

Ժողովրդական արվեստի աշխարհում անսովոր շատ բան կար: Այստեղ գործում էին իրենց կանոնները, իշխում էին ի-

րենց օրենքները: Ժողովրդական երաժշտությունն անտեսանելիորեն միահյուսվում է կյանքին, գեղջուկի կենցաղին: Երաժշտությունն այդ կյանքի անբաժանելի մասն էր, «նրա ամենաառաջին անհրաժեշտությունը, ինչպես հացն ու ջուրը» (Կոմիտաս):

«Շատ դժվարությունով կամ ամենեւին չեն երգում,- նկատել է Կոմիտասը,- ծաղր են անում, եթե մի գյուղացի խնդրէ, որ, օրինակ, մի շինական երգ ասեն, երբ գործի չեն, այն էլ՝ տանը:

Ժողովուրդն արվեստական երգեցողութիւն ասած բանը չգիտէ. իրաքանչիւր երգ իր տեղում, իր ժամանակին է ստեղծում կամ սովորում - գործի ժամին՝ գործի երգ, տանը՝ տանու երգ միայն կ'ասեն: Ոչ մի գիւղացի, տանը նստած, կալի երգ չի ասի. որովհետեւ կալերգն ստեղծելու եւ ասելու տեղն է կալը, ուստի շատ օտարոտի է երեւում, թէ ինչու են հետաքրքիր լինում մի երգով, երբ անտեղի եւ անյարմար ժամանակ է:

Իրաքանչիւր երգ կապուած է գիւղական կեանքի մէկ րոպէի հետ եւ տալիս է միայն այդ րոպէի հաշիւը: Ժողովուրդը ժամանակից եւ տեղից բաժան երգ չի հասկանում, չի ստեղծում եւ չի էլ գործածում»:

Գրականության մեջ հազվադէպ են երգի ծնունդ առնելու վերաբերյալ այնպիսի դիտարկումներ, որ արել է Կոմիտասը «Հայ գեղջուկ երաժշտություն» հոդվածում. «Ես արդէն, թուրքն ու մատիտը պատրաստ, դուրս էի եկել շինութեան սալահատակ տանիքը եւ սպասում էի նոցա գալուն: Այս անգամ ներկայ էի հէնց սկզբից. ուրիշ անգամներին հնար չէր լինում, որովհետեւ պար բռնելն սկսում են գիշերով, իսկ ես հասնում էի եւ պատրաստ երգեր էի լսում: Տեսայ եւ զգացի, թէ որքան սխալուել եմ: Առաջ-առաջ մի չորս հոգի եկան: Պարը բոլորեցին: Մի երկու շրջան, լուռ, բայց համաչափ քայլով, դէպի աջ, որպէս սովորոյթ եւ խաղի սկզբին, պտույտ արին: Միջի լավ խաղ ասողն սկսեց երգել այս կրկնակով.

Աման Թելլօ, Թելլօ,

Սիրուն Թելլօ, Թելլօ»:

Կոմիտասը մանրամասն նկարագրում է, թե ինչպէս աստի-

ճանաբար ընդլայնվում էր պարերգի մասնակիցների շրջանը, և քառյակից քառյակ փոխվում և կատարյալ էր դառնում հիմնական մեղեդին: Վերջապես շրջան է մտնում գյուղի լավագույն երգասացուհին և իր սեփական տարբերակի կատարմամբ հենց նոր հորինված երգին հաղորդում գեղարվեստական փայլ ու ավարտուն տեսք:

«Գիտում ամենքն էլ, լաւ կամ վատ, երգել գիտեն, որովհետեւ մասնակից են երգաստեղծութեան կամ երգասութեան, ավարտում է իր միտքը Կոմիտասը: - Բայց եւ ոչ մէկը չգիտէ, թէ ո՛վ է կապել խաղը, որովհետեւ բոլորը միասին են հիստում: Ո՛չ մէկը չգիտէ, թէ որտէ՛ղ է հիստել, որովհետեւ խաղ ստեղծել կարելի է ամէն տեղ: Ո՛չ մէկը չգիտէ, թէ ինչպէս է յօրինել, որովհետեւ երգաստեղծութիւնն ինքնաբեր կարողութիւն է: Ո՛չ մէկը չգիտէ, թէ երգ է հնարել, որովհետեւ իւրաքանչիւր բոլակ հետը բերում է նոր տրամադրութիւն: Մէկն առիթ է տալիս, միւսը՝ նիւթ, մէկը մի միտք է յղանում, միւսը ձեւակերպում է եւ տեղնուտեղը, վայրկենական տպաւորութեան եւ ազդեցութեան տակ: Խօսքն ու ձայնը, բանաստեղծութիւնն ու երաժշտութիւնը, իբր երկուորեակ քոյրեր, բխում են անսպառ կերպով ժողովրդի մտքից ու սրտից, բնագոյաբար եւ առանց կանխակալ նախապատրաստութիւն ունենալու: Իրանց միջի նուրբ ճաշակի տէր անձն էլ կոչում է բնականաբար, տեղական դրոշմ դնում եւ գեղջուկի բուն ոգին վառ գոյներով պայծառացնում»:

Հանպատրաստից երգաստեղծումները, ինչպէս տեսնում ենք, ծնունդ են առնում թեթևորեն և անկաշկանդ: Ստեղծագործական այդ ազատությունը միայն երգաստեղծման մասնակիցների հայտնի գեղարվեստական հմտությունների վկայությունը չէ: Դա անհնարին կլինէր, եթե հանպատրաստից երգաստեղծումը չհիմնվեր երաժշտական մտածողության որոշակի տրամաբանության վրա, որը կազմավորվել և ձևավորվել էր դարերով և ասես մոր կաթի հետ ներծծվել յուրաքանչյուր հաջորդ սերնդի կողմից: Երգի ծննդյան այս «թեթևության» թիկունքում կանգնած էր մի ամբողջ զարգացած երաժշտական համակարգ, որի ինքնատիպ գծերը դեռ պետք է հայտ-

նագործեր Կոմիտասը: Երգաստեղծման նման ձևերը վերաբերում էին ամենազանգվածային, լայնորեն տարածվածների թվին: Դրանք ասես տեղադրված էին ժողովրդական արվեստի մակերեսին: Սակայն ժողովրդի մեջ ապրում էին նաև երգարվեստի՝ գեղարվեստական հարստության ու բարդության առումով բացառիկ նմուշներ: Ամեն ոք չէ, որ կարող էր դրանք կատարել. չափազանց փոքրաթիվ գիտակների էր դա վիճակված, որոնց «մատով էին ցույց տալիս» (Կոմիտաս): Հենց նրանցից էր գրի առնում Կոմիտասը աշխատանքային, վիպական, ծիսական, քնարական երգերի առավել կատարյալ տարբերակները:

Կոմիտասի «Լոռվա գութաներգ» նշանավոր հողվածում մեր առջև ասես տեսանելիորեն հառնում է ժողովրդական երգարվեստի այդպիսի բարձրագույն նմուշներից մեկի կենդանի հնչողության պատկերը:

Լոռիում, մինչև Կոմիտասի ժամանակները պահպանված ավանդույթի համաձայն, հողը հերկում էին ծանր, հնամենի գութանով: Որպեսզի հաջող անցկացվեր հերկը, մի քանի ընտանիքներ միանում էին աշխատանքային խմբի մեջ՝ ընտրելով իրենց միջից գլխավոր հերկվորին, մաճկալին, որը նաև հոռովելի առաջատար երգողն էր:

Վարը սկսվում էր երեկոյան: Արագորեն խտացող մթնշաղն իր հետ տանում էր ցերեկվա աղմուկն ու առօրյա հոգսերը: Բնության անդորրը մտնում էր իր իրավունքների մեջ, և մաճկալի սիրտն արդեն զգում էր նրա հավերժական շունչը: Հասնում էր այն խորհրդավոր ու սրբազան պահը, երբ առաջին ակոսը պետք է արթնացներ հողի նիրհած ընդերքը: «Խորհրդաւոր ու պաշտելի գաղտնիք. շինականը բնութեան գրկում, բնութիւնը շինականի սրտում վերստին ու միաժամանակ ծնունդ են առնում» (Կոմիտաս): Գեղջուկի զգացմունքները ծայրաստիճան լարված են, ցնծությամբ է լցվում «գիւղացու սիրտը, նրան ուժ ու աշխոյժ տալիս եւ յոյս՝ կրկին մէկ տարվա պաշարի»:

Աստծուն ուղղված երախտագիտության խոսքերի հետ միաժամանակ ծանր խոփը պատռում է հողի կուրծքը: Գեղջուկների

ջանքերը թևավորում է պայծառ ու հզոր երգը: Ահա վարի դրվագներից մեկը Կոմիտասի գունեղ նկարագրությամբ.

«Երբ այսպես «Օխնեյի Աստոծն» ու «Յիշեյի Աստոծն» իր սարօք ասում-պրծնում են, աւագ հոտաղն իջնում է եզների ուսից, դուրս է գալիս լծի միջից, փոքր-ինչ հեռանում է գութանից ու ձախ ձեռքն ականջին դնելով եւ աջովը ճիպոտը շարժելով երգում է՝

Գալիս է, գալիս է,

Հա՛ - հա՜~

Ա՜յ, ճը՛լ - վըստ, ճը՛լ - վըստ,

Ակը լալիս է:

Եւ վազելով գնում, թռչում, ուտնում է լծի վրայ առանց երգելը դադարեցնելու, եւ բանաստեղծական այդ հրաշալի ժամին թեւ է առնում գութանը, թռչում ու իր հետը շունչ է տալիս վեց հոտաղին, որոնք տասներկու լծկան են քշում, ցնծալով, եւ շրջակայ լեռներն ու ձորերը մէկ տեղ թնդալով»:

Վերադառնալով Կոմիտասի պատանեկան տարիներին, չպետք է մոռանալ, որ այն ժամանակ նա գրեթե չէր ճանաչում եվրոպական երաժշտությունը: Նրան շրջապատող երաժշտական աշխարհն իր բնույթով բոլորովին այլ էր: Եվ այդ աշխարհը՝ հայկական ժողովրդական և հոգևոր երաժշտությունը, հարևան արևելյան ժողովուրդների երաժշտությունը, Կոմիտասը գիտեր ոչ թե իբրև սիրող, այլ իբրև նրբաճաշակ մասնագետ: Ժողովրդական երգերը նա սկսել էր գրի առնել արդեն 15-16 տարեկանից: 1895թ. նրա հրապարակած Ալևնի ժողովրդական երգերի ոչ մեծ ժողովածուն առանձնանում էր գրառման անթերի ճշգրտությամբ և գիտական ակնառու արժեք էր ներկայացնում:

Եվ որքան էլ հետագայում հարստանար նրա երաժշտական-լսողական փորձը եվրոպական արվեստի գլուխգործոցների շնորհիվ, շրջապատող աշխարհը նրա ականջին հնչելու էր հարազատ ժողովրդի երաժշտական պատկերներով: Աշխարհի այդ յուրահատուկ «ունկնդրման» մեջ է Կոմիտաս երգահանի

հետագա ստեղծագործության ձգողական ուժի, նրա գործերի խոր ինքնատիպության և նախաստեղծ թարմության հիմքերից մեկը:

Կոմիտասը եվրոպական երաժշտությանը առաջին անգամ մոտիկից շփվեց, հավանաբար, Էջմիածնի ճեմարանում գտնվելու վերջին տարիներին, երբ այնտեղ հրավիրվեց Զ. Կարա-Մուրզան՝ իբրև երաժշտության ուսուցիչ: Եվրոպական բազմաձայնությանը ծանոթանալը շնորհալի պատանուն ցույց տվեց այն վիթխարի հնարավորությունները, որ բացվում էին ազգային երաժշտական մշակույթի առջև: Աստիճանաբար հասունացավ և երաժշտական կրթությունը շարունակելու միտքը, սակայն, նոր մակարդակով և նոր պայմաններում: Թողնելով ճեմարանի երաժշտության ուսուցչի քիչ թե շատ ապահով տեղը, որը նա զբաղեցրել էր Կարա-Մուրզայի հեռանալուց հետո, Կոմիտասը նորից հանձնվում է «ուսանողական» կյանքի դժվարություններին:

Հայ կոմպոզիտորներից եվրոպական ըմբռնմամբ լուրջ կրթություն ստացած Մակար Եկմալյանի հետ պարապմունքները Թիֆլիսում Կոմիտասի համար դարձան եվրոպական երաժշտական տեխնիկային տիրապետելու մի յուրատեսակ նախերգանք: Հաջորդ քայլերն արդեն կապվում են Բեռլինի հետ, ուր նա մեկնել էր ուսանելու՝ կաթողիկոսի բարեխոսությամբ թոշակ ստանալով ազգային մեծ բարերար Ալեքսանդր Մանթաշյանցից:

Բեռլինը Կոմիտասի ստեղծագործական կենսագրության մեջ կարևոր փուլ էր: Ո՛չ նյութական դժվարությունները (թոշակը հազիվ էր բավարարում դասատուներին վճարելուն և նուտաներ ու գրքեր ձեռք բերելուն), ո՛չ ժամանակի սահմանափակությունը (ուսման ժամկետն ավարտվելուց դեռ շատ առաջ նրան մշտապես հիշեցնում էին ամենաշտապ կերպով Էջմիածին վերադառնալու անհրաժեշտության մասին) նրան չէին կարող խանգարել առավելագույնս օգտագործելու այն հարուստ հնարավորությունները, որոնք տալիս էր Բեռլինը՝ Եվրոպայի խոշորագույն երաժշտական կենտրոնը: Նա ընդունվեց

պրոֆեսոր Ռիխարդ Շմիդտի մասնավոր կոնսերվատորիան, ուր անցնում էր երաժշտական-տեսական առարկաներ, կոմպոզիցիա, սովորում էր դաշնամուր նվագել: Միաժամանակ նա Կայսերական համալսարանում հաճախում էր փիլիսոփայության, երաժշտական գեղագիտության, ընդհանուր պատմության և երաժշտության պատմության դասախոսություններին: Բացի այդ, Կոմիտասը պարապում էր նաև վոկալի դասատուի հետ, մշակում իր ձայնը՝ գեղեցիկ հնչերանգով և չափազանց ճկուն հնարավորություններով օժտված բարիտոնը: Ուսանելու առաջին իսկ տարին բերեց մեծ հաջողություններ: Բացառիկ համեստ մարդ (Կոմիտասի բնավորության այդ գիծը իրենց հուշերում շեշտում են բոլոր ժամանակակիցներն անխտիր), նա, այնուհանդերձ, անսրող հպարտությամբ իր նամակներից մեկում գրել է. «Չափազանց զոհ եմ իմ ուսուցչապետիցս, որ այս մի տարվան ընթացքում ինձ այնքան առաջ տարավ երաժշտութեան մեջ առհասարակ, որքան վեց տարում չեն անցնում այստեղի պետական երաժշտանոցում անգամ»:

Բեռլինում մնալու հետագա երկու տարիները եղան նույնքան լարված ու արգասավոր: Նրա ուսուցիչների շարքում էին ժամանակի հայտնի երաժիշտներ ու գիտնականներ Ռ.Շմիդտը, Օ.Ֆլայշերը, Մ.Ֆրիդլենդերը, Գ.Բելլերմանը: Դատելով այդ ժամանակաշրջանում Կոմիտասի հեղինակած գործերից (երկեր դաշնամուրի և լարային քառյակի համար, ռոմանսներ, աստվածաշնչյան թեմաներով «Առ գետս բաբելացոց» խմբերգը), ինչպես նաև Պատարագի նրա առաջին մշակումներից մեկը՝ այսպես կոչված «Բեռլինյան պատարագը» նա արտասովոր արագությամբ և նպատակասլաց տիրապետում է մասնագիտական անհրաժեշտ հմտություններին: Ճիշտ է, այդ հորինվածքները, ստեղծված համաեվրոպական երաժշտական ավանդույթների ընդունված հունով, դեռևս քիչ բան են ասում Կոմիտաս երգահանի ապագա հանճարեղ կոռեկտների մասին:

Բեռլինում Կոմիտասը մոտիկից ծանոթանում է գերմանական երաժշտության դասականներին: Ժամանակակից կոմպոզիտոր-

ներից նրան հրապուրում է հատկապես Վազները: Օպերային այդ հսկայի ստեղծագործությունն ավելի լավ հասկանալու համար նա նույնիսկ ժամանակավորապես ընդունվում է օպերային թատրոնի երգչախումբ՝ որպես երգիչ (քնականաբար, դա հայտնի չդարձնելով իր հոգևոր կոչման պատճառով):

Երեք տարին Բեռլինում անցավ աննկատ: Այդ ընթացքում նա ոչ միայն շատ բան իմացավ, այլև իր վրա հրավիրեց գերմանացի լրջախոհ երաժիշտների ուշադրությունը: Եվ նա հավասարի իրավունքով մուտք գործեց նրանց ընտանիքը: Իսկ նրա նվիրական սերը հարազատ արվեստի նկատմամբ, դատողությունների անկախությունը և Արևելքի երաժշտության լայնածավալ գիտելիքները խոր հարգանք էին հարուցում: Պրոֆեսոր Ռ.Շմիդտի կիսակատակ խոսքերում, որն իր աշակերտին անվանում էր «մոլեգին արևելցի, որ պատրաստ է ամեն մի նոտայի համար արյուն թափել», - բավական ստույգ է արտահայտվում համոզմունքների այն աննկուն ուժը, որով դեռ այն ժամանակ Կոմիտասը պաշտպանում էր իր հայացքներն արվեստի մասին:

1899թ. Կոմիտասը նոր ստեղծված Միջազգային երաժշտական ընկերության հրավերով Բեռլինում դասախոսություն կարդաց՝ նվիրված հայ եկեղեցական ու աշխարհիկ երաժշտությանը: Դասախոսությունն այնքան մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց, որ կրկնվեց: Դասախոսության մեջ Կոմիտասը մանրամասն կանգ էր առնում հայ երաժշտության առանձնահատկությունների վրա, համեմատության համար օգտագործելով օրինակներ պարսկական, արաբական, թուրքական, քրդական երաժշտությունից: Դասախոսությունից հետո նրան նամակներով դիմեցին ընկերության նախագահ Օսկար Ֆլայշերը և քարտուղար դոկտոր Մաքս Չայֆերտը: Այդ նամակներում կրթությունը նոր ավարտած երիտասարդ երաժշտի համար չափազանց շոյող գնահատականներ կան: Օ.Ֆլայշերը գրում էր.

«Իմ պարտքս կհամարեմ Ձեզի, հանուն Միջազգային երաժշտական ընկերութեան, շնորհակալութիւն հայտնել այն



Կոմիտասը Ս. Մելիքյանի և Ա. Շահ-Մուրադյանի հետ
(1909թ.)



սիրահոժարութեան համար, որով Դուք Ձեր դասախոսութեանց միջոցով հայ երաժշտութեան մասին մեր ընկերութեան նպատակները կանխեցիք: Ձեր հմտալից եւ խորիմաստ դասախոսութեանց միջոցով խորունկ հայացք մը ձգել տվիք դեպի այն երաժշտութիւնը, որ մեզ համար ցարդ գրեթէ գոց էր, եւ որ մեզի՝ արեւմտեաններու շատ բան ուսուցանել կարող է: Այն աշխատութիւնը, որուն դուք ձեռնարկած եք, փոքր չէ եղած, եւ ես խոսած կըլլամ հանուն այն ամենքին, որոնք ձեր դասախոսութիւնները լսեցին,- եւ որոնց մեջ կային առաջնակարգ նշանակութիւն ունեցող և գիտական աշխարհահռչակ մարդիկ, եթէ ըսեմ, թէ Ձեր ջանքն ու ճիգը զուր չեն: Դուք արդի գիտութեան անգին ծառայութիւններ կարող եք մատուցանել, եթէ Ձեր աշխատութիւնները հրապարակեք, եւ այդ առթիվ եթէ կարողանամ օժանդակութիւնս ընծայել Ձեզի, մեծ ուրախութիւն մը պիտի զգամ:

Մեծագոյն հարգանք, Ձեր անձնվեր՝
Օսկար Ֆլայշեր»:

Երբեմն վրա է հասնում մի ժամանակ, երբ անհատ հանճարը, լայն մտահորիզոնով օժտված կազմակերպիչը, իր արվեստի տեխնիկայի իսկական տերը հայտնվում է զանգվածային ժողովրդական ստեղծագործության սնող կրծքից դեռ չկտրված վիճակում: Այդպիսի ժամանակները ստեղծում են գեղարվեստական մշակույթի խոշորագույն գործեր: Աստվածաշունչը, Հոմերոսի երգերը, Կալևալան, Էսքիլեսի ողբերգությունները՝ այդ ամենը քառսային, անչափելի, անհատակ ժողովրդական ստեղծագործության, այսպես ասած, հանճար-խմբագիրների արգասիքն է:

Ա. Լունաչարսկի

1899թ. սեպտեմբերին Կոմիտասը վերադարձավ Էջմիածին և ստանձնեց ճեմարանի երաժշտության ուսուցչի ու երգչախմբի ղեկավարի պարտականությունները:

Նա եկավ հույսերով լի, ոգևորված հարազատ ժողովրդին օգուտ բերելու վսեմ ձգտումներով: Այդ ժամանակը նա վաղուց էր երագում, երագում էր դեռ հեռավոր Բեռլինում, որտեղ «բազմատեսակ երաժշտական ստեղծագործությունների անընդգրկելի աշխարհում» նրա աչքերի առջև «ամեն ժամ, ամեն վայրկեան» հառնում էր «անսպառ գործունեության հեռանկարնե-

րով լեցուն ապագայի պատկերը» (Կոմիտասի՝ Կ. Կոստանյանին ուղղված նամակից):

Կարճ ժամկետում Կոմիտասն արժատականորեն փոխեց երաժշտության ուսուցման դրվածքը ճեմարանում: Հայկական նոտագրությանն առընթեր ներդրվեց և եվրոպականը, ձեռք բերվեցին եվրոպական երաժշտական գործիքներ, և ստեղծվեց ոչ մեծ նվագախումբ: Բարձր վարպետության հասավ երգչախմբի կատարողական մակարդակը: Կոմիտասի կողմից Էջմիածնում պարբերաբար կազմակերպվող համերգները մեծ հետաքրքրություն էին առաջացնում և ըստ մի գրախոսի կարծիքի՝ «այլ եթե մի կարևոր կենտրոնում իսկ տեղի ունենար ընտիր հասարակութեան առաջ, մեծ տպավորութիւն պետք է թողներ անշուշտ»:

Կոմիտասի ժամանումը նշանակալի աշխուժություն հաղորդեց Էջմիածնի կյանքի միապաղաղ ընթացքին: Եվ խնդիրը միայն այն չէր, որ մշակութային կենտրոններից հեռու Հայաստանի մի անկյունում սկսում է հորդել երաժշտական բարձր արվեստի աղբյուր: Բացառիկ առիճն ուղ էր և Կոմիտասի անձը՝ անհանգիստ, եռանդուն, նա վարակում էր ամենքին իր գվարթությամբ, դուրահաղորդությամբ, վիթխարի ներքին հմայքով: Ահա Կոմիտասի դիմապատկերից մի քանի գծեր, քաղված նրա մտերիմ ընկերոջ հուշերից. «Միջահասակ, նիհար, ջղուտ եւ զգայուն, դեմքը դեղնավուն, աչքերն արտահայտիչ եւ վառվռուն, գլուխը ճաղատ, մորուքը ոչ «վարդապետավայել», այլ ծնոտի տակ միայն թողած, այսպես կոչված «վագներեան», ինքն արագաքայլ, միշտ շտապող, աշխատասեր, կյանքից գոհ, լավատես... Իր գիտական ուսումնասիրութիւնների, իր երաժշտական ստեղծագործութիւնների պահերուն խոհուն, ծանր եւ զուսպ, ինչպես մի գերման գիտնական, իր դպրոցական-մանկավարժական պարապմունքների, իր համերգային փորձերի ժամանակ լուրջ, խիստ եւ պահանջկոտ, որքան փոխվում էր այդ մարդը կյանքի մեջ, ազատ եւ հանգստի ժամերին, ընկերական ու ընտանի շրջաններում: Չվարճախոս, սրախոս, կատակաբան, վառվռուն, նույնիսկ երբեմն թեթեւ: «Սա ի՞նչ մասխարա մարդ է, եղբայր, սա հոկատարեալ կոմիկ է, միթե սա՞ է Կոմիտասը», - կասեր, անկաս-

կած, այդ պահերին անձանոթ հանդիպողը» (Գ.Լևոնյանի հուշերից):

Անկաշկանդ ուրախության մթնոլորտում անցնող նման երեկոները յուրատեսակ լիցքաթափումներ էին լարված աշխատանքից հետո: Եվ ոչ միայն ապշեցուցիչ աշխատասիրությամբ առանձնացող Կոմիտասի, այլև նրա բարեկամ-գործընկերների՝ ճեմարանի ուսուցիչների համար, որոնց մեջ կային ականավոր, պայծառ մտավորականներ: Ամենավաստակաշատների թվին էր պատկանում գրականության ուսուցիչ, հռչակավոր բանաստեղծ Հովհաննես Հովհաննիսյանը: Վալերի Բրյուսովը նրա մասին գրում էր. «Փայլուն կրթություն ստացած անձ՝ համաշխարհային գրականության դասական նմուշներով իր ճաշակը դաստիարակած Հովհաննիսյանը շատ առումներով հայ նոր բանաստեղծության նորագույն փուլի ստեղծողն էր»: Իսկ, ընդհանուր առմամբ, նրանք երիտասարդ, կրթությունը նոր ավարտած, տաղանդավոր մարդիկ էին, որոնք դասախոսական գործունեությունը համատեղում էին լուրջ գիտական հետազոտությունների հետ: Նրանք բոլորը՝ և՛ Մանուկ Աբեղյանը, և՛ Հրաչյա Աճառյանը, և՛ Հակոբ Մանանդյանը, և՛ Գարեգին Լևոնյանը, հետագայում հռչակվեցին իբրև խոշորագույն գիտնական-հայագետներ: Առնչվելն այս երեկվի մարդկանց հետ մեծապես զարդարում էր Կոմիտասի առօրյան էջմիածնում:

Նրանցից մեկի՝ գրականության պատմաբան և ժողովրդական բանաստեղծության հիանալի գիտակ Մ.Աբեղյանի հետ Կոմիտասը հաստատել էր ոչ միայն բարեկամական, այլև ստեղծագործական սերտ կապեր: Նրանք միասին մտահղացել էին «Հազար ու մի խաղ» վերնագրով ժողովրդական երգերի բնագրերի հրատարակությունը (ինչպես հիշում է Մ.Աբեղյանը, Կոմիտասը էջմիածին վերադառնալու պահին արդեն հավաքել էր ժողովրդական երգերի՝ հազարից ավելի գրառումներ, ինչը և հիմք տվեց այդպես անվանելու նախատեսվող հրատարակությունը): Ժողովրդական երգերի բնագրերը պետք է հրապարակվեին առանձին պրակներով՝ յուրաքանչյուրի մեջ 50-ական երգ: Լույս տեսան այդպիսի երկու պրակներ: Նյութա-

կան դժվարությունները խոչընդոտեցին ինչպես այդ աշխատության, այնպես էլ Կոմիտասի հավաքած ժողովրդական երգերի մեղեդիների հրապարակմանը:

Այնինչ Կոմիտաս բանագետի գործունեությունն այդ շրջանում բացառիկ արդյունավետ էր և արգասավոր: 1904թ. նրան այցելած երաժշտագետ Վ.Կորգանովը իր հաղորդումներում հիացմունքով էր արտահայտվում Կոմիտասի ազգագրական աշխատությունների մասին. «Շուրջ 3000 (ընդամենը 3-4 տարում թիվն ինչպիսի՝ ցատկ է կատարել.-Գ.Գ.) հայկական, քրդական, պարսկական և թուրքական, եկեղեցական և աշխարհիկ եղանակներ են գրի առնվել Կոմիտասի կողմից, մի շարք տետրեր ընդգրկում են աշխատություններ հայկական խազերի վերծանման, ձայնեղանակների տեսության, ժողովրդական երգերի ուսումնասիրության ուղղությամբ, երգերի մեղեդային ու կշռույթային բանաձևեր և նույնիսկ բազմաթիվ պարերի մանրամասն նկարագրություն»:

Այս ամբողջ հարստությունից Կոմիտասին հաջողվեց հրատարակել միայն 13 քրդական մեղեդիներ (այդ ժողովրդի երաժշտական բանահյուսության աշխարհում առաջին հրապարակումը) իբրև նոտային հավելված՝ ազգագրագետ Ս.Հայկունու «Հայ-քրդական էպոս» աշխատության և քառասունից ավելի հայկական ժողովրդական մեղեդիներ՝ իբրև ցուցադրական նյութ հայկական ժողովրդական երաժշտության հարցերի մասին նրա հոդվածների ու հետազոտությունների համար:

Հայ երաժշտական ազգագրության գիտական հիմքը դնող այդ աշխատություններից կարելի է հատուկ ընդգծել ա) «Հայ գեղջուկների պարը», առաջին անգամ հրապարակվել է գերմանական “Zeitschrift für armenische Philologie” ժողովածուի մեջ 1901թ., բ) «Հայ գեղջուկ երաժշտություն», հրատարակվել է 1907թ. Փարիզում միաժամանակ հայերեն («Ամսհիտ» հանդես) և ֆրանսերեն (“Mercure Musical” հանդես) լեզուներով և գ) «Լոռվա գութաներգը Վարդաբլուր գյուղի ոճով» («Նաւասարդ», Պոլիս, 1914թ.):

Կոմիտասի աշխատությունները, գրված ամենայն գիտական

ջանադրությամբ և միաժամանակ պարզ և բանաստեղծական լեզվով, բացահայտում են ժողովրդական երաժշտական արվեստի անկրկնելի «կյանքը»՝ կենցաղավարումն ու տարածումը, ժանրերի բազմազանությունը, բանաստեղծական և երաժշտական լեզվի առանձնահատկությունները: Նրանց մեջ սփռված քանկարժեք շատ մանրամասներ ապշեցնում են դիպուկ դիտարկումներով՝ այնքան կենդանի ու պատկերավոր, որ դրանց ետևում տեսնում ես միայն մեծ արվեստագետին հատուկ խորաթափանց հայացք ու հանճարեղ կանխագացում:

1904թ. Կոմիտասը հիմնականում ավարտին է հասցնում գեղջկական երգարվեստի առավել հատկանշական նմուշների յուրատեսակ համահավաք կազմելու աշխատանքը: Ժողովրդական երգերի ժողովածուն, որն այժմ հայտնի է «Ազգագրական ժողովածու» վերնագրով, դարձավ հայկական ժողովրդական (գեղջկական) երաժշտության իսկական հանրագիտարան և մինչև այժմ մնում է չգերազանցված՝ նրանում ամփոփված ժողովրդական արվեստի նմուշների հարստությամբ և գեղարվեստական արժեքով:

Հետաքրքրական եղավ այդ ժողովածուի ճակատագիրը: 1904թ. Կոմիտասի աշակերտ Սպիրիդոն Մելիքյանը երաժշտական կրթությունը շարունակելու նպատակով պետք է մեկնեի Գերմանիա: «Կոմիտասը իբրև իմ ուսուցիչը և ուղեցույցը, - վերհիշում էր Ս.Մելիքյանը, - տրամադրեց ինձ իր հավաքած երգերի ամբողջ ժողովածուն արտագրելու եւ հետո վերցնելու՝ իբրեւ հայկական քեմաների անսպառ աղբյուր, որով հետև շատ էր մտահոգված իմ գերմանական ազդեցություններով տարվելու խնդրով»:

Այդ երջանիկ դիպվածի շնորհիվ ժողովածուն փրկվեց և արդեն խորհրդային տարիներին հրատարակվեց Երևանում (1931թ.): Այս հրատարակությունն անգնահատելի դեր խաղաց հայ երաժշտության զարգացման մեջ, ոգեշնչման անսպառ աղբյուր դառնալով հայ կոմպոզիտորների մի քանի սերունդների համար: Կոմիտասի բուն ձեռագիրը հայտնաբերվեց շատ տարիներ անց միայն, 50-ական թվականների կեսին:

Բեռլինից Կոմիտասի վերադառնալու պահից փաստորեն սկսվում է նրա ստեղծագործական գործունեության ինքնուրույն և առավել արգասավոր ժամանակաշրջանը: Այն երկար չտևեց՝ ընդամենը 15-16 տարի: Սակայն այդքան ժամանակն էլ բավական եղավ, որպեսզի հիմնիվեր ցնցեր հայ երաժշտության մասին կայունացած բոլոր պատկերացումները:

Կոմպոզիտոր-ստեղծագործող Կոմիտասին հատուկ է զարմանալի նպատակաուղղվածությունը: Պատանեկան տարիներից նա ասես կանխազգաց իր առաքելությունը և այնուհետև անշեղորեն ու համառորեն ընթացավ դեպի ընտրված նպատակը: Նա չէր նեղվում մասնագիտական անհրաժեշտ հմտությունների բացակայությունից, դրանք փորձում էր լրացնել ինքնակրթությամբ: Հետագայում, երբ նրա առջև բացվեց եվրոպական երաժշտական արվեստի անժայռածիր հորիզոնը, իրեն թույլ չտվեց գերվել ինքնավստահ և փայլուն տեխնիկայի դյութանքներով: Կոմիտասին չէր վախեցնում իր համար նախանշված առաքելության արտասովորությունն ու ծանրությունը, և նա, ասես, չէր նկատում երբեմն միայն ենթադրվող, երբեմն էլ բացահայտ արտահայտված անհասկացողությունը, որին հանդիպում էին նրա ստեղծագործական փորձերը նույնիսկ իրենց համոզմունքներով նրան մոտ եղած երաժիշտ հայերի միջավայրում: Կոմիտասը գիտեր՝ ինչի էր ձգտում, և նրա ճանապարհը՝ նետի պես ուղղընթաց, ավելի ու ավելի պարզորոշ էր մոտեցնում նրան իր բաղձալի նպատակին:

Կոմիտասը ձգտում էր երաժշտական պատկերների մեջ վերարտադրել ժողովրդի բուն կյանքը: Ոչ թե այն ժողովրդի, որի վերացականորեն կատարյալ, ռոմանտիկ կերպարը դեռ շարունակում էր ապրել ազգային արվեստի գործերում՝ առաջացնելով խանդաղատանքի, հիացմունքի ու դառն ափսոսանքի չափազանցված արցունքներ: Այլ իսկական, կենդանի: Այն ժողովրդի, որի հետ նա մշտապես շփվում էր, որին ամեն օր, ամեն ժամ տեսնում և լսում էր:

Խնդիրը, որ ճգնում էր լուծել Կոմիտասը, իր ժամանակի հայ ազգային արվեստի ամենասուր խնդիրներից մեկն էր: Այդ

մասին դարաշրջանի խոշորագույն բանաստեղծ Հովհ.Թումանյանը հուզմունքով գրել է. «Ժողովուրդներն ունենում են հազար ու մի դարդ-ցավ, այրող-մաշող խնդիրներ, սակայն կան խնդիրներ, որոնք համաժողովրդական են և որոնք հաստատուն կնիքը դնում են գրականության վրա:

Ի՞նչն է հայի համաժողովրդական ցավը, կամ ուրիշ խոսքով՝ ի՞նչ վիճակ է ունեցել հայությունը, - հալածանք, տանջանք, տարագիր վիճակ, պանդխտություն: Տանջանքն ու բռնությունը բուն երկրում այն աստիճանի է հասել, որ ժողովուրդը ստիպված թողել է բուն երկիրը, իր հողն ու ջուրը, իր վաթանը և անցել է ուրիշ վայրեր հանգիստ շունչ առնելու նպատակով... Այդպիսի տարագիր, պանդուխտ ժողովրդի գրականությունն էլ անշուշտ պիտի լիներ պանդխտության և հալածանքի գրականություն: Պանդուխտ ժողովուրդ՝ պանդուխտ գրականություն... Պանդուխտ գրողները օտար հորիզոնի տակ սիրած երկրի նկարագրությունն անելիս չափազանցությունների և սխալանքների մեջ ընկան, և դա ունեցավ իր ծանր ազդեցությունը հայ գրականության վրա:

Օտար երկրում բուսած մի ծաղիկ չի կարող երկրի շունչն ու փարթամությունն ունենալ. մի մարդ, որ իր երկիրը չի տեսել, նա չի կարող այդ երկրի իրական պատկերը տալ»:

Կոմիտաս երաժշտի համար ժողովրդի կերպարը, նրա ո՞գին մարմնավորում էին ժողովրդի երգերը: Ժողովրդական կյանքի պատկերների ճշմարտացի վերստեղծման ձգտումը նրա համար անանջատելի էր ժողովրդական արվեստի բուն նմուշների որոնումներից: Նա մշտապես պայքարում էր այն մարդկանց դեմ, ովքեր փորձում էին ներկայացնել ժողովրդական երգը «իբրև մեղկ, տխուր, մեղամաղձոտ երաժշտություն»: Նրա խոր համոզմամբ «հայ երաժշտությունը ոչ միայն մեղկ ու տխուր չէ, այլ համակ ուժ է եւ կենդանություն, ու իր մեջ կը սնուցանէ փիլիսոփայությունն իսկ, ոգին իսկ իր ցեղին, որովհետեւ երաժշտությունը ամենէն մաքուր հայելին է ցեղին, ամենէն հարազատն ու կենդանին անոր բոլոր արտայայտութեանց մէջ - կենդանի, - որքան կենդանի է այդ ցեղը, ուժեղ, - որ»

քան ուժեղ է իրեն ծնունդ տուող ժողովուրդը»:

Կենսականություն և ուժ՝ ահա, ըստ Կոմիտասի, ժողովրդական արվեստի ըմբռնման բանալիները:

Կոմիտասի գեղագիտական սկզբունքներն առանձնահատուկ ցայտունությամբ են ի հայտ գալիս նրա աշխատանքային երգերի շարքի մեջ, գրված երգչախմբի համար: Մինչ Կոմիտասը աշխատանքային թեման գրեթե չէր շոշափվում ոչ միայն ազգային, այլև համաշխարհային երաժշտական գրականության մեջ: Իրավամբ նրան է պատկանում թերևս առաջին երաժշտական գործերի ստեղծման արժանիքը, որոնցում աշխատանքի թեման լուծված է պատշաճ ընդգրկմամբ, գեղարվեստական ուժով և փայլով: Կոմիտասի կարծիքով աշխատանքը որոշակի կենսական հանգամանքներում դառնում է գեղջուկի համար հոգևոր և ստեղծագործական ուժերի առավել ամբողջական և քարձրագույն արտահայտություն: Հենց աշխատանքի ընթացքում, բնության դեմ պայքարի և նրա հետ միաձուլվելու մեջ է տեղի ունենում գեղջուկ-շինականի կախարդական վերափոխումը ոգեշունչ բանաստեղծի ու երաժշտի: Եվ այդ ժամանակ նա հանդես է գալիս իբրև «կախարդ վարպետ, որ կարդում է հարագատօրեն բնութիւնը, ստեղծում բազմաբեղուն մտքեր, նոցա միջում է իր հզօր ու պարզ շունչը, դրոշմում է իր բնատրուքեան էականով՝ ներքին եւ արտաքին լիւի կեանքով եւ կնքում է բառերով ու եղանակով իր հարագատ գավակը՝ գութաներգը»:

(Կոմիտաս)

Կոմիտասի աշխատանքային երգերը տարբեր են իրենց բնույթով և բովանդակությամբ: Դրանցից առավել հայտնիները՝ «Գութաներգ», «Երկրագործի երգը», «Կալի երգը», գերում են քարձրակերտ կառուցվածքով, կերպարների վսեմ շնչով:

Ա.Շահվերդյանի դիպուկ արտահայտությամբ, դրանք հընչում են իբրև «աշխատանքի ժողովրդական սիմֆոնիաներ»:

Կոմիտասի խմբերգերն ընդհանրապես քիչ են նման սովորական երգչախմբային ստեղծագործությունների: Ավելի շուտ դրանք գունեղ երաժշտական պատկերներ են: Հմտորեն օգտագործելով ժամանակակից երգչախմբի հնարավորու-

յունները՝ կոմպոզիտորը արտահայտում է ոչ միայն այս կամ այն զգացմունքը, տրամադրությունը, այլև աշխատանքային ընթացքի բուն բնույթը, շրջապատող բնության երանգները:

Խնտաշունչ և վեհորեն է հնչում «Գութաներգը»՝ Կոմիտասի համեմատաբար վաղ գործերից մեկը: Երգը բովանդակում է, կարծես, ներգործության երկու շերտ: Առաջին հատվածում՝ խմբերգային հյուսվածքի տեսակետից խիտ ու միաձույլ, ընդգծված է հոգեկան վերելքի, մղումի՝ արտահայտությունը: Տարբեր ձայների մեջ առաջացող փոխկանչը, ասես, հեռու լեռներում մարող արձագանք է: Կանացի ձայների քնարական հնչողությունը ներմուծում է այդ պատկերի մեջ նոր և անակնկալ երանգ. այստեղ և՛ լուսավոր հավատն է ապագայի հանդեպ, և՛ տագնապալի նախազգացումներ, անորոշ երկյուղ անհայտի առաջ:

Մեծածավալ «Երկրագործի երգի» բնույթը վեհաշունչ է, ուրախ, տոնական: Հերթով մուտք գործող ձայները՝ մերթ միմյանց հաջորդող, մերթ միահյուսվող, երբեմն էլ բախվող, այդ ինքնահաճ սուրացող, փոթորկվող հնչյունների ողջ հորձանքը երևակայության մեջ ծնում է ձմեռվա ընդարմացածության կապանքները թոթափող բնության հզոր զարթոնքի պատկեր: Խմբերգի արտասովոր և հնչյունային կազմով զարմանալի ինքնատիպ երաժշտական հյուսվածքի մեջ լսվում են հնագույն հեթանոսական ժամանակների արձագանքները՝ բեկված բացարձակապես նոր տեսանկյան տակ, որը կանխագուշակում է հետագա տարիների համաշխարհային երաժշտության որոշ հատկանշական երևույթներ (մասնավորապես կարելի է նշել Ստրավինսկու «Սըրբազան գարուն», Պրոկոֆևի «Սկյութական սյուիտ», Բարտոկի «Allegro barbaro» ստեղծագործությունները):

Դա ժողովրդական արվեստի նախաստեղծ ուժով և հզորությամբ լեցուն կերպարների մարմնավորումն է:

Կոմիտասի աշխատանքային երգերից «Կալի երգը» Հայաստանում վայելում է, թերևս, ամենամեծ ժողովրդականությունը: Կոմիտասի վոկալ արվեստի այս գլուխգործոցի ներգործության արտասովոր ուժի «գաղտնիքը» էպիկական վեհութ-

յան և արտահույզ, խոր ու կրքոտ քնարականության միահյուսման մեջ է:

Ինքնատիպ է այդ խմբերգային պատկերի դրամատուրգիան: Երգչախմբային տարբեր ձայների միմյանց հաջորդող մուտքը, ասերգային դրվագների և երգային լայն «հորձանքների» փոխհամադրումը ստեղծում են բնական, հանպատրաստից հորինվածքի, ընդհանուր աշխատանքային ընթացքի մեջ ներգրավված ժողովրդի զանգվածների անկաշկանդ երաժշտական հաղորդակցության տպավորություն: Բարձրակետային դրվագը («Հոլ արա, եգո») ազգային արվեստում հայ ժողովրդի հոգու մարմնավորման ամենավառ օրինակ կարող է ծառայել: Դժվար է նկարագրել երաժշտական այդ էջերի ոգեշունչ արտահայտչականությունը, հուզական անմիջական պոռթկումն այստեղ չափավորվում է արտահայտման իմաստուն ինքնակենտրոնացմամբ, իսկ զգացմունքի ազատ սլացքն, ասես, անտեսանելիորեն շղարշվում է թաքուն, չարտահայտված ցավի ստվերով:

Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ քնարերգությունը բոլորովին առանձնահատուկ աշխարհ է: Ժողովրդական քնարական սիրային երգերը կոմպոզիտորն ընկալում է իբրև ժողովրդի հոգու մարդկային, մարդասիրական էության ամենամիլրական արտահայտություն: Դրանք հրապուրում են նրան իրենց բարոյական մաքրությամբ, հոգեկան զեղումների նրբությամբ ու հարստությամբ: Կոմիտասն ամենից առաջ ձգտում է դրոշմել քնարական զգացմունքի ամբողջականությունն ու անմիջականությունը: Այստեղ գրեթե չկան հոգեկան երկփեղկվածության, հակասական զգացմունքների դրամատիկական բախման դրսևորումներ՝ տիպական 19-րդ դարի ռոմանտիկական երաժշտական արվեստի համար: Այստեղ միշտ իշխում է մեկ զգացմունք, մեկ տրամադրություն: Եվ երաժշտական կերպարի այդ առավելագույն խտացումը դառնում է զարմանալի զեղարվեստական տպավորությունների աղբյուր... Ներկայանակին հանձնված վճիռ, մաքուր երանգը ասես աստիճանաբար «թանձրանում է» և հագեցնում այնպիսի հզոր ուժով, որ անսպասելիորեն

ի հայտ է գալիս նրա ողջ անհատակ խորքը:

Սիրային բնաբերգության «հավերժական» մոտիվներից Կոմիտասի գործերում մյուսներից առավել հաճախ հանդիպում են երեքը. խնդագին երանգներով գունավորված երազանք սիրած էակի մասին, անպատասխան սիրո թախիժ և, իբրև դրանց միջինը՝ սիրո սպասման, սիրային տվայտանքի մոտիվը: Զնարական, ինչպես և աշխատանքային երգերում, գրեթե մշտական անփոփոխ ետնախորք է ծառայում բնության կերպարը՝ սիրահարների հավերժական ու անդավաճան ուղեկիցը: Այդ հագիվ նկատելի, բայց խմբերգային պարտիտուրի մեջ նրբորեն վերստեղծված ետնախորքը (լայն հնչյունային «հեռանկար», հնչյունաարտահայտչական զանազան հնարներ և այլն) ոչ միայն ունկնդրին ներքաշում է երաժշտական պատումի կենդանի մթնոլորտի մեջ, այլև հաղորդում է այդ պատումին բանաստեղծական ոգեշնչվածություն:

Ահա այդ շրջանի՝ Կոմիտասի բնարական երգերից մի բանիսը: Պայծառ, կրակոտ «Իմ չինարի յարը» գերում է իր անպաճույճ մեղեդիով և չարաճճի բնույթով: Տրամադրությամբ նրան մոտ է «Շողեր ջան» երգը: Չնայած արտահայտման պարզությամբ՝ այն Կոմիտասի խմբերգային արվեստի ամենակատարյալ նմուշներից մեկն է: Պարտիտուրը հնչում է այնպես թեթև, թափանցիկ ու «սահուն», ասես հյուսված է եթերից ու դաշտային ծաղիկների ամենանուրբ բուրմունքից...

«Սարերի վրով գնաց»-ը երգ է բաժանման մասին: Սիրածին զինվոր են տարել, և աղջիկը սարերին է հաղորդում իր վիշտը: Խոր զգացմունքով լի թախժոտ մեղեդին առաջ են տանում կանացի բարձր ձայները: Սակայն դեռ չի հասցրել ավարտվել այդ մեղեդին, երբ ծնվում է կարեկցական անդրադարձը. նույն այդ մեղեդին ստանձնում են տենորները, իսկ այնուհետև խուլ արձագանքի մման այն հնչում է խոր բասերում: Եվ ահա ասես արդեն չկա իր անսփոփ վշտի հետ մենակ մնացած աղջիկը. նրա զգացմունքի ծանրությունը կիսում են հարազատ սարերը, և դա մեղմացնում է վշտի ծանրությունը՝ պարզելով հոգու բաղձալի անդորր:

Զգալիորեն ավելի մութ երանգով է գունավորված վիշտը հանրահայտ «Գարուն ա» երգում: Աղջկան լքել է սիրածը: Շըր-ջապատող բնանկարը՝ միօրինակ ու զարհուրելի,- ձյունով են պատվել գարնան կանաչած դաշտերը,- դառնում է նրա հոգե-վիճակի յուրատեսակ խորհրդանիշը: Ներքին ամայացման, հույսերի խորտակման պատկերը բացահայտվում է Կոմիտասին հատուկ ծայրահեղ հակիրճությամբ և հուզական զսպվածությամբ: Սակայն դրանով այն առավել տպավորիչ է: Կոմպոզիտորն այստեղ հանճարեղորեն գտել է վաղեմի երջանկության թրթիռն ու ջերմությունն իր մեջ դեռ կրող զգացմունքի և դաժան, անխնա իրականության միջև եղած ողբերգական հակադրության արտահայտությունը:

«Լուսնակն անուշ» երգը ժողովրդական արվեստում մաքուր բնանկարային քնարերգության կերպարներին դիմելու հազվադեպ նմուշներից է: Երգի ժողովրդական սկզբնաղբյուրը աչքի է ընկնում բարձր գեղարվեստական արժանիքներով՝ ինչպես երաժշտական, այնպես էլ բանաստեղծական: Վ.Բրյուսովը գրել է այդ երգի մասին. «Հարկ է հրավիրել ընթերցողների ուշադրությունը այնպիսի մի գործի վրա, ինչպիսին «Գիշերերգն» է (անվանումն, անշուշտ, արվել է շատ ավելի ուշ՝ բանահավաքների կողմից), որի հմայքն այն զսպվածության մեջ է, որով ժողովրդական երգիչը պատկերում է հարավային գիշերվա վառ շքեղությունը»:

*Լուսնակն անուշ, հովն անուշ
Շինականի քունն անուշ:
Ծագեց լուսնակ երկընուց,
Հովըվի փողն էր անուշ:
Հոտաղ եզներ կարածա,
Մածկալ պառկեր՝ քունն անուշ:
Ջրղզղուն քամին կրփըչե,
Ծովային հովն էր անուշ:
Դաշտեր, ձորեր մնջեր են,
Ջրեր գըլգլան՝ ձենն անուշ:
Հավքեր քառան իրենց բուն,*

*Բըլբուլի տաղն էր անուշ:
Անմահական հոտ բուրեր,
Քաֆուր վարդի հոտն անուշ:*

Կոմիտասի խմբերգային մշակման մեջ հարուստ, պոլիֆոնիկ զարգացած հյուսվածքը հստկանշվում է հագեցվածությամբ և միաժամանակ հնչողության թափանցիկությամբ: Երաժշտությունը պատկերավոր վերստեղծում է և՛ քնած բնության նիրհուն հմայքը, և՛ գիշերային բնանկարի գեղեցկությամբ արթնացած լուսավոր անուրջները:

Կոմիտասի ժառանգության կարևոր մասն են կազմում անտունի՝ պանդուխտի երգերը: Այդ երգերը հայ ժողովրդական արվեստի առանձնահատուկ տեսակն են՝ ծնված Հայաստանի պատմական անցյալի յուրահատկությունից, տեսակ, որ խորապես արտացոլում է հարկադրաբար հայրենի օջախը լքած և օտար երկնքի տակ օթևանի որոնումներով թափառող ժողովրդի ողբերգությունը: Այդ թեմայի անդրադարձը կարելի է գտնել Կոմիտասի դեռևս վաղ ստեղծագործություններում: Հայրենիքի կարոտի զգացումը հուզաթափանց հաղորդող «Ծիծեռնակ» երգը գրված է եղել, ինչպես կարծում են, Բեռլինում ուսանելու տարիներին: Ստեղծման առումով անհավակնու՝ երգն այնուամենայնիվ մինչև այժմ Հայաստանում մնում է ամենասիրված երգերից մեկը՝ գերելով իր թախծոտ-ռոմանտիկական հնչերանգով և արտահայտության նուրբ թուլչանքով:

Գրեթե նույն տարիներին էլ երևան է գալիս «Կռունկ» երգի մշակումը՝ նույնքան լայնորեն տարածված և նույնքան էլ սիրված:

*Կռո՛ւնկ, ուտի կուզաս, ծառա եմ ձայնիդ,
Կռո՛ւնկ, մեր աշխարհեն խապրիկ մը չունի՞ս,
Սի՛ վագեր, երամիդ շուտով կը հասնիս,
Կռունկ, մեր աշխարհեն խապրիկ մը՝ չունի՞ս:
Աշուն է մոտեցել, գնալու ես թեպտիր,
Երամ ես ժողովել հազարներ ու բյուր,
Ինձ պատասխան չըտվիր, ելար, գնացիր,
Կռո՛ւնկ, մեր աշխարհեն գնա՛, հեռացիր:*

Կոմպոզիտորի գեղարվեստական մտահղացումը հետաքրքրական է ու ինքնատիպ. հայրենի երկիր վերադարձող թոշունի ազատ, բերկրալի թռիչքը (հնչյունապատկերային տեխնիկայի օգնությամբ դա բավականաչափ պարզորոշ է հաղորդվում դաշնամուրային նվագակցության մեջ) առավել ուժգնորեն է ընդգծում օտարության մեջ գտնվող պանդուխտի խորունկ ցավն ու թախիծը: Սակայն այդ մտահղացումը այստեղ ուրվագծվում է միայն: Իր ժողովրդայնության համար երգը զըլխավորապես պարտական է զարմանահրաշ գեղեցիկ մեղեդուն՝ հայ միջնադարյան երաժշտական քնարերգության ամենաոգեշունչ ստեղծագործությանը:

Կոմիտասի գլուխգործոց «Անտունին» առանձնահատուկ տեղ է զբաղում ազգային արվեստում (ոչ միայն երաժշտական)՝ դառնալով հայ ժողովրդի պատմության մեջ ողբերգականի՝ թերևս ամենավառ գեղարվեստական ընդհանրացումը: Հենց այդ երգը նկատի ուներ Կլոդ Դեբյուսին, երբ գրում էր. «Եթե Կոմիտասը ստեղծեր միայն «Անտունին», ապա դա էլ բավական կլիներ, որպեսզի նրան համարեին խոշոր արվեստագետ»:

*Սիրտըս նման է էն փըլած տըներ,
Կոտրեր գերաններ, խախտեր է սըներ,
Բուն պիտի դընեն մեջ վայրի հավքեր.
Երթամ՝ ձի թալեմ էն էլման գետեր.
Ըլնիմ ձկներու ձագերացըն կեր:
Ա՛յ, տո, լա՛ճ տընավեր:*

Երգում իշխում է մթագնած, «գիշերային» երանգը: Դաշնամուրային մուտքը, ընդգրկելով ծայրերի ռեգիստրները, ստեղծում է հնչյունային անհուն հեռանկարի զգացողությունը՝ անծայրածիր սև երկինք ու հեռավոր աստղերի սառը փայլ: Այդ մռայլ, անշարժացած ետնախորքի վրա ծավալվում է միայնակության և կյանքին հրաժեշտ տալու ողբերգությունը: Մենախոսության սկիզբը հնչում է իբրև վշտալի, սևեռուն խոհ: Դաշնամուրային նվագակցությամբ ուրվագծվող սգո երթի ռիթմն աստիճանաբար ձեռք է բերում ավելի ու ավելի հաստատուն ու

սպառնալի ընթացք: Եվ որքան անողորք է այդ շարժման ճնշումը, այնքան ավելի ուժգին է «անտունու» հոգում ներքին ընդվզման ու բողոքի զգացումը: Սակայն ուժերն անհավասար են... Ամենավերջում հունահատության սարսափն է և անդունդի ամենակույ խավարը:

«Անտունիում» ի հայտ են գալիս Կոմիտասի արվեստի նորարարական ձգտումները: Երաժշտական լեզվի, հնչերանգի և հարմոնիկ գույների ինքնատիպությունը, անմիջականորեն հայկական ժողովրդական երաժշտության ձայնեղանակային համակարգի առանձնահատկություններից բխող երաժշտական զարգացման տրամաբանության արտասովորությունը, - այդ ամենը հեռու էր 19-րդ դարի եվրոպական դասական երաժշտության մեջ ձևավորված նորմերի սահմաններից:

Ստեղծագործությունների այդ խմբին բնույթով և տրամադրությամբ համահունչ է «Ծիրանի ծառ» երգը: Նրանում ժողովրդական վշտի թեման ստանում է նոր երանգ, միահյուսվելով անարդար, արատավոր, այդ «անօրեն, փուչ աշխարհի» մերկացման նշանակալի թեմային:

Ուշագրավ է «Ծիրանի ծառ» երգի դրամատուրգիան: Սովորաբար հոգեվիճակի արտահայտման դրամատիկական լարման ուժգնացումն ուղեկցվում է հնչողության դինամիկայի ընդհանուր վերելքով, որը բնականորեն հանգեցնում է գագաթնակետին: «Ծիրանի ծառ» երգը համաշխարհային երաժշտական գրականության մեջ «մեղմ գագաթնակետի» արտահայտիչ օգտագործման հազվագյուտ օրինակներից է: Սկսվելով ջերմ ու կրքոտ պոռթկման արտահայտությունից՝ երաժշտությունն աստիճանաբար հավում է և ասես ընդարմանում: Դինամիկայի այդ արտաքին մարմանը զուգահեռ յուրաքանչյուր ակնթարթ աճում է ապրումի ներքին լարումը: Հետզհետե մոայլվող հնչերանգը և միևնույն հուզական վիճակի մեջ ընկղմվելու ծայրագույն աստիճանը ստեղծում են անշարժացած, «քարացած» վշտի ցնցող պատկեր:

Սակայն վշտի ու տրտմության ինչպիսի խորքերի էլ հըպ-
վեր Կոմիտասի մուսան, նա երբեք չէր կորցնում առնական ուժն
ու լոկ իրեն հատուկ՝ ոգու վեհությունն ու արժանապատվու-
թյունը:

«... Մեր ապագան հարթելու համար պետք էր նախ մեզ օտարներից ծանոթացնել, ցույց տալ, որ մենք կենսունակ ենք, լուստ որդեգիր ու կարապետ ենք խավար վայրերում, շինարար ենք»:

(Կոմիտասի մամակից)

Կոմիտասի կյանքն էջմիածնում համաչափ ու հանդարտ էր: Մի քանի տարի շարունակ նա համարյա ոչ մի տեղ չէր մեկնել, եթե չհաշվենք կարճատև ուղևորությունը Բեռլին՝ Միջագային երաժշտական ընկերության համաժողով, ուր նա հանդես եկավ գեկուցմամբ: Մեկուսացած իրավիճակը բարենպաստ էր նրա գիտական ու ստեղծագործական պարապմունքների համար: Վաղուց հասունացած մտահղացումների իրականացումը հեշտ չէր տրվում: Կոմիտասի ձեռագրերը պահպանում են երկարատև ու լարված աշխատանքի հետքեր: Զանիցս նա անդրադարձել է միևնույն երգի մշակմանը, ստեղծելով բազմաթիվ տարբերակներ: Նա ձգտում էր ոչ միայն ճշմարտացի ու արտահայտիչ վերարտադրել այս կամ այն ժողովրդական երգի կերպարը, այլև գտնել ժողովրդական սկզբբնաղբյուրին համապատասխան երաժշտական ոճ: Դրա համար հարկ էր լինում հրաժարվել ավանդական շատ պատկերացումներից, որոնք երաժշտական նյութի կազմակերպման նոր ուղիներ: Գնալով խս-

տորեն էր վերաբերվում և բուն ժողովրդական երգերի ընտրությանը: Կոմիտասը կանգ էր առնում այն երգերի վրա, որոնց բուն ազգային բնույթը ոչ մի տարակույս չէր առաջացնում:

Եվ երբ ինչ-որ չափով թուլացավ հսկայածավալ ստեղծագործական լարման թափը՝ մշտապես կապված արվեստում սեփական ուղու որոնումների անկրկնելի պահի հետ, Կոմիտասի մեջ, բնականաբար, ցանկություն առաջացավ ծանոթացնել իր ստեղծագործական փորձերին հանրության ավելի լայն շրջանների:

1905 թվականին Կոմիտասն իր երգչախմբի հետ մեկնեց Թիֆլիս՝ այն ժամանակ ողջ Կովկասի վարչական և մշակութային կենտրոնը: Առաջին համերգը կայացավ ապրիլի 1-ին՝ դառնալով հիշարժան տարեթիվ հայ երաժշտության պատմության մեջ: Թիֆլիսում Կոմիտասի ելույթները (դրանք երեքն էին) անցան շունդալից հաջողությամբ: Դրանք հայ ունկնդիրների հոգում արթնացրին լարեր, որոնց գոյության մասին շատերը նույնիսկ չէին ենթադրում: Կոմիտասի մշակմամբ հնչող գեղջկական երգը՝ մինչ այդ գրեթե անծանոթ կամ թե ռամկականությամբ խրտնեցնող, հանկարծ հառնեց իբրև ժողովրդական կյանքի ու մարդկային հոգու խորքերին հասնող արվեստ: Երգչախմբի կատարողական գերազանց մակարդակը և Կոմիտաս երգչի (ժողովրդական և հոգևոր երգերի նրա կատարումը միշտ դառնում էր համերգների բարձրակետը) խորահույզ վարպետությունը լոկ ուժգնացնում էին ընդհանուր գեղարվեստական տպավորությունը:

Կոմիտասի ելույթները բարձր գնահատեցին հայ մտավորականության առաջադեմ շրջանները: Նրանց թվում էր և Հովհ. Թումանյանը, որի հետ շուտով Կոմիտասը կապվեց ամենաջերմ և անկեղծ բարեկամությամբ: Ավելի զուսպ վերաբերվեցին Կոմիտասին մասնագետ երաժիշտների միջավայրում: Եթե ազգազրազետ Կոմիտասի գործունեությունը նրանց մեջ առաջացնում էր ամենահամակրական արձագանք, ապա Կոմիտաս կոմպոզիտորի ստեղծագործական փորձերը դիմավորում էին տարակուսանքով: Կոմիտասի գործերի՝ մեծ մասամբ անսովոր երաժշտական կերտվածքը թվում էր օրինազանց

մարտահրավեր՝ ուղղված «կրթյալ» երաժշտության ավանդույթներին (որքա՞ն ծանոթ են այդ կշտամբանքները, և որքա՞ն հաճախ են նրանք դառնացրել արվեստում չտրորված ճամփաներով ընթացող մեծ արվեստագետների կյանքը): Ունկնդիրների զանգվածը, ինչպես հաճախ լինում է, շատ ավելի խորաթափանց գտնվեց. Կոմիտասին խանդավառությամբ ընդունելով՝ նրանք ընկալեցին նրա համերգները՝ իբրև բացառիկ իրադարձություն հայրենական արվեստի կյանքում:

Հաջողությունը Թիֆլիսում ակնհայտորեն քաջալերեց Կոմիտասին: Ժողովրդական երաժշտության գանձերի տարածումը, ինչպես երբեք մինչ այդ, ներկայանում էր իբրև ժողովրդի հոգևոր զարթոնքին նպաստող, հանուն ազատության և լավագույն ապագայի նրա կամքն ամրապնդող առաջնահերթ կարևորության խնդիր: Նա երագում էր նաև, որ աշխարհը ևս ավելին իմանար իր հարազատ ժողովրդի գեղարվեստական ստեղծագործության մասին:

Այս խոհերով Կոմիտասը վերադարձավ Էջմիածին և սկսեց եռանդուն պատրաստվել նոր համերգային ելույթների Անդրկովկասի մյուս քաղաքներում: Էջմիածնի հոգևոր հայրերը վաղուց արդեն խեթ էին նայում ժողովրդական արվեստով Կոմիտասի հրապուրանքին: Հասկանալով, որ այդ «դատապարտելի» հրապուրանքը ձեռք էր բերում ավելի ու ավելի մեծ թափ, նրանք վճռեցին խոչընդոտել Կոմիտասի ծրագրերի իրականացմանը: Դա արվում էր ոչ այնքան բացահայտ, բայց հետևողականորեն ու անհողողող: Նրան կտրականապես արգելեցին մեծացնել երգչախմբի կազմը՝ կանացի ձայների ներգրավման հաշվին, որն անհրաժեշտ էր հյուրախաղային ուղևորությունների համար: Կիսով չափ կրճատվեց առանց այդ էլ չնչին նրա աշխատավարձը (պատրվակ ծառայեց եկեղեցական միջոցների «տնտեսումը»), ինչպես նաև սահմանափակվեց ժողովրդական երգեր հավաքելու համար գյուղերում շրջելու հնարավորությունը: Այս ամենը ծանր հարված էր Կոմիտասի համար, որը անկեղծորեն հավատում էր հայկական եկեղեցու՝ լուսավորչական առաքելությանը:



Ամբողջովին քաղված աշխատանքի մեջ, նա մինչ այդ ասես չէր նկատում իր գլխավերևում թանձրացող ամպերը: Հիմա զգալով, որ շոշափվում են իր կյանքի ամենաթանկ գործի շահերը, նա վճռական դիրք գրավեց: Հրաժարվելով ծառայողական պարտականություններից, որոնք նաև կապում էին Էջմիածնին, նա 1906 թվականին մեկնեց արտասահման:

«Ինձ հրավիրել են նորից պաշտոնապես ուսուցչության Էջմիածին, - գրել էր նա Բեռլինից Մ.Բաբայանին: - Մերժեցի, որովհետև վճռել եմ դպրոցական ասպարեզից բոլորովին քաշվել և իմ գլխի ճարձման: Ոչ ոք գրեթե չի մտածում ինձ ձեռք մեկնել: Ուժերս սպառվում են, եռանդս հատնում, հասակս անցնում: Եթե եմ այստեղ (Բեռլինում), հավատացեք, միայն և միայն իմ մի քանի կոպեկ ռոճիկովս, որի վրա եթե հույս դնեմ, քաղցած կմեռնեմ... Այս յոթ տարի է ձրի ծառայելով, թոքերս մաշելով, ամբողջությունս քայքայելով, համբերեցի, ոչ մի տըրտունջ չհանցի, բայց փոխանակ խրախույսի ոչ թե նախատինք, երանի նախատինք լիներ, լոկ անտարբերությունով վարձատրեցին ինձ: Իհարկե, վերարկու եմք հագել, պարտական եմք իշու պես չարքաշ լինել, կարոտ կյանք վարել: Վա՛յ քեզ, թե բերանդ բաց ես արել, է՛լ «հաստափոր», է՛լ «ձրիակեր», է՛լ «պորտաբույծ» է՛լ ինչ չգիտեմ անուններ ժառանգես... Է՛հ, էլ ինչու ձեր գլուխն եմ ցավացնում. սիրտս կտոր-կտոր է լինում, չեմ իմանում ինչպես հովանամ...» («Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», էջ 116-117):

Շուտով արտասահմանի հայերից Կոմիտասը հրավեր է ստանում համերգներով հանդես գալ Փարիզում: Նա ուրախությամբ արձագանքեց այդ հրավերին: Համերգները Փարիզում (առաջինը կայացավ 1906 թվականի դեկտեմբերի 1-ին) կենդանի հետաքրքրություն հարուցեցին ֆրանսիական հասարակայնության մեջ: Դրանց ներկա էին լինում տեղի երևելի երաժիշտներ Բուրգո-Դյուկոտրեն, Լուի Լալուան, Ֆրեդերիկ Մակլերը, Դյուվերնուան և ուրիշներ: Լայնորեն արձագանքեց նաև մամուլը: «Օրոր» թերթը գրեց. «Իր երկու համերգներով Կոմիտաս վարդապետը մեզ ներկայացրեց մեղեդիների մի շահեկան շարք, ուր ըմբոշխնե-

ցինք բնավայրի համը և զմայլվեցինք ներդաշնակության վրա, որ նույն ինքն Կոմիտաս Վարդապետի բարձր հմտության ու հանճարի գործն է»: Իսկ «Le Mercure Musical» երկշաբաթաթերթը, հանգամանորեն անդրադառնալով համերգներին, պարզապես բացառիկ է համարում դրանք. «Այս մեղեդիները քընքույշ ելևեջներով եւ ընտիր, ճկուն ու կենդանի ռիթմով՝ մի երաժշտություն են, որ բոլորում է ամբողջովին սրտից և հոսում ինչպես մի թարմ ջուր, վճիտ և լուսավոր: Այս երգերը արեգակ ունին. ոչ կիզիչ արեւը Արաբիայի կամ Պարսկաստանի անապատների, այլ ոսկեգօծ պարզութեամբ, ամբողջովին երկնային, որի ջերմությունը մի զգուսնք է ձիւնապատ լեռանց գագաթների, սաղարթագեղ անտառի և խոխոջացող վտակաց փայլով: Թերեւս սխալ չլինէր ոմանց կարծելը, թէ երկրաւոր դրախտը Հայաստանում՝ Արարատ լեռան ստորոտին էր. որովհետեւ այն աշխարհը, որի պատմությունը այնքան չարաքաստիկ եղաւ, իրօք ընտրեալ երկիր է, ուր արգաւանդ եւ բարեբեր բնությունը բաշխում է մարդուն ամէն տեսակ բարիք:

Մարդկանց հոգին էլ արժանի մնաց այդ բախտաւոր երկրին: Նա պահել է իւր խորքում բնական պարզությունը, բարոյքինը, վստահությունը եւ կեանքի ու լուսոյ սէրը: Եւ այս առաքինութեանց թանկագին գանձը, որ ոչ թիւրքը, ոչ քուրդը եւ ոչ ռուսը չկարողացան ո՛չ թաղել, ոչ էլ խլել, այսօր մեզ հաղորդուեցաւ սիրոյ երգերի մի չքնաղ շարքով»:

Փարիզին հետևեցին համերգներն ու դասախոսությունները հայ երաժշտության մասին Շվեյցարիայում (Յյուրիխ, Ժնև, Լոզան, Բեռն) և Իտալիայում (Վենետիկ):

Կոմիտասի ուղևորությունն արտասահմանում երկարեց:

Նա կրկին Փարիզում է, այնուհետև մեկնում է Բեռլին: Այդ ընթացքում նա հասցնում է տպագրության նախապատրաստել իր մշակումների առաջին տետրը՝ հրապարակված 1907 թվականին Փարիզում՝ «Հայ քնար» վերնագրով: Այստեղ էլ՝ Փարիզում, նրա ղեկավարությամբ կազմակերպվում է ուշագրավ համերգ՝ նվիրված ռուսական, հայկական և վրացական ժողովրդական երաժշտությանը:

Աներկբայելի հետաքրքրությունը, որ առաջացրել էին Կոմիտասի ելույթները, անշուշտ, պայմանավորված էր Եվրոպայում առաջին անգամ լայնորեն ներկայացվող բուն իսկ ժողովրդական եղանակների նորությամբ ու հարստությամբ: Հայ ժողովրդական արվեստի խորքերից Կոմիտասի պեղած մեղեդիների թանկարժեք ոսկեսփյուռը աշխարհի առջև շողաց իր ողջ նախաստեղծ գեղեցկությամբ ու թարմությամբ: Սակայն Կոմիտասի ստեղծագործությունները բարձր գնահատած՝ Արևմուտքի առավել զգայուն երաժիշտները, հավանաբար, ուշադրություն էին դարձրել նաև կոմպոզիտորի կողմից ժողովրդական մեղեդիների «մատուցման» բուն եղանակին, որը տարբերվում էր ավանդական սկզբունքներից և համահունչ էր ժամանակակից երաժշտական արվեստի նորարարական ձգգտումներին:

Մյուս կողմից, ինքը՝ Կոմիտասը ևս, հնարավորություն ստանալով ավելի մոտիկից ծանոթանալու առաջադեմ երաժշտական ուղղություններին, պետք է համոզվեր իր ընտրած ուղու ճշտության մեջ: Հուզիչ էին նրա հանդիպումները ռուս կոմպոզիտորների գործերի հետ, որոնք այն ժամանակ գրավում էին փարիզյան երաժշտական շրջանների մեծ ուշադրությունը, և ֆրանսիական նոր երաժշտության հետ: Ջորեդ տպավորություն թողեց նրա վրա Դեբյուսիի «Պելեաս և Մելիզանդա» օպերան:

Համառ խնդրանքներն ու պահանջները ստիպեցին Կոմիտասին վերջապես մեկնել Էջմիածին: Ծանր սրտով էր նա վերադառնում այնտեղ:

Վատ կանխագագցումներն իզուր չէին: Փարիզի բազմեթանգ ու հարուստ երաժշտական կյանքից և, մանավանդ, ազատ ու անկախ բերկրանքի զգացողությունն ունենալուց հետո երաժշտական լուրջ գործունեության համար Էջմիածնի տրամադրած հնարավորությունները թվում էին առանձնապես խղճուկ, իսկ յուրաքանչյուր սահմանափակում՝ առանձնապես ճնշող: Այնուամենայնիվ նա չէր էլ մտածում գեները վայր դնել: Իրեն հատուկ համառությամբ նա շարունակում էր ժողովրդա-

կան արվեստի տարածման գործը: Յուրաքանչյուր հարմար առիթ օգտագործելով՝ Կոմիտասը համերգներով ու դասախոսություններով ուղևորվում էր Բաքու, Թիֆլիս, Երևան: Հանդես էր գալիս մամուլում: Շատ էր աշխատում, նպատակ դնելով նոր գործերում հասնել երաժշտական ոճի հետագա խորացման և կատարելագործման:

Նա խորհում էր նաև խոշոր երաժշտական կտավների ստեղծման մասին: Համառորեն փնտրում էր հարմար սյուժեներ օպերայի համար: Նամակագրությունը Հովհ. Թումանյանի հետ և Կոմիտասի արխիվում պահպանված երաժշտական հատվածները որոշակի պատկերացում են տալիս «Անուշ» օպերայի մասին, որի իրականացման ուղղությամբ աշխատանքը առաջ բերեց ստեղծագործական ավյունի նոր հորդում: Սակայն նրա մտահղացումներին վիճակված չէր իրականանալ ...

Էջմիածնում իրադրությունն ավելի ու ավելի էր շիկանում: 1907 թվականին վախճանվեց Կոմիտասին համակրող կաթողիկոս Սկրտիչ Խրիմյանը: Եկեղեցու նոր ղեկավարները քարանտառներությամբ էին վերաբերվում նրա բոլոր ձեռնարկումներին: Վանական միաբանության հետադեմ խավը, իսկույն որսալով Կոմիտասի հանդեպ վերաբերմունքի փոփոխությունը, ազատություն տվեց իր զգացմունքներին: Մանր բանասերկությունները, բանբասանքները, քսությունն ու զրպարտանքը հաճախ էին թունավորում Կոմիտասի կյանքը Էջմիածնում:

Իրեն համար խորթ աշխարհում արվեստագետի ողբերգական մեկնության մասին պերճախոս պատմում են նրա մանակները:

«Որքան ուրախացա նամակիդ,- դիմում է նա իր մտերիմ բարեկամ Մ.Բաբայանին: - Հիրավի վաղուց չեմ գրել քեզ և ոչ բարեկամներիս, որոնք թեև հեռու, բայցև շատ մոտ են ինձ: Ո՛չ խելք են թողել, ո՛չ միտք, անհանգիստ բան եմ եղել, հոգիս բերանս է հասել. երևակայիր, որ շրջապատված եմ թանձր մառախուղով, ուզում եմ լույս, պայծառ լույս տեսնել, հեռանալ վեր, շատ վեր, այրող արևի հետ ապրել, բայց ճանապարհ չեմ գտնում, անիրավ օդի մեջ խեղդամահ եմ լինում: Մարդ չկա,

որին բանաս սիրտդ, մարդ չկա, որից մի բան լսես: Նստում եմ առավոտից մինչև իրիկուն բուրուին պես իմ սեղանի առաջ, գրում ու գրում ... Գալիս է հանգստի թոպե, մարդ ես որոնում, որ գրածդ երգես, նվագես, ու կարծիք լսես,- չես գտնում: Դուրս եմ գալիս ու վագրի պես այս ու այն կողմ եմ շուռ գալիս մենմենակ, իմ պարտեզում ու տանիքի վրա: Ես զարմանում եմ, թե ինչու մինչև այժմ, չեմ խելագարվել այս մթնոլորտի խարդախ վայրերում: Մեկ ուզում եմ թռչեմ հեռու, միայնակ, մեկ ուզում եմ փակվեմ մենակ ու ճգնեմ, բայց ի՞նչ եմ անում, որ չեմ ճգնում ... այո, բայց ո՛չ այսպիսի, այլ մուգայիս հետն եմ ուզում միայնակ ապրել, որ սիրտս չպղտորվի, միտքս չխարդախվի, հոգիս չխռովի և խիղճս չմեռնի ... Բայց և այնպես չեմ հուսահատվել, աշխատում եմ, շատ բան եմ գրել, շատ բան եմ արել ...»:

Կոմիտասը հասկանում էր, որ ինքը երկար չի դիմանա: Չկար ո՛չ մի նշույլ լույսի, ո՛չ մի հույս: Եվ երբ սպառվեցին ուժգնացող հալածանքից պաշտպանվելու բոլոր միջոցները, նա ուղղակի դիմեց կաթողիկոսին:

Ահա այդ ցնցող մարդկային փաստաթուղթը՝ օգնության, կարեկցանքի, սատարման հուսահատ կոչը.

*Ամենայն հայոց կաթողիկոս Մատթեոս
Բ կաթողիկոսին*

Վեհափառ տեր.

Քսան տարի է Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի միաբան եմ: Մտել եմ այս հաստատութեանը ծառայելու նպատակով: Քսան տարուան ընթացքում շրջապատն ինձ թոյլ չի տվել այն անելու, ինչ կարող էի, որովհետեւ տեսայ միշտ որոգայթ եւ ոչ արդարութիւն: Նեարդերս թուլացել են, այլեւս տոկալու ճար ու հնար չունիմ: Որոնում եմ հանգիստ, չեմ գտնում: Ծարաւի եմ ազնիվ աշխատանքի, խանգարում եմ, փափագում եմ հեռու մնալ. խցել ականջներս՝ չլսելու համար, զոցել աչքերս՝ չտեսնելու համար, կապել ոտքերս՝ չգաթակղելու համար, սանձել զգացումներս՝ չվրդովելու համար, բայց զի մարդ եմ, չեմ կարողա-

նում: Խիղճս մեռնում է, եռանդս պաղում է, կեանքս մաշվում է և միայն վարանմունքն է բուն դնում հոգուս ու սրտիս խորքում:

Եթե հաճոյ է Վեհիդ ինձ չկորցնել, այլ գտնել, արտասվելով աղերսում եմ՝ արձակեցեք ինձ Ս. Էջմիածնայ Միաբանութեան Ուխտից եւ նշանակեցեք Սեւանայ Մենաստանի մենակեաց: Քսան տարին կորցրի, գոնէ մնացած տարիներս շահեցնեմ եւ անդորրութեամբ գրի առնեմ ուսումնասիրութիւններիս պտուղները՝ իբր առաւել կարեւոր ծառայութիւն հայ տառապեալ Սուրբ Եկեղեցւոյ և Գիտութեան:

*Վեհափառութեանդ ծառայ եւ որդի
Կոմիտաս Վարդապետ
Միաբան Ս.Էջմիածնի
5 սեպտեմբերի 1909թ.
Ս.Էջմիածին*

Չսպասելով պատասխանի, որն այդպես էլ չի ետևեց, Կոմիտասը թողեց Էջմիածինը: Մեկնումի հապճեպությամբ ավելի շատ փախուստ էր հիշեցնում:

5

Եվ արդեն խուլ դարձած հող
Սրտիդ մեջ ծուխ ու փոշի
Քշված ձեռքով անողորմ
Չարիւորելի մի ուժի -
Քո հայրենի եզերքից
Դուրս շարտված, որպես փուշ
Թափառեցիր տարագիր,
Իբրև մեռած երկրի հուշ ...

Է.Չալոնց

Requiem aeternam

Կոմիտասի հիշատակին

1910 թվականը Կոմիտասին գտավ Կոստանդնուպոլսում: Ինչու՞ հենց Պոլիսը գրավեց նրան: Այդ հարցը զբաղեցրել է մեծ կոմպոզիտորի կենսագիրներից շատերին: Գիտակցության այն դառնությունը, որ Կոմիտասն ասես ինքն էր գնում զոհվելուն ընդառաջ, հարկադրում էր որևէ տրամաբանական հիմնավորում փնտրել ճակատագրական քայլի համար և, իբրև բույլ մխիթարանք, առաջ քաշել ընդունելի այլ վճիռների հնարավորության ենթադրություններ: Իսկ ինչու՞ Պոլիս և ոչ Թիֆլիս կամ Բաքու:

Կոմիտասը, վճռելով հաստատվել Պոլսում, հավանական է՝ հասկանում էր իր դրության վտանգավորությունը: Նա լավ էր ըմբռնում քաղաքական իրավիճակը և այդ առումով առանձ-

նապես չէր մխիթարվում պատրանքներով: Նա խորքից գիտեր ժողովրդի կյանքը, հարյուրավոր մղոններ էր անցել հայրենի երկրում և ուներ սեփական հաստատուն համոզմունքներ: Որքան էլ ծանր էր հասարակ ժողովրդի կյանքը ցարական Ռուսաստանի պայմաններում, նա քաջ գիտակցում էր ռուսահայերի և մշտական ֆիզիկական բնաջնջման սպառնալիքի տակ գտնվող նրանց արևմտահայ եղբայրակիցների դրության արմատական տարբերությունը: Նա լսում էր նաև Ռուսաստանում հասունացող հեղափոխության հարվածների բախումները և մեծ հույսեր էր կապում դրա հետ:

Կոմիտասի կրքոտ երազանքն էր Հայաստանի ազատագրումը, և նա անում էր ամեն ինչ, որպեսզի մոտեցնի այդ բաղձալի օրը: Նրա դատողությունները հայրենի ժողովրդի ազատագրության ուղիների մասին ապշեցնում են խորաթափանցությամբ և պատիվ են բերում նրա սուր քննական մտքին. «Պետք է նախ բոլոր հայերը խմբվեն մեկ տերութեան, մեկ օրենքի տակ,- գրում է Կոմիտասը Ա.Չոպանյանին,- աճեն ու զարգանան բարոյապես և նյութապես և ապա ժամանակն ինքն է, որ պիտի բերե մեզ ազատությունը. շտապելով, առաջինը չառած երկրորդ քայլին դիմելով բոլորովին պիտի կորչենք. տաճիկեն ոչ մի հույս մի ունենաք, մի սպասեք. նորա ուղեղը քարե ժայռից է, զարգացման անընդունակ, լոկ փշրելու համար պիտանի և ոտքի տակը սալահատակելու հարմար ...

... Չպետք է բաժանվենք, չպետք է խաբվենք Եվրոպայի զանազան խոստումնալից խաբկանքներից, միանալու ենք և գործնական ճամբան բռնելու՝ ըստ իս, առաջին քայլն է բոլոր հայությանն ամփոփել ռուսի իշխանության տակ, երկրորդ քայլն է տնտեսապես ու բարոյապես, զուտ ազգային, առանց օտարեն ու մեզ անմարս գաղափարներով առաջնորդվելու զարգանալ, երրորդ քայլն արդեն ինքը ռուս հեղափոխությունն է, որ պիտի անե, ոչ թե մենք»:

Եվ այնուամենայնիվ, նա ընտրեց Պոլիսը: Հավանաբար, այլ կերպ նա չէր կարող վարվել: Նա պետք է լիներ այնտեղ, ուր նրա կարիքը ավելի մեծ էր:

Կոմիտասը գտնում էր նաև, որ Թուրքիայում, այդ պահին առավել քան երբեք, բարենպաստ պայմաններ էին ստեղծվել ժողովրդի հոգևոր ուժերի զարթոնքի համար: 1908 թվականի բուրքական հեղափոխությունը տապալել էր Աբդուլ Համիդի վարչակարգը և հանդիսավոր հռչակել ազգային փոքրամասնությունների սահմանադրական իրավունքները: Ինչպես երևում է Ա.Չոպանյանին ուղղված Կոմիտասի նամակից, նա առանձնապես չէր գայթակղվում այդ փաստով (որքան մարգարեաբար իրավացի էր նա), սակայն, այնուամենայնիվ, չօգտագործել ստեղծված հնարավորությունները նրան թվում էր ոչ խելամիտ: Նա Պոլիս էր եկել գործողությունների մեծ ծրագրով և անմիջապես ընկղմվեց երաժշտա-հասարակական բուռն գործունեության մեջ:

Ճիշտ է, նրա շատ երազանքներ այդպես էլ մնացին չիրագործված: Վաղուց արդեն նա մտահղացել էր ազգային երաժշտանոց ստեղծելու գաղափարը: Եվրոպայի շեմին գտնվող վիթխարի քաղաքի՝ Պոլսի հնարավորությունները նրան առանձնապես գայթակղիչ էին ներկայանում: Սակայն, չնայած իր գործադրած հիրավի հերոսական ջանքերին՝ նվիրական մտահղացումից ստիպված էր հրաժարվել: Որոշ մխիթարություն կարող էր տալ իր ղեկավարությամբ բավական հաջող կարգավորված երաժշտության ուսուցիչների պատրաստումը ընդհանուր դպրոցների համար, որին նա կարևոր նշանակություն էր տալիս: Նրան հաջողվեց նաև միավորել տաղանդավոր երիտասարդների մի խմբի, որոնց նա ծրագրում էր նախապատրաստել առավել լուրջ երաժշտական գործունեության համար: Գրեթե բոլորն այդ խմբից (Բ.Կանաչյան, Վ.Սարգսյան, Վ.Սրվանձտյան, Մ.Թումաճան, Գ.Սեմերջյան, Ա. Աբաջյան) հետագայում նշանակալի տեղ զբաղեցրին սփյուռքահայ երաժշտության մեջ:

Զգալիորեն լայնացան Կոմիտասին մշտապես գրավող արտիստական գործունեության շրջանակները: Նա կազմակերպեց վիթխարի երգչախումբ, որին տվեց «Գուսան» անվանումը: Փառքի արժանացած «Գուսանը» դարձավ Պոլսի տեսար-

ժան երևույթներից մեկը: Նրա համերգները հավաքում էին բազմաթիվ ունկնդիրներ: Դրանցից մի քանիսի ժամանակ լրիվ կազմով ներկա էր դիվանագիտական կորպուսը: Երգչախմբի մասին հիացմունքով էին արտահայտվում հայկական և թուրքական թերթերը:

«Գուսանի» հետ աշխատանքի ընթացքում ամբողջ ուժով բացահայտվեց Կոմիտաս խմբավարի բացառիկ վարպետությունը: Հնչողության ներդաշնակությունը, արտասովոր մեղմ, «երգեհոնային» ձայներանգը, նրբերանգների հարստությունը՝ հզոր, ուժգին պոռթկումներից մինչև զեփյոտի մման ամենաքնքրույշ պիանոն, անմոռանալի տպավորություն էին գործում ունկնդիրների վրա:

Կոմիտասը հաճախ համերգներով ու դասախոսություններով ուղևորվում էր Պոլսից դուրս: Մեծ անդրադարձ ունեցան նրա ելույթները Իզմիրում, Ալեքսանդրիայում և Կահիրեում: Եգիպտական «Էլ-Մոքքատամ» և «Էլ-Վաթան» թերթերն անկեղծ հիացմունքով էին գնահատում Կոմիտասի արվեստը: Նրանք արժևորում էին նրա գործունեությունն իբրև Արևելքի հարստագույն երաժշտական մշակույթի հզոր վերածննդի սկիզբ: Արաբ ունկնդիրներին վերջնականապես գերեց Կոմիտաս երգիչը: Նույն «Էլ-Վաթան» թերթը համեմատում էր նրան Արևելքի առասպելական երգիչ Իբրահիմ իբն-Էլ-Մահտիի հետ, որն, ըստ ավանդության, երգելու իր արվեստով հնազանդեցնում էր վայրի գազաններին: «Գալով մեզ, գրում էր թերթը, պետք է խոստովանենք, թե այս գիշեր իրագործվեց ինչ որ անկարելի էր մեզ թվում և հաստատեցինք, որ խալիֆաներու երգիչ Իբրահիմ-իբն-Էլ-Մահտիի մասին պատմվածքը ճշմարտություն էր: Այս առթիվ շնորհավորում ենք ոչ միայն հայ ժողովուրդը, այլև ողջ Արևելքը, որի համար մենք մեզ հպարտ ենք զգում - մեր մեջ ունենալու համար գերապատիվ հայր Կոմիտասի պես անհատներ»:

1912 թվականին Կոմիտասին հաջողվեց Լալայցիգում հրատարակել երկու ոչ մեծ ժողովածուներ: Դրանց մեջ տեղ էին գտել ժողովրդական երգերի՝ հիմնականում 1907 թվականից

հետո կատարված մշակումները: Ինչպես ժողովածուներում ընդգրկվածները, այնպես էլ այդ ժամանակ նոր ստեղծված, բայց Կոմիտասի կենդանության ժամանակ չիրապարակված երգերը նրա արվեստի գագաթնակետն են, նրա նորարարական ձգտումների առավել լիարժեք մարմնավորումը:

Վեհ բանաստեղծականության և բուն ժողովրդական արվեստի գույների հյութեղության համադրության մեջ բացահայտվում է Կոմիտասի՝ այդ տարիների ողի բնութագրական գիծը: Խմբերգային մշակումներում ապշեցնում է աճած վարպետությունը. նա սովորել էր երգչախմբից իրապես կախարհական հնչողություն կորզել: Յուրաքանչյուր ձայն այստեղ ունի ինքնուրույն նշանակություն, և բոլորը համատեղ, ձուլվելով հրաշագեղ ներդաշնակության մեջ, կազմում են նրբերանգների անսահման բազմազանությամբ փողփողացող, կյանքով լեցուն երաժշտական հյուսվածք:

«Առավոտուն բարի լուս» խմբերգում կոմպոզիտորն ասես հպվում է կուսական հոգու ամենամաքուր ու խորհրդավոր լարերին: Նուրբ արծաթափայլ «շողշողուն» երանգն ավելի ուժգնորեն է ընդգծում Հարսի մասին այդ ոչ մեծ երաժշտական պոեմի հուզիչ հմայքը: Կենցաղային «Խումարում» լսվում են անբռնազբոս ուրախությունը, պարողների դոփյունը, ծափերի համաչափ զարկերը: «Ինչու՞ Բիճյոյը մտար» հովվերգությունը շնչում է կանաչ ցողաշաղ մարգագետնի թարմությամբ: Շողշողուն, տոնական «Սոնա յարը» հրապուրում է ժողովրդական ուժի և հզորության արտահայտությամբ:

Սրանք բոլորը լոկ առանձին օրինակներ են Կոմիտասի խմբերգային ժառանգությունից, որը մինչ այժմ մնում է անհասանելի կատարելատիպ Հայաստանի երաժշտական արվեստում: Կոմիտասի խմբերգային գործերն իրավամբ կարող են դասվել համաշխարհային դասական երգչախմբային գրականության ամենաբարձր նվաճումների թվին:

Նոր գծեր են նկատվում մասն այդ շրջանի՝ ձայնի և դաշնամուրի համար գրված երգերում: Զնարականությունն առավել նրբագեղ ու ոգեշունչ է դարձել: Դաշնամուրային նվագակ-

ցության մեջ աճել է հնչյունային «գեղանկարչության» նշանակությունը՝ նրբագույն հնչերանգի զգացողության իմաստով գրեթե իմպրեսիոնիստական: Այստեղ յուրաքանչյուր երանգ իմաստալի է, և հնչյունային հյուսվածքի նույնիսկ նվազագույն փոփոխությունն, ասես, ակնթարթորեն լուսավորում է պատկերը նոր կողմից: «Քելեր ցոլեր», «Քելե-քելե», «Կուժն առա», «Ալագյազ», «Կանչե, կռունկ», «Ես սարեն կուգայի» երգերը Կոմիտասի այդ շրջանի վոկալ քնարերգության փառահեղ նմուշներ են:

Բոլոր այս երգերում, անկախ նրանից՝ սիրո թեման է իր ամենաբազմազան դրսևորումներով հնչում դրանցում, թե հայրենիքի կարոտից թախծող պանդխտի թեման,- ուշագրավ է մի առանձնահատկություն՝ Հայաստանի կերպարի տեսանելի կամ աներևույթ ներկայությունը: Այդ կերպարի զգացողությունն առաջանում է երբեմն հազիվ ուրվագծվող, բայց պատկերային իմաստի առումով միանգամայն որոշակի նշանակներից, որոնք կարող էր «սրատես հայացքով» նկատել և վերարտադրել միայն մեծ վարպետի հոգին: Լեռնագագաթների թափանցիկ, զրնգուն օդը, կանաչներում մոլորված առվակի՝ արևի տակ շողացող ցուլը, հեռուն գնացող լեռների ուրվանկարների հալչող մշուշը, վեհության ու լայնարձակության, որոշակի խստության զգացումը, բայց ոչ վայրի ու մռայլ, այլ ասես մեղմացված գույների հակադիր բազմազանությամբ՝ ահա Կոմիտասի երաժշտության այն անկրկնելի մթնոլորտը, որում ուրվագծվում է Հայաստանի դեմքը: Ահա թե ինչու անպաճույճ ժողովրդական եղանակները նրա մոգական ձեռքի հպումով նոր կյանք էին ստանում, մտնելով ժամանակակից բարձր արվեստի ոլորտ:

Հայաստանը Կոմիտասի վերջին երգերում ասես զուգված է զարթոնքի խորհրդանիշ լուսեղ զարնանային զգեստով: Այդպիսին էր նա ցանկանում տեսնել իր երկիրը և արդեն տեսնում էր անուրջների մեջ՝ դառն ու ուրախ, ինչպես իր «Գարուն» երգի երաժշտությունը.

Արորն ասաց տատրակ հավքուն,
 «Ժնչու՞ կուլաս կուց-կուց արյուն,
 Երթա լըցվի բարակ առուն»:
 Տատրակն ասաց արոր հավքուն.
 «Գնաց գարուն, եկավ աշուն,
 Կըտրավ ձենիկ կաքավներուն:
 Էնքան պիտի լամ էրերուն,
 Արյուն կաթն իմ աչքերուն,-
 Ես ինչ անեմ իմ ձագերուն»:
 Ասաց. «Դու մի լա էս աշուն,
 Չէ, վաղ կուգա բարի գարուն,
 Լույս կըբացվի խեղճիկներուն»:
 Գնաց աշուն, եկավ գարուն,
 Կաթեր ջրիկ աղբյուրներուն,
 Երթար լըցվեր բարակ առուն:
 Կանաչ-կարմիր գույն-գույն ծաղկունք,
 Դաշտերն ամեն էրունք, թռչունք.
 Ձենիկ կուգա գառնիկ մաքուն,
 Մեր ապրելիք վեր երկընքուն:

Այդ ժամանակաշրջանում Կոմիտասն առանձնահատուկ ուշադրություն էր դարձնում հոգևոր գործերի ստեղծման վրա: Անհրաժեշտ է նշել, որ հոգևոր ստեղծագործությունները միշտ էլ զգալի տեղ են գրավել նրա համերգային ծրագրերում: Սովորաբար նրա համերգների առաջին բաժինը տրամադրվում էր հոգևոր երաժշտությանը, իսկ երկրորդը՝ ժողովրդական երգերի սեփական մշակումներին: Կոմպոզիտորի հոգևոր ստեղծագործությունները, ճիշտ է, պարբերաբար, կատարվում էին նաև եկեղեցական արարողությունների ժամանակ, ինչպես Էջմիածնում, այնպես էլ Կոստանդնուպոլսում: Կոմպոզիտորը նամակներից մեկում գրում է. «Հայկական պատարագ ունիմ եոթ տեսակ բազմաձայն դաշնակած, բայց չէ տպագրուած»:

Այդ բնագավառում Կոմիտասի առավել խոշոր և նշանակալի ստեղծագործությունն, անկասկած, Պատարագն է, զոր-

ված արական երգչախմբի համար և հրատարակված 1933 թվականին Փարիզում Վ.Սարգսյանի ջանքերով (նոր, ճշտված ձևով այն հրատարակված է Կոմիտասի «Երկերի ժողովածուի» 7-րդ հատորում Ռ.Աթայանի խմբագրությամբ, 1997 թվին): Նոր երևան եկած տպագրությունների հիման վրա («Երկերի ժողովածուի» 8-րդ հատոր) կարելի է դատել, թե որքան երկար և երբեմն դժվար է եղել կոմպոզիտորի ուղին դեպի այդ բարձունքը: Առաջինը, որ աչքի է ընկնում, Պատարագի առանձին երգասացությունների տարբերակների առատությունն է, որոնց թիվը հասնում է 7-8-ի: Ակներև է, որ ամեն մի տարբերակում (խսկ դրանք, որպես կանոն, կապված են կոմպոզիտորի կյանքի տարբեր փուլերի հետ) նա առաջադրում և լուծում է նորանոր ստեղծագործական խնդիրներ, ջանալով բազմաձայնության միջոցներով որքան կարելի է ճշմարտացի և արտահայտիչ ներկայացնել հոգևոր մոնոդիայի ոգին և բնույթը: Ընդդրում, նա օգտագործում է ոչ միայն եկեղեցական առօրյայում ամրակայված մեղեդիական նմուշները, որոնք Ն.Թաշճյանի գրառմամբ հրատարակվել են 1874 և 1878թթ. Էջմիածնում և այնուհետև օգտագործվել Մ.Եկմալյանի հայտնի բազմաձայն Պատարագում, այլ նաև փնտրում նոր մեղեդիներ, ավելի վաղնջական «խսկական», հիմնավորց, ուշ ազդեցություններից չվնասված:

Արական երգչախմբի համար գրված Պատարագը ոչ միայն կոմպոզիտորի ստեղծագործական ուղու գագաթնակետն է, այլ նաև հայ հոգևոր երաժշտության զարգացման բոլորովին նոր փուլ: Պատարագի երաժշտությունը գերում է անկրկնելի գեղեցկությամբ, վեհությամբ, ազգային ոճի բյուրեղյա մաքրությամբ: Հենց սկզբում հնչող «Խորհուրդ խորին» զգեստավորման շարականի խորհրդավոր և թովիչ երաժշտությունը կարծես կանխորոշում է պատարագի հիմնական իմաստն ու տրամադրությունը. ոգու թռիչք դեպի անհուն հեռուները, առ Աստված:

Պոլսական շրջանում գիտական խնդիրներից Կոմիտասին առանձնապես զբաղեցնում էր խազերի գաղտնիքը: Դրա բացահայտմանը նա նվիրեց իր կյանքի 20 տարին և հիմա, նո-

րից անդրադառնալով դրան, կարևորագույն հայտնագործության շեմին էր կանգնած:

Խազեթի խնդիրը Կոմիտասն արդարև համարում էր միջազգային նշանակության մեծ խնդիր: Այն հեռավոր ժամանակների հրաժշտությունից աշխարհում գրեթե ոչինչ չէր պահպանվել: Եվ խազեթը, եթե հնարավոր լիներ դրանք կարդալ, կարող էին լույս սփռել ոչ միայն հնադարյան հայ երաժշտության, այլև մյուս ժողովուրդների երաժշտության վրա: Բացի դրանից, Կոմիտասը, փորձելով «վերականգնել» հինավուրց մեղեդիների հնչողությունը, կարծես ցանկանում էր ստուգել իր գտած երաժշտական ոճի ճշտությունը: Նրան թվում էր, որ միայն վերծանված խազեթը կարող են պատասխանել՝ ճիշտ է արդյո՞ք նա ըմբռնել հայ երգի ոգին ու կերտվածքը, որը գիտեին հեռավոր նախնիները, և որը փորձությունների միջով այնքան խնամքով տարել էր գյուղերում ծվարած հասարակ ժողովուրդը:

Խազեթի խնդրի մասին Կոմիտասը խոսել էր հայտնի ռուս կոմպոզիտոր Մ.Գ.Մենսինի հետ հանդիպման ժամանակ, որն այցելել էր նրան Պոլսում 1914 թվականին: Գ.Մենսինի վկայությամբ, Կոմիտասը բավական առաջ էր գնացել խազեթի գաղտնիքի մեկնության մեջ: Նույն այդ գրույցի ընթացքում Կոմիտասն առանձնահատուկ ջերմությամբ էր արտահայտվել ռուս երաժշտության, ռուս կոմպոզիտորների մասին: «Կոմիտասը շատ լավ խոսում էր ռուսերեն, - գրել է Գ.Մենսինը իր հիշողություններում: - Իմանալով, որ ես եղել եմ Ռ-իմսկի-Կորսակովի աշակերտներից, նա ասաց ինձ, որ մեծ հարգանքով է լցված դեպի այդ արվեստագետը, և ցույց տվեց նոտաների ու գրքերի կույտը սեղանի վրա. - Ռ-իմսկի-Կորսակովի մի քանի գործերն ու հարմոնիայի նրա դասագիրքը իմ սեղանի գրքերն են:

Դա ինձ, անշուշտ, չափազանց հաճելի էր լսել»:

1914 թվականի հունիսին Փարիզում կայացավ Միջազգային երաժշտական ընկերության հերթական համաժողովը: Այնտեղ Կոմիտասը զեկուցում կարդաց հայ ժողովրդական և հոգևոր երաժշտության մեջ հին (խազեթ) և նոր նոտագրության

մասին: Նա հանդես եկավ նաև իր գործերի կատարմամբ:

Փարիզում Կոմիտասն ապրեց վերջին և քերես իր կյանքի ամենափայլուն հաղթահանողները: Ինչպես հայ, այնպես էլ արտասահմանյան հեղինակավոր երաժիշտների վկայությամբ, Կոմիտասի ելույթները համաժողովի մասնակիցների վրա թողել էին անմոռանալի տպավորություն: «1914թ. Փարիզի երաժշտական միջազգային համագումարում, ուր հավաքվել էին տիեզերքի գլխավոր երաժշտագետները,- գրել է հետագայում Սորբոնի համալսարանի պրոֆեսոր Ֆրեդերիկ Մակլերը,- Կոմիտասը տվեց հայ ժողովրդական և հոգևոր երգերի մի համերգ՝ հիացմունք պատճառելով ներկա երաժշտական հեղինակություններին:

Ժողովրդական երաժշտության, ինչպես և արորի, խոփի, գութանի երգերի մասին նրա դասախոսությունները, պետք է ասել, համագումարի նիստերից ամենաթանկագինը եղան:

- Երբ Կոմիտասը նստեց դաշնամուրի մոտ՝ մեղմորեն երգելու հայկական երգ, ունկնդիր հասարակությունը քարացած մնացել էր լուռ, և այնտեղ տիրեց վեհապանծ հմայքը, այն գերագույն պարզությունը, որ բխում է հայկական երաժշտությունից»:

Կոմիտասի ելույթները Փարիզում, հայ երաժշտության միջազգային ճանաչումը լայնորեն լուսաբանվում ու քննարկվում էին հայկական մամուլի էջերում: Նրա վերադարձը Պոլիս սպասվում էր մեծ անհամբերությամբ: Կոմիտասը դարձել էր օրվա հերոս:

Ժամանելով Պոլիս՝ Կոմիտասը հարցազրույց տվեց «Ազատամարտ» թերթի թղթակցին:

«-Ի՞նչ տպավորությւնն թողուցին,- հարցուցինք նախ,- Ձեր հայտնած տպավորությւնները հայ եկեղեցական եւ ժողովրդական երաժշտութեանց մասին:

- Նախ որ իմ յայտնած տեսութիւններս հայ հոգետր և գեղջուկ երաժշտութեան մասին՝ նորութիւն էին մանավանդ անոնց համար, որոնք դեռ տարի մ'առաջ կ'անգիտանային կամ կը մերժէին հայ ինքնուրոյն երաժշտութեան մը գոյութիւնը: Յետոյ

շատերը, որ հայ երաժշտութեան մասին հարեւանցի գաղափար մը միայն ունէին՝ դասախօսութիւններէ ետքը առաջինը եղան խոստովանող, որ հայ երաժշտութիւնը գեղարուեստական բարձր արժէք մը կը ներկայացնէ, ավելի հարազատ, քան ուրիշ շատ մը ժողովուրդներու մէջ եւ աւելի վսեմ՝ քան արեւելեան ուրիշ ազգերու մօտ: Ու երաժշտական մեծ վարպետներ՝ երբ դասախօսութիւններս կ'աւարտէի, չէին կրնար իրենց զարմանքն ու հիացմունքը զսպել իրենց համար օտար այս երաժշտութեան ծանօթանալով, որ ոչ միայն նորութիւն էր իրենց համար, այլ նաեւ ապշեցուցիչ նորութիւն մը ... Ուրախ եմ, որ բոլոր այդ յայտնի վարպետները կրցան թափանցել, որքան հնար էր, հայ երաժշտութեան խորութեանց եւ բարձրաձայն յայտարարեցին անոր ուժն ու քնքուշութիւնը, չվարանելով նոյնիսկ «աստուածային» կոչել զայն»:

- Իսկ ի՞նչ պիտի ըսէիք, սիրելի Վարպետ, այն վլվլուկներուն առթիւ, զոր ցոյց տուաւ հոս տիրացուներու ճահիճը: Կ'ակնարկեմ այն տխմար պայքարին, զոր պոլսահայ տիրացուներ՝ կրօնական ժողովին անիմաստ իրարանցումէն քաջալերուած, բացին Ձեզի դէմ, գրամաֆոնի ծանօթ խնդրոյն առթիւ¹:

Վարդապետը, որ ցարդ խօսեր էր ոգետր եւ խանդավառ, կը լռէ յանկարծ, եւ ես իր աչքերուն մէջ կը կարդամ տարտամ դառնութեան մը զգացումը, զոր ի գուր կը ջանայ սքօղել ինձմէ: Ու կը տեսնեմ, որ այդ դառնութիւնը հետզհետէ անտարբերութեան մը կը փոխվի, երբ խօսք կ'առնէ Վարդապետը շարունակելու համար:

- Ես տարիներու աշխատանքով շիներ եմ իմ ուղեգիծը, ուրկէ ընթացեր եմ մինչեւ ցարդ եւ պիտի ընթանամ ասկէ ետքն ալ, որքան ատեն որ ուժ զգամ երակներուս մէջ. ոչ մէկ խոչընդոտ չի կրնար կասեցնել զիս իմ առաքելութեանս մէջ. որո՞ւ

¹ Կոմիտասի մասնակցութեամբ նրա՝ արտասահմանում գտնվելու ժամանակ գրամաֆոնային ձայնասկավառակների վրա ձայնագրվել էին մի շարք ժողովրդական և հնադարյան հոգևոր մեղեդիներ: Հետագայում հոգևորականները, օգտագործելով այդ փաստը իբրև հարմար պատրվակ, նոր հալածանքի արշավ սկսեցին Կոմիտասի դեմ:

նուիրականութեանը համոզված եմ ես բոլոր սրտովս:

Կրկին կը լըռէ, ու այս անգամ ես եմ որ կ'ընդմիջեմ իր խորհրդաւոր լռութիւնը.

- Իսկ ասկէ ետքը ի՞նչ ընելու մտադիր էք:

- Շարունակել իմ ճամբաս,- կ'ըսէ կտրուկ ու վճռական»:

Սակայն շարունակել իր ճամբան Կոմիտասին չհաջողվեց: Արդեն հնչել էին կրակոցները Սարակոյում, և աշխարհն անկասելիորեն ընթանում էր աղետին ընդառաջ: Շուտով սկըսվեց Առաջին համաշխարհային պատերազմը, որտեղ Թուրքիան հանդես եկավ Գերմանիայի և նրա դաշնակիցների կողմից:

Իշխանության գլուխ կանգնած երիտթուրքերի կառավարությունը նպատակ էր դրել օգտագործել պատերազմը «հայկական հարցի» վերջնական լուծման համար: Կազմվել էր Թուրքիայի տարածքում բնակվող բոլոր հայերին բնաջնջելու հրեշավոր ծրագիր: Հետևողականորեն ու մանրակրկիտ՝ այդ ծրագիրը սկսեց կենսագործվել: Առաջին հարվածն ուղղված էր հայ մտավորականության դեմ: 1915 թվականի ապրիլի 24-ի լույս 25-ի գիշերը ձերբակալվեցին առաջին երկու հարյուրը՝ նշանավոր հայ գրողներ, հասարակական գործիչներ, հրապարակախոսներ, բժիշկներ, իրավաբաններ: Նրանց մեջ էր և Կոմիտասը: Մի քանի օր անց միայն Պոլսում ձերբակալվածների թիվը հասավ վեց հարյուրի:

Ապրիլի 30-ին սկսվեց ձերբակալվածների արտորը երկրի խորքը: Աքտրման գործն անձամբ ղեկավարում էր ոստիկանության պետ Բեդրի բեյը: Ձերբակալվածները (նրանց մեջ և Կոմիտասը) դուրս բերվեցին ոստիկանական և կանոնավոր բանակի զինվորներով շրջափակված հրապարակ և շարքի կանգնեցվեցին: Փողոցներում երթևեկությունն ամբողջությամբ դադարեցվեց: Պահակախմբի ուղեկցությամբ շարասյունը շարժվեց դեպի նավահանգիստ: Նրանց լցրեցին նավը և ուղարկեցին հակառակ ափը: Այստեղ նրանց սպասում էր հատուկ զնացքը:

Գնացքը շարժվեց Անկարայի ուղղությամբ: Վագոնների

պատուհանները հուսալիորեն վարագուրված էին, սովորական կանգառներում գնացքը չէր կանգնում: Այաշ ավանի մոտ ցուցակով կանչեցին 90 մարդ և տարան: Այլևս նրանք չվերադարձան: Մյուս արտրվածները հասցվեցին Վերին Անատոլիայի անմարդաբնակ ու ամայի Չանգր շրջանը: Նրանց ընդունեց տեղի զինվորական պարետը: Չեռքի լապտերի աղոտ լույսի տակ թուրքական սպան ուշադիր զննում էր մոտով անցնող ձերբակալվածներին: Նրա դեմքին գնալով ավելի քացահայտ էին արտահայտվում զարմանքն ու տարակուսանքը: Մայրաքաղաքից նա ստացել էր կառավարական հեռագիր, որում հաղորդվում էր «հատկապես վտանգավոր հանցագործների հրոսակախմբի» գալուստը Չանգր, որոնց անհրաժեշտ էր անհապաղ վերացնել: Իսկ նա իր առջև տեսնում էր մարդկանց, որոնց լավ էր ճանաչում ողջ երկիրը: Համոզված, որ ողբերգական թյուրիմացություն է տեղի ունեցել, նա հրաժարվեց կատարել հրամանը և իր պատասխանատվությամբ ձերբակալվածներին տեղավորեց մոտակա տներում (նա նույնիսկ բավարար քանակությամբ զինվորներ չունեի այդքան մեծաթիվ ձերբակալվածների հսկելու համար):

Սակայն բնաջնջման անողորմ եղանակն արդեն գործի էր դրված: Պարետի հարցմանը հետևեց ավելի վաղ ստացված հրամանը հաստատող պատասխան: Հայտնվեցին և բարձրաստիճան նոր պաշտոնյաներ: Աքսորյալների բախտը կանխորոշված էր: Համարյա ամեն օր ընթերցվում էին ձերբակալվածների ցուցակները, որոնք իբր ուղարկվում էին Դիարբեքիր՝ ռազմադաշտային դատարանում նրանց գործերի քննության համար: Այդ ողորմելի պատրվակի էությունը բոլորին պարզ էր: Ծանապարհին ձերբակալվածներին զազանաբար սպանում էին: Այդպես մահատակվեցին ականավոր բանաստեղծներ ու գրողներ Վարուժանը, Սիամանթոն, Ռուբեն Սևակը, նշանավոր գրող և թուրքական պառլամենտի պատգամավոր Գրիգոր Չոհրապը և հայ մշակույթի, գիտության, լուսավորության ուրիշ շատ ականավոր ներկայացուցիչներ: Գերմանացի պատմաբան դոկտոր Լեպսիուսի վկայությամբ՝ հայ

մշակույթի ձերբակալված բոլոր գործիչներից միայն ութ հոգու հաջողվեց խուսափել գոհվելուց:

Աքսորից Կոմիտասը վերադարձավ բոլորովին այլափոխված: Նախկին աշխույժ միտքը, բնավորության զվարթ դուրահաղորդությունը վերափոխվել էին ընկճվածության ու մեկամաղձության: Նա ասես անջրպետվել էր արտաքին աշխարհից՝ փակվելով իր մեջ, իր մռայլ ու ծանր խոհերի մեջ: Նրա տանը հաճախ տեղի էին ունենում սրտակեղեք տեսարաններ, երբ գալիս էին ձերբակալվածների հարազատները և խնդրում պատմել մերձավորների ճակատագրի մասին: Ի՞նչ կարող էր ասել նրանց:

Աստիճանաբար Պոլիս էին հասնում լուրեր երկրի բոլոր հայաբնակ գավառներում մոլեգնած անօրինակ ողբերգության մասին: Հայ մտավորականության բնաջնջումից և հայ տղամարդկանց ռազմական ծառայության զինակոչից հետո (որոնք անմիջապես մեկուսացվում էին, արսորվում հեռավոր գավառներ և այնտեղ աստիճանաբար, խմբերով ոչնչացվում) դահիճների ձեռքերն ավելի արձակվեցին: Հասավ բացարձակապես անպաշտպան կանանց, երեխաների, ծերերի հերթը:

Թուրքական կառավարության ներքին գործոց նախարար Թալեաթ բեյը իր հեռագրերից մեկում՝ հասցեագրված Հալեպի նահանգապետին, կարգադրում էր. «Ձեզ արդեն հաղորդվել է, որ Ջեմիեթի (երիտթուրքերի ղեկավար կոմիտեն - Գ.Գ.) հրահանգով որոշվել է լրիվ ոչնչացնել Թուրքիայում բնակվող հայերին: Նրանք, ովքեր դեմ դուրս կգան այդ որոշմանը, չեն կարող մնալ իրենց պաշտոններում: Որքան էլ դաժան լինեն ձեռք առնված միջոցները, պետք է վերջ դնել հայերի գոյությանը: Ո՛չ մի ուշադրություն չդարձնեք ո՛չ տարիքին, ո՛չ սեռին, ո՛չ խղճի խայթին»:

Չանգվածային կոտորածի կարճ ժամանակամիջոցում նահատակվեց մոտ մեկուկես միլիոն հայ:

1916 թվականին Արևմտահայաստան այցելած ֆրանսիացի հրապարակախոս Անրի Բարբին գրում էր. «Ով անցնում է այժմ ամայացած Հայաստանով, չի կարող չցնցվել, այնքան

պերճախոս են ավերակների ու մահվան անվերջանալի հեռատանները: Չկա մի ծառ, չկա մի ժայռ, մամուռի մի փունջ, որ աչոքված չլիներ թափված արյան շիթերով: Չկա մի վտակ, գետ կամ գետակ, որ դեպի հավերժական մոռացում չտաներ հարյուր հազարավոր մեռած մարմիններ: Չկա մի անդունդ, չկա մի ձոր, որ չլինեին գերեզման՝ բաց երկնքի տակ, որոնց խորքում ճերմակին չտային կմախքների բաց կույտեր, քանզի գրեթե ոչ մի տեղ մարդասպանները ոչ ժամանակ են ունեցել, ոչ նեղություն են քաշել թաղելու իրենց գոհերին:

Երբեմնի աշխույժ ծաղկող հայկական բնակավայրերով այդ լայնարձակ գավառներում այսօր թագավորում է ավերումն ու ամայությունը¹:

... Մելամաղձության նուպաներն ավելի ու ավելի հաճախ էին տանջում Կոմիտասին և դառնում առավել տևական: Մի ամբողջ ժողովրդի կործանման զարհուրելի պատկերը և շրջապատող աշխարհի՝ կատարված ողբերգության հանդեպ լրիվ անտարբերությունը նրան թվում էին անըմբռնելի, մարդկային բանականության սահմաններից դուրս: Նրա թողած վերջին գրության մեջ, երբ բոլորովն ուղեղում դեռ չէին մարել գիտակցության վերջին կայծերը, հնչում է անելանելիությունն ու խոր հուսահատությունը. «Հոտն՝ անհովիվ՝ մոլոր ու շփոթ աներևույթ և անգուսպ ալիքներ հախտոն կիռզեն ի խորս մեր հալածական և ողբերգալի կենաց ծովու: Անմիտ որսորդներ բոլորած, միամիտ ձկներ ցանցած: Մթնոլորտը թույն կտեղա, բուժիչ ուժ չկա: Ավերած, սարսափ ու սանձարձակ կեղեքում մեկ կողմեն, անտարբերություն, օտարամոլություն ու ցեխոտ սրտեր մյուս կողմեն ... Ու՞ր է մեր խոհական Խորենացին, թող ելլե արյունաքամ հողու տակեն և ողբա մեր խակերու սիրտն ու հոգին, միտքն ու գործը ...

Սիրտս փլած է ...»:

1916 թվականի գարնանը Կոմիտասի առողջական վիճա-

¹ Այս վավերագրերը մեջբերվում են ըստ «Հայերի ցեղասպանությունը Օսմանյան կայսրությունում» ռուսերեն ժողովածուի, Մ.Գ.Ներսիսյանի աշխատասիրությամբ, Երևան, 1966թ.:

կը կտրուկ վատթարացաւ, և նրան տեղավորեցին հոգեբուժարանում: Պատերազմի ավարտից հետո նրան տեղափոխեցին Փարիզ: Սակայն ամենաորակյալ բժշկական օգնությունն անգոր եղավ փոխելու հիվանդության ընթացքը: Ապաքինման ոչ մի հույս չկար: Իր վերջին ապաստանը նա գտավ փարիզյան Վիլ-ժուիֆ արվարձանի հիվանդանոցում ...

1915 թվականի իրադարձությունները, Կոմիտասի ձերբակալությունը և դրան հետևած հիվանդությունը ամենաողբերգական ձևով անդրադարձան մեծ երաժշտի դիվանի ճակատագրի վրա: Նրա ձեռագրերը ցրիվ եկան աշխարհով մեկ, իսկ շատերն էլ անդարձ կորան: Անհետ կորավ նրա մեծարժեք գիտական աշխատությունը խազերի մասին, մինչ այժմ չեն գտնվել ժողովրդական մեղեդիների գրառումների և նրա ինքնուրույն ստեղծագործությունների մի զգալի մասը ...¹

Կոմպոզիտորի մահը վրա հասավ 1935 թվականի հոկտեմբերի 22-ի առավոտյան: Նրա աճյունը փոխադրվեց Երևան և այստեղ ժողովրդի հսկայաքանակ բազմության ներկայությամբ հողին հանձնվեց հայ մշակույթի գործիչների պանթեոնում:

¹ Կոմիտասի հիվանդության սկզբում Փարիզում կազմվեց հատուկ Կոմիտասյան հանձնաժողով, որի նպատակն էր կոմպոզիտորին նյութական օգնություն ցույց տալ և հրատարակության նախապատրաստել նրա անտիպ ձեռագրերը: Հանձնաժողովը շնորհակալ գործ կատարեց Կոմիտասի դիվանը հավաքելու ուղղությամբ: Հետագայում այդ աշխատանքը շարունակեցին Խորիքոլային Հայաստանի երաժիշտները: Ներկայումս դիվանի նշանակալի մասը կենտրոնացված է Երևանում՝ Ե.Չարեհցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարանում: 1960 թվականից գիտությունների ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտի կողմից սկսվել է Կոմիտասի երկերի ժողովածուի հրատարակությունը (խմբագիր՝ Ռ.Աթայան): Ներկայումս լույս է տեսել տասնմեկ հատոր: Կոմիտասյան ձեռագրերի որոնումները շարունակվում են:

6

«Ժողովրդական երգը մեծ դեր է խաղալու ապագա ուղիղ երաժշտության ճանապարհը գծելու գործում»

Կոմիտաս «Սի քոուցիկ ականարկ...»

Այդպիսի արվեստի ամբողջ կենսազգացողությունը, հավատացեք, կդառնա բոլորովին այլ: Նա կլինի առավել զվարթ ու համեստ: Դա անխուսափելի է և դա երջանկություն է: Նրա վրայից կբախվի մեղսամսղոժոտ հավակնոտության քեփուկը, և նոր մաքրությունը, նոր անխռովությունը կկազմի նրա էությունը: Եվ ոչ որի այլևս չի զարմացնի առանց տառապանքի, հոգով առողջ, ոչ պաթետիկ, անթախիժ-դյուրահավատ, մարդկության հետ եղբայրացած արվեստը:

Թ. Մանն «Դոկտոր Ֆաուստոս»

Կոմիտասի գործի և անձի մասին գոյություն ունի ծավալուն և մեծավ մասամբ արժեքավոր գրականություն: Ծանոթությունը դրա հետ հնարավորություն է տալիս հետևել Կոմիտասի դերի և նշանակության վերաբերյալ հայացքների պատմական զարգացմանը: Յուրաքանչյուր սերունդ ասես նորից էր հայտնաբերում նրան: Ավելի ստույգ, գտնում էր նրա ստեղծագործության մեջ նոր կողմեր, նոր նրբերանգներ՝ մինչև այդ անհայտ նրանց նախորդներին: Որոշ իմաստով Կոմիտասի արվեստի ավելի ու ավելի խոր ըմբռնման գործընթացը շարու-

նակվում է նաև մեր օրերում: Դրանում արտասովոր ոչինչ չկա, այդպիսին է յուրաքանչյուր խոշոր արվեստագետի ստեղծագործական ժառանգության ճակատագիրը:

Սակայն Կոմիտասի գործունեության իսկական չափերի ստույգ ըմբռնմանը խանգարել են նաև բոլորովին այլ կարգի հանգամանքներ: Ըստ էության, այն, ինչ գիտեր արտաքին աշխարհը Կոմիտասի մասին իր կյանքի օրոք, հիմնված էր նրա հարստագույն ստեղծագործական ժառանգության լոկ աննշան մասի վրա: Պատմական անբարենպաստ պայմաններն ու Կոմիտասի ծանր կյանքի ուղին, որի ընթացքում նա հարկադրված էր միայնակ պայքարել բազմաթիվ խոչընդոտների դեմ, այն ժամանակ հնարավորություն չեն տվել քեկուզ ինչ-որ չափով ամբողջական ներկայացնել նրա ստեղծագործությունը և արտաքին աշխարհից գրեթե քաքցրել են Կոմիտաս-բանահավաք գիտնականի գործունեության տիտանական թափը: Թերևս դրանով կարելի է բացատրել՝ ինչու Կոմիտասի նշանակությունը երկար տարիների ընթացքում դիտարկվում էր գրեթե բացառապես ազգային երաժշտության սահմաններում: Այնինչ, եթե փորձենք իմաստավորել Կոմիտասի գործունեությունը պատմական լայն հեռանկարի մեջ, ապա նա կներկայանա իբրև 19-20-րդ դարերի սահմանագծի համաշխարհային երաժշտական արվեստի ամենահետաքրքիր ու ականավոր դեմքերից մեկը: Ի դեպ, միայն այդ տեսանկյունից է հնարավոր նաև Կոմիտասի՝ իբրև ազգային արվեստագետի նշանակության առավել ճիշտ ըմբռնումը:

Կոմիտասի ստեղծագործությամբ հայ նոր մասնագիտացված երաժշտությունն իր առաջին ինքնուրույն ավանդը ներմուծեց եվրոպական արվեստի ընդհանուր զարգացման մեջ՝ անհավատալի կարճ ժամանակամիջոցում նվաճելով առաջավոր երաժշտական մշակույթների շարքում հավասար դիրք գրավելու իրավունքը: Այդ պատմական ծառայության մեջ է Կոմիտասի արձատական տարբերություններից մեկը իր նախորդներից և ժամանակակիցներից հայ երաժշտության մեջ:

Ինչո՞ւմ է կայանում այդ ավանդը: Ամենից առաջ՝ ժողովր-

դական արվեստի հանդեպ նոր մոտեցման մեջ:

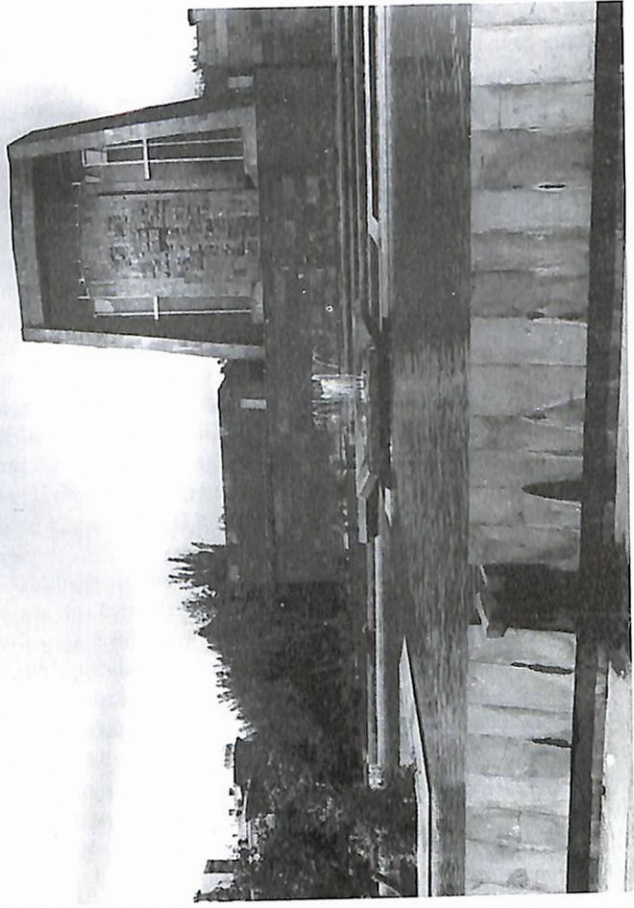
Կասկածից վեր է, որ 19-րդ դարի ազգային կոմպոզիտորական դպրոցներից շատերի, որոնց մեջ հատկապես առանձնանում էր ռուսականը, զարգացման ամենաբնորոշ գիծը սկեռուն ուշադրությունն էր դեպի ժողովրդական ստեղծագործությունը՝ իբրև մասնագիտացված արվեստը սնող աղբյուր: Կոմիտասի ստեղծագործությունը նույնպես ձևավորվել է համաշխարհային երաժշտության այդ ուղղվածության հունի մեջ: Բայց ճիշտ չէր լինի կարծել, որ կոմպոզիտորների վերաբերմունքը դեպի ժողովրդական արվեստը մնացել էր անփոփոխ ողջ 19-րդ դարի, ապա մահ 20-րդ դարասկզբի ընթացքում: Ընդհակառակը, այստեղ ի հայտ է գալիս որոշակի առաջընթաց, որն ամփոփականորեն առնչվում էր բուն երաժշտական արվեստի զարգացման հետ:

Ակադեմիկոս Բ.Ասաֆյանը բացահայտում է Գլինկայի մեթոդի էությունը՝ իբրև «ժողովրդա-մոնումենտալ ոճի հայտաբերում՝ դասականորեն հղկված, ամենաառաջիորձալ եվրոպական տեխնիկայի սահմաններում»: Նման ձևով կարելի է բնորոշել նաև երաժշտական շատ երևույթներ անցյալ հարյուրամյակում ձևավորված ազգային մյուս դպրոցներում: Եվ դա բնական էր, քանզի դարերի ընթացքում կազմավորված եվրոպական երաժշտական համակարգը՝ «դասականորեն հղկված և ամենաառաջիորձալ» (Ասաֆյանի զարմանալիորեն դիպուկ բնորոշմամբ), 19-րդ դարասկզբին դեռևս լեցուն էր հզոր կենսական ուժերով և պոտենցիալ հնարավորություններով: Օգտագործելով այդ հնարավորությունները՝ 19-րդ դարի կոմպոզիտորները ստեղծեցին բարձրագույն արվեստ, և այդ դարը պատմության մեջ մտավ իբրև երաժշտության «ոսկեդար»:

Սակայն անցյալ հարյուրամյակի վերջերից իրադրությունը եվրոպական երաժշտության մեջ նկատելիորեն փոխվեց: Նրանում ավելի ու ավելի պարզորոշ սկսեցին ի հայտ գալ ճրգնաժամային երևույթներ:

Ինչպես հաճախ է լինում արվեստում, իր դարաշրջանի գեղարվեստական պահանջներով կյանքի կոչված, ուստի և լիիմաստ ու լիանշանակ, տեխնիկական որոշակի հնարներ, ար-

Կոմիտասի անվան կամերային երաժշտության տուն





տահայտչամիջոցներ ժամանակի ընթացքում ասես արժեզրկվում են, կորցնում իրենց նախկին արտահայտչական ուժը:

Արվեստի «հավերժական», «անսասան» կանոնների բնույթ ընդունելով, այդ հնարները որոշակի փուլում վերածվում են ձևական, անբովանդակ տեխնիկայի: Այդպիսի դեպքերում արվեստագետն իր ստեղծագործության մեջ սնվում է ոչ թե իրականության անմիջական տպավորություններով, այլ տարբերակում, վերափոխում է (երբեմն փայլուն հմտությամբ, եթե նա, իհարկե, տաղանդավոր է) այն, ինչ արդեն գտնված է նրա նախորդների կողմից: Ակադեմիականացման նման ընթացքը (որն, իբրև կանոն, առաջանում է արվեստի տեխնիկական հնարների բարձր զարգացման պահերին, երբ Ռոմեն Ռոլանի խոսքերով՝ «լեզվի կատարելագործումը շատ հաճախ նրա ներքին սնանկությունը քողարկող պատրանք է ստեղծում») 19-րդ դարավերջի եվրոպական երաժշտության համար դարձավ իրական վտանգ: Այդ առիթով Լիստը տազնապով է կիսում իր մտքերը Բորոդինի հետ. «Դուք գիտե՞ք Գերմանիան: Այստեղ շատ են գրում. ես խեղդվում եմ երաժշտության ծովի մեջ, որով ինձ հեղեղում են, բայց, աստված իմ, որքա՛ն տափակ է այդ ամենը: Ո՛չ մի կենդանի միտք: Այնինչ ձեզ մոտ կենդանի շիթ է հոսում. վաղ թե ուշ (հավանական է, որ ուշ) այն իր համար ճանապարհ կհարթի նաև մեզ մոտ»:

Արևելքի պատկերներին դիմելու մեջ, որ ավելի ու ավելի հաճախ էր հրապուրում եվրոպական կոմպոզիտորներին՝ հատկապես ռուսական և ֆրանսիական, նույնպես արտահայտվեց բարենորոգման, ավանդական եվրոպական երաժշտական նյութի «թարմացման» ձգտումը:

Այս գլխի սկզբում իբրև բնաբան բերված են Թոմաս Մաննի «Դոկտոր Ֆաուստուս» վեպից Լևերկյունի խոսքերը: Լևերկյունը՝ վեպի գլխավոր հերոսը, հանճարեղ կոմպոզիտոր է՝ մոլորված 20-րդ դարի ամենամոլորահմար անհատապաշտական արվեստի թանձր մշուշում: Նրա խոսքերում հնչում է անկեղծ կարոտ նոր երաժշտության, նոր արվեստի հանդեպ, որը պետք է, վերջապես, պոկվի մեկուսացման կախարդված մթնոլորտից և

«նետվի» դեպի ժողովուրդը:

Լևերկյունի կերպարը ծայրահեղ արտահայտությունն է այն սուբյեկտիվիստական ուղղությունների, որոնք լայնորեն տարածվել էին 20-րդ դարի առաջին կեսին եվրոպական արվեստում: Սակայն առաջադեմ արվեստագետներից շատերը վաղ էին զգացել այդ վտանգը և համառորեն դրոճում էին դրա հաղթահարման ուղիները: Նրանց հայացքները նորից և ավելի հաճախ էին ուղղվում դեպի «հավերժական» երաժշտական արժեքները և առաջին հերթին՝ դեպի ժողովրդական արվեստը:

Հենց բուն ժողովրդական երաժշտության օրենքների ըմբռնման և մասնագիտացված ստեղծագործության ոլորտում դրանց կենսագործման մեջ էր տեսնվում ավանդականորեն ձևավորված եվրոպական երաժշտական համակարգի արմատական բարենորոգման և հարստացման հնարավորությունը: 19-րդ դարի երկրորդ կեսին առաջացած այդ միտումները (այդ առումով մարգարեական էր Մուսորգսկու փորձը) առանձնահատուկ փայլով են դրսևորվում արդեն մեր դարի սկզբին: Դժվար չէ նկատել, որ բանահյուսության հանդեպ ավելի ընդհանուր հայացքները՝ տիպական նախորդ դարաշրջանի համար, փոխարինվում են ժողովրդական արվեստի երևույթների հանդեպ տարբերակված գիտական մոտեցմամբ: Որոճումներ են կատարվում երաժշտական բանահյուսության առավել ինքնատիպ, «խորքային» շերտերի հայտնաբերման ուղղությամբ: Մի կողմից ժողովրդական երաժշտության «խսկական» նմուշներ հայտնաբերելու ձգտումը և մյուս կողմից ժողովրդական մեղեդիները հնարավորին չափ ճշգրիտ գրառելը՝ այնպես, ինչպես դրանք հնչում են բուն ժողովրդի մեջ, դառնում են ժամանակի հրամայական պահանջ և բացառիկ ազդեցություն գործում ստեղծագործական ընթացքի վրա: Բնութագրական է 20-րդ դարի երաժշտության խոշորագույն բարենորոգիչ, հունգարացի կոմպոզիտոր Բելա Բարտոկի խոստովանությունը. «Գեղջկական երաժշտությանը ծանոթանալն ինձ համար բացառիկ կարևոր նշանակություն ունեցավ, քանի որ օգնեց ազատվելու մաժորամինորային համակարգի մենիշխանությունից...

Պարզվեց, որ հինավուրց, մեր մասնագիտացված երաժշտության մեջ չօգտագործվող հնչյունաշարերը չեն կորցրել իրենց կենսունակությունը և հնարավորություն են ընձեռում հարմոնիկ նոր հնարների համար... Երբ ես... ծանոթացա Դեբյուսիի երկերին և սկսեցի ուսումնասիրել, զարմանքով նկատեցի, որ նրա մեջուսում նույնպես մեծ դեր են խաղում պենտատոնային դարձվածքները, ինչպես մեր ֆոլկլորում է... Հաճաման երևույթներ գտնում ենք մաս Ստրավինսկու ստեղծագործության մեջ: *Ասես թե մեր դարաշրջանը միևնույն պահանջներն է ներկայացնում իրարից շատ հեռու գտնվող երկրներին՝ մասնագիտացված ստեղծագործությունը բարեփոխել ու թարմացնել վերջին հարյուրամյակներում անադարտ մնացած գեղջկական երաժշտության տարրերով*»: (Ընդգծումը մերն է - Գ.Գ.):

Կարևոր է նշել, որ Կոմիտասը՝ և՛ իբրև բանագետ, և՛ իբրև արվեստագետ, դարձավ այդ ամենաբնորոշ միտումի ռահվիրաներից մեկը նոր ժամանակի երաժշտության զարգացման մեջ: Իսկ գեղջկական բանահյուսության նմուշների ընդգրկման լայնության (Կոմիտասի կողմից, ինչպես արդեն նշվել է, գրառվել է մի քանի հազար ժողովրդական մեղեդի), երկարամյա հետևողական դիտարկումների հիման վրա ժողովրդական երաժշտության օրինաչափությունների ըմբռնման և իր ստեղծագործությունների մեջ կենսագործման իմաստով Կոմիտասի գործունեությունը գրեթե աննախադեպ է եղել իր ժամանակի համաշխարհային երաժշտական մշակույթի մեջ: Դրա հետ, թերևս, կարող է համեմատվել միայն Ջոլտան Կոդայի և Բելա Բարտոկի համանման գործունեությունը Հունգարիայում:

Կոմիտասը մոտենում էր ժողովրդական երգերին ոչ իբրև ապագա ստեղծագործությունների համար յուրահատուկ ու հետաքրքրական *նյութի* (ինչը ընդհանուր առմամբ բնորոշ էր 19-րդ դարի ռոմանտիկական երաժշտությանը): Նա խորապես հավատացած էր *ժողովրդական արվեստի գործերի ինքնուրույն գեղարվեստական արժեքավորության մեջ*: Այդ առումով հայ ժողովրդական երգը, անտարակույս, չափազանց շնորհակալ նյութ էր ներկայացնում: Անցնելով զարգացման հա-

զարամյակների ճանապարհ՝ նա հասել էր բարձր կատարելության: «Նրա մեջ զգացվում է,- նկատել է Վ.Բրյուսովը,- դեռ օրոց-քից աշխարհի ամենաքաղաքակիրթ ազգերի միջավայրը նետված ժողովրդի մեծ հասունությունը... Հայ ժողովրդական բանաստեղծությունը պատկանում է ինձ հայտնիներից առավել նշանավորների թվին: Զիչ ժողովուրդներ կարող են հպարտանալ, որ իրենց ժողովրդական երգերը հասնում են նման գեղարվեստական մակարդակի, այնքան նրբագեղ են, այնքան ինքնատիպ իրենց անմիջական պարզության և անկեղծության հետ մեկտեղ»:

Եվ Կոմիտասին վիճակված էր դառնալ, եթե օգտվեմք Ա.Վ.Լունաչարսկու արտահայտությունից, հայ ժողովրդական երգի «հանճարեղ խմբագիրը»: Ժողովրդական արվեստի կատարյալ իմացությունը և արվեստագետի հանճարեղ բնագողթ թույլ տվեցին նրան ժողովրդական ստեղծագործության «քառասային, անհատակ» ծովից ընտրել գեղարվեստականորեն առավել վառ, ինքնատիպ, «մաքուր» նմուշներ: Դրանցից նա ստեղծեց արիությանը ու ուժով լեցուն, հերոսական ոգեշնչվածության և ողբերգական վեհության, նրբագույն քնարականության և անբռնազրոս ժողովրդական հումորի կերպարների մեջ ծավալվող ժողովրդական կյանքի մի ողջ երաժշտական հերոսապատում: Այդ իմաստով Կոմիտասին կարելի էր կոչել հայկական երաժշտության Հոմերոս...

Կրքոտ համոզվածությունը ժողովրդական երաժշտության ուրույն արժեքայնությունը պաշտպանելիս և այն համառ ուշադրությունը, որ Կոմիտասը հատկացնում էր ռուսական և նորագույն ֆրանսիական երաժշտական դպրոցներին, օգնեցին նրան համարձակորեն հաղթահարել իր ժամանակի՝ ավանդաբար ընդունված շատ պատկերացումներ: Նա չէր փորձում, ինչպես իր նախորդները, «հաշտեցնել» մայրենի երաժշտական խոսքի ինքնատիպ կերտվածքը եվրոպական երաժշտական ձևավորված տեխնիկայի հետ: Ընդհակառակը, հայ երաժշտության ինքնատիպ հնադարյան ավանդույթների մեջ նա գտավ հնարավորություններ, որոնք կարող էին էականորեն հարս-

տացնել եվրոպական երաժշտական մտածողության ընդունված կանոնները: Կոմիտասի երաժշտական ոճի բնորոշ գծերի մեջ (հրաժարում եվրոպական մաժոր-մինորի մենիշխանությունից, ակորդային նոր կառուցվածքների լայն օգտագործում, դիմում մոդալ հարմոնիային, զարգացման ազատ, պոլիֆոնիկ սկզբունք և այլն) դրսևորվեց համաշխարհային երաժշտական գրականության մեջ շատ առումներով նորովի մոտեցում երաժշտական նյութի կազմակերպման սկզբունքների հանդեպ: Կոմիտասը նրանց մեջ էր, ովքեր կանգնած էին հզոր բարեփոխիչ շարժման ակունքների մոտ, որը շուտով ընդգրկեց Եվրոպայի ազգային երաժշտական շատ մշակույթներ և կյանք տվեց ժամանակակից՝ 20-րդ դարի երաժշտությանը:

Կոմիտասը ստեղծագործական ասպարեզ մուտք գործեց երաժշտական արվեստի համար չափազանց դժվար ժամանակներում՝ սկիզբ առնող ճգնաժամի, ավանդական շատ պատկերացումների բեկման դարաշրջանում: Այդ պայմաններում նորը միշտ չէ, որ առաջադեմի հոմանիշն էր, իսկ նորի որոնումները հաճախ ընդունում էին ձևական-ինքնաբավ բնույթ՝ երաժշտական արվեստը տանելով դեպի անելանելի փակուղիներ: Բարոյական բարձր իդեալներով օժտված արվեստագետի համար, ինչպիսին միշտ եղել է Կոմիտասը, նորարարությունը հանում նորարարության, իհարկե, ոչ մի իմաստ չունեցող: Երաժշտական նյութի կազմակերպման նրա նոր սկզբունքները ծագել են ժողովրդական արվեստի, ժողովրդական երաժշտության էությունն առավել խորն ու ամբողջությամբ ըմբռնելու ու արտահայտելու ձգտումից: Եվ ինչպես ցույց տվեց պատմությունը, դա մեր ժամանակի երաժշտական արվեստի իսկական բարենորոգման գործուն և հեռանկարային ուղիներից մեկն էր:

Կոմիտասի ստեղծագործական գործունեությունը հայ մասնագիտացված երաժշտության ամբողջ հետագա զարգացման հաստատուն հիմքը դրեց: Ընդհանրացնելով և քննադատաբար վերամշակելով իր նախորդների փորձը՝ Կոմիտասը հայկական երաժշտությանը հաղորդեց միանգամայն նոր որակ:

Իր ազգային մշակույթի առավել հրատապ հիմնախնդիրների լուծումը նա կարողացավ բարձրացնել մինչև 20-րդ դարի ողջ երաժշտական արվեստի առջև կանգնած հիմնախնդիրների լուծման մակարդակը: Կոմիտասի ստեղծագործությունն ասես բացահայտեց ազգային երաժշտության անցյալ դարերի անձայնաժիր հեռուն, տարավ դեպի նրա ծագման բուն ակունքները և միաժամանակ այն՝ ուղղված էր ապագային, անբախտելիորեն կապված էր համաշխարհային երաժշտական արվեստի զարգացման նոր դարաշրջանի հետ: Եվ հենց դրանով է բացատրվում Կոմիտասի արվեստի ազդեցության համատարած բնույթը հայ կոմպոզիտորների հաջորդ սերունդների վրա: Որքան էլ տարբեր լինեին նրանք իրենց անհատական նկարագրով և ոճական ուղղվածությամբ, դիմելով Կոմիտասին՝ նրանք գտնում էին և գտնում են նրա ստեղծագործության մեջ կենսաստեղծ գեղարվեստական գաղափարների անսպառ աղբյուր:

Կոմիտասի ժողովրդական և դեմոկրատական արվեստի հիմնարար սկզբունքների նգոր ներգործությունն առանձնահատուկ ուժով դրսևորվեց խորհրդային տարիներին, երբ բարենպաստ պայմաններ ստեղծվեցին ազգային մշակույթի զարգացման համար: Իր «երկրորդ ծնունդը» վերապրեց և Կոմիտասը: Ինչպես հայտնի, այնպես էլ նախկինում չհրատարակված նրա ստեղծագործությունների, ժողովրդական երգերի գրառումների և գիտական աշխատությունների բազմաթիվ հրապարակումների մեջ երևացին Կոմիտասի իսկական մեծությունն ու փայլը: Կոմիտասի ոգեշունչ երաժշտությունը հրնչում է համերգներում, ռադիոյով ու հեռուստատեսությամբ, նրան նվիրվում են դասախոսություններ և գիտաժողովներ, նրա կյանքն ու գործը դարձել են մանրակրկիտ հետազոտության առարկա: Կոմիտասի անունով է կոչվում հայ ժողովրդի պատմության մեջ առաջին ազգային երաժշտական բարձրագույն կրթական հաստատությունը՝ կոնսերվատորիան, որի ստեղծման մասին իր ժամանակին նա այնպես երագել էր:

Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված կոնդակում Ամենայն հայոց Կաթողիկոս Վազգեն Առաջինը գրել է. «Կոմի-

տաս վարդապետ բարենորոգիչն է հայ եկեղեցական եւ ժողովրդական երաժշտութեան եւ գիտարարը, որուն գործը կարելի է արժեւորել միայն մեսրոպեան չափանիշով... Ինչպէս սուրբ Սեբրոպ քառսէն դուրս բերաւ եւ բիրտեղեց ձայները հայ բարբառին, եւ իր ազգին ու աշխարհին պարգեւեց կոթողը հայերէն լեզուին, այնպէս ալ Կոմիտաս վարդապետ՝ պեղեց, մաքրեց եւ լոյս աշխարհի բերաւ կոյս աղբիւրը հայ երգին: Եւ բազում տարիներ, անդու, անյոգնաբեկ, միշտ նոր աւիւնով ու ստեղծարար տենդով, այդ աղբիւրէն հայ երգին լոյսը բաշխեց իր ժողովրդին:

Հայ ժողովուրդը Կոմիտասեան երգին մէջ գտաւ, ճանչցաւ իր հոգին, իր ոգեկան ինքնութիւնը: Կոմիտաս վարդապետ սկիզբ մըն է, որ վախճան չունի: Ան պիտի ապրի հայ ժողովուրդով, հայ ժողովուրդը պիտի ապրի իրմով, ինչպէս այսօր, այնպէս ալ յաւիտեան»:

600 77.

ԳԵՎՈՐԳ ՇՄԱՎՈՆԻ ԳՅՈՂԱԿՅԱՆ

Կ Ո Մ Ի Տ Ա Ս

Հրատ. խմբագիր՝ Ա.Սահակյան
Տեխ. խմբագիր՝ Ն.Գևորգյան

ԳԱՍ Հիմնադրադ Գիտ. Գրադ.



210020546

A T
20546