

THE UNIVERSITY OF CHICAGO



THE UNIVERSITY OF CHICAGO





Ս. Գ. ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ



ԿՈՄԻՏՅԱՍ

Կյանքը,
գործունեությունը,
Արեղծագործությունը

ՀԱՅԴԵՏՆՐԱՏ

ԵՐԵՎԱՆ

1961

Խմբագիր

Ռ. Ա. ԱԹԱՅԱՆ

САМСОН ГАСПАРОВИЧ ГАСПАРЯН

КОМИТАС

Жизнь, деятельность, творчество

(На армянском языке)

Армянское государственное издательство
(Айпетрат), Ереван, 1961



Նվիրում եմ վաղաժամ կորցրած
ծնողներին սուր բիշտակին

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Մեր սովետական շքնաղ Հայրենիքի բազմազգ ժողովուրդների շարքում հայ ժողովուրդն ամենահին կուլտուրա ունեցող ժողովուրդներից մեկն է: Իր գոյության հազարամյակների ընթացքում նա ստեղծել է հարուստ բանահյուսություն ու գրականություն, ինքնատիպ դասական ճարտարապետություն, գեղանկարչություն, քանդակագործություն, թատերական ու կիրառական արվեստ, զարգացրել գիտության բազմաթիվ ճյուղեր: Պայքարելով օտարերկրյա բռնակալների դեմ, սերունդների կյանքի գնով այդ ամենը նա հասցրել է մեզ՝ մեծարժեք, հնագույն ձեռագիր աշխատությունների, ինչպես նաև պատմական այլ հուշարձանների միջոցով:

Հայ ժողովուրդն ստեղծել ու զարգացրել է նաև երաժշտական հարուստ կուլտուրա, որի արձատները գալիս են պատմական հեռավոր անցյալից: Այդ են վկայում մեր ժողովրդի հանճարով ստեղծված հազարավոր գյուղական գողտրիկ եր-

գերը, աշխատանքային, էպիկական-հերոսական, սիրային-լիրիկական, ծիսական ու կենցաղային այլ բնույթի բազմաթիվ ստեղծագործությունները: Եթե դրանց ավելացնենք նաև միջնադարյան տաղասացների ստեղծագործությունները, հոգևոր երգերն ու մեղեդիները, քաղաքային երաժշտությունը և Գողթան երգիչներից մինչև մեր օրերը հասած հայ գուսանական արվեստի հոյակապ նմուշները, ապա ակնհեր կդառնան երաժըշտական այն մեծ արժեքները, որոնք կերտվել են մեր ստեղծագործ ժողովրդի կողմից:

Ինչպես արվեստի այլ ճյուղերի, այնպես էլ երաժշտական ստեղծագործության մեջ իր արտացոլումն է գտել հայ ժողովրդի պատմական անցյալը, նրա կյանքն ու կենցաղը, նրա մղած պայքարն օտարերկրյա բռնակալների դեմ՝ հանուն իր պետականության, հայրենի երկրի ազատության ու անկախության, հանուն իր լեզվի, կուլտուրայի և արվեստի ինքնության:

Տնտեսական ու քաղաքական ամենածանր պայմաններում անգամ հայ ժողովուրդը չի դադարել ստեղծագործելուց: Այդ առթիվ շատ բնորոշ և ուսանելի է «Պրավդա»-ի առաջնորդողի հետևյալ հատվածը. «Հայաստանի ժողովուրդն առնականացավ բազմաթիվ ճակատամարտերում: Հեքիաթային փյունիկ թռչունի նման նա վերածնվում էր մոխիրներից, բոցերից, որոնք թվում էր, թե սպառնում էին ոչնչացնել նրա գոյության հիմքերն իսկ: Փլատակներ էին դառնում հինավուրց վանքերն ու ապարանքները, ամբողջ աշխարհով մեկ ցրիվ էր գալիս գյուղի և քաղաքի բնակչությունը, հարազատ երկրում լուռ էր հայկական խոսքը... բայց նորից ու նորից վերածնվում էր հինավուրց կուլտուրան, անբացատրելի գրավչությամբ էին հնչում հայկական պոեզիան ու երաժշտությունը, նոր գույներով էր փայլում զեղանկարչությունը, և անխոնջ կերպով աշխատում էին իմաստունները-դիտնականները՝ վերականգնելով կորցրածը, հավաքելով ժողովրդի պատմության ցրիվ եկած թերթիկներն ու էջերը»¹:

¹ «Պրավդա», 1939 թ. հոկտեմբերի 20, № 291, «Հայկական արվեստի տաննօրյակը» առաջնորդող հոդվածից:

«Պրավդա»-ի առաջնորդող հոդվածում արծարծված այս մտքերը վերաբերում են նաև Կոմիտասին, որի ստեղծագործական ճակատագիրը շատ է նման հայ ժողովրդի վերը շարադրված պատմական բախտին: Այդ է պատճառը, որ հայ ժողովրդի բազմադարյան երաժշտական կուլտուրայի պատմության խորազնին ուսումնասիրության համար պետք է քաջ տեղյակ լինել Կոմիտասի ողբերգական կյանքի, ստեղծագործական բեղմնավոր գործունեության պատմությանը և նրա թողած դեմոկրատական երաժշտական հսկայական ու անգնահատելի ժառանգությանը, որն իր մեջ մարմնավորում է մեր ստեղծագործական և երաժշտագիտական մտքի զարգացման յուրատեսակ տարեգրությունը:

Հիրավի, նախասովետական շրջանի հայ երաժշտական ստեղծագործության, ինչպես նաև երաժշտագիտության ամենախոշոր ու պայծառ դեմքը հանդիսանում է Սողոմոն Գևորգի Սողոմոնյանը—Կոմիտասը: «Հայ ժողովրդական երգը,— գրում է Կոմիտասի ստեղծագործությունների գիտակ, պրոֆեսոր Հարտմանը,— հանձին Կոմիտասի գտել է իր ամենացայտուն վարպետին: Նա ուսանելի է շատ տեսակետներից: Եվ հայ երաժշտության զարգացմանը նախանձախնդիր ամեն ոք նախ պետք է լիովին ուսումնասիրի և հասկանա Կոմիտասին ու ապա միայն սկսի ստեղծագործել»¹:

Ուսումնասիրել Կոմիտասին, նշանակում է ոչ միայն ծանոթանալ հայ ժողովրդի վշտի և ուրախության երգիչ մեծ արվեստագետի կյանքին ու գործունեությանը, այլև անխնայ սահել խորեն ծանոթանալ ընդհանրապես հայ երաժշտական կուլտուրայի և, մասնավորապես, 19-րդ դարի երկրորդ կեսի և 20-րդ դարի երկու տասնամյակների հայ երաժշտության զարգացման պատմությանը, պարզաբանել նրա առանձին էտապները:

Վերջին տասնամյակի ընթացքում սովետահայ երաժշտագիտությունը զգալի աշխատանք է կատարել հայկական ժողովրդական և պրոֆեսիոնալ երաժշտության պատմության հիմ-

¹ «Կոմիտաս» ժողովածու (Ժննդյան 60-ամյակի առթիվ), Պետհրատ, 1930, էջ 45:

նական էտապների լուսաբանման, ինչպես նաև մեր դասական երաժշտության ականավոր ներկայացուցիչների կյանքին ու ստեղծագործությունը նվիրված մենագրական աշխատությունների ստեղծման ուղղությամբ: Եթե մի քսան տարի առաջ այդպիսի գիտահետազոտական, մինչև իսկ հանրամատչելի աշխատությունների հրապարակ գալը հազվագյուտ երևույթ էր մեր իրականության մեջ, ապա այժմ դա կարելի է համարել սովետահայ երաժշտագիտության անցած էտապը, որն անկասկած որոշակի հող պատրաստեց և համապատասխան նյութ մատակարարեց հայ երաժշտության պատմությամբ զբաղվող երիտասարդ երաժշտագետներին: Չնայած դրան, ցավոք, պետք է արձանագրել, որ դեռ այսօր էլ հրապարակի վրա շունենք հայ երաժշտության ամբողջական պատմության մարքսիստական շարադրանքն ու լիակատար լուսաբանությունը: Դա ինքնըստինքյան հասկանալի է. մասնագետ երաժշտագիտական կադրերի պակասը մեծապես դժվարացրել էր մեր երաժշտագիտության համար կենսական նշանակություն ունեցող, բայց և միաժամանակ շահագանց ծավալուն ու դժվարին այդ գործի իրականացումը:

Հայտնի է, որ նախասովետական շրջանում նույնպես չի ստեղծվել հայ երաժշտության պատմությունն ընդգրկող որևէ ամբողջական աշխատություն: Անգամ Կոմիտասը, որի ուսումնասիրությունները նշանակալից ծառայություն են մատուցել հայ երաժշտության լուսաբանմանը, իր բազմակողմանի ու բեղմնավոր գիտական գործունեությամբ ի վիճակի չէր ընդգրկելու հայ ժողովրդի հազարամյակների անցյալ ունեցող երաժշտական կուլտուրայի պատմության բոլոր հիմնական էտապներն ու պրոբլեմները: Պատահական չէ, որ նա ինքը գրում էր, թե՛ «այդպիսի աշխատանքները անթերի և խղճատուրեն կատարելու համար մեկ մարդու կյանքը հերիք չէ: Եվրոպական որևէ ազգի երաժշտության պատմությունն ուսումնասիրելու համար հարյուրավոր մասնագետներ են աշխատել, դարերով են քննադատել, տասնյակ ընկերություններ են օժանդակել, և հարյուրավոր հատորներ են հրատարակվել (ընդգծումը մերն է—Ս. Գ.): Բարի-բարի ցանկություններով

ազգային երաժշտութեան պատմութիւնն չի գրվեր, մանավանդ հայ երաժշտութեան»¹։

Միայն սովետական տարիներին և այն էլ 30—40-ական թվականներէց սկսած նոր-նոր հրապարակ են գալիս հայ երաժշտութեան պատմութեանը վերաբերող առանձին ուսումնասիրութիւններ ու երաժշտագիտական այլ աշխատութիւններ։ Դրանց թվին են պատկանում ամենից առաջ Սպ. Մելիքյանի «Հայ երաժշտութեան պատմութեան ուրվագիծ» և «Կոմիտասի ստեղծագործութիւնների անալիզը» աշխատութիւնները, որոնք, սակայն, զերծ չեն մեթոդաբանական և փաստական բնույթի սխալներից ու թերութիւններից, և երաժշտագետ Հակոբ Հովհաննիսյանի «Հայ երաժշտութեան պատմութիւն» ձեռագիր աշխատութիւնը, որ նույնպէս վիճելի դրույթներ և փաստական բնույթի անճշտութիւններ ունի, որոնց քննադատութեամբ դեռևս հարկ եղած լրջութեամբ չի զբաղվել սովետահայ երաժշտագիտութիւնը։

Վերջին տարիներս սովետահայ երաժշտագիտութիւնն հարըստացել է հանգուցյալ երաժշտագետներ Բ. Կուշնարյանի և Ա. Շահվերդյանի ու երաժշտագետներ Գ. Տիգրանովի, Ռ. Աթայանի, Մ. Մուրադյանի արժեքավոր ուսումնասիրութիւններով, ինչպէս նաև Յ. Բրուտյանի, Մ. Բրուտյանի և Ի. Յոլյանի դիսերտացիոն աշխատանքներով, որոնց մեջ մեծ տեղ է բռնում նաև Կոմիտասի արվեստի և տեսական մտքի տարբեր կողմերի լուսաբանութիւնը։ Պետք է ասել, որ Կոմիտասի մասին զանազան հոգւածներ և ուսումնասիրութիւններ բավական հիատարակվել և սիստեմատիկաբար հրատարակվում են նաև պարբերական մամուլում։

Իրոք, հայ երաժշտական գործիչներից, գուցէ, ոչ մեկի մասին այնքան չի գրվել հայկական և օտարազգի պարբերական մամուլում, որքան Կոմիտասի՝ նրա կյանքի, երաժշտական-հասարակական, մանկավարժական, համերգային ու ստեղծագործական գործունեութեան մասին։ Սակայն առանց չափազանցութեան կարելի է նշել, որ, թերևս, հայ կոմպո-

¹ Կոմիտաս, «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտութիւն», տե՛ս «Հոգւածներ և ուսումնասիրութիւններ», Երևան, 1941, էջ 46։

զիտորներից և ընդհանրապես երաժշտական գործիչներից և ոչ մեկի մասին այնքան հակասական, հաճախ միանգամայն տարբեր ու իրարամերժ կարծիքներ չեն հրապարակվել մամուլի էջերում, որքան Կոմիտասի մասին: Այդ են վկայում գոյութուն ունեցող փաստական նյութերը:

Արևմտյան և Արևելյան Հայաստանում 19-րդ դարի վերջին և 20-րդ դարի սկզբին հրատարակված համարյա բոլոր թերթերում ու ամսագրերում, ինչպես և մեր ժամանակի մամուլում, լույս են տեսել Կոմիտասի մասին գրված հարյուրավոր հոդվածներ, ուսումնասիրություններ, հուշեր, նույնիսկ գրական-գեղարվեստական գործեր, ապա և պարզապես կենսագրական տեղեկություններ, ինֆորմացիաներ ու հայտարարություններ և զանազան այլ բնույթի նյութեր: Հրապարակի վրա եղած այդ կարգի գրականության մեծ մասը զուտ դիլետանտական բնույթի լինելով, զուրկ է պատմագիտական ու գեղարվեստական արժեքից և հազիվ թե օգտակար նյութ հանդիսանա Կոմիտասի կյանքն ու ստեղծագործությունը լրջորեն հետազոտողների համար: Ըստ որում, շատ հոդվածներ, հակասական տեղեկություններ պարունակելով, մեծապես խանգարում են Կոմիտասի կյանքի և գործունեության գիտական ուսումնասիրությանը և դժվարացնում են այն: Համենայն դեպս նման եղրակացություն է բերել մեզ մեր երկար տարիների ուսումնասիրությունն այդ ուղղությամբ:

Դա առանձնապես վերաբերում է Կ. Պոլսում և արտասահմանյան մի քանի այլ քաղաքներում լույս տեսած հայ պարբերական մամուլի հոդվածներին, որոնց հեղինակները հաճախ հանդիսացել են մարդիկ, ովքեր գեթ փոքր շահով առնչություն չեն ունեցել Կոմիտասի արվեստի հետ, բայց գրեց ու տպագրել են ամեն տեսակ ամպագոռգոռ վերնագրեր ունեցող հավանական ու անհավանական հոդվածներ և «ուսումնասիրություններ»¹:

¹ Կոմիտասի մասին պարբերական մամուլում հրատարակված հոդվածների ժամանակագրական ցանկը կարելի է դանել Հայկ. ՍՍԹ Ալ. Մյասնիկյանի անվան Պետական ռեսպուբլիկական գրադարանի 1957 թվականին հրատարակած բիբլիոգրաֆիայում. «Կոմիտաս (Սողոմոն Գե-

Ինչպես նախասովետական, այնպես էլ հատկապես սովետական շրջանում լույս տեսած և Կոմիտասին՝ վերաբերող գրականությունը մենք դեռ կանգրադառնանք:

Ասացինք, որ նախասովետական շրջանի հայ երաժշտության պատմության զարգացման հիմնական էտապների ու պրոբլեմների ճշգրիտ լուսաբանման համար չափազանց կարևոր է Կոմիտասի ժառանգության խորազնին ուսումնասիրությունն ու նրա երաժշտական արվեստի ճիշտ գնահատումը, քանի որ Կոմիտասն իր մեջ մարմնավորում է հայ երաժշտական կուլտուրայի տարեգրությունը: Նա իր ողջ էությունը մի կենդանի հանրագիտարան է, որից դեռ շատ սերունդներ են օգտվելու:

Կոմիտասի կյանքի և երաժշտական բեղմնավոր գործունեության մասին թեև շատ է գրվել, բայց և դեռ պետք է գրվեն հետազոտական շատ աշխատություններ, որոնց մեջ փտական այլ պրոբլեմների հետ իրենց արտացոլումը պետք է գտնեն նաև Կոմիտասի և նրա երաժշտական նախորդների սուցիալ-քաղաքական, գեղագիտական հայացքները, Կոմիտասի վերաբերմունքը դեպի ազգային ազատագրության խնդիրը, նրա քաղաքական համոզմունքը Ռուսաստանի նկատմամբ, նրա վերաբերմունքը դեպի դաշնակցությունը և հոգևորականությունը, Կոմիտասը և այլ ժողովուրդների երաժշտական կուլտուրան ու էլի մի շարք պրոբլեմներ, որոնց դեռ քիչ է անդրադարձել կամ բնավ չի անդրադարձել մեր սովետահայ երաժշտագիտությունը:

Այդ կարևոր խնդիրներին մենք ևս հնարավորություն չունենինք հանգամանորեն անդրադառնալու 1947 թ. հրատարակած մեր «Կոմիտաս» գրքում, որովհետև անհրաժեշտ փաստական նյութերը գրեթե իսպառ բացակայում էին:

Մինչդեռ այժմ Կոմիտասի Երևանյան արխիվը շատ ավելի հարուստ է կարևոր նյութերով և փաստաթղթերով: Դեռևս 1951 թվականին՝ որպես նվեր, Բեյրութից Սովետական Հա-

վորգի Սողոմոնյան) քիրլիոգրաֆիա», հավաքեց և կազմեց Հայկական ՍՍՌ արվեստի վաստակավոր գործիչ Ն. Ա. Բեյրությանը:

ցաստան են ուղարկվել կոմպոզիտորի ազգագրական, ստեղծագործական և գիտական բնույթի շատ աշխատություններ: Ապա դրանց ավելացավ նորը: Յանկալի հայտնությունն էր Փարիզի Կոմիտասյան խնամակալ հանձնաժողովի և անձամբ երգչուհի Մարգարիտ Բաբայանի խնամող ձեռքերով պահպանված և Նրևան ուղարկված Կոմիտասի բաղամթիվ ձեռագրերը:

Այդ նորահայտ արխիվային նյութերը, Կոմիտասի նամակները և ձեռագիր ստեղծագործությունները մեծապես օգնում են սովետահայ երաժշտագետներին ավելի խոր և բազմակողմանի ուսումնասիրելու Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը, վեր հանելու և ցույց տալու նրա արվեստի ու երաժրշտական-հասարակական գործունեության հսկայական առաջադիմական նշանակությունը՝ հաստատելով նրա բացառիկ դերն ու նշանակությունը հայ ազգային դասական երաժրշտական կուլտուրայի ստեղծման ու կազմավորման գործում:

Հանգամանորեն ծանոթանալով հայ և օտար մամուլի էջերում տեղ գտած բազմադան հոդվածներին, Կոմիտասի երաժշտական ժառանգության ճշմարտացի գնահատությանը նախանձախնդիր ու բարեխիղճ հետազոտողները կարող են նկատել, որ այդ մեծաքանակ գրական նյութերի մեջ ամենից ավելի շատ ուշադրություն է նվիրվում Կոմիտաս վարդապետի ողբերգական կյանքի այս կամ այն սրտառուչ դրվագներին և հաճախ հարցը դրանով էլ սպառվում է: Այդ դեռ ոչինչ: Կարևոր է նշել, որ բոլոր դեպքերում առանձնապես շեշտվում է Կոմիտասի հոգևորական լինելու հանգամանքը, նրա վարդապետական կոչումը: Դա մթազնում է Կոմիտասի՝ որպես ժողովրդական գործչի, նշանակությունը:

Ահնեքն է այն փաստը, որ Կոմիտասն եղել է վարդապետ և էջմիածնի հոգևոր միաբանության անդամ: Սակայն վարդապետներ շատ են եղել և վարդապետական գործունեության համար չէ, որ Կոմիտասը մեծարվում է մեր ժողովրդի կողմից: Ընդհակառակն, հոգևորականի համազգեստ հագած Կոմիտաս վարդապետն իր ողջ երաժշտական-հրապարակախո-

ժախարհի բովանդակալից գործունեութեամբ եղել է աշխարհիկ համոզմունքներով տոգորված առաջադեմ մտածող ու գիտնական, մի խանդավառ հայրենասեր, դեմոկրատ ու լուսավորիչ, այս բառերի ամենալայն իմաստով: Դեռ ավելին. ո՛չ վարդապետական կոչումը, ո՛չ էլ հոգևորականի համազգեստը, վեղարն ու խուլյրը չկարողացան արգելակել Կոմիտասին իր միանգամայն աշխարհիկ գաղափարներով ու ապրումներով դառնալու հայ ազգային երաժշտական նոր դպրոցի՝ դեմոկրատական երաժշտական դպրոցի ստեղծողն ու հիմնադիրը: Ահա ա՛յս բանի վրա պետք է դնել շեշտը, դա՛ պետք է ընդգծել Կոմիտասի կյանքն ու գործունեությունն ուսումնասիրելիս:

Ռուս նշանավոր տեսաբան Վ. Ստասովը ի մի բերելով 19-րդ դարի ռուսական երաժշտական կուլտուրայի զարգացման հիանալի արդյունքները, ըստ արժանվույն գնահատելով Պուշկինի և Գլինկայի ռուսական ազգային գրականությանն ու երաժշտությանը մատուցած հսկայական ծառայությունները, գրում էր. «...Գլինկան ռուսական երաժշտության մեջ շատ կողմերով ունի նույնպիսի նշանակություն, ինչպիսին ռուսական պոեզիայում ունի Պուշկինը: Երկուսն էլ ռուսական նոր գեղարվեստական ստեղծագործության նախահայրերն են, երկուսն էլ խորապես ազգային են և ուժեր էին քաղում իրենց ժողովրդի արմատական տարրերից, երկուսն էլ ստեղծագործեցին նոր լեզու՝ մեկը պոեզիայի բնագավառում, մյուսը՝ երաժշտության մեջ»:

Այդ նույն համեմատությամբ, մեր կարծիքով, Հովհ. Քումանյանն ու Կոմիտասը հանդիսանում են 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի սկզբի ուղենիշային դեմքերը հայկական պոեզիայի և երաժշտության զարգացման բնագավառում:

Քումանյանն ու Կոմիտասը նույնպես խորապես ազգային են և նյութեր էին քաղում ժողովրդի արմատական տարրերից, նրա բազմադարյան կուլտուրայի՝ ժողովրդական ստեղծագործության վճիտ ակունքներից: Նրանք երկուսն էլ ինքնուրույն և ինքնատիպ են իրենց ռեալիստական-դեմոկրատական արվեստի բովանդակությամբ ու բնույթով, ազգային ոգով ու ոճով և գեղարվեստական արտահայտչական

ձևերով, մեկը՝ մեր պոեզիայի, իսկ մյուսը՝ երաժշտության ասպարեզում:

Կոմիտասը որպես խոշոր երաժշտական-հասարակական գործիչ մտերմական ու ստեղծագործական սերտ կապերի մեջ է եղել իր ժամանակի հայ մտավորականության համարյա բոլոր առաջավոր ու առաջադեմ ներկայացուցիչների հետ, որոնցից շատերի հուշերը, նամակները և փաստական այլ նյութերը զգալի չափով օգնել են մեզ ներկա աշխատությունը գրելիս:

Առանձին գոհունակությամբ պետք է նշել, որ ներկա ուսումնասիրության համար նյութեր հավաքելիս հնարավորին չափ օգտվել ենք կոմպոզիտորի անձնական արխիվից, որն ինչպես ասացինք, վերջին 8—9 տարիների ընթացքում զգալի չափով հարստացել է և այն էլ ձեռագիր աշխատություններով, որոնք տարիներ առաջ անհայտ էին կամ համարվում էին կորստի մատնված: Հարկ ենք համարում ընթերցողի ուշադրությունն հենց սկզբից բեռնել այդ նորահայտ նյութերի կարևոր նշանակության վրա:

Տարեցտարի հայտնաբերվող կոմիտասյան ձեռագրերը և արխիվային այլ նյութերը ցրում են նրա մասին գոյություն ունեցած դանազան անճիշտ ենթադրությունները, դրանք նշանակալից չափով ամբողջացնում ու հարստացնում են Կոմիտասի կերպարը: Այսպես, օրինակ, նրա թողած ստեղծագործական և գիտահետազոտական ժառանգությունը բացառիկ հետաքրքրություն է ներկայացնում ոչ միայն հայկական, այլև արևելյան մի շարք այլ ժողովուրդների երաժշտության ուսումնասիրության համար: Դժբախտաբար մեզ չհաջողվեց լրիվ չափով ծանոթանալու այդ նյութերին: Սակայն հայտնաբերված ձեռագիր նյութերի թեկուզև ոչ լրիվ ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Կոմիտասը հայկական երաժշտության գործնական ու տեսական հարցերի ուսումնասիրությանը զուգընթաց՝ տարիներ շարունակ ուսումնասիրել է քրդական, հունական, հրեական, իրանական և այլ ժողովուրդների ազգային երաժշտության առանձնահատկությունները, և որոշ

դեպքերում հասցրել է մինչև իսկ տեսական ընդհանրացումներ անել:

Մեր կարծիքով դա սոսկ հետաքրքրասիրություն չէր Կոմիտասի կողմից դեպի այլ ժողովուրդների երաժշտությունը: Հարևան արևելյան ժողովուրդների ֆոլկլորի ուսումնասիրությունը նպաստում էր Կոմիտասին ճանաչելու այդ ժողովուրդների երաժշտության առանձնահատկությունները և օգնում նրան բացահայտելու հայ ժողովրդի երաժշտական արվեստի ինքնությունը, նրա ինքնատիպ ոճն ու արտահայտչական ձևվերը: Դա միաժամանակ վկայում է Կոմիտասի ինտերնացիոնալ, դեմոկրատական համոզմունքների մասին:

Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականություն և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում խնամքով պահվող Կոմիտասի երաժշտական-ստեղծագործական, ազգագրական և գիտահետազոտական նյութերն ու նամակները արժեքավոր գանձ են հայ երաժշտության պատմության ու կոմիտասագիտության համար: Մեծ արվեստագետի ստեղծագործ մտքի արգասիք հանդիսացող ձեռագրերի աշխարհով մեկ ցրիվ եկած խունացած թերթիկներն աստիճանաբար ի մի են հավաքվում և հետզհետե ավելի ամբողջացնում նրա երաժշտական ժառանգությունը:

Ինչպես նոր ստացված, այնպես էլ սկզբից Երևանի թանգարանում եղած այդ թանկարժեք նյութերը սխտեմավորվում և հանգամանորեն ուսումնասիրվում են սովետահայ երաժշտագետների կողմից: Այդ առթիվ մեր պարբերական մամուլում իր ժամանակին լույս են տեսել համապատասխան ուսումնասիրություններ, հոդվածներ և հաղորդումներ¹, և դեռ

¹ Տե՛ս Ռ. Աթայան, «Արժեքավոր ներդրում հայ երաժշտական ժառանգության մեջ», ՀՍՍՌ ԳԱ «Տեղիկագիր», № 6, 1953 թ., էջ 79: Ռ. Աթայան, «Կոմիտասի ձեռագրերը», «Սովետական արվեստ», 1955 թ., № 4, էջ 42:

Մ. Մուրադյան, «Նոր էջեր Կոմիտասի ժառանգությունից», «Սովետական Հայաստան» օրաթերթ, 1955 թ., 27 սեպտեմբերի:

Ս. Գառպարյան, «Կոմիտասի նորահայտ ձեռագրերը», «Գրական թերթ», № 48, 1952 թ., էջ 4:

հետազոտական մեծ եռանդ ու աշխատանք պետք է ներդնե՞լ լիովին ուսումնասիրելու և արժեքավորելու Կոմիտասի մեծահարուստ ժառանգությունը, մատչելի դարձնելով այն մեր աշխատավորական լայն խավերին:

Ներկա աշխատության համար առանձնապես կարևոր և էական նշանակություն ունեցան վերջերս Փարիզից ստացված Կոմիտասի նամակները, որոնք վերաբերում են 1902—1914 թվականներին և ուղղված են Արշակ Զոպանյանին¹: Թեև դրանք կազմում են նրանց նամակագրության միայն մի մասը, սակայն այժմ հրապարակված ավելի քան 20 նամակները մեծապես օգնում են պարզելու մի շարք կարևորագույն հարցեր, որոնք մնացել էին անհայտության մեջ:

Նոր հայտնաբերված նամակները միանգամայն նոր լույս են սփռում էջմիածնի վանքի միաբանության ներքին կյանքի և, մասնավորապես, Կոմիտասի անձնական վիճակի, նրան կատմամբ եղած անօրինակ հալածանքի և մի շարք այլ հարցերի վրա:

Նամակների մեջ շափազանց ուշագրավ են Կոմիտասի գեղադիտական և քաղաքական հայացքները լուսաբանող հատվածները, որոնցում նրան հատուկ շիտակությամբ ու հստակությամբ շարադրված են ռեալիստ արվեստագետի անկեղծ ու անկաշկանդ մտքերն ու համոզմունքները: Բացառիկ նշանակություն ունեն այն նամակները, որոնցում շարադրված են Կոմիտասի հայացքները դաշնակցության և դաշնակցական առանձին պարագլուխների ու գործիչների նկատմամբ: Մինչև այժմ մեր երաժշտագիտության համար անհայտ մնացած՝ ազգային ազատագրության մասին Կոմիտասի արտահայտած մտքերը, նրա ծրագրային ասույթները և հատկապես Ռուսաստանի ու ռուսական հեղափոխության նկատմամբ նրա վերաբերմունքն ու դիրքավորումը՝ իրոք որ նոր հայտնություն են: Կոմիտասի քաղաքական հայացքների լուսաբանման տեսա-

Ս. Գասպարյան, «Հավաքվում են ցրիվ եկած թերթիկները», «Առվետական Հայաստան» ամսագիր, Երևան, 1955 թ., № 10, էջ 23:

¹ Այդ նամակները հրապարակված են Հայկ. ՍՍՌ Գիտ. ակադեմիայի «Պատմա-բանասիրական հանդես»-ում, Երևան, 1958 թ., № 1:

կետից: Դրանք նաև հնարավորություն են ընձեռում ավելի-
ճիշտ կերպով որոշելու մեծ արվեստագետ-քաղաքացու տեղը
ու դերը հայ երաժշտության պատմության մեջ:

Ա. Չոպանյանին, ինչպես նաև Մարգարիտ Բաբայանին
ուղղված նույնքան հետաքրքիր ու շահավետ նամակները՝
մասամբ օգտագործված են ներկա աշխատության համապա-
տասխան գլուխները գրելիս:

Հաշվի առնելով այդ բոլոր նյութերը, մենք ձգտել ենք մեր
նախորդ աշխատության համեմատությամբ հնարավորին չափ
լրացնել ու ամբողջական դարձնել Կոմիտասի կյանքին ու գոր-
ծունեությանը վերաբերող գլուխը: Հեղինակը փորձել է նաև
հանրամատչելի ձևով շարադրելով արժեքավորել մեծանուն
կոմպոզիտորի առավել կարևոր ստեղծագործություններն ու
երաժշտագիտական հետազոտությունները: Մեծ նշանակու-
թյուն տալով Կոմիտասի երկար տարիների ստեղծագործա-
կան ու գիտահետազոտական արդյունավետ աշխատանքին և
հատկապես արևելյան ժողովուրդների երաժշտության ասպա-
րեզում կատարած գրառումներին ու մշակումներին, փորձել
ենք ցույց տալ Կոմիտասի անգնահատելի արժանիքներն ու
ծառայությունը մասնավորապես քրդական երաժշտության
բնագավառում, հնարավորին չափ ուշադրություն ենք հատ-
կացրել նաև ռուսական երաժշտական կուլտուրայի հետ Կո-
միտասի ունեցած կապերի կարևոր հարցին:

Անցյալ դարի 90-ական թվականների և 20-րդ դարասկզբի
հայ իրականության մեջ Կոմիտասն հանդիսանում է դարա-
գլուխ կազմող մեծություն: Հայկական երաժշտությանը մա-
տուցած նրա ծառայությունն անգնահատելի է մեր ժողովրդի
համար: Ահա թե ինչու հայ կոմպոզիտորների շարքում Կոմի-
տասի անունը դարձել է ժողովրդական լայն զանգվածների
ամենասիրված անուններից մեկը: Հենց դրանով պետք է բա-
ցատրել այն վառ ու կենդանի հետաքրքրությունը, որ ամենու-
րեք գոյություն ունի անմահ Կոմիտասի ստեղծագործության:
Նրա ողջ երաժշտական-հասարակական գործունեության նը-

Վատմամբ: Դրանից էլ բխում է Կոմիտասի կյանքի, ստեղծագործութեան, երաժշտական-հասարակական, գիտական, մանկավարժական, համերգային-կատարողական, գրական ու հրապարակախոսական բեղմնավոր գործունեութեան ուսումնասիրութեան անհրաժեշտութիւնը:

Ձեռնամուխ լինելով ներկա աշխատութեանը, հեղինակը նպատակ է դրել ընթերցող լայն հասարակութեանը մատչելի ձևով ներկայացնել մեր երաժշտական կուլտուրայի այդ անխոնջ ու խանդավառ գործչի պայծառ կերպարը, տալ հայ երաժշտութեան զարգացման գործում Կոմիտասի մեծ վաստակի ամբողջական պատկերը: Այդ նպատակն իրագործելու համար, բացի Կոմիտասի արխիւլի նյութերից, մենք աշխատել ենք հնարավորին շարժել լայն կերպով օգտվել նաև հրապարակի վրա եղած գիտական աշխատութիւններից, պարբերական մամուլում հրատարակված հոգւածներից և ուսումնասիրութիւններից:

Թե որքանով է մեզ հաջողվել իրագործել մեր նպատակը, թողնում ենք դատելու սիրելի ընթերցողին և անաչառ քննադատութեանը:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

**ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՄԱՍԻՆ ԵՂԱԾ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ**

(Համառոտ տեսութիւն)

Կոմիտասը որպէս իր ժամանակի ականավոր երաժշտական-հասարակական գործիչ, որպէս նշանավոր խմբավար ու երգիչ, մանկավարժ ու դիտնական, որպէս բազմակողմանիորեն զարգացած և բանիմաց արվեստագետ մշտապես գտնվել է հայ պարբերական մամուլի ուշադրութեան կենտրոնում: Քիչ չեն նրա մասին նաև օտար մամուլում (գերմանական, ֆրանսիական, տաճկական և այլն) եղած հոդվածները, տեղեկութիւններն ու ինֆորմացիաները:

19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի առաջին քառորդի համարյա բոլոր հայ թերթերն ու ամսագրերը տարբեր առիթներով անդրադարձել են Կոմիտասի գործունեութեանը՝ ցույց տալով իրենց համակրանքը, իսկ առանձին դեպքերում էլ հակակրանքն ու անբարյացակամ վերաբերմունքը նրա անձի և գործունեութեան նկատմամբ¹: Սակայն, ինչպէս արդեն ասված է, հատկապէս նախասովետական շրջանի պարբերական

¹ Հայկական մամուլում հրապարակված առաջին հաղորդագրութիւնները Կոմիտասի մասին վերաբերում են անցյալ դարի 90-ական թվականներին: Դրանցից առաջինը մի քննադատական է Գևորգյան ճեմարանի Ա. լսարանի ուսանող Սողոմոն սարկավազի գրած «Ազգային օրհներգ»-ի մասին (քառաձայն խառն խմբի համար, հայկական նո-

մամուլում լույս տեսած հոդվածներն ու դիտողությունները Կոմիտասի ու նրա արվեստի վերաբերյալ մեծ մասամբ գրված են ոչ թե մասնագետ երաժիշտների կողմից, այլ շատ հաճախ ընդհանրապես արվեստի հետ առնչություն չունեցող մարդկանց կողմից, որոնք բնականաբար չեն կարողացել առաջ քաշել ու վեր հանել Կոմիտասի և հայ երաժշտական կուլտուրայի հետ կապված արմատական հարցերը: Դեռ ավելին, բազմաթիվ փաստական նյութեր վկայում են, որ նման կարգի «գործիչներն» իրենց տհաս դատողություններով ոչ միայն ի վիճակի չեն եղել առաջ քաշելու և լուծելու հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության զարգացման մասնագիտական հարցերը, այլև Կ. Պոլսի «Բյուզանդիոն» թերթի հոդվածագրից սկսած, մինչև Թիֆլիսի և Բաքվի հայ բուրժուական մամուլի գրչակները կարծես իրենց պարտքն են համարել նսեմացնել, արժեքազրկել Կոմիտասի հայ երաժշտությանը մատուցած պատմական հսկայական ծառայությունները:

Այդ կարգի գրչակներն էին, որ կատարելով իրենց տերերի՝ հայ բուրժուազիայի, ամիրաների պատվերը, առանց խղճի խայթ զգալու գրում էին, թե «Կոմիտասի երգերից ախոռի հոտ է գալիս»: Եվ նրանց համախոհներից մեկը՝ ոմն Գր. Վանցյանն էր, որ կատարելով միևնույն սոցիալական պատվերը՝ Կոմիտասի բազմաթիվ տարիների անխոնջ աշխատանք՝

տաներով, հավելված «Արարատ» ամսագրի, 1891 թ.), որ տպագրվել է «Տարազ» ամսագրի 1891 թ. № 15-ում: Այնուհետև, 1893—94 և հաջորդ տարիներին պարբերաբար հաղորդագրություններ, ինֆորմացիաներ ու հոդվածներ են լույս տեսնում «Մուրճ», «Նոր դար», «Արձագանք», «Մշակ», «Լուսա», «Անահիտ», «Արարատ», «Հովիվ», «Հուշարար», «Բազմավիպ», «Գեղարվեստ», «Բյուզանդիոն», «Ժամանակ», «Տաճար», «Ազատամարտ», «Լույս», «Սուրհանդակ», «Ամենուն տարեցույց», «Հովիտ» և բազմաթիվ այլ թերթերում ու ամսագրերում:

Ռուսական և ռուսատառ մամուլում Կոմիտասի արվեստի և գործունեության վերաբերյալ առաջին հոդվածներն ու հաղորդագրությունները հրատարակ են գալիս գլխավորապես 900-ական թվականներից սկսած «Кавказский вестник» (1902), «Новое обозрение» (1904) և այլ «Тифлиссский листок», «Русская музыкальная газета», «Новая речь», «Закавказское слово» և այլ ամսագրերում ու թերթերում:

ու ծով գիտելիքները հողին հավասարեցնելով և առանց ամոթի զգացման գրում էր, թե «երեք և կես տարում կոշկակարություն չի կարելի սովորել, չէ թե երաժշտություն»: էլ չենք խոսում բժշկապետ ու բանասեր պարոն Թիրաքյանի և նմանների կոսմոպոլիտական ու նիհիլիտական դատողություններին մասին՝ ըստ որի «հայկական երաժշտություն» ըսված բան մը գոյություն չունի, բառին գիտական առումով (ընդգծումը կոմիտասի)... կը տեսնիմ, որ Փարիզի երաժշտագետ վարպետներն ալ կը հաստատեն... Եղածներն ալ ասորա-բյուզանդական կամ հնդկա-պարսկական ազդեցություն կը կրեն»¹:

Հայտնի է, որ հայկական ինքնուրույն երաժշտության ժխտման որոշ տենդենցներ արտահայտել է նաև Մակար Եկմալյանը, որին նույնպես անդրադարձել է Կոմիտասը, ցույց տալով այդ հարցում նրա անիրավացի լինելը:

Դեռ իր ժամանակին Կոմիտասն իսկական գիտնականին վայել կրքոտությամբ ու հետևողականությամբ հանդես է եկել մամուլում և այլուր դրսևորվող նման տգիտությունների դեմ և ջախջախիչ հարված է հասցրել «գիտուն» ձևացող բոլոր անգետներին:

Նախասովետական շրջանի հայ պարբերական մամուլում Կոմիտասի մասին կան նաև ուշադրության արժանի հոդվածներ, որոնց թիվը նույնպես փոքր չէ: Դրանց մեջ հանդիպում են երբեմն բավական հետաքրքիր և արժեքավոր տեղեկություններ, որոնք հնարավորություն են ընձեռում հետազոտողին ստուգելու և վերականգնելու Կոմիտասի ստեղծագործական կենսագրության, երաժշտական-հասարակական, գիտական-մանկավարժական և համերգային-կատարողական գործունեության հետ կապված կարևոր տվյալներ ու փաստեր: Այս բոլոր նյութերին հանգամանորեն անդրադառնալ և մանրամասն վերլուծել, բացահայտել դրանց արժանիքները և կամքնության առնել դրանցում տեղ գտած սխալներն ու թերությունները՝ պարզապես հնարավոր չէ և մեզ կշեղեր մեր հիմնական նպատակից: Այդ պատճառով էլ մենք կանգ կառնենք

¹ Կոմիտաս, «Հայն. ունի ինքնուրույն երաժշտություն», «Ազատամարտ», Կ. Պոլիս, 1913 թ., № 1316:

նախասովետական և սովետական շրջանի Կոմիտասի արվեստին ու գործունեությանը վերաբերող առավել ուշագրավ աշխատությունների վրա:

Փորձենք տալ այդ գրականության համառոտ տեսությունը: Չանտեսելով արևմտահայ մամուլում և արտասահմանյան թերթերում ու ամսագրերում հրապարակված առանձին աշխատությունները՝ կարող ենք ուղղակի ասել, որ հայ մասնագետ երաժշտագետներից առաջինը Վ. Ղորղանյանն էր¹, որ իր ժամանակին գնահատեց Կոմիտասի գիտահետազոտական աշխատանքը, արժեքավորելով նաև նրա ազգագրական գործունեությունը: Անձամբ ծանոթ լինելով Կոմիտասին, Ղորղանյանը էջմիածնում մոտիկից ուսումնասիրել է Կոմիտասի գործունեության տարբեր կողմերը և նրա «Հայ եկեղեցական երաժշտություն» աշխատությունը գերմաներենից թարգմանել ու զետեղել է «Кавказский вестник»-ի 1900 թ. № 1-ում: Նա է, որ Կոմիտասի մասին գրած իր ընդարձակ հոդվածում փաստական տեղեկություններ է հաղորդում այն մասին, թե «մոտ 3000 հայկական, քրդական, պարսկական և թուրքական եղանակներ, եկեղեցական և աշխարհիկ երգեր ձայնագրված են Կոմիտասի կողմից: Մի շարք տեսրերում ամփոփված են հայկական խազերի վերծանման աշխատանքները, լադերի (տեսրախորզների) տեսությունը, ժողովրդական երգերի ուսումնասիրությունները, նրանց սխեմաները և ութմիկ ֆորմուլաները, մինչև իսկ բազմազան պարերի մանրամասն նկարագրությունը: Եվ այս ամենը իր տեղում պառկած է, սպասելով մի քանի հարյուր ուրբուր, որոնք անհրաժեշտ են դրանք լույս ընծայելու համար»²:

Այնուհետև այդ նույն հոդվածում Վ. Ղորղանյանը խիստ կերպով մեղադրում է մեր մեկենասներին, որոնք հազարներ են տրամադրում դիլետանտական, ապաշնորհ գործերի հրա-

1 Վ. Գ. Կորգանով: Մոցարտի և Բեթհովենի կենսագրությունների հեղինակ, որի աշխատությունները թարգմանվել և հրապարակվել են եվրոպական մի շարք լեզուներով:

2 Տե՛ս В. Д. Корганов, «Кавказская музыка», Тифлис, 1908, стр. 82:

տարակուստիան և բազմաթիւ «հայկական երգերի ժողովածուներին» հեղինակներին, որոնք «դափնիներ են վաստակում իրենց անամթութեան համար, այն պատճառով, որ միանգամայն բացակայում է այդ երգերի խստագույն հետազոտական ուսումնասիրութեանը...»: «Կարող եմ հաստատել,— գրում է նա,— որ հայկական եկեղեցական և ժողովրդական երգերի ուսումնասիրութեան վրա լույսի առաջին շողը գցել է Կոմիտասս վարդապետը և մեծ կլինի այն մարդու վաստակը, որը կհրատարակի Կոմիտասսի աշխատութեանները»:

Վ. Ղորղանյանը իր այդ աշխատութեան մեջ բավական հանգամանորեն կանգ է առնում նաև հայկական ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտութեան մի շարք հարցերի վրա: Շարունակելով իր դատողութեանները և միանգամայն դրական վերաբերմունք արտահայտելով Կոմիտասսի նկատմամբ, Ղորղանյանը գրում է. «Իմ ակնարկի վերջում ես թույլ եմ տալիս ինձ դիմելու այն անձանց, որոնք հետաքրքրվում են այս առարկայով, խնդրելով ցույց տալու իրենց աջակցութեանը այդ համեստ, երիտասարդ աշխատողին, որը եռանդագին աշխատում է էջմիածնի վանքի պարիսպների ներսում: Կոմիտասս վարդապետն, ըստ երևութիւն, այն գործիչներից չէ, որոնք ձգտում կամ սպասում են խրախուսանքի, ռեկլամի և փառքի: Հենց միայն Կոմիտասսի աշխատասիրութեանը, որ այնքան բացառիկ երևույթ է մեզանում, պետք է առաջ բերի ընդհանուրի համակրանքը դեպի նա...»:

Ինչպես երևում է մեջբերումից, Կոմիտասը և նրա հետազոտական աշխատանքներն ու ժողովրդական երգերի ձայնագրութեանները ժամանակին շատ բարձր են գնահատվել Ղորղանյանի կողմից: Սակայն այդ բոլորով հանդերձ նա բացասական վերաբերմունք է ցույց տալիս Կոմիտասսի ստեղծագործութեաններին՝ ժողովրդական երգերի մշակումների և նրա խմբավարական-կատարողական ու պրոպագանդիստական գործունեության նկատմամբ: Գոյութեան ունի որոշակի հակասութեան, և դա արդյունք է այն բանի, որ ինչպես Ղորղանյանը, այնպես էլ հետագայում ուրիշ հայ երաժշտագետներ, ճիշտ չմտնելով Կոմիտասսի հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտ-

տական ստեղծագործության մեջ կատարած մեծ ներդրումը, նրա գործունեության մեջ հիմնականը համարել են միայն ազգագրական և հետազոտական աշխատանքը: Եթե Ղորղանյանը շատ բարձր է գնահատում Կոմիտասի գիտահետազոտական ողջ աշխատանքը, ապա նրա ստեղծագործությունների ու ներդաշնակումների նկատմամբ նույնիսկ որոշակի դժգոհություն է հայտնում:

Այսպես, իր նույն հոդվածում նա գրում է. «Անցել է երեք տարի այն ժամանակից, երբ ես վերջին անգամ գրեցի կովկասյան երաժշտության մասին: 1905 թ. հունվարի 3-ին «Новое обозрение»-ի սյունակներում գետեղված էին լիմ ոգևորված տողերը Կոմիտասի անձի, աշխատությունների և մտահղացումների մասին, որոնց հետ ավելի մոտիկից ծանոթանալու համար ես այն ժամանակ մեկնեցի էջմիածին: Հենց այն ժամանակ նա ինձ առաջարկեց լսել իր աշակերտների խմբական կատարումը, որ ես մերժեցի, չթաքցնելով իմ խոր հարգանքը դեպի նրա երաժշտական-գիտական աշխատությունները և անտարբերությունը (նույնիսկ տհաճությունը) դեպի այդ կարգի մեկնաբանումը»:

Այնուհետև, խորացնելով իր փաստարկումները, նա շարունակում է. «Այն ժամանակից անցել է երեք տարի. ժամկետը մեծ չէ կապիտալ աշխատություն ստեղծելու համար, բայց բավականաչափ է, որպեսզի նախապատրաստվեին և մշակվեին աշխատության առանձին մասերը, առավել ևս, Կոմիտաս վարդապետի ասածներից երևում էր, որ հարուստ նյութերը արդեն վաղուց նա հավաքել և կանոնավոր սիստեմի էր վերածել: Եվ ահա երեք տարի հետո նրա անունը նորից հրապարակ է գալիս երաժշտական գրականության մեջ, սակայն այդ անունով զարդարված է ոչ թե ամսագրի հոդվածը, ոչ թե գրքի շապիկը, այլ «Հայկական ժողովրդական երգերի ժողովածու, ձայնագրված և ներդաշնակված Կոմիտաս վարդապետի կողմից», գեղեցիկ հրատարակված Փարիզում, հայկական և ֆրանսիական տեքստով¹: Դեռ մինչև այդ ժողովա-

¹ Խոսքը Կոմիտասի «Հայ ընար» ժողովածուի մասին է (1907 թ. 4 արիզ):

ծուխ լույս տեսնելը հեղինակը համերգներ տվեց Թիֆլիսում, Փարիզում և այլ տեղերում, ըստ որում էստրադաներում կատարվում էին նրա ներդաշնակած հայկական մելոդիաները: Համերգները, կարծեմ, հաջողութուն են ունեցել, ուղեկցվել են ծափահարութուններով և օվացիաներով, սակայն ինձ համար այժմ ակնհայտ է, որ համերգների կեղծ ուղին (ընդգծումը մերն է—Ս. Գ.), որ քաջալերվում էր այն ժամանակ Կոմիտասի համաքաղաքացի հայրենասերների կողմից, որոնք ընդունակ չէին հասկանալու իրենց արած շարիքը, նրան հասցրեց այնքան տխուր մի երևույթի (ընդգծումը մերն է—Ս. Գ.), ինչպիսին «Ծորգերի ժողովածու»-ի հրատարակութունն է:

Ինչպես ասում են՝ կոմենտարներն ավելորդ են: Վ. Ղորղանյանն այնքան է խորանում իր այդ սխալ և միանգամայն անընդունելի տեսակետի մեջ, որ Կոմիտասի պրոպագանդիստական և արտիստիկ նպատակասլաց ու արդյունավետ աշխատանքը, նրա փառահեղ համերգային գործունեությունը (որի շնորհիվ հայկական բազմադարյան երգարվեստը ճանաչելի դարձավ եվրոպական և արևելյան շատ ժողովուրդների) համարում է «կեղծ ուղի», իսկ նրա ստեղծագործական աշխատանքը անհիմն կերպով որակում է որպես «տխուր երեվույթ»:

Հետագա շարադրութունից ակներև է դառնում, որ Վ. Ղորղանյանը սկզբունքով դեմ էր ժողովրդական երգի ներդաշնակմանն ու մշակմանը: Նա այդ տեսակետը արտահայտել է դեռևս 1901 թ. Նիկ. Տիգրանյանի դաշնամուրային մշակումների կապակցութամբ: Եզրափակելով իր ասելիքը Կոմիտասի մշակումների մասին, նա գրում է. «կրկնել այն սկզբունքները, որոնց վրա հիմնված է իմ նման տեսակետը, հարկ չկա, քանզի քսան տարվա ընթացքում այդ մասին ես արդեն բազմիցս գրել եմ». և կրկնելով յոթ տարի առաջ Թիֆլիսի մամուլում հրատարակ եկած իր մի հոդվածի մի քանի տողերը, պնդում է ժողովրդական եղանակները բնական վիճակում հրատարակելու անհրաժեշտության վրա, որովհետև «մշակված եղանակները» չեն կարող ներկայացնել այն հում նյութը, այն «խսկականն» ու «ավտենտիկը», որի հրատարա-

կելը նա առավել արժեքավոր է համարում: (Ի դեպ, հրատարակութունը ինքնանպատակ չէ: Չէ՞ որ ժողովրդական երգերը բնական վիճակում հրատարակելու նպատակներից մեկն էլ հենց մշակման համար նյութ հայթայթելն է, որպիսին հանդիսացել են նաև Կոմիտասի գրի առած երգերն ու պարեղանակները, որոնք ժամանակի ընթացքում մշակվել և օգտագործվել են բազմաթիվ կոմպոզիտորների և երաժշտագետների կողմից):

Մենք այդ հարցին առանձնապես կարևոր ուշադրություն ենք դարձնում նաև այն պատճառով, որ նման սխալ տեսակետները մեր երաժշտագիտության կողմից դեռևս անհրաժեշտ խորությամբ քննության չեն առնվել և, բացի դրանից, Վ. Ղորղանյանի այդ ցանկությունները դարձել են մի յուրատեսակ կոնցեպցիա, որն իր որոշակի այլաձևությամբ անդրադարձում է գտել նաև ավելի ուշ շրջանի մեր երաժշտագիտության մեջ:

Կոմիտասի գործունեության վերաբերյալ Ղորղանյանի ցանկություններն իր հոդվածում կատեգորիկ պահանջի են վերածվում: Բանն այնտեղ է հասնում, որ այնուհետև նա ուղղակի եզրակացնում է. «Ելնելով բերված փաստարկումից, գտնում եմ, որ Կոմիտաս վարդապետն էլ չպետք է հրատարակեր հիշատակված ժողովածուն, որը քիչ բանով է տարբերվում (») ուրիշ հեղինակների նույնանման ժողովածուներից, այսինքն՝ երաժշտական-գիտական տեսակետից ունի ավելի շուտ բացասական, քան թե դրական նշանակություն»: Սակայն քննադատը դրանով էլ չի բավարարվում. «Հուսանք,— գրում է նա,— որ Կոմիտաս վարդապետը կհրաժարվի իր համերգային և ներդաշնակողի գործունեությունից. հուսով ենք շուտով նորից տեսնել նրա գիտական հետազոտությունները, որն, ի դեպ, նա խոստացել է երգերի ժողովածուի առաջաբանում»:

Ինչպես արդեն ասվել է, Վ. Ղորղանյանը թերևս միակն է հայ երաժշտագետներից, որ ժամանակին ըստ արժանվույն գնահատեց Կոմիտասի գիտահետազոտական գործունեությունը և այդ բնագավառում նրա պատմական դերն ու միսիան:

Սակայն, ինչպես տեսնում ենք, դժբախտաբար, նա միակողմանի է արժեքավորել մեր երաժշտական կուլտուրայի խոշորագույն դործչի արվեստը, միանգամայն անընդունելի, սահմանափակ ու նեղ շրջանակների մեջ դրել Կոմիտասի պայծառ դիմանկարը՝ համարելով նրան սոսկ էթնոգրաֆ կամ միայն գիտական արժանիքներով օժտված, բայց պասսիվ կերպով ժողովրդական երգերն արձանագրող մի գործիչ, բացարձակապես ժխտելով ժողովրդական երգերի կոմիտասյան մշակումները, որ նրա հոյակապ ստեղծագործության բուն էությունն են կազմում:

Առավել զարմանալին այն է, որ բազմահմուտ երաժշտագետ Վ. Ղորղանյանն այդպիսի գնահատական է տալիս Կոմիտասին մի ժամանակաշրջանում¹, երբ վերջինս իր ստեղծագործական կյանքի ամենահասուն շրջանն էր ապրում և արդեն Եվրոպայում ճանաչված էր որպես պրոֆեսիոնալ բարձր արժանիքներով օժտված ականավոր կոմպոզիտոր:

Ղորղանյանի այդ ծայրահեղ սխալ տեսակետն հասնում է այն բանին, որ նա պարզապես կոչ է անում Կոմիտասին շուտափույթ կերպով հեռանալ Փարիզից, որովհետև «նման գիտական աշխատություններով ավելի հետաքրքրվում են հայերը, ուսաները և գերմանացիները, քան ֆրանսիացիները, որի համար կան ոչ քիչ թվով ապացույցներ»: Եվ այնուհետև՝ «Հուսով ենք շուտով Կոմիտաս վարդապետին տեսնել հեռու Փարիզից, որտեղ բուն են դրել մի խումբ շովինիստ-հայրենակիցներ, որոնք ընդունակ են արագորեն շուռ տալու եռանդուն հետազոտողի լավագույն մտքերը, հրապուրելով նրան արտաքին հաջողություններով»:

Հենց դրան հակառակ, Կոմիտասն իր ողջ կյանքում երբեք չի հրապուրվել արտաքին շուքով կամ հաջողություններով:

Այս բավական ընդարձակ մեջբերումներից ու մեր ասածներից դժվար չէ հզրակացնել, որ Կոմիտասի տաղանդը և ստեղծագործական կարողությունները չի կարելի նսեմացնել: Սխալ կլինի առանձնացնել Կոմիտասի գործունեության

¹ Վ. Ղորղանյանի «Кавказская музыка»-ն (Երկրորդ հրատարակությունը) լույս է տեսել 1908 թվականին:

որևէ մեկ կողմը: Մեզ համար նա արժեքավոր է իր գործունեության բոլոր կողմերով միասին վերցրած, որովհետև դրանք օրգանապես կապված են իրար հետ և մեկը լրացնում է մյուսին: Կոմիտասի բազմակողմանի և բազմաբովանդակ աշխատանքը Անդրկովկասում, Եվրոպայի կենտրոնական քաղաքներում և արևելյան տարբեր երկրներում հայ երաժշտական կուլտուրայի զարգացման տեսակետից պատմական մի անհրաժեշտություն էր, որը նա իրականացնում էր և՛ իր երգով, և՛ խոսքով, և՛ ստեղծագործական խիզախումներով ու գիտական հայտնություններով, և՛, վերջապես, երգչախմբի ու իր անձնական համերգների ներգործոն ուժի զորությունը:

Այսպիսով, մենք վճռականորեն մերժում ենք Կոմիտասի գնահատման հարցում Վ. Ղորղանյանի այդ սխալ տեսակետը: Կոմիտասը մեզ համար մեծ արժեք է ներկայացնում իր ամբողջությամբ, և հենց որպես այդպիսին, Կոմիտասի ժառանգությունը սովետահայ երաժշտագետների կողմից պետք է խորազնին ուսումնասիրության ենթարկվի:

Մենք ասացինք, որ Կոմիտասի մասին արտասահմանում հրապարակված աշխատությունների մեջ կան որոշ հետաքրքիր գործեր. դրանց թվին են պատկանում՝ Թ. Ազատյանի «Կոմիտաս վարդապետ: Իր կյանքն ու գործունեությունը» (Կ. Պոլիս, 1931 թ.), Շահան Պերպերյանի «Կոմիտաս վարդապետ. Անձը և գործը» (Բուխարեստ, 1936 թ.) և մի քանի այլ աշխատություններ¹, որոնք բավական շոշափելի փաստական նյութեր են տալիս Կոմիտասի երաժշտական-հասարակական գործունեությանը ու ժառանգությանը զբաղվող հետազոտողներին: Դրանցում կան նաև մեզ համար անընդունելի բնորոշումներ ու մեկնաբանություններ, որոնց մենք կանդորադանք առանձին կարգով, մի այլ առիթով:

Արտասահմանում լույս տեսած Կոմիտասի հետ առնչվող գրականությունից մեզ հայտնի է նաև երաժշտագետ Սիրվարդ Փոլադյանի «Armenian folk songs» («Հայկական ժողովրդա-

¹ Ավելի ուշ, արտասահմանում հրատարակել է նաև Մ. Քրիշչյանի «Խորտակված քնար» գիրքը (Անթիլիաս-Լիբանան, 1955 թ.):

վան երգեր») աշխատութիւնը, որը հրատարակված է 1942 թ., անգլերեն լեզվով, Լոս-Անժելոսում:

Ինչպես ասված է այս գրքի առաջաբանում, աշխատութեան համար հիմք են հանդիսացել Կոմիտասի «Ազգագրական ժողովածու»-ի 253 հայկական երգերը, որոնք հավաքվել կամ գրի են առնվել 1890—1904 թթ. շրջանում: Ութ հիմնական գլուխներից բաղկացած աշխատութիւնն ունի առաջաբան և բազմաթիւ աղյուսակներ:

Ուրախալի է նշել, որ հեռավոր Ամերիկայում հայ երաժըտագետն զբաղվում է Կոմիտասի ձայնագրած երգերի հետազոտութեամբ և հայ ժողովրդական երգի գիտական ուսումնասիրութեամբ, քննութեան առնելով այնպիսի հարցեր, ինչպիսիք են՝ «Լադեր և ձայնաշարեր», որին նվիրված է գրքի համարյա կեսը, «Ինտերվալներ», «Ծրանգներ-գույներ», «Կոնտուրներ», «Ռիթմ և մետր», «Ձև և կառուցվածք» և «Պատկերավոր տարրեր»: Աշխատութեան վերջին՝ 8-րդ գլուխը, որ բաղկացած է ընդամենը մեկ և կես էջից, կոչվում է «Ընդհանրացում և եզրակացութիւն»:

Մեր նպատակներից դուրս է այդ աշխատութեան առանձին գլուխներում եղած արժանիքների և նրանցում տեղ գտած որոշ վիճելի հարցադրումների ու հետևութիւնների քննարկումը, սակայն, քանի որ Ս. Փոլադյանի գիրքն ինչ-որ շահով առնչվում է մեզ հետաքրքրող հարցի հետ, ապա այդ շահով միայն կարող ենք մի քանի խոսք ասել նրա մասին:

Զթերագնահատելով Ս. Փոլադյանի կատարած, անշուշտ, օգտակար աշխատանքը, նշենք որ գրքում ուսումնասիրութիւնը տարվում է զուտ ձևական վերլուծման անցանկալի եղանակով, էմպիրիկ է և զուրկ երաժշտագիտական անհրաժեշտ հիմնավորումից: Առանձին աղյուսակներով հեղինակը ցույց է տալիս, թե Կոմիտասի ժողովածուի մեջ տեղ գտած երգերից քանիսը ինչպիսի ինտերվալային կազմութիւն ունեն, քանիսը թոհչքային սկիզբ ունեն, վերընթաց են, վարընթաց, թե՞ միևնույն գծի վրա են և այլն (տե՛ս էջ 31): Այդ միևնույն եղանակով են կատարված նաև հայկական և այլ ժողովուրդների ժողովրդական երաժշտութեան լադային կառուցվածքի

նմանությունը կամ տարբերությունը ցույց տվող աղյուսակները (տե՛ս էջ 67—73)։ Ինտերվալների և հնչյունաշարերի նման մեխանիկական համեմատությունները, մեր կարծիքով, գիտական լուրջ հետևությունների բերել չեն կարող, որովհետև այդպիսով անտեսվում է երգի գաղափարական-գեղարվեստական բովանդակությունը, նրա բուն էությունը, առաջին պլանի վրա է քաշվում ձևը, իսկ բովանդակությունը մոռացություն է տրվում, և դրա հետևանքով ժողովրդական երգը դառնում է քարացած սխեմաների արդյունք հանդիսացող վերացական հասկացողություն, զուրկ հասարակական ֆունկցիա կատարելու իր կենսական ու ներգործոն հատկությունից։

Գալով սովետահայ երաժշտագետների առանձին աշխատությունների քննարկմանը, պետք է նշել, որ մինչև 30-ական թվականները Կոմիտասի արվեստը լուսաբանող նշանակալից գործեր չեն հրատարակվել, եթե նկատի չունենանք պարբերական մամուլում երևան եկած հատուկենտ հոդվածներն ու ռեցենզիաները, որոնց մեծ մասը պայմանավորված է եղել Կոմիտասի ստեղծագործություններից կազմված համերգների ու տարեթվային առթիւներով։

Միայն 30-ական թվականներից երևան են գալիս աշխատություններ, որոնցում քննության են առնվում Կոմիտասի գործունեության և ստեղծագործության տարբեր կողմերի հետ կապված հարցեր՝ թեև ոչ բոլոր դեպքերում ճիշտ լուսաբանությանը։ Կոմիտասի ստեղծագործության ճիշտ արժեքավորման գործում մեծ դեր խաղացին ժողովրդական երաժշտության և դասական ժառանգության հսկայական նշանակությունը ճանաչելու և գնահատելու վերաբերյալ կոմունիստական պարտիայի ցուցումները և, մասնավորապես, ՀԱՄԿ(Բ)Պ Կենտկոմի 1932 թ. ապրիլի 23-ի որոշումը։

1930 թ. Կոմիտասի ծննդյան 60-ամյակի առթիվ Հայպետհրատը լույս է ընծայում «Կոմիտաս» ժողովածուն, որի մեջ գետեղված են սովետահայ երաժշտագետների և Կոմիտասի ժամանակակիցների ու ընկերների հոդվածները և հուշերը։ 1932 թ. հրատարակվում է Սպ. Մելիքյանի վերլուծական բնույթ կրող բրոշյուրը Կոմիտասի մասին։ Մի փոքր ուշ թեր-

Թերում ու ամսագրերում երևան են գալիս ավելի ընդարձակ հոդվածներ և հուշեր (Ս. Մեսրոպյան, Հրանտ Հրահան և ուրիշներ), ինչպես նաև 1947 թ. Հայպետհրատը լույս է ընծայում վերը հիշված մեր «Կոմիտաս» գրքույկը:

Ահա մոտավորապես այս է Կոմիտասի մասին եղած սովետահայ գրականությունը մինչև 1940-ական թվականների վերջերը, երբ սկսեցին հրատարակել մեր երաժշտագետների ավելի հանգամանալից գործեր ու գիտահետազոտական աշխատություններ, որոնց կանդրադառնանք մի փոքր հետո:

Կոմիտասի ստեղծագործական և հասարակական գործունեության սխալ գնահատման և մեկնաբանման մեջ Վ. Ղորղանյանը մենակ չէր: Ավելի քան երկու տասնամյակ ուշացումով նրա մտքերն ու սկզբունքները յուրատեսակ մեկնաբանություն են գտնում Կոմիտասի աշակերտ, հայ երաժշտական կուլտուրային ակնառու ծառայություն մատուցած կոմպոզիտոր և էթնոգրաֆ Սպիրիդոն Մելիքյանի մոտ: Որքան էլ ցավալի է, բայց և անհերքելի փաստ է Կոմիտասի գնահատման հարցում նրա թույլ տված սխալները, որոնց մեր երաժշտագիտությունը շանրադառնալ չի կարող:

«Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը»¹ աշխատության մեջ Սպ. Մելիքյանը գրում է. «Կոմիտասը արդեն ճանաչված է մեր աղփատիկ (ընդգծ.—Ս. Գ.) երաժշտական գրականության մեջ իբրև երաժշտական խոշոր մեծություն»: Ծիծե հաշվի չառնենք «աղքատիկ» բառը՝ այս բնորոշումը կարելի է ընդունելի համարել: Սակայն ըստ Սպ. Մելիքյանի «Այդ բանին մեծ չափով նպաստել են ֆրանսիացի և ռուս կոմպոզիտորների և քննադատների հիացմունքի ներբողները, որոնք լույս են տեսել զանազան ժամանակներում, տարբեր մամուլի էջերում»: Դուրս է գալիս, որ եթե չլինեին այդ «հիացմունքի ներբողները», Կոմիտասը թերևս երաժշտական խոշոր մեծություն ճանաչվել չէր կարող, մանավանդ որ, ինչպես երևում է շարունակությունից, «դրանք ներբողներ են, որոնք

¹ Սպ. Մելիքյան, «Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը», Երևան, 1932 թ.:

արվել են մի որևէ համերգի փաստական ազդեցութեան տակ»¹։ Այդ «ներբողները» գերագնահատելով, Սպ. Մելիքյանը, կամա թե ակամա, թերագնահատում է Կոմիտասին որպես կոմպոզիտոր և ըստ էութեան շարունակում է Վ. Ղորղանյանի տեսակետը, յուրատեսակ զարգացնելով և մի քիչ ձևափոխելով այն։ Թերագնահատման այդ տենդենցը հետո դառնում է ձևակերպված տեսակետ։

Կոմիտասի ստեղծագործութունների վերլուծումը սահմանափակելով միայն 20 երգի շրջանակներում, ազգագրական ժողովածուում զետեղված երգերի նախնական գրառումների և վարիանտների հետ համեմատութուններ անելով, մինչև իսկ հատուկ սխեմայով ցույց տալով այդ երգերի կառուցվածքի, մելիզմի, եղանակի, ռիթմի և շափի նույնութունը և կամ տարբերութունները, Սպ. Մելիքյանը մի հիմնական նպատակ է հետապնդում, այն է՝ ցույց տալ, որ «Ազգագրական ժողովրդական երգի կառուցվածքը, ձևը (ֆորմա) Կոմիտասի երգերի մեջ մնում է մեծ մասամբ անփոփոխ»² (ընդգծումը Սպ. Մելիքյանինն է)։

Այնուհետև, հենվելով իր կողմից հայտնագործված ձևական, ֆորմալ տվյալների վրա, Սպ. Մելիքյանը եզրակացնում է. «Եթե Կոմիտասը իր երգերի կառուցվածքը թողնում է գլխավորապես հինը (ընդգծումը բնագրինն է—Ս. Գ.), եթե եղանակի և ռիթմի նկատմամբ Կոմիտասը միայն սրբագրողի դերումն է (ընդգծումը բնագրինն է—Ս. Գ.), այն էլ հենվելով հենց ազգագրական երգերի վրա, եթե տաղաչափության տեսակետից 75 տոկոսով էլի ազգագրականին է կառչած մնում, ապա ուրեմն պարզ է, որ Կոմիտասը ազգագրականի վրա հիմնված մի նոր, ինքնուրույն ստեղծագործութուն՝ մայր եղանակի տեսակետից չի դնում մեռ առաջ» (ընդգծումը Սպ. Մելիքյանինն է)։

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ ևս անտեսվում է ստեղծագործող Կոմիտասը և առաջին պլանի վրա է դրվում միայն էթնոգրաֆ Կոմիտասը։ Եվ իրոք. մի քանի տող հետո նա ար-

¹ Սպ. Մելիքյան, «Կոմիտասի ստեղծագործութունների անալիզը», Երևան, 1932 թ., էջ 3։

² Նույն տեղը, էջ 23։

դեն որոշակի կերպով գրում է. «Ուրեմն Կոմիտասի ստեղծագործության մասին խոսք չկա (ընդգծ.—Ս. Գ.), նա ներկայացնում է միայն հայ շինականի երաժշտությունը: Կոմիտասի ամբողջ արժեքը պետք է փնտրել հենց այս ներկայացնելու ձևի մեջ», իսկ դրանից հետո՝ «Իր ամբողջ կյանքը ժողովրդական երգեր հավաքելուն նվիրած էլթնոգրաֆ Կոմիտասը իր մշակույթների մեջ էլ ամենևին չի ազատագրվել էրնոգրաֆի հոգեբանությունից» (ընդգծ. բնագրինն է—Ս. Գ.)¹:

Կարողում ես այս տողերը և մի պահ չես հավատում այն բանին, որ այդ մտքերը շարադրել է հայ երաժշտությանը լավատեղյակ, Կոմիտասի աշակերտ Սպ. Մելիքյանը: Կարելի՞ է հաշտվել այն մտքի հետ, թե նա Կոմիտասի ստեղծագործական սկզբունքներին ծանոթ չէր կամ իրոք նա Կոմիտասի հոյակապ ստեղծագործական ժառանգության մեջ չէր տեսնում ստեղծագործական հույսի կամ լույսի ոչ մի նշույլ: Այս, ստիպված ես ակամա բացականչել. նա չէր տեսնում հայ կլասիկ երաժշտության հիմնադիր կոմպոզիտոր Կոմիտասին, որի ստեղծագործական մեծությունը շատ բարձր էր գնահատվում ռուսական ու եվրոպական ականավոր կոմպոզիտորների ու երաժշտագետների կողմից:

Սակայն փաստն այն է, որ այդ տողերը գրված են 1932 թվականին և Սպ. Մելիքյանը ռապս-ական դիրքերից ելնելով է, որ թույլ է տվել մեթոդաբանական, ֆորմալիստական և նիհիլիստական արտառոց սխալներ, առ ոչինչ համարելով Կոմիտասի ստեղծագործական հանճարը: Մեր կարծիքով դրանք 20—30-ական թվականներին տարածված ռապս-ական արատավոր սկզբունքների հետևանքներն են, որոնց որոշակի տուրք է տվել Սպ. Մելիքյանը. և ժամանակին նա հնարավորություն չունեցավ վերանայելու իր դիրքորոշումն այդ հարցում, ուղղելու թույլ տրված սխալը: Եթե նա ողջ լիներ, ապա մեր օրերում հազիվ թե մնար Կոմիտասի նկատմամբ ունեցած իր այդ անընդունելի դիրքորոշման վրա:

Դժբախտաբար միայն նշվածով չի սպառվում Սպ. Մելիք-

¹ Սպ. Մելիքյան, «Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը», Երևան, 1932 թ., էջ 24—25:

յանի սխալները Կոմիտասի գնահատման հարցում: Նույն աշխատութեան հաջորդ էջերում անդրադառնալով արվեստագետի աշխարհայացքին, նա գրում է, որ վերը նշված երևույթները պատահական չեն, «այդ էր պահանջում էջմիածնի պատերի մեջ 15 տարի շարունակ կռված ու կոփված նրա (Կոմիտասի) ազգային-պահպանողական աշխարհայացքը»:

Այսպիսով, եթե փորձենք ի մի բերել Սպ. Մելիքյանի «Կոմիտասի ստեղծագործութունների անալիզ»-ը աշխատութեան մեջ արտահայտած մտքերը, ապա կարող ենք մի հիմնական հետևություն անել՝ մեր ազգային երաժշտութեան նոր դպրոցի հիմնադիր մեծանուն Կոմիտասը որպես ստեղծագործող-կոմպոզիտոր և որպես առաջադիմական գործիչ անիրավացի կերպով անտեսվել է նաև Սպ. Մելիքյանի կողմից:

Մինչդեռ սովետական երաժշտագիտութեան հիմնական պրոբլեմներից մեկն էլ այդ է՝ դիտական բարձր սկզբունքայնութեամբ վեր հանել և արժեքավորել Կոմիտասի ռեալիստական-դեմոկրատական ժառանգությունը, հայ նորագույն երաժշտութեան պատմության մեջ նրան հատկացնել իր պատվալիք ու արժանի տեղը:

Սխալ և անընդունելի հարցադրումներ ու եզրակացություններ գոյություն ունեն նաև Ռ. Թերլեմեզյանի Կոմիտասի մասին գրած հոդվածներում և բրոշյուրներում, որոնք հրատարակ են եկել տարբեր ժամանակներ: Մենք դրանց բոլորին չենք անդրադառնա, սակայն անհրաժեշտ ենք համարում մի քանի դիտողություններ անել նրա «Կոմիտասի արվեստը (տեսական-քննադատական վերլուծություն)» հոդվածի մասին, որ զետեղված է Կոմիտասի ծննդյան 60-ամյակին նվիրված ժողովածուում, որի կազմողը հենց ինքն է:

Խոսելով Կոմիտասի մշակած և ընդհանրապես մեր ժողովրդական երգի բնույթի ու ոգու մասին, Ռ. Թերլեմեզյանը գտնում է, որ «մեր ժողովրդական երգը, որ ծնվել է գյուղում, ունի մշտական գիծ՝ մեղանխուխա, տխրություն և այդ հանդես է գալիս անգամ ուրախ բնավորություն ունեցող մոտիվների մեջ»¹:

¹ «Կոմիտաս» ժողովածու, Հայպետհրատ, 1930 թ., էջ 35:

Մեզ հայտնի չէ, թե հայկական ժողովրդական երգի «մըշտական գիծը» մեկանխողիան է, որովհետև նման հարցադրումը զուրկ է գիտական հիմքից: Բայց հայտնի է, որ իր ժամանակին դեռևս Կոմիտասը ջախջախիչ հարված է տվել նման «մեկանխողիկ» տեսակետներին, ցույց տալով, որ հայ գեղջուկ երաժշտությունը ոչ միայն մեղի ու տխուր չէ, այլ համակ ուժ է և կենդանություն»¹: Սակայն, ինչպես ասում են, դա դեռ շարիքի փոքրագույնն է: Ռ. Թերլեմեզյանը այդ նույն հողվածում շարունակելով իր սխալ, ոչնչով չհիմնավորված տեսակետները, անտեսելով հայ ժողովրդի բազմադարյան երաժշտական կուլտուրայի հոյակապ կոթողները, որոնք իրենց կոմպոզիցիոն կուռ կառուցվածքով, մելոդիականությամբ և գաղափարական-գեղարվեստական խոր բովանդակությամբ մոտոգիկ երաժշտության գլուխգործոցներ են հանդիսանում (ինչպես, օրինակ, «Անտունի», «Մոկաց Միրզա», «Լոռվա հորովել», «Կալի երգը», «Գուլթանի երգը» և ժողովրդական գեղջկական երգերի բազմաթիվ այլ պայծառ նմուշներ), Թերլեմեզյանը այն միտքն է զարգացնում, թե քանի որ հայ աշխատավոր գյուղացիությունը «հողին կպած էր նահապետական գործիքներով և նրա նիստուկացը այդ սահմաններից այն կողմը չէր անցնում, այդ պատճառով էլ նրա պահանջները չափազանց համեստ էին և պրիմիտիվ»²:

Մեր կարծիքով հարցի նման մեկնաբանությունն է ոտքից մինչև գլուխ պրիմիտիվ և ոչ թե հայ գեղջուկի ստեղծած հոգեզմայլ երգերն իրենց ժանրային, թեմատիկ բազմազանությամբ ու մելոդիկ գեղեցկությամբ, որոնք հիացմունք ու զարմանք են պատճառել օտարներին և հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ հետաքրքրվող ու զբաղվող մասնագետներին: Այդ մասին կան բազմաթիվ վկայություններ, իսկ առանձնապես փայլուն վկայությունը հենց Կոմիտասի մշակած գեղջկական երգերն են:

Նույնպիսի պրիմիտիվ դատողության արդյունք պետք է համարել նաև այն միտքը, թե՛ «Մեր մինչհեղափոխական

¹ Կոմիտաս, Հողվածներ և ուսումնասիրություններ, 1941 թ., էջ 195:

² «Կոմիտաս» ժողովածու, էջ 35:

ժողովրդական երգը զուրկ է ազատ և լայն ելևէջներից»¹։ Համաձայնել այդ մտքին, նշանակում է մեր երաժշտական կուլտուրայի գանձարանից դեն նետել հայ ժողովրդական երաժրշտության, այդ թվում նաև գեղջկական երգերի, հազարամյա թանկագին արժեքները։ Դեռ ավելին, Ռ. Թերլեմեզյանի պնդումով ստացվում է, որ «այն բոլոր հայ կոմպոզիտորները, որոնք ժողովրդական երգը գրի առնելով փորձեցին և այսօր էլ փորձում են այդ երգերին տալ ազատ և լայն ելևէջ, այդպիսիներն այդ բնագավառում ոչ մի հաջողություն չգտան և չեն գտնի»։ Ուրեմն ստացվում է, որ բոլոր հայ կոմպոզիտորները, Կարա-Մուրզայից սկսած մինչև Առնո Բաբաջանյանն ու ավելի երիտասարդները, իրենց ստեղծագործություններում հայ ժողովրդական երգեր օգտագործելով, չեն կարողացել տալ նրանց այդ շարաքաստիկ «ազատ և լայն ելևէջը», և ոչ մի հաջողություն չեն գտել։

Առավել անհասկանալի է այն, որ նման մտքեր ասվում են այնպիսի մի հոդվածում, որի վերնագիրն է «Կոմիտասի արվեստը»․ արվեստն այն մարդու, որի ստեղծագործական փորձն ամբողջությամբ, ի սկզբանե ժխտել է նման անհիմն և գիտականությունից զուրկ տեսակետները։

Ստեղծագործող, գիտնական և երաժշտական-հասարակական գործիչ Կոմիտասի կյանքի ու ժառանգության առանձին կողմերի լուսաբանության և նրա արվեստի պրոպագանդման հարցերին են նվիրված մեր կենտրոնական ու տեղական մամուլի էջերում տարբեր ժամանակներ լույս տեսած հայ երաժրշտագետներ՝ Մ. Աղայանի, Գ. Խուբովի, Ա. Քոչարյանի, Արտ. Ոսկերչյանի, Ա. Տոնիկյանի, Խ. Թոռչյանի, Ալ. Թադևվոսյանի, Յ. Բրուտյանի, Մ. Հարությունյանի և ուրիշների ուսումնասիրություններն ու հոդվածները։

Այս հեղինակներից ամեն մեկն իր հերթին որոշակի երախտիք ունի մեր ժողովրդական երաժշտության, Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգության արժեքավորման և նրա արվեստին մեր աշխատավորական լայն զանգվածներին հաղորդակից դարձնելու շնորհակալ գործում։

¹ «Կոմիտաս» ժողովածու, էջ 36։

Կոմիտասի՝ աշխարհով մեկ ցրիվ եկած անտիպ երգերն ու գիտահետազոտական աշխատությունները՝ որոշ շափով հավաքելուց և ի մի բերելուց հետո, ռեալ հնարավորություններ ստեղծվեցին բազմակողմանիորեն և խոր կերպով ուսումնասիրելու մեծ արվեստագետի ու գիտնականի թողած պատմական և գեղարվեստական խոշոր նշանակություն ունեցող ժառանգությունը: Այդ շնորհակալ գործում անժխտելի է սովետահայ երաժշտագիտության նշանակալից ծառայությունը հատկապես վերջին տասնամյակի ընթացքում:

Նշված շրջանում Կոմիտասի մասին հրապարակ եկած գրականության և գիտահետազոտական աշխատությունների շարքում ուշադրության արժանի աշխատություններից մեկը երաժշտագետ Ռ. Աթալյանի «Ժողովրդական երգի ներդաշնակության սկզբունքը Կոմիտասի մոտ»¹ արժեքավոր ուսումնասիրությունն է, որտեղ հեղինակը խոսելով երգի մշակման կոմիտասյան սկզբունքի մասին, կոնկրետ ու համոզիչ օրինակներով ցույց է տալիս հայկական ժողովրդական գեղջկական մոնոդիկ (միաձայն) երգերի կոմիտասյան մշակման ստեղծագործական էտապները՝ սկսած միաձայն երգի ձայնագրումից մինչև նրա բազմաձայնված կամ ներդաշնակված պրոֆեսիոնալ կատարչալ ամբողջական ստեղծագործություն դառնալը:

Իր աշխատության մեջ Կոմիտասի ստեղծագործական հիմնական ելակետը ճիշտ կերպով համարելով ժողովրդական երգարվեստի յուրատեսակ դպրոցը, որտեղից խստագույն ընտրությամբ նա նյութեր է քաղել և կերտել իր հոյակապ ստեղծագործությունները, Ռ. Աթալյանը համոզիչ վերլուծությամբ ցույց է տալիս Կոմիտասի որպես կոմպոզիտորի պրոֆեսիոնալ վարպետությունը, ժողովրդական ստեղծագործության լադա-ինտոնացիոն և մետրո-ռիթմիկ առանձնահատկություններին քաջածանոթ լինելու և դրանց հարազատ մնալու նրա հսկայական փորձն ու գիտելիքները:

Աթալյանը գրում է. «Քաջ հմուտ լինելով հայ ժողովրդի

¹ Հայկ. ՍՍՌ Գիտ. ակադեմիայի «Տեղեկագիր», 1949 թ., № 9:

«բնապատմական ու ազգային պայմաններին և ժողովրդական երգեցողությանն ու տաղաչափությանը», նա (Կոմիտասը) անհրաժեշտ գտավ ներդաշնակության հարցում ևս դիմել սկզբնաղբյուրին՝ ժողովրդական երգին և նրա ինքնատիպությունը որոշող ինտոնացիաներին ու լադային օրինաչափություններին, որպեսզի դրանց ենթարկի հարմոնիայի ու պոլիֆոնիայի ընդհանուր-եվրոպական միջոցներն ու պրիոմները»¹:

Հանգամանորեն վերլուծելով Կոմիտասի ստեղծագործությունները, հետազոտության հեղինակը բազմաթիվ կոնկրետ օրինակներով ցույց է տալիս կոմպոզիտորի ներդաշնակման ինքնատիպությունը, նրա արվեստի պարզությունն ու հուզականությունը, անմիջականությունն ու խորությունը, գեղեցկությունն ու ներգործոն մեծ ուժը:

Ի հակադրություն Սպ. Մելիքյանի կարծիքի, Ռ. Աթայանը միանգամայն իրավացի կերպով հանգում է այն ճիշտ եզրակացությանը, որ «Կոմիտասի մշակած երգերը վճռականորեն դուրս են գալիս էթնոգրաֆիկ նյութի սահմաններից» և չի կարելի մեխանիկորեն անշատել միմյանցից եղանակն ու ներդաշնակությունը, դրանք օրգանական-գեղարվեստական միամբողջություն են կազմում: Ներդաշնակությունը երգի բովանդակության օրգանական մասը լինելով հանդերձ, լրացնում, խորացնում է այն և նոր բովանդակություն տալով ժողովրդական երգին, ստեղծում է մի նոր որակ:

Աշխատության համապատասխան ենթազուգաներում հեղինակը Կոմիտասի տարբեր ստեղծագործությունների վերլուծման հիման վրա առանձին կանգ է առնում հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերի և կոմիտասյան հարմոնիայի էական նշանակությունն ունեցող խնդիրների վրա՝ ցույց տալով այդ երկու կարևոր գործոնների (որպես արտահայտչական միջոցների) որոշիչ նշանակությունը, ինչպես նաև երգի մշակման մեջ ազգային լեզվի և ժողովրդական ստեղծագործության գեղարվեստական-գաղափարական բովանդակության բացահայտման կարևորությունը:

¹ Հայկ. ՍՍՍ Գիտ. ակադեմիայի «Տեղեկագիր», 1949 թ., № 9, էջ 98:

Մեզ հետաքրքրող հարցի հետ առնչվում է նաև Ռ. Աթայանի «Հայկական խազային նոտագրություն» մենագրական ուսումնասիրությունը¹, որտեղ հեղինակը ենթագլուխներից մեկում պարզաբանում է այդ բնագավառում Կոմիտասի կատարած բազմամյա հետազոտական աշխատանքի մեթոդները և հենվելով դրանց վրա, արժեքավոր հետևություններ է անում հատկապես խազային արվեստի էության ու հնագույն նոտագրության վերծանման մասին, դրանով իսկ նպաստելով իր ժամանակին Կոմիտասի ձեռնարկած կարևոր գործի զարգացմանը: Նույն հեղինակի կողմից ուշագրավ աշխատանք է կատարված Կոմիտասի ժառանգության լուսաբանման ուղղությամբ՝ «Արժեքավոր ներդրում հայ երաժշտական ժառանգության մեջ» և «Կոմիտասի ձեռագրերը» աշխատություններում², որոնք ամբողջությամբ առնված կարևոր ներդրում են հանդիսանում մեր երաժշտական կուլտուրայի համար ընդհանրապես, և Կոմիտասի թողած ժառանգության ճիշտ մեկնաբանման համար՝ մասնավորապես:

Այդ նույն ժամանակաշրջանին է վերաբերում նաև երաժշտագետ Մ. Մուրադյանի «Կոմիտասի տեղն ու նշանակությունը հայկական երաժշտության պատմության մեջ» աշխատությունը³, որում հեղինակը մի շարք նորահայտ փաստական նյութերի հիման վրա արժեքավորում է Կոմիտասի հայ երաժշտությանը մատուցած նշանակալից ծառայությունները և անում համապատասխան հետևություններ: Ճիշտ կողմնորոշելով ընթերցողին, Մ. Մուրադյանը սովետահայ երաժշտագիտության կարևորագույն խնդիրներից մեկը համարում է Կոմիտասի թողած հարուստ ժառանգության բազմակողմանի և խորագնին ուսումնասիրությունը, որն այնքան կարևոր է գալիք սերունդների համար:

Վերջին շրջանում Հայպետհրատի կողմից հրատարակված սովետահայ երաժշտագետների աշխատություններից առանձ-

¹ Ռ. Աթայան, Հայկական խազային նոտագրությունը (ուսումնասիրության և վերծանության հարցեր), Երևան, 1959 թ.:

² Տե՛ս 13 էջի տողատակը:

³ Հայկ. ՍՍՌ Գիտ. ակադեմիայի «Տեղեկագիր», 1950, № 11:

նապես ամբողջական ու մեծ արժեք է ներկայացնում երաժրշտագետ Ա. Շահվերդյանի ուսերեն լեզվով լույս տեսած «Կոմիտասը և հայկական երաժշտական կուլտուրան» մեծածավալ մենագրությունը¹, որտեղ հեղինակը պրոֆեսիոնալ խոր վերլուծությամբ տալիս է Կոմիտասի՝ որպես ռեալիստ կոմպոզիտորի բազմակողմանի բնութագրումը՝ վեր հանելով հայ երաժշտական կուլտուրային մատուցած նրա մեծագույն ծառայությունները:

Հաշվի առնելով նախորդ շրջանում նույն բնագավառում հայ երաժշտագետների կողմից կատարված աշխատանքը և դրանում եղած թերությունները, Ա. Շահվերդյանն իր այդ ծավալուն գրքում բազմակողմանիորեն քննության է առնում Կոմիտասի անձի, գործի և ստեղծագործության հետ կապված պրոբլեմները՝ ընթերցողին լայնորեն իրազեկ դարձնելով քննարկվող հարցերին: Չորս հիմնական գլուխներից և մի շարք ենթագլուխներից բաղկացած այդ հետադոտությունն, անշուշտ, նշանակալից ավանդ է հանդիսանում կոմիտասագիտության և ընդհանրապես հայ երաժշտության պատմության ուսումնասիրության համար:

Ա. Շահվերդյանի այս ուսումնասիրությունը զգալի շահով տարբերվում է մինչ այդ հրապարակի վրա եղած աշխատություններից նրանով, որ նյութն ընդգրկելով բազմակողմանիորեն ու ամբողջական կերպով, հեղինակը հանգամանորեն վերլուծում է թե՛ Կոմիտասի ստեղծագործությունը, թե՛ նրա գիտա-էթնոգրաֆիկ, հրապարակախոսական ժառանգությունը, բնութագրում նրա կյանքի և գործունեության բեղմնավոր ուղին: Ինչպես նշված է գրքի առաջաբանում, հեղինակը Կոմիտասին ներկայացնում է որպես մի արվեստագետ-նորարար, որն իր ողջ կյանքի ընթացքում անդավաճան կերպով ձգտել է դեպի կենսահաստատ ճշմարտացիությունը և իսկական ժողովրդայնությունը: Գրքի առավելություններից

¹ Александр Шавердян, Комитас и армянская музыкальная культура, խմբագրություն, առաջաբան և ծանոթագրություններ Ռ. Աթանի, Երևան, 1959 թ.:

մեկն էլ հենց այն է, որ նրանում խիստ և ակղբունքային քրն-
նադատության են ենթարկվում Կոմիտասի կյանքի, գործու-
նեության և արվեստի վերաբերյալ մինչ այդ գոյություն ունե-
ցած որոշ տխալ տեսակետներն ու հայացքները:

Իր գրքում հեղինակն զգալի տեղ է հատկացրել Կոմիտասի
պայքարով լի կյանքի լուսաբանմանը, որն ընթացել է լար-
ված մթնոլորտում, ստեղծագործական համարձակ խիզա-
խումաների ճանապարհով: Նա ցույց է տալիս, թե ինչպես Կո-
միտասը հայ մտավորականության առաջավոր ներկայացու-
ցիչների բարոյական ջերմ աջակցությամբ հաղթահարում է իր
նպատակների իրականացման, հայկական ինքնատիպ երա-
ժրշտության ստեղծման ճանապարհին եղած բոլոր խոչըն-
գոտները և ամեն տեսակ զոհաբերությունների գնով մինչև
վերջ հավատարիմ մնում ժողովրդական ռեալիստական երա-
ժրշտության սկզբունքներին:

Մենագրության առավել մշակված ու արժեքավոր մասերն
են հանդիսանում Կոմիտասի էթնոգրաֆիկ, գիտահետազո-
տական և կոմպոզիտորական գործունեությանը նվիրված
գլուխները:

Պետք է ասել, որ մենագրության ոչ բոլոր գլուխներն են
հավասար արժեք ներկայացնում, որոշ հարցեր դեռևս հարկ
եղած մանրամասնությամբ չեն լուսաբանված: Դրանք Կոմի-
տասի գիտական կենսագրության մի քանի կարևոր հարցերն
են՝ նրա վերաբերմունքը դեպի Ռուսաստանը և կապը ռուսա-
կան կուլտուրայի հետ, Կոմիտասի քաղաքական համոզմունք-
ները, գուսանական արվեստի նկատմամբ Կոմիտասի մոտե-
ցումը, քրդական երաժշտության հարցը և այլն, որոնց համե-
մատաբար ավելի խոր մշակումը կլրացներ հատկապես Կո-
միտասի կենսագրության այն թերին, որի մասին իրավացի
կերպով պահանջ է ներկայացնում ինքը՝ Ա. Շահվերդյանը:
Այդ թերությունը զգալի չափով բացատրվում է նրանով, որ
անհրաժեշտ նյութերը ժամանակին պակաս են եղել:

Նշված թերությամբ հանդերձ, Ա. Շահվերդյանի հետազո-
տական աշխատությունը թեմային վերաբերող հիմնական
պրոբլեմաների բազմակողմանի և հանգամանալից լուսաբա-

նությամբ խոշոր ու արժեքավոր ներդրում է մեր երաժշտագիտության մեջ¹։

Սովետահայ երաշտագետների վերջին մեկ-երկու տարիների գիտահետազոտական մի շարք այլ աշխատություններ, անկախ նրանց թեմայից և հարցերի ընդգրկման շրջանակներից, նույնպես ուղղակի կամ անուղղակի կերպով առնչվում են Կոմիտասի հետ։

Ակներև է դառնում այն ճշմարտությունը, որ հայ երաժշտության պատմության ու տեսության բազմազան հարցերի քննարկման ընթացքում անխուսափելիորեն առաջանում է Կոմիտասի հեղինակությունը դիմելու անհրաժեշտությունը։ Դա մեր կարծիքով օրինաչափական երևույթ է և ոչ միայն մի ավելորդ անգամ վկայում է նրա մեծությունը, այլև ցույց է տալիս, որ մեր ազգային ժողովրդական երաժշտության պրոբլեմատիկ հարցերի քննարկումն անհնարին է առանց Կոմիտասի ուսումնասիրությունների ու տեսական ընդհանրացումների։

Այդ է վկայում 1958 թ. Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի հրատարակած² նշանավոր երաժշտական տեսաբան, պրոֆեսոր Քրիստափոր Կուշնարյանի «Հայկական մոնոդիկ երաժշտության պատմության ու տեսության հարցերը»² մեծածավալ ու բարձրարժեք աշխատությունը, որտեղ որպես գիտական հետազոտության նյութ լայն շափով օգտագործված են Կոմիտասի գրառումներն ու ստեղծագործությունները, իսկ գրքում եղած տեսական մի շարք կարևոր դրույթներն ապացուցելու համար հեղինակը հենվել է Կոմիտասի հեղինակավոր ասույթների վրա, վկայակոչելով նրա ուսումնասիրությունները։

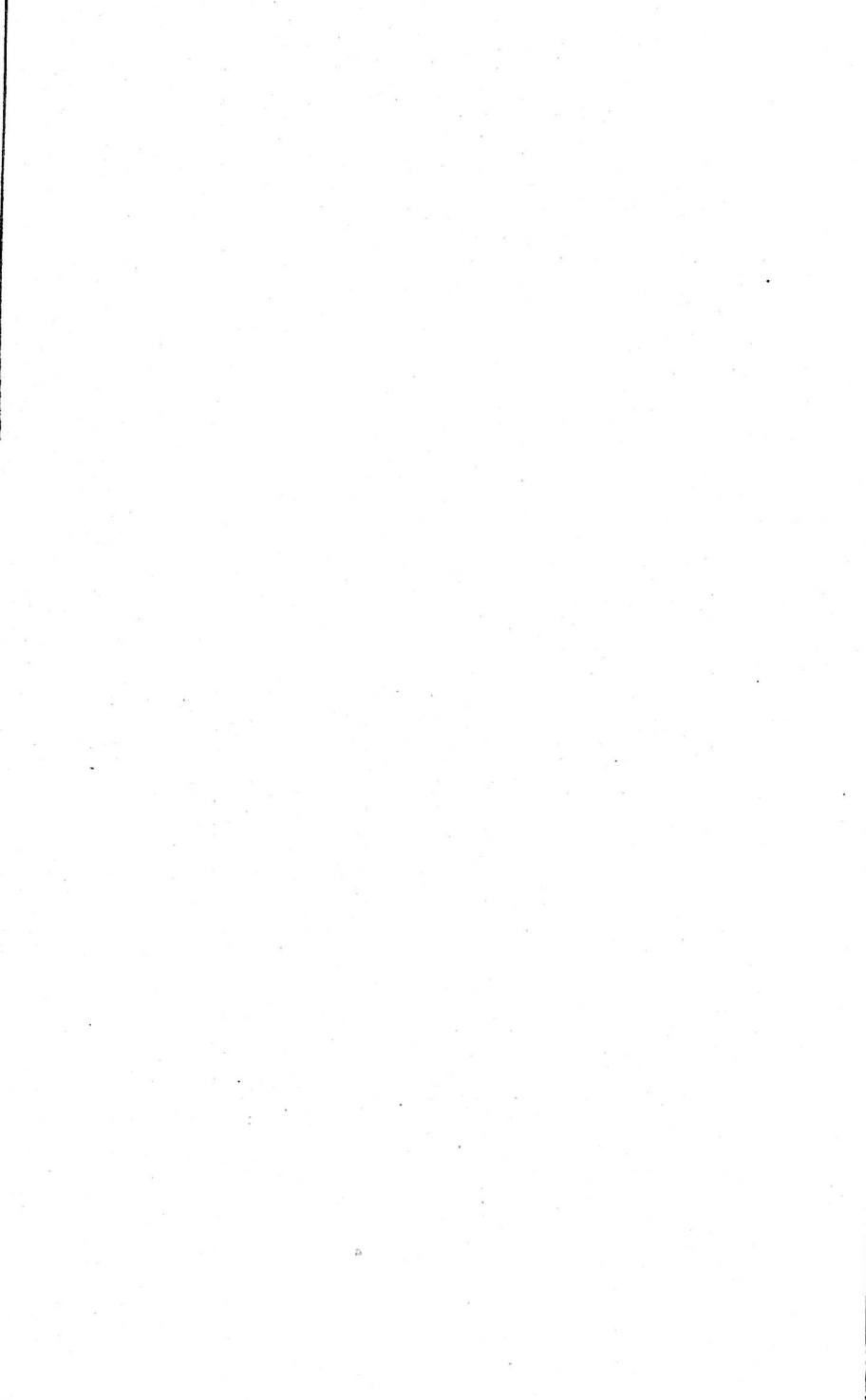
Նույնը կարելի է ասել 1956 թ. հրատարակված պրոֆեսոր Գ. Տիգրանովի «Հայկական երաժշտական թատրոն» աշխա-

¹ Ա. Շահվերդյանի այս աշխատության հիմնական բովանդակությունը շարադրված է նաև նրա «Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ» գրքում, Երևան, 1959 թ.։

² X. С. Кушнарев, «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки», Ленинград, 1958.



Կոմիտասն ուսանողական տարիներին (Բեռլին):



տութեան մասին, որտեղ հեղինակը «Կոմիտասի օպերային մտահղացումները» հատուկ գլխում հանգամանորեն անդրադառնում է նրա մեծ կտավի ստեղծագործական փորձերին, ցույց տալով նաև այդ բնագավառում կատարած նրա պատմական ու գեղարվեստական խոշոր նշանակութուն ունեցող լուրջ պրպտումների արժեքը:

Ահա համառոտակի այս է Կոմիտասի մասին գրականութեան մոտավոր պատկերը: Ավելացնենք նաև սովետահայ գրականութեան մեջ եղած Կոմիտասին նվիրված առավել ուշադրութեան արժանի գեղարվեստական գործերը: Դրանցից են՝ Ծ. Չարենցի Կոմիտասին նվիրված սրտահույզ պոեմը, Հրանտ Հրահանի «Իմ կյանքի վեպը», Պարույր Սևակի նույնքան սրտառուչ ու հոգեզմայլ «Անլուելի զանգակատուն» պոեմը, Գ. Սարյանի «Դեպի կառափնարան»-ը և ուրիշներ:

Վերը շարադրածից միանգամայն ակնհերև է դառնում այն համընդհանուր սերն ու հարգանքը և գիտական մեծ հետաքրքրութունը դեպի հայ ազգային կլասիկ երաժշտութեան պայծառ ներկայացուցիչ, անմահ Կոմիտասի խորապես մարդկային երաժշտական հոյակապ ժառանգութունը, որի մասին կխոսենք աշխատութեան հաջորդ գլուխներում:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԸ, ԿՅԱՆՔԸ և ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ

Կոմիտասը, որպես հայկական կուլտուրայի առաջադեմ և ականավոր գործիչ, սերտորեն կապված էր իր դարաշրջանի հետ: Նրա բազմաբովանդակ գործունեությունն իր բոլոր կողմերով հանդիսացավ հայ հասարակական մտքի և կուլտուրայի տարբեր ասպարեզներում, 19-րդ դարի երկրորդ կեսին տեղի ունեցած բուռն զարգացման բնորոշ երևույթներից մեկը:

19-րդ դարում հայ ժողովրդի քաղաքական և կուլտուրական վերելքին նախորդած պատմական թերևս ամենից կարևոր իրադարձությունը Արևելյան Հայաստանի միացումն էր Ռուսաստանին:

1828 թ. փետրվարի 10-ի Թուրքմենչայի պայմանագրի համաձայն ընդմիջտ վերջ տրվեց պարսկական տիրապետությանը Անդրկովկասում: Ռուսական զորքերի հաղթանակի շնորհիվ Հայաստանի արևելյան մարզերը միացվեցին Ռուսաստանին: Ճիշտ է, հայ ժողովուրդը չազատվեց ճնշումից ու բռնություններից: Նա ընկավ ցարական բռնակալության ժանր լծի տակ, որը դեռ շարունակվեց մինչև Հոկտեմբերյան Սոցիալիստական Մեծ ուղյուցիայի հաղթանակը:

Չնայած դրան, Արևելյան Հայաստանի միացումը Ռուսաստանին պատմական շրջադարձային նշանակություն ունեցավ

հայ ժողովրդի կյանքում և հետագա բարգավաճման լայն հեռանկարներ բաց արեց նրա առաջ: Այդ միացումը փրկեց հայ ժողովրդին ֆիզիկական բնաջնջման վերահաս վտանգից, մյուս կողմից դա նպաստեց ժողովրդի տնտեսական-քաղաքական զարգացմանը: Հայաստանի արևելյան մարզերի միացումը Ռուսաստանին նաև նշանակալի կուլտուրական-քաղաքակրթող դեր խաղաց հայ ժողովրդի կյանքում:

Ցարական գրաքննության ու բռնությունների պայմաններում անգամ հայկական կուլտուրայի վրա խոշոր բարերար ազդեցություն ունեցավ ռուս մեծ ժողովրդի բազմահարուստ դեմոկրատական կուլտուրան, նրա գրականությունը, արվեստը, գիտությունը և, առանձնապես, ռուսական առաջավոր ուսուցիչներն միտքը:

Արևելյան Հայաստանը Ռուսաստանին միացնելու բարերար ազդեցությունը հայ հասարակական կյանքում ավելի զգալի է դառնում անցյալ դարի երկրորդ կեսին:

19-րդ դարի երկրորդ կեսին Ռուսաստանի ժողովուրդների կյանքում նշանակալից փոփոխություններ տեղի ունեցան: Դա մի ժամանակաշրջան էր, երբ Ռուսաստանում տիրող ճորտատիրական հարաբերությունները վերացան և կապիտալիստական հարաբերություններն սկսեցին արագորեն գործողության մեջ մտնել, սկսեց հասունանալ ուսուցիչներն սխուսացիան:

Վերլուծելով 1861 թ. գյուղացիական ռեֆորմի դրդապատճառներն ու էությունը, Վ. Ի. Լենինը գրում էր. «Այդ հին նահապետական Ռուսաստանը 1861 թվականից հետո սկսեց արագորեն քայքայվել համաշխարհային կապիտալիզմի ազդեցության տակ: Գյուղացիները սովահար էին լինում, մահանում էին, քայքայվում, ինչպես առաջներում երբեք չէր եղել, և քաղաքներն էին փախչում, լքելով հողերը: Քայքայված գյուղացիների «էփան աշխատանքի» շնորհիվ ուժեղ թափով կառուցվում էին երկաթուղիներ, ֆաբրիկաներ, գործարաններ: Ռուսաստանում զարգանում էին խոշոր ֆինանսական կապիտալը, խոշոր առևտուրն ու արդյունաբերությունը»:

Դրան զուգընթաց 60-ական թվականներին զարգանում էր

ռուսական ռեուլյուցիոն-դեմոկրատական միտքն ու ծավալվում ռուս ռեուլյուցիոն-դեմոկրատներին փառահեղ գործունեությունը, որը պատմական բացառիկ նշանակություն ունեցավ ռուս ժողովրդին, ինչպես և Ռուսաստանի տերիտորիայի վրա ապրող բոլոր ժողովուրդների կյանքում, բախտորոշելով ռեուլյուցիոն-դեմոկրատական գաղափարների և ազգային-ազատագրական շարժման թափանցումը նաև այդ ժողովուրդների մեջ:

Բնական է, որ Ռուսաստանում տեղի ունեցող տնտեսական, սոցիալ-քաղաքական տեղաշարժերը պետք է իրենց անդրադարձումը գտնեին նաև նրա տիրապետություն տակ գտնվող այլ երկրներում: Պատմական դեպքերի զարգացման հետագա ընթացքը ցույց է տալիս, որ, իրոք, 19-րդ դարի երկրորդ կեսը շափազանց կարևոր նշանակություն ունեցող մի ժամանակաշրջան էր նաև Անդրկովկասի և Հայաստանի համար:

Վ. Ի. Լենինը «Կապիտալիզմի զարգացումը Ռուսաստանում» հայտնի աշխատության մեջ, նկատի ունենալով տնտեսական կյանքում առաջ եկած նոր երևույթներն ու արմատական փոփոխությունները, հատկապես Կովկասի մասին հետևյալն է գրել. «... Ռուսական կապիտալիզմը Կովկասը ներգրավում էր համաշխարհային ապրանքային շրջանառության մեջ, համահարթում էր հինավուրց նահապետական ինքնավավարության մնացորդ հանդիսացող նրա տեղական առանձնահատկությունները, իր գործարանների համար շուկա էր ստեղծում: Հետոեֆորմյան ժամանակաշրջանի սկզբին նուրբ բնակեցված կամ համաշխարհային տնտեսությունից և նույնիսկ պատմությունից դուրս կանգնած լեռնաբնակներով բնակեցված երկիրը դառնում էր նավթարդյունաբերողների, գինու առևտուր անողների, ցորենի և ծխախոտի ֆարիկանների երկիր»¹:

Այսպիսով, 19-րդ դարի վերջերին Ռուսաստանի մի բազմակցուցիչ մասը հանդիսացող Անդրկովկասը ևս արդեն թևակոխել էր կապիտալիզմի զարգացման ուղին: Ռուսական պրո-

¹ Վ. Ի. Լենին, Կապիտալիզմի զարգացումը Ռուսաստանում, Երկրորդ հատոր 3, 1947, էջ 771:

ճետարական շարժման ազդեցութեան տակ այստեղ ևս նկատելի էր բանվորական շարժման ուժեղացում և հասարակական-քաղաքական պայքարի սրում: Մարքսիզմը սկսել էր մուտք գործել ու տարածվել, առաջ էին գալիս սոցիալ-դեմոկրատական կազմակերպութիւններ, որոնք շարունակ ավելի ու ավելի մեծ կշիռ էին ձեռք բերում հասարակական կյանքում:

Դեռևս 19-րդ դարի 90-ական թվականներից արդյունաբերական վերելքը, գյուղի քայքայումն ու արհեստների անկումն արդեն իրենց զգալ էին տալիս նաև արևելահայ իրականութեան մեջ:

Կապիտալիզմի արագ զարգացումը, ֆաբրիկաների և գործարանների ստեղծումը քայքայում էին հայ գյուղի նահապետական բարքերն ու հարաբերութիւնները, տագնապով լցնելով գյուղացիութեան հետ կապված առաջադեմ մտավորականների սրտերը՝ գյուղի ապագայի նկատմամբ: Սակայն ամեն տեսակի դեղատոմսերը անզոր էին տնտեսական զարգացման բնական օրենքների հանդէպ: Հայ գյուղը ևս քայքայվում և շերտավորվում էր՝ պահեստի բանակ ստեղծելով զարգացող կապիտալիզմի համար:

Համանման երևույթների, թեև թույլ ձևով արտահայտված, մենք ականատես ենք լինում նաև Արևմտյան Հայաստանում: Հիշենք, որ դեռևս անցյալ դարի 50—60-ական թվականներին նկատելի էր առևտրական կապիտալիզմի զարգացումը նաև Տաճկաստանում: Սակայն թուրքական ֆեոդալիզմը, որը գրտնրվում էր բարբարոսական աստիճանի վրա, լրջորեն խոչընդոտում էր կապիտալիզմի զարգացմանը: Թուրք բեգերն ու ֆեոդալները իրենց ձեռքում էին պահում պետական ապարատը և վայրենի մեթոդներով ճնշում ու կեղեքում էին ողջ երկրի աշխատավորութեանը և, մանավանդ, ոչ մուսուլման ազգերին՝ սլավոններին, հույներին, հայերին և այլ ժողովուրդներին:

19-րդ դարի վերջերին և 20-րդ դարի սկզբներին զարգացավ նաև թուրքական կապիտալիզմը՝ սրելով ազգամիջյան հարաբերութիւնները Թուրքիայում:

Հայ իրականութեան մեջ տեղի ունեցած տնտեսական և սո-

ցիւլակական այդ տեղաշարժերը իրենց հերթին առաջ բերեցին հասարակական մտքի աննախընթաց աշխուժացում, ծնունդ առան զազափարական տարբեր հոսանքներ և քաղաքական զանազան կազմակերպություններ, 1877—1878 թվականների ուս-տաճկական պատերազմից հետո հրապարակ ելավ հայերի, մասնավորապես տաճկահայերի, ազատագրութեան հարցը՝ «հայկական հարցը», որի վերաբերմամբ քաղաքական տարբեր հոսանքները տարբեր մոտեցում ցուցաբերեցին:

Եվ երբ «հայկական հարցը» արդեն 1878 թվականի Բեռլինի կոնգրեսում դարձավ միջազգային դիպլոմատիայի խաղերի առարկա և Տաճկահայաստանում բարեփոխություններ մտցնելու մասին Բեռլինի պայմանագրի տխրահռչակ 61-րդ հոդվածը մնաց թղթի վրա, եվրոպական մեծ պետությունների հովանավորութեամբ, արյունարբու սուլթան Աբդուլ Համիդի նախաձեռնութեամբ թուրքական ռեակցիան սկսեց որոճալ հրեշավոր մի միտք՝ արևմտահայություն բնաջնջումը որպես հայկական հարցի «լուծման» սուլթանական ուղի: Այդ ահավոր ոճիրը ծավալուն մասշտաբով սկսվեց գործադրվել արդեն 90-ական թվականներին և ավարտվեց Համիդի հաջորդների՝ «Երիտասարդ թուրքերի» ձեռքով առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին՝ 1915—16 թվականներին:

Թուրքական ռեակցիայի այդ ոճրագործությունը զոհ դարձան միլիոնից ավելի հայ աշխատավորներ, այդ թվում՝ արևմտահայ մտավորականության շատ ականավոր ներկայացուցիչներ՝ գրողներ, բանաստեղծներ, երաժիշտներ, բժիշկներ, իրավաբաններ և այլն: Տաճկահայությունը տեղահանվելով քշվեց երկրի տարբեր կողմեր, մեծ մասը ճանապարհին նահատակվեց, իսկ թուրքական յաթաղանից ազատվածները ապաստան գտան Ռուսաստանում, եվրոպական ու ասիական զանազան երկրներում:

Տաճկահայություն այդ ողբերգական ճակատագրի համար մեծ պատասխանատվություն է ընկնում և հայ ազգայնական պարտիանների վրա: Իրոք, ծանր է այդ պարտիանների և հատկապես դաշնակցականների ոճրագործությունը հայ ժողովրդի արևմտյան հատվածի կյանքում: Ասենք, նրանք պակաս անվե-

րածություն շէին արել նաև Արևելյան Հայաստանում, որի մասին կան բազմաթիվ վկայություններ և դրանց թվում հենց Կոմիտասի նամակները, որոնցից որոշ հատվածներ մենք դեռ մեջ կբերենք: Պատմական այդ կարևորագույն փաստաթղթերից պարզ երևում է, որ ժողովրդի մեջ հեղինակազուրկ բախտախնդիրների ու ոճրագործների դաշնակցություն կոչվող պարտիան, ծառայելով իր «ազգային» և «օտար» տերերին, իր զինված հրոսակախմբերի միջամտությամբ ու «կամավորական շարժումներով» հրահրեց թուրքական ռեակցիային՝ իրագործելու հայաջինջ քաղաքականությունը, որ դաշնակցականներն իրենց այդ կործանարար ավանտյուրիստական քաղաքականությամբ յուղ լցրին թուրք շարդարարների կրակի վրա:

Այս բոլորի արդյունքը հանրահայտ է:

Ամփոփելով հայ ազգայնական պարտիաների վարած քաղաքականության մուսյլ ու տխուր հետևանքները, Ստեփան Շահումյանը դեռևս 1916—17 թվականներին գրած հոդվածներում տվել է դրա գնահատականը.

«Ի՞նչ տվեց հայ ժողովրդին հնչական-դաշնակցական քաղաքականությունը, ի՞նչ բարիքներ ստեղծեց նա հայ ազգի համար: Միայն դժբախտություն, կոտորածներ ու ավերումներ»¹:

Ստ. Շահումյանը նկատում է այն պատմական իրողությունը, որ «հայ ժողովուրդը բախտի բերմունքով ապրում է երկու հրեշավոր բռնակալների՝ արյունոտ ցարի և կարմիր սուլդանի իշխանության տակ: Նա շրջապատված է իրենից է՛լ ավելի հետամնաց, դժբախտ տաճիկ ու քուրդ ժողովուրդներով Տաճկաստանում և թուրք ու վրացի ժողովուրդներով՝ Ռուսաստանում»: Հետևապես, նման պայմաններում անհրաժեշտ է սրբան կարելի է համերաշխ ապրել հարևան ժողովուրդների հետ և ոչ թե մեկուսացնել հայ ժողովրդին հարևան ազգերից և թշնամացնել նրանց հետ, ինչպես այդ արեցին հայ «ազգասերները»:

¹ Ստ. Շահումյան, Երկեր, հատոր 2, 1957 թ., էջ 408:

Նրանց քաղաքականութիւնը, ինչպես նշել է Շահումյանը մի այլ հոդվածում, կորստաբեր եղավ հայ ժողովրդի համար՝ Նշված ժամանակաշրջանում մեր ժողովրդի կյանքում տեղի ունեցած ողբերգական դեպքերը ցույց տվեցին, որ «այդ կույր քաղաքականութիւնը փոխանակ «ազատ Հայաստանի» մեզ տվեց իսկապես որ «ավերակ Հայաստան», ինչպես այդ պետք էր գուշակել և ինչպես գուշակում էին իրենք դժբախտ տաճկահայերը, որոնք խնդրել էին ուսահայ «փրկիչներին» շխառնրվել իրենց գործերի մեջ»¹։

Այնուհետև, Շահումյանը մեջ է քերում Ֆ. Էնգելսի խոսքերն այն մասին, թե «հայ ժողովրդի ազատութեան նավը տեղը հասցնելու համար, պետք է մեծ զգուշութեամբ անցնի տաճկական բռնակալութեան, Սցիլլայի և ոռոսական արքայութեան խորհրդի, Նարիբդայի միջև... Քանի դեռ գոյութիւն ունի ոռոսական ցարիզմը, տաճկահայ ժողովուրդը երբեք չի կարող ազատվել սպանութեան ճիրաններից»²։

Բուրժուա-ազգայնական պարտիաների կործանարար քաղաքականութեանն հակառակ, Անդրկովկասի բոլշևիկները, դեկավարվելով մարքսիզմի կլասիկների ցուցումներով, շատ լավ ըմբռնում էին այն ճշմարտութիւնը, որ կովկասյան ժողովուրդների, և այդ թվում հայ ժողովրդի, ինչպես նաև տաճկահայութեան ազատութեան ուղին ընթանում է ոռոսական սոցիալիստական ղեկավարութեան միջով։

Այդ իսկ պատճառով կենինի հավատարիմ աշակերտներ ու զինակիցներ Ստ. Շահումյանն ու Ս. Սպանդարյանն իրենց ակտիվ գործունեութեամբ ուղեւորութիւն շարժումով միավորում էին Հայաստանի աշխատավոր լայն զանգվածներին, նրանց տանելով տնտեսական, քաղաքական և ազգային ազատագրման պայքարի ճշմարիտ ուղիով՝ Հայաստանի աշխատավորութեան ուղեւորութիւն շարժումը դարձնելով ոռոսական պրոլետարիատի ուղեւորութիւն շարժման անբաժանելի մասը։

Հենց դրա համար էլ նրանք անխնա ու հետևողական պայ-

¹ Ստ. Շահումյան, Երկեր, հատոր 2, էջ 415։

² Նույն տեղը, էջ 416։

քար են մղում հայ ազգայնական պարտիաների բախտախնդիր քաղաքականության դեմ, որն իր կրկնակի դավաճանական կերպարանքը դրսևորեց նաև Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայի շրջանում:

«Իրենց անմիտ ազգային քաղաքականությամբ նրանք զոհաբերեցին տաճկահայ ժողովուրդը, այսօր նրանք վտանգի են ենթարկում ռուսահայերի բախտը», — գրում էր Շահումյանը 1917 թվականին:

Սակայն բարեբախտաբար վերահաս Հոկտեմբերյան Սոցիալիստական Մեծ ռևոլյուցիան փրկեց հայ ժողովրդին վերջնական կործանումից և ինքնուրույն զարգացման լայն ասպարեզ բաց արեց նրա ստեղծագործական ուժերի համար:

Իրավացի էր հայ մեծ բանաստեղծ Հովհ. Թումանյանը, երբ Ռեկոմին դիղձված իր նամակում, 1920 թվականին գրում էր. «Յեկավ նա՝ նոր Ռուսաստանը: Այժմ նրանից է կախված ոչ միայն հայ ժողովրդին ազատել վերահաս վտանգից՝ այլև ապահովել նրա քաղաքական անկախ կյանքը, խաղաղ ճամփով վերջացնել հայկական արյունոտ խնդիրը, հայ ժողովրդին հաշտեցնել մահմեդական հարևանների հետ և արդար աշխատանքի ճանապարհով առաջնորդել դեպի նոր կյանք»:

* *.

*

Մեկ հարյուրամյակից պակաս տևած հայ ժողովրդի պատմության այդ ոչ երկար ժամանակաշրջանը, որը, սակայն, այնքան հագեցած էր պատմական, սոցիալ-տնտեսական և քաղաքական նշանակալից իրադարձություններով, բնականաբար նույնքան և հագեցած պետք է լիներ ժողովրդի կուլտուրական կյանքի մեջ կատարվող տեղաշարժերով, փոփոխություններով ու զարգացումով:

Մենք նշեցինք, որ 19-րդ դարի երկրորդ կեսին հայկական կուլտուրայի բուռն վերելքի գործում վճռական նշանակություն ունեցավ ռուս մեծ ժողովրդի դեմոկրատական կուլտուրան:

1 Հովհ. Թումանյան, Երկեր, հատոր 5, Երևան, 1945, էջ 455:

նրա գրականութիւնը, արվեստը, գիտութիւնը և առանձնապէս ռուսական առաջավոր ռեուլյուցիոն միտքը:

50—60-ական թվականներին հայ հասարակական մտքի զարգացման մեջ արդեն նկատվում էր ռուսական ռեուլյուցիոն-դեմոկրատական շարժման ազդեցութիւնը: Մոսկվայում լույս տեսնող «Հյուսիսափայլ»-ը ընթանում էր «Սովրեմեննիկ»-ի ուղիով: Դեռևս հայ մեծ լուսավորիչ Խ. Աբովյանի գործունեութեան հետևանքով սկիզբ առած դեմոկրատական գաղափարների, ինչպէս նաև ռուս ռեուլյուցիոն-դեմոկրատներ՝ Գերցենի և Չերնիշևսկու գաղափարների բարերար ազդեցութեան ներքո իր փառահեղ ռեուլյուցիոն գործունեութիւնը ծավալեց Միքայել Նալբանդյանը: Նրա գաղափարական պայքարի ակիբները տարածվեցին ոչ միայն Ռուսաստանի սահմաններում բնակվող հայութեան մեջ, այլև անցան Արևմտյան Հայաստան, պայքարի կոչելով գաղութահայ ժողովրդական հոծ զանգվածներին:

Հայ հասարակական կյանքի մեջ սկիզբ առած այդ ռեուլյուցիոն-դեմոկրատական գաղափարները՝ շնորհիվ Մ. Նալբանդյանի և այլ գործիչների, մուտք գործեցին նաև մեր գրականութեան ու արվեստի տարբեր բնագավառները: Արվեստը, գրականութիւնը, հրապարակախոսութիւնը աստիճանաբար դարձան ժողովրդական լայն զանգվածների գաղափարական դաստիարակութեան հզոր միջոցներ:

Դարաշրջանի նոր ու առաջավոր գաղափարների բարերար ազդեցութեան ներքո հայ ժողովրդի կուլտուրան հիմնականում դեմոկրատական բնույթ էր կրում: Այդ բանում համոզվելու համար բավական է հիշել հայ. նոր աշխարհաբար գրականութեան հիմնադիր, ռեալիստ գրող, մանկավարժ և մեծ լուսավորիչ Խաչատուր Աբովյանի գործունեութիւնը, նրա ստեղծած հիանալի տրագիցիաները: Աբովյանի պրոգրեսիվ գաղափարներն ու ստեղծագործական դեմոկրատական սկզբունքներն այնուհետև զարգացնում ու առաջ է տանում ռեուլյուցիոն-դեմոկրատ Միքայել Նալբանդյանը, որի գեղարվեստական, հրապարակախոսական և փիլիսոփայական աշխատութիւնների մեջ իրենց տեսական ընդհանրացումն են գտնում իր ժամանակի հայ առաջավոր հասարակութեան ձգտումները:

70—80-ական թվականներին հայկական գեղարվեստական գրականությունը ընթանում է ռեալիզմի ու ժողովրդայնության հաստատման ուղիով, զգալի շափով ընդարձակվում է նրա թեմատիկ շրջանակը, հրապարակ են գալիս գրական նոր տեսակներ ու նոր ձևեր: Գ. Սունդուկյանի օոցիալապես հագեցած դրամաներում ու կոմեդիաներում հանդես են գալիս «հալալ աշխատանքով» ապրող հասարակ մարդիկ, լուսաբանվում է հասարակության լայն խավերի կյանքը: Զ. Պարոնյանի կոմեդիաները և մյուս ստեղծագործությունները ձաղկում են հայ հասարակական կյանքի արատները, սպանիչ ծաղրի ենթարկում հայ ամիրաների ու հարուստների վարքն ու բարքը, բացահայտում բուրժուական հասարակության սոցիալական անհավասարությունը:

Ծերենցի, Բաֆֆու, Պոռշյանի և Աղայանի պատմական ու կենցաղային վեպերում և այլ ժանրի ստեղծագործությունների մեջ արտացոլված են գերազանցապես հայ գյուղացու կյանքն ու սովորությունները, նրա պայքարը բռնակալների, շահագործողների, գյուղական «ցեցեների» դեմ:

Ի հակադրություն ռոմանտիկական ուղղությանը, 80—90-ական թվականներին հայ առաջավոր գրողներն ու պոետները իրենց հուժկու ձայնն են բարձրացնում հանուն ռեալիզմի ու ժողովրդայնության: 90-ական թվականները հայ գրականության մեջ ռեալիստական ուղղության փարթամ ծաղկման ժամանակաշրջանն են նշում: Շիրվանզադեի, Մուրացանի, Նար-Դոսի, Հովհ. Հովհաննիսյանի, Թումանյանի, Իսահակյանի և շատ ուրիշ հայ գրողների տարբեր ժանրի ստեղծագործությունների մեջ իրենց գեղարվեստական արտացոլումն են գտնում աշխատավոր ժողովրդի իղձերն ու ազնիվ ցանկությունները, նրա ձգտումը դեպի խաղաղ ու երջանիկ կյանք: Այդ գրողների գաղափարապես հագեցած և գեղարվեստական բարձրարժեք գործերում ցույց են տրվում բուրժուական հասարակության արատները, ժողովրդի երջանկությանը խանգարող երևույթները, բորբոքվում է ժողովրդի ատելությունը դրանց դեմ, այդ բոլորի հետևանքով բարձրանում է ժողովրդի, ինքնագիտակցությունը:

19-րդ դարի երկրորդ կեսին գրականութեանը զուգընթաց զարգանում են նաև հայկական արվեստի տարբեր տեսակները և առանձնապես թատերական արվեստը: Համաշխարհային և առաջին հերթին ռուսական կլասիկ թատերական արվեստի հիանալի տրագիցիաների հիման վրա զարգանում է հայկական ազգային նոր թատրոնը, որը, նույնպես ընդառաջ գնալով դարաշրջանի պահանջներին, իր վրա է վերցնում ժողովրդի շահերին ծառայելու պատմական դերը:

Հրապարակ են գալիս թատերական արվեստի նշանավոր գործիչներ՝ Սունդուկյանը, Չմշկյանը, Ադամյանը, Սիրանուշյանը, Աբելյանը և ուրիշներ, որոնցից մի քանիսը համաշխարհային ճանաչում են գտնում: Հայ նոր դեմոկրատական թատրոնի նախաձեռնողներ Գ. Չմշկյանը և Գ. Սունդուկյանը, պայքարելով կեղծ կլասիկական ու ռոմանտիկական ուղղութիւնների դեմ՝ որոշակի կերպով գնացին դեպի ռեալիստական թատրոնի ուղղութիւնը:

Նույնանման զարգացում տեղի է ունենում հայ կերպարավեստի ասպարեզում: Առանձնապիս ուշագրավ է հաստոցային գեղանկարչությունը, որի զարգացման սկզբնավորումը գալիս էր դեռևս 17—18-րդ դարերից:

Հենվելով ռուսական կլասիկ գեղանկարչության սկզբունքների վրա և օգտագործելով նրա հիանալի ռեալիստական տրագիցիաները՝ 19-րդ դարի հայ նկարիչները ստեղծում են ազգային գեղանկարչության ինքնուրույն դպրոցները: Քրննարկվող ժամանակաշրջանի համար առանձնապես մեծ է Հակոբ Հովնաթանյանի դերը, նշանակալից են նրա ստեղծած անկրկնելի ռեալիստական դիմանկարները: Հայ կերպարվեստի ականավոր վարպետներից են Աղաֆոն Հովնաթանյանը, Հովհաննես Այվազովսկին, Վ. Սուրենյանցը, Ս. Ներսիսյանը, Գ. Բաշինջաղյանը, Վ. Մախոխյանը և ուրիշներ, որոնք իրենց նոր ժանրի կտավներով ու գեղանկարչության արտահայտչական նոր ձևերով ու գույներով նախապատրաստում են հայկական կերպարվեստի զարգացման հաջորդ էտապը:

Հայաստանի չքնաղ բնութիւնը, ժողովրդի գեղանկարչական կերպարներն իրենց վառ արտահայտութիւնն են ստա-

նում Փ. Թերլեմեզյանի, Ծ. Թադևոսյանի, Ա. Շամշինյանի, Ս. Առաքելյանի, Ս. Աղաջանյանի, Մ. Սարյանի հոյակապ ստեղծագործությունների մեջ:

Իրականության գեղարվեստապես խոր ու ճշմարտացի արտացոլման շնորհիվ նախասովետական շրջանի հայ գեղանկարչությունն ու նրա վարպետները ամենուր ճանաչելի են դառնում:

Հայկական արվեստի մյուս ճյուղերից էտ շմնաց նաև երաժրշտությունը, որի զարգացումն ու առաջընթացը սերտորեն կապված էր հայ գրականության և կուլտուրայի զարգացման հետ: Հայկական ժողովրդական երաժշտությունը ստեղծվել և դարերի ընթացքում, ընդհուպ մինչև 19-րդ դարի երկրորդ կեսը, զարգացել է գերազանցապես մոնոդիկ միաձայնության ոճով: Հայտնի է, որ դեռ դարասկզբին Կ. Պոլսում Համբարձում Լիմոնջյանի ջանքերով ստեղծվեց հայկական նոր ձայնագրության սիստեմը, որը մոտ հարյուր տարի կիրառվելով, զգալի դեր խաղաց հայ երաժշտության զարգացման գործում, սակայն այդ սիստեմը, որ հարմարեցված էր մոնոդիկ երաժրշտության պահանջներին, պատմական որոշ շրջանում կատարելով իր դերը՝ կորստից փրկելով բազմաթիվ ժողովրդական և հոգևոր երգեր, չէր կարող նպաստել բազմաձայն երաժրշտական կուլտուրայի զարգացմանը:

Հայկական երաժշտության բնագավառում տեղի ունեցած նոր երևույթներն ևս պայմանավորված էին տվյալ դարաշրջանի հասարակական-քաղաքական պահանջներով:

Դեռ անցյալ դարի 60-ական թվականներից սկսած հրապարակ է գալիս Միլանի կոնսերվատորիայում կրթություն ստացած, երաժշտական պրոֆեսիոնալ խոր գիտելիքներով զինված Տիգրան Չուխաջյանը, որն իր բազմաժանր ստեղծագործություններով փաստորեն առաջինն էր, որ հայ երաժրշտության մեջ պատվաստեց բազմաձայնությունը:

Նա հիմք դրեց օպերային ստեղծագործությանը, և հենց դրա մեջ է Չուխաջյանի ակնառու պատմական ժառանգությունը հայ երաժշտական կուլտուրային: Սակայն դաստիարակված լինելով հիլոպական, գլխավորապես իտալական երա-

ժըշտութեան ոգով ու ոճով, կտրված լինելով հայկական բնաշխարհից, նա իր ստեղծագործական պրակտիկայում չի առնչվում հայ գեղջկական-ժողովրդական հարուստ երաժշտութեան հետ: Այդ է պատճառը, որ Զուխաջյանի օպերաներում հայկական սյուժեները մարմնավորվում են եվրոպական երաժշտութեան արտահայտչական միջոցներով: Նա միայն տեղ-տեղ օգտագործել է հայկական քաղաքային կամ քաղաքատիպ ֆոլկլորի առանձին նմուշներ ու տարրեր, որոնք չէին կարող սրոշիչ նշանակութիւն ունենալ ազգային ինքնուրույն երաժշտական լեզվի ու ոճի ձևավորման համար:

Զնայած դրան, պետք է նկատել, որ քննարկվող ժամանակաշրջանի հայ հասարակական կյանքում խոշոր նշանակութիւն ունեցան Զուխաջյանի օպերային, կամերային և սիմֆոնիկ ստեղծագործութիւնները, երգերն ու ումանսները, զբաղեցնելով որոշակի դեր կատարեցին հայ երաժշտական կուլտուրայի հետագա զարգացման գործում:

Բազմաձայն երաժշտութեան սկզբունքների կիրառումն ազգային բնորոշ մելոսի հիման վրա, ազգային ինքնուրույն երաժշտութիւն ստեղծելու համար գյուղական ֆոլկլորի օգտագործումը իրականանում են միայն անցյալ դարի 80-ական թվականներից սկսած:

Վերը մենք նշեցինք, որ կապիտալիզմի զարգացման հետևանքով տեղի ունեցող հայ գյուղի քայքայումը տագնապով համակում էր առաջադեմ մտավորականներին: Այդ տագնապը պատահական չէր: Մեր իրականութեան մեջ գյուղն երկար գարերի ընթացքում հանդիսացել էր «հայ կուլտուրայի հիմնաքար»: Բազմադարյան ավանդութիւններ ունեցող ազգային բնորոշ բանահյուսութիւնն ու երաժշտութիւնը գյուղացի ժողովուրդն էր պահպանել: Եվ հարցն այն չէր միայն, որ այդ դարավոր կուլտուրական հարստութիւնները կործանման վտանգի առաջ էին կանգնած: Հայ առաջավոր գործիչները այլ ժողովուրդների օրինակով տեսել և ըմբռնել էին, որ ազգային նոր կուլտուրա ստեղծելու համար անհրաժեշտ է բնորոշ-ազգային հիմք, իսկ այդ հիմքը՝ ժողովրդական բանահյուսութիւնն ու արվեստը, ամենից ավելի անարատ ձևով պահպան-

Նեւ էր հայ գյուղացին: Եւ ահա, մեր ազգային կուտուրայի ինքնագիտակցութեան կենսական պրոբլեմները նույնպէս, թե՛ հայկական բնաշխարհում և թե՛ նրանից դուրս, օրակարգի հրատապ հարցերից մեկն են դառնում:

Արևելյան Հայաստանում (մասամբ նաև հայ գաղութներում) առաջագոյն մտավորականութեան կողմից սկսվում է մի անօրինակ շարժում. ամենուրեք եռանդուն կերպով հավաքվում, գրի առնվում և ուսումնասիրվում են ժողովրդական բանահյուսութիւնները, գավառաբարբառները, ժողովրդական տաղերը, գյուղական, գուսանական և աշուղական երգերը, ձայնագրվում են շարականները և այլն: Այդ շարժումը, որ դեռևս 70-ական թվականներից իր վառ արտահայտութիւնը գտաւ հայ գրականութեան, հրապարակախոսութեան, կերպարովեստի և դրամատուրգիայի ասպարեզում, մի փոքր ավելի ուշ հսկայական նշանակութիւն ստացավ նաև հայ երաժշտութեան մեջ, ունենալով իր տաղանդավոր իրականացնողները: Հավաքված ու գրի առնված բազմաթիւ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործութիւնները մշակելով, ռուսական ռեալիստական երաժշտութեան բարերար ազդեցութեան ներքո Արևելյան Հայաստանում գործող մի խումբ կոմպոզիտորներ ու երաժշտական գործիչներ իրենց եռանդուն ջանքերով հիմք դրեցին հայ ազգային բազմաձայն երաժշտութեանը: Այդ կոմպոզիտորների թվին են պատկանում Ք. Կարա-Մուրզան, Մ. Եկմալյանը և Նիկ. Տիգրանյանը՝ իրենց ժողովրդական երգերի ու մեղոգիաների բազմաձայն մշակումներով:

Հայ երաժշտական կուտուրայի զարգացման այդ շրջանում ստեղծված պարարտ հողը՝ ստեղծագործական հարուստ փորձն ու տրագիցիաները յուրովի օգտագործելով Կոմիտասը հայկական երաժշտութիւնը զարգացրեց, հասցնելով մի նոր, ավելի բարձր աստիճանի: Կոմիտասին էր վիճակված պատմական այն խոշոր գործի իրականացումը, որով պայմանավորված էր հայկական ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտական նոր դպրոցի, նոր ուղղութեան կազմավորումը:

Կոմիտասի ստեղծագործական անխոնջ գործունեութեամբ հայ երաժշտութեան զարգացման մեջ նոր շրջան սկսվեց: Այդ

շրջանի, ինչպես և հայ ժողովրդի համար այնքան բախտորոշ ու ճակատագրական նշանակութիւնն ստացած նախորդ պատմաշրջանի հասարակական-քաղաքական կյանքի համառոտ բնութագրման ֆոնի վրա այժմ ծանոթանանք Կոմիտասի կյանքին և երաժշտական-հասարակական գործունեութեանը:

* *

*

Ավելի քան 90 տարի առաջ Փոքր Ասիայի Կուտինա կամ Քյոթահիա քաղաքում, կոշկակար Գևորգ Սողոմոնյանի ընտանիքում 1869 թ. սեպտեմբերի 26-ին ծնվեց մի արու զավակ, որին ծննդյան երրորդ օրը մկրտեցին և անունը դրին Սողոմոն: Սողոմոնյանների ընտանիքը, ինչպես նաև Քյոթահիայի բնիկ հայ ընտանիքները հայկական զոկ ցեղից են, որոնք գաղթել և բնակութիւն էին հաստատել այնտեղ 17-րդ դարի վերջում Գողթն գավառի Յղնա գյուղից:

«Հորս ու մորս ազգատոհմն ի բնե ձայնեղ է,— գրում է Կոմիտասն իր կենսագրութեան մեջ,— հայրս և հորեղբայրս՝ Հարութիւն Սողոմոնյանը, հայտնի դպիրներ են եղել մեր քաղաքի Ս. Թեոդոս եկեղեցում: Մորս և հորս տաճիկ լեզվով և եղանակներով հորինած երգերը, որոնցից մի քանիսն արդեն գրել եմ 1893 թվին հայրենիքումս, դեռ երգում են մեծ հիացմունքով մեր քաղաքի ծերերը»:

1870 թվին, երբ Սողոմոնը մի տարեկան էր, վախճանվում է նրա մայրը՝ Թագուհի Հովհաննիսյանը, և մինուճար երեխայի խնամքն ու դաստիարակութիւնն ստանձնում է հորեական տատը՝ Մարիամը:

1876 թ. յոթ տարեկան Սողոմոնը առաջին անգամ ոտք է դնում Կուտինայի քառամյա վարժարանի շէմքը: Չորս տարի սովորելով այդ դպրոցում՝ աշխատասեր Սողոմոնը 11 տարեկան հասակում, 1880 թվականին ավարտում է վարժարանի դասընթացը: Չբավականանալով որդու քառամյա կրթութեամբ, այդ նույն թվականին հայրը Սողոմոնին ուղարկում է Բրուսա, երեխայի մոր ծննդավայրը, կրթութիւնը շարունակելու համար:

Սակայն Բրուսայում Սողոմոնը երկար չի մնում: Հազիվ ուսման մի տարին լրացած՝ հոր մահվան պատճառով ստիպված է լինում վերադառնալ հայրենիք, այս անգամ արդեն կատարելապես որբացած:

Գուցե պատանի Սողոմոնի կյանքն այլ ընթացք ստանար, եթե պատահական մի երջանիկ դիպվածով նա էջմիածին չփոխադրվեր: Կուտինայի փոխ-առաջնորդ Գևորգ վարդապետ Գերձակյանը 1881 թ. եպիսկոպոս ձեռնադրվելու նպատակով էջմիածին է մեկնում: Հայոց կաթողիկոս, երաժշտասեր Գևորգ Գ-ի կարգադրությամբ Գերձակյանն իր հետ պետք է էջմիածին տաներ լավ ձայն ունեցող մի որբ երեխա:

էջմիածին գնալու բախտը քսան որբերից վիճակվում է Սողոմոնին, որը Գերձակյանի հետ միասին մեկնում է էջմիածին՝ ճեմարանում սովորելու համար:

Ծնված լինելով տաճկախոս հայ ընտանիքում՝ Սողոմոնը հայերեն լավ չէր խոսում: Սակայն հայտնի է, որ ճեմարան ընդունելիս հատուկ ուշադրություն էին դարձնում ընդունվողի ձայնին՝ նկատի ունենալով այն, որ ապագա հոգևորականը պետք է եկեղեցում լավ երգել կարողանա: Բարեբախտաբար երաժշտական լավ լսողությունն ու հիանալի ձայնը մեղմում են հայերեն լավ շիմանալու հանգամանքը, և նա ընդունվում է ճեմարան: «Երբ էջմիածին բերին Սողոմոնին (այդպես էր կոչվում Կոմիտասն այն ժամանակ), նա հայերեն գրեթե չէր հասկանում, բայց լավ երգում էր եկեղեցական և այլ երգեր: Ինչպես ինքն ինձ ասել է, հենց այդ երգելու շնորհի համար է եղել, որ նրան էջմիածնի ճեմարան են տվել: Եվ նա շատ ուրախ էր դրա համար, որովհետև իր ծննդավայր Կուտինայի հետ մի առանձին սիրով և լավ հիշողություններով կապված չէր»¹:

1881 թ. սեպտեմբերի 15-ին Կոմիտասն արդեն Գևորգյան ճեմարանի գիշերօթիկ սան էր: Ճեմարանական կյանքը աշակերտական նոր միջավայրի յուրատեսակ բարձրով մի նոր աշխարհ էր թվում 12 տարեկան Սողոմոնին: Ուսման առա-

¹ Մ. Աբեղյան, «Հիշողություններ Կոմիտասի մասին», «Կոմիտաս» ժողովածու, էջ 53:

Չին իսկ տարում իր աշխատասիրութեամբ ու զարմանալի ընդունակութիւններով Սողոմոնը գրավում է աշակերտների և ուսուցիչների ուշադրութիւնը: Առանձնապէս մեծ եռանդով նա նվիրվում է երաժշտութեանն ու երգեցողութեանը և կարճ ժամանակամիջոցում դրսևորում իր երաժշտական արտակարգ շնորհքը: Սողոմոնն արագ կերպով հաղթահարում է նաև լեզուի դժվարութիւնները և շուտով լավ գրել ու կարդալ է սովորում, իսկ հետագայում դառնում է ճեմարանի՝ հայոց լեզուն հիմնովին յուրացրած դասատուներից մեկը: Այդ առթիվ Մ. Աբեղյանը հետևյալն է գրում. «Ծն շեմ կարող ասել, թե Կոմիտասը ճեմարանում ինչպիսի աշակերտ է եղել իր առաջադիմութեամբ, որովհետև նա մի շորս տարով ինձանից փոքր էր, իսկ դասարանների թվով ավելի ևս ցածր էր: Բայց գիտեմ, որ նա հիմնովին յուրացրել էր հայերենը թե՛ հին և թե՛ նոր, լավ գիտեր և հանրահաշիվ ու երկրաչափութիւն, այնպէս որ ճեմարանում ուսուցիչ եղած ժամանակ այդ առարկաների քննութեան ընթերական նա էր կարգվում և երբեմն ինքը մենակ էր վարում քննութիւնները»:

Ուսման առաջին շրջանում Սողոմոն Սողոմոնյանը իր ժամանակի մեծ մասը նվիրում է հոգևոր երաժշտութեանը, սակայն շուտով ծանոթանում է Արարատյան դաշտավայրի ժողովրդական երգերին ևս: Մոտիկից շփվելով հայ գեղջուկի, հողի մշակի, աշխատավոր շինականի կյանքին՝ դեռևս երկրորդ դասարանի աշակերտ Սողոմոնը ամբողջապէս համակվում է գյուղական երգերի թովչանքով: Արբեցած ժողովրդական երգի հյութալի նեկտարով, այնուհետև նա ժրաջան մեղվի պէս թափառում է գյուղից գյուղ և միայն իրեն հատուկ համբերութեամբ ու ոգևորութեամբ հավաքում, գրի է առնում հարյուրավոր երգեր ու պարեղանակներ: Չբավականանալով ճեմարանի դասընթացով սահմանված երգեցողութեան ժամերով, Սողոմոնն առանձին ոգևորութեամբ ձայնագրութեան դասեր է առնում Դևոնդ վարդապետից, Տեր-Աստվածատրյանից և ուրիշներից: Դեռևս հինգերորդ դասարանի աշակերտ՝ նա առանց դժվարութեան ձայնագրում է բարդ ու դժվարին եղանակներ:

Տարիներ շարունակ, էջմիածնում եղած հնարավորութ-
յունների սահմանում, նա լրջորեն խորանում է երաժշտա-
կան գիտության մեջ: Ժողովրդական երգերն ու երաժշտու-
թյունը և նրանց գրառումը Սողոմոնի համար դառնում են
կենսական պահանջ: Այնուհետև նա կրթութեամբ, գիշեր
ու ցերեկ անդադրում ձեռնամուխ է լինում իր գրի առած եր-
գերի մանրագին ուսումնասիրությանը: էջմիածնի վանքի
պարիսպների ներսում, հոգևորականի իր նեղ խուցում Սողո-
մոնը նայում է աշխարհիկ կյանքի բազմապիսի գեղեցկու-
թյունները պարունակող այդ լայն աշխարհին և զմայլվում
ժողովրդական ծով ստեղծագործությունների թանկագին դան-
ձերով:

Հոգևոր ճեմարանի սաները՝ ապագա հոգևորականները
պետք է ունենային իրենց համապատասխան կոշումն ու աս-
տիճանը: Եվ ահա 6-րդ դասարանի աշակերտ, ձայնեղ Սողո-
մոնը 1890 թ. հունիսի 8-ին ձեռնադրվում է ավագ սարկա-
վագ, իսկ երեք տարի անց, ճեմարանական լրիվ դասընթացն
ավարտելուց հետո, 1893 թ. սեպտեմբերի 11-ին արեղա է
ձեռնադրվում և Խրիմյանի առաջարկությամբ ստանում է Կո-
միտաս անունը: Այդ նույն թվականին Կոմիտաս արեղան նշա-
նակվում է էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի երաժշտության
ուսուցիչ:

Հայտնի է, որ Կոմիտասից անմիջապես առաջ Գևորգյան
ճեմարանի երգեցողության ուսուցիչը Քրիստափոր Կարա-
Մուրզան էր, որի նկատմամբ էջմիածնի հոգևորականությունը
Մկրտիչ Խրիմյանի գլխավորությամբ անբարյացակամ էր
տրամադրված: Խրիմյանը որոշել էր Կարա-Մուրզային հե-
ռացնել երգեցողության ուսուցչի պաշտոնից, սակայն հեռա-
ցումը, իբր թե, պատճառաբանվում էր այն հանգամանքով,
որ Կարա-Մուրզան քառաձայն երգեցողություն է մտցնում
հոգևոր նպատակներ հետապնդող ճեմարանի երգեցիկ խմբ-
քում:

Պետք է նշել, որ առաջին շրջանում որոշակի թերահավա-
տություն կար Կոմիտասի նկատմամբ: Դեռևս Կարա-Մուրզա-
յի երգեցողության դասատու եղած ժամանակ աշակերտու-

թխան մեջ տարածված էր այն միտքը, թե նա «ծաղրում է Կոմիտասի տասնչորս կիսաձայնը, որ, իբր թե, առաջադրում է Կոմիտասն իբրև հայկական գամմայի հատկութիւն...»¹։ Իսկ հետագայում, երբ Կարա-Մուրզան հեռացվեց պաշտոնից և, այդ փաստը աշակերտութիւն մի զգալի մասի կողմից դիտվեց որպէս հետադիմական հարված հայ բազմաձայն երաժշտութիւնն պիտոներ Կարա-Մուրզային (դրա պատճառով Գևորգյան ճեմարանի աշակերտութիւնը հուզվեց, աշակերտներից շատերը ըմբոստութիւն համար հեռացվեցին ճեմարանից), սա էլ իր հերթին խորացրեց Կոմիտասի նկատմամբ վատ տրամադրվածութիւնը։

Հասկանալի է, որ մի համեստ արեղա, իր ստանձնած աշխատանքում դեռևս անփորձ և անհամարձակ, ողջ աշակերտութիւն կողմից անվերապահորեն ընդունվել չէր կարող։ Թեև կոտորված սրտով, բայց իրեն հատուկ ոգևորութիւնով ու համառութիւնով Կոմիտասն ստանձնում է ճեմարանի երգեցողութիւնն ուսուցչի պարտականութիւնը։ Նա կազմակերպում է երգեցիկ խումբ և ժողովրդական գործիքների նվագախումբ, սկզբնական շրջանում սովորեցնում է հայկական ձայնանիշները և միաձայն ժողովրդական երգեր, իսկ հետագայում, և շատ ժամանակ շանցած՝ Մայր տաճարում կազմակերպում է բազմաձայն երգչախումբ։

Իր ուսուցչական աշխատանքի երկրորդ տարում Կոմիտասը 1895 թ. փետրվարի 26-ին վարդապետ է ձեռնադրվում և դառնում էջմիածնի միաբան։

Ամբողջ էութիւնով երաժիշտ Կոմիտասին չէր կարող բավարարել այն ամենը, ինչ նա ձեռք էր բերել էջմիածնի ճեմարանում։ Նրա մշտաշարժուն որոնող միտքը և երաժշտական արվեստի բարձունքներին ձգտող զգայուն սիրտը կատարյալ արվեստի ու երաժշտական խոր գիտելիքների պակաս էին զգում։ Ճեմարանական առօրյա աշխատանքների և մանավանդ հայ երաժշտութիւնն վերաբերող իր ուսումնասիրութիւնների ընթացքում առաջացող մասնագիտական դժվարու-

¹ Դ. Դեմիրճյան, «Կոմիտասի մասին», «Կոմիտաս» ժողովածու, էջ 70։

թյունները Կոմիտասին մտովին տանում էին էջմիածնի պարիսպներից դուրս, դեպի գեղարվեստի և երաժշտական կուլտուրայի մի աշխարհ, ուր գեթ որոշ շահով հագուրդ կատանար նրա ուսման անհագ ծարավը:

Եվ ահա, 1895 թ. իր ուսումը շարունակելու նպատակով Կոմիտասը մեկնում է Թբիլիսի՝ Անդրկովկասի հայ մտավորականության կենտրոնը: Այստեղ, Ներսիսյան դպրոցում դործում էր առաջնակարգ երգչախումբ, որի ղեկավարը տաղանդավոր խմբավար Մակար Եկմալյանն էր: Կոմիտասը հաճախում է Ներսիսյան դպրոցի խմբի պարապմունքներին, որոնք առանձին հետաքրքրություն էին ներկայացնում Եկմալյանի խմբավարական արվեստին և հայ եկեղեցական երաժշտությանը մոտիկից ծանոթանալու համար: Նա մտադրվում է ընդունվել Թբիլիսիի երաժշտանոցը, սակայն Մակար Եկմալյանը խորհուրդ չի տալիս այդ բանն անել, խոստանալով անձամբ ավանդել նրան տեսական և գործնական անհրաժեշտ գիտելիքները: 1895 թ. հոկտեմբերի 30-ին ճեմարանի տեսուչ Կարապետ Կոստանյանին ուղարկած նամակում Կոմիտասը գրում է. «... Ես արդեն սկսել եմ կանոնավոր պարապմունք... ապրուստս շատ լավ է: Ամբողջ օրը տանն. եմ լինում և քաղաք իջնում եմ միայն դասեր առնելու համար: Այժմ սովորում եմ պ. Մակար Եկմալյանի մոտ, ձրիաբար, երաժշտության ներդաշնակության տեսությունը և գործադրությունը, որն և լիապես կամբողջացնեմ մինչև մայիս ամսի վերջը»:

էջմիածնի վանականի սահմանափակ, միալար ու ինքնամփոփ կյանքից հետո Թբիլիսիի միջավայրը և Մակար Եկմալյանի պարապմունքները անշուշտ բարերար ազդեցություն են թողնում Կոմիտասի վրա և, ինչպես երևում է վերևում բերված նամակից, նրա «ապրուստը լավ է»: Սակայն իր ուսման ու երաժշտական գիտելիքների նկատմամբ ծայր աստիճան խրստապահանջ Կոմիտասին Եկմալյանի մոտ ձեռք բերած գիտելիքներն էլ չեն բավարարում:

Կոմիտասի ստեղծագործ խղճի վրա ծանրացել էր բազմադարյան հայ ժողովրդական երաժշտական կուլտուրայի հե-

տագա ճակատագիրը: Նա ամեն ջանք գործ էր դնում թափանցելու պատմութեան խորքերը, իր հարազատ ժողովրդի ստեղծագործական ընդերքը և այնտեղից վեր հանելու այն ամենը, ինչ որ շահագանց գեղեցիկ ու ճշմարիտ է, — Կոմիտասը համոզված էր դրանում, — բայց ըստ արժանւոյն դեռևս չի գնահատվել և ընդհանուր ճանաչում չի գտել: Կոմիտասին նաև հանգիստ չէր տալիս դարավոր անհայտութեան մեջ թաքնված հայկական հին խազարանների գաղտնիքը, նրանց բանալին որոնելու, գտնելու և հայ երաժշտական կուլտուրայի այդ անսպառ գանձարանի նյութերը վերծանելու, վերականգնելու բուռն տենչանքը:

Երկար տարիների անխոնջ աշխատանքով հավաքած և գրեթե առած ժողովրդական երգերն ու հետազոտական նյութերը կուտակվել, լեռնացել էին Կոմիտասի ստեղծագործական էութեան մեջ, գիշեր ու ցերեկ հանգիստ չէին տալիս նրան: Հոգևորական սքեմի մեջ պարուրված Կոմիտասի ստեղծագործ աշխարհիկ միտքը լայն հորիզոններ դուրս գալու ելք էր որոնում: Եվ ահա հասավ ցանկալի օրը:

Նրա երկար տարիների երազանքները Գերմանիայում գտան իրականանալու հնարավորութիւն: Թեև էջմիածնի վանքը զլացալ Կոմիտասի ուսման ծախքերը հոգալ, բայց նախքը գտավ դրա միջոցը: Մեծահարուստ Ալեքսանդր Մանթաշյանը մեկենասի համբավ վաստակելու համար իր վրա վերցրեց նաև Կոմիտասի ուսման և նյութական ապահովութեան ծախքերը:

1896 թ. մայիս ամսին Կոմիտասը մեկնում է Գերմանիա, համաշխարհային դասական երաժշտութեան օրրաններից մեկը, որը մարդկութեանը Բախ և Բեթհովեն է տվել: Ներկայանում է Բեռլինի Բարձրագույն երաժշտական դպրոցի ռեկտոր, նշանավոր ջութակահար և կոմպոզիտոր Յոզեֆ Յոախիմին, որը հանգամանորեն ծանոթանալով Կոմիտասի ընդունակութիւններին ու գիտելիքներին, նրան խորհուրդ է տալիս սովորելու երաժշտագետ Ռիխարդ Շմիդտի մասնավոր կոնսերվատորիայում, որտեղ նա ավելի արագ առաջ գնալու հնարավորութիւն կունենա: Պրոֆեսոր Ռիխարդ Շմիդտը նկատելով

Կոմիտասի երաժշտական արտակարգ տաղանդը՝ հանձն քառնում անձամբ պարապել նրա հետ: Շատ կարճ ժամանակում, ընդամենը մեկ տարվա լարված ու քրտնաջան աշխատանքից հետո, Կոմիտասն այնպիսի առաջադիմություն է ցույց տալիս երաժշտության մեջ, որ նրան հանձնարարվում է կոնսերվատորիայի նախապատրաստական դասարաններին երաժշտական-տեսական առարկաների ավանդումը:

Ուսման հենց առաջին օրերից Կոմիտասի համար ստեղծվում է մի մեծ խոչընդոտ՝ դաշնամուրին շտիրպետելը: Դեռևս 1896 թ. Բեռլինից ուղարկած նամակներից մեկում Կոմիտասը գրում է. «Եթե մի բան կա ինձ դժվարություն առաջացնող, դա կեթ նվագածությունն է»:

Այդ դժվարության հաղթահարման համար Կոմիտասը հանդես է բերում մեծ աշխատասիրություն, տոկուն կամք և իրեն հատուկ ստեղծագործական համառություն: Սակայն 1897 թ. ձմեռանի տեսուչ Կարապետ Կոստանյանին գրած նամակում նորից կարդում ենք. «Չափազանց գոհ եմ ես իմ ուսուցչապետիցս, որ այս մի տարվա ընթացքում ինձ այնքան առաջ տարավ երաժշտության մեջ առհասարակ, որքան վեց տարում չեն անցնում այստեղի պետական երաժշտանոցում անգամ: Ինձ համար եթե մի դժվար բան կա, դա դաշնամուր նվագելն է, որը և շատ դանդաղ է առաջ գնում: Մատներս կոշտացել են, ոսկորներս պնդացել, քիչ-շատ նվագում եմ, բայց իմ ուզած աստիճանին դեռ չեմ հասել»:

Դաշնամուրի խնդիրն այնքան է զբաղեցրել Կոմիտասին, որ այդ նույն թվականին գրած մի այլ նամակում նա նորից ու նորից գանգատվում է, մինչև իսկ հուսահատության բացականչություններ անում: Բայց ո՛չ, ինչ գնով էլ ուզում է լինի, նա որոշել է տիրապետել նաև դաշնամուրին, որի կախարդական հնչյուններով պետք է հետագայում գրկախառնվեն Կոմիտասի դյուլթիչ ձայնի «տենորի ձկունությունը և բարիտոնի փափկությունը»՝ հրձվանքի և վշտի արցունքներ քաղելով ծանոթ ու անծանոթ սրտերից:

Այդ նամակում կարդում ենք. «... Այս անտեր դաշնակահարությունն ինձ տանջում ու մաշում է, շատ ծանր է առաջ

գնում. մատներս այնպես են ամրացել ու պնդել հողերը և այն սխալ ուղղութեամբ, որ ուղղել, անսայթաք և պատշաճավոր դասավորութիւն դեռ չեմ կարողանում անել, շատ անգամ էլ հուսահատվում եմ, բայց և այնպես պետք է ձեռք բերեմ և այդ ճշուղը, որն անհրաժեշտ է»:

Եվ իրոք, շատ շանցած Կոմիտասը համառ ու հետևողական աշխատանքով տիրապետեց նաև դաշնամուրի կատարողական արվեստին, որը հիրավի կենսական անհրաժեշտութիւն էր նրա հետագա ստեղծագործական, գիտական և կատարողական գործունեութեան համար:

Գերմանիայում սովորած շրջանում Կոմիտասն աշխատում էր ժամանակն օգտագործել որքան հնարավոր է նպատակահարմար կերպով և կարճ ժամանակամիջոցում շատ բան սովորել: Նրա ուսանողական դասընթացն ընդգրկում էր հետևյալ առարկաները. կոմպոզիցիայի տեսութիւն՝ հարմոնիա, կոնտրապոնտկոնտ, ձևերի ուսմունք, գործնական ազատ շարադրութիւն, և ապա՝ խմբական երգեցողութիւն, երգեհոն և ամենագլխավորը, որ նրանից մեծ եռանդ ու ժամանակ էր խլում՝ դաշնամուր:

Գևորգյան ճեմարանի տեսուչ Կոստանյանին գրած այդ շրջանի նամակներից երևում է, որ, բացի երաժշտական մասնագիտական առարկաներից, նա Բեռլինի համալսարանում մեծագույն ուշադրութեամբ դասախոսութիւններ էր լսում նաև փիլիսոփայութեան, էսթետիկայի, ընդհանուր և երաժշտութեան պատմութեան մասին, ինչպես նաև ձայնի մշակման մասնավոր դասեր էր առնում: Միաժամանակ նա թղթակցում էր մասնագիտական մամուլին: «Ես պարտավորված եմ շարունակ թղթակցելու, — գրում էր Կոմիտասը, — և առհասարակ արևելյան երաժշտութեան մասին ուսումնասիրութիւններ տալու: Իմ ապագայի համար անպայման արդյունավետ է սա»:

Ապագայի վառ հույսերով — տարված երիտասարդ Կոմիտասը իր երաժշտական գիտելիքները հարստացնում էր համառ ու հետևողական կերպով՝ հաղթահարելով նաև կյանքի բոլոր դժվարութիւններն ու խոչընդոտները: Նա տանը նստած

անխոնջ կերպով աշխատում էր և տանից դուրս էր գալիս այն ժամանակ միայն, երբ անհրաժեշտ էր օպերային թատրոնի ներկայացումներին կամ ֆիլհարմոնիայի սիմֆոնիկ նվագախմբի, երգչախմբի և այլ անսամբլների փորձերին ու համերգներին ներկա գտնվել: Կոմիտասին առավել ևս անհանգստացնում էին էջմիածնից ստացվող նամակները, որոնք շարունակ հիշեցնում էին նրա շուտափույթ վերադարձի մասին: «Շն էլ եմ վերադառնալ շտապում, — գրում էր Կոմիտասը, — բայց ոչ թերի. դեռ 1898 թ. սեպտեմբեր ամսին երկու և մեկ քառորդ տարի կլինի գալս, այնինչ պ. Մանթաշյանը խոստացել է երեք տարի պահել, եթե կարիք լինի շորրորդն էլ խոստացել է, բայց շորրորդի կարիք չունեմ, իսկ երրորդը լրացնելու մեծ պահանջ կա: Այն, ինչ որ ես այս կարճ ժամանակում կատարեցի, սորա մեկ տասներորդը չեն կատարել 5 տարվա ընթացքում իմ նախնին»: Ուսանող Կոմիտասը Գերմանիայում ապրեց երեք տարի: Նա ստիպված էր ապրել շատ համեստ, կրել ամեն տեսակ զոհողություններ, որպեսզի հնարավորություն ունենա պարապելու Բեռլինի նշանավոր պրոֆեսորների մոտ և որքան հնարավոր է կարճ ժամկետում գիտելիքների մեծ պաշար ձեռք բերի: Ստացած թոշակը, այդ ողորմելի կոպեկները հազիվ էին բավականացնում: Իր ունեցած գումարն համարյա ամբողջությամբ նա ծախսում էր թուղթ և գրքեր ձեռք բերելու համար:

1897 և 1898 թվերին Բեռլինից գրած նամակներից երևում է, որ Կոմիտասը նյութական ծանր պայմաններից հաճախ նույնիսկ հիվանդանում էր: Այդ նամակներում նա, ի միջի այլոց, գրում է. «Այս բոլորը շատ լավ, բայց ես նեղվում եմ ապրուստի կողմից, հաճախ տկարանում եմ, սնունդս ոչինչ է, զբաղմունքս շատ, մաշվել ու կմախք եմ դարձել. կարծեմ վերջս այդպիսով կորուստ կլինի: Շնորհակալ եմ, անցյալ անգամվա հարյուր մանեթը պարտքերիս մեծամասնությունը չնշեց... շատ անգամ սնունդս եմ կտրում, որ ուսման փողը հասցնեմ»: Եվ այդ շրջանում գրված գրեթե բոլոր նամակների վերջում Կոմիտասը մշտապես ավելացնում է. «Կրկին անգամ եմ խնդրում, եթե հնարավոր է իմ թոշակներս ամ-

սեզլխին ուղարկել կարգադրեցեք, սաստիկ նեղվում եմ, խոշոր ծախսեր ունեմ այժմ»¹։

Ուղիղ երեք տարի սովորելով Ռիխարդ Շմիդտի մոտ, 1899 թ. հունիս ամսին Կոմիտասը հաջողութեամբ ավարտում է երաժշտութեան տեսական և դործնական լրիվ դասընթացը, ինչպես նաև համալսարանի փիլիսոփայական բաժնի երաժշտութեան պատմութեան և գեղագիտութեան դասընթացը։ Ավարտական աշխատանքի համար որպես նյութ Կոմիտասն ընտրում է «Քրդական երաժշտութեանը», որը մեծ հետաքրքրութեամբ է առաջացնում Բեռլինի երաժշտական միջավայրում և այդ հանգամանքը վկայում է նաև այն մասին, որ Կոմիտասը, բացի հայ ժողովրդական երաժշտութեանը քաջ իմանալուց, արդեն այդ տարիներին լավ գիտեր արևելքի այլ ժողովուրդների երաժշտութեանը ևս։

Հայրենիք վերադառնալուց առաջ Կոմիտասը 1899 թ. մայիսի 10-ին և հունիսի 14-ին Բեռլինում բազմաթիվ ականավոր երաժշտագետների ներկայութեամբ երկու դասախոսութեամբ է կարգում հայկական ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտութեան մասին։ Կոմիտասի այդ դասախոսութեանները մեծ հաջողութեամբ են գտնում, թերթերում հիացմունքով են խոսում դրանց մասին։ Այն աստիճան հետաքրքրական էր այդ բոլորը, որ նա արժանանում է երաժշտական հասարակայնության առանձին ուշադրութեանը և ընտրվում «Միջազգային Երաժշտական ընկերության» անդամ։ Այս դասախոսութեանների առթիվ նույն Կոստանյանին Կոմիտասը հետևյալն է գրում. «Անցյալները մեծ հաջողութեամբ երկու դասախոսութեամբ կարգացի Բեռլինի երաժշտանոցում՝ հայոց երաժշտութեան մասին առհասարակ և արևելյանի մասին մասնավոր տեղեկութեամբ միայն. այս կրկին դասախոսութեանս մեծ զարկ տվավ երաժշտական աշխարհում հայտնի լինելուս. նամանավանդ երբ անդամ ընտրվեցի «Միջազգային Երաժշտական ընկերությանը», ուր միայն հայտնի երաժիշտներ են անդամակցում...»։

¹ Կոմիտասի նամակները Կ. Կոստանյանին պահվում են Հայկ. ՍՍԻ Գիտ. ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանում։

Կոմիտասի անդրանիկ դասախոսութեան առթիւ երաժշտագետ-պատմաբան Օսկար Ֆլայշերը հետևյալն է ասել. «1899 թ. Բեռլինում, «Միջազգային Երաժշտական ընկերութեան» սրահում Կոմիտասի կարգացած դասախոսութիւնը հայ ժողովրդական և հոգևոր երաժշտութեան մասին պետք է մնա անմոռանալի: Առաջին անգամն է, որ Բեռլինում այդպիսի մի դասախոսութիւն է կարգացվում և գուցե մինչև այժմ Փարիզի աշխարհահանդեսներում անգամ այս տեսակ դասախոսութիւն չի կարգացվել»¹:

Երաժշտական արվեստի բարձր իմացութեամբ և հարուստ կուլտուրայով զինված, Կոմիտասը 1899 թ. սեպտեմբերին վերադառնում է էջմիածին: Ստանձնելով Գևորգյան ճեմարանի երաժշտութեան դասախոսի իր պաշտոնական պարտականութիւնը, Կոմիտասն առաջին հերթին կազմակերպում է քառածայն երգչախումբ, ինչպես նաև ճեմարանի Երաժշտութեան ժրագրի մեջ մտցնում է եվրոպական ձայնագրութիւնը: Նոր եռանդով նա ձեռնամուխ է լինում իր սիրած գործերին: Այժմ նրա համար ավելի լայն ասպարեզ է բացվում. նա բերել է տալիս երաժշտական գործիքներ, կազմակերպում է նվագախումբ, զբաղվում է նաև երաժշտական-հասարակական աշխատանքով: Իշխանուհի Մ. Թումանյանին գրած նամակներից երևում է, որ այդ շրջանում Կոմիտասն զբաղված էր երաժշտական բազմապիսի հարցերով: «Ճեմարանում դասեր ունեմ,— գրում է նա,— Մայր աթոռի խումբն եմ վարում, Միջազգային Երաժշտական ընկերութեան գիտական ժողովածուին ուսումնասիրութիւններ եմ տալիս, վերջերս ավելացավ և պ. Տ. Նազարյանը: Կ. Պոլսից վահրամ արքեպիսկոպոս Մանկունու հանձնարարութեամբ դասագրքեր եմ պատրաստում, պ. Մ. Աբեղյանի հետ ժողովրդական երգերի բառերն ենք խմբագրում, պատրաստում եմ եղանակները տպագրել տալու»:

Չնայած այս բազմաթիւ զբաղմունքներին, որ սիրահոծարկերով կատարում էր Կոմիտասը, այնուամենայնիւ նրա գոր-

¹ «Կոմիտաս» ժողովածու, էջ 34:

ժողովրդային հիմնական առանցքը մնում էր հայկական բաղ-
մահարուստ ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրու-
թյունը: Տարիներ շարունակ ապրելով էջմիածնում, նա առիթ
բաց չէր թողնում շրջելու Հայաստանի գյուղերն ու գավառ-
ները, որտեղ շարունակում էր մեծ խնամքով հավաքել և գրի
առնել հայ շինականի երգերը:

Ժողովրդական երգերն իր սկզբնաղբյուրից քաղելիս Կոմի-
տասն ամենայն հոգատարութեամբ ու զգուշութեամբ գրի էր
առնում նաև միևնույն երգի բազմաթիվ տարբերակները, դրա-
նով իսկ, ըստ երևույթին, գյուղացիներին անհանգստություն
պատճառելով: Հետագայում Կոմիտասն ինքը պատմել է, թե
ինչպես գյուղացիները կես դժգոհելով և կես հանաքով ասել
են. «է՛, վարդապետ, դու էլ ժամանակ ես գտել երգեր գրելու.
էլ շես հարցնում ոչ կալի և ոչ էլ կուլի ժամանակը»:

Հայտնի է, որ էջմիածնում, վանքի պարիսպների ներսում
եղած Կոմիտասի բնակարանը վեր էր ածվել ստեղծագործա-
կան մի ուրույն լաբորատորիայի, որտեղ մեծ արվեստագետի
գրչի տակ տարալուծվում և համադրվում էին ժողովրդական
վճիտ ակունքներից բխող հյութեղ երգերը: Ահա այդ թանկար-
ժեք գանձերը, ժողովրդական երգն ու եկեղեցական հնադար-
յան երաժշտական կուլտուրան հիմք դարձան Կոմիտասի
ստեղծագործութեանն ու գիտահետազոտական արժեքավոր ու-
սումնասիրություններին: Հայ շինականի ստեղծած հոգե-
զմայլ երգերն էին, որոնցից ստեղծագործական առատ սնունդ
քաղեց Կոմիտասը և ապա վերադարձրեց նույն ժողովրդին՝
իր կենսատու ու թարմ շնչով համակելուց հետո: Այդ երգերն
էին, որ կոկվելով ու հղկվելով նրբազգաց արվեստագետի
փոթորկահույզ խառնարանում, անթառամ փառքով պսակե-
ցին նրա անունը:

1901 թ. Կոմիտասը մասնակցում է Միջազգային Երաժշ-
տական ընկերության Բեռլինում կայացած հերթական կոնգ-
րեսին: Եվրոպայում հայ երաժշտությանը նվիրված դառա-
խոսությունների ու համերգների հաջողութունների լուրը մեծ
հետաքրքրութուն են առաջացնում նաև Թբիլիսիի հայ հասա-
քակության մեջ: Պատասխանատվության և խստապահանջու-

Թյան բարձր գիտակցությամբ Կոմիտասն էջմիածնի իր երգեցիկ խմբի հետ 1905 թ. գարնանը մեկնում է Թբիլիսի՝ համերգներ տալու։ Արտիստական ընկերության դահլիճում կայացած եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտությանը նվիրված Կոմիտասի համերգը անմոռանալի տպավորություն է թողնում լեփ-լեցուն դահլիճի հասարակության վրա։ Դա տոնական օր էր թե խմբի երիտասարդ անդամների, թե հայ հասարակության և թե մանավանդ Կոմիտասի համար։ Թբիլիսիի երաժշտանոցի դահլիճում Կոմիտասը մեծ հաջողությամբ կարդում է նաև երկու դասախոսություն։ Սակայն, ինչպես միշտ, Կոմիտասը չէր սիրում հաջողությունների դավանինների վրա հանգստանալ։ Նա ձգտում էր ամենքին ցույց տալ հայ երաժշտության գրավչությունը և ապացուցել, որ հայ ժողովուրդն ունի իր ինքնուրույն երաժշտական կուլտուրան, որի արմատները սկիզբ են առնում պատմական հեռու անցյալից։ Այդ առթիվ Կոմիտասը գրում էր. «Քանի խորունկ եմ մտնում երաժշտական ծիծաղածին ծովի մեջ, այնքան պնդվում է համոզմունքս, թե մեր և՛ ժողովրդական, և՛ եկեղեցական աննման և վեհ եղանակները, որոնք քույր ու եղբայր են շատ վաղուց, ապագայում նույնպես օտարների համար ուսումնասիրության աղբյուր պետք է դառնան, որովհետև արմատը շատ խոր հնութունն է տանում հասցնում, մինչև հայի ժագումը, այնտեղ, նորանից անբաժան, ծլում և նորա հետ է մեղհասնում»։

Հայ երաժշտական կուլտուրան օտարներին ծանոթացնելու նպատակով 1906 թ. Կոմիտասը Փարիզում կարդում է մի շարք դասախոսություններ և համերգներ է տալիս։ Այդ առթիվ Փարիզից գրած Կոմիտասի նամակում կարդում ենք հետևյալը. «Պարտք եմ համարում ձեզ տեղեկացնելու, որ արդեն Փարիզի համերգն էլ պատրաստ է, երգելու են տեղական հայտնի երգիչներից երեսուն հոգի և հայերեն։ Դեկտեմբերի 6-ին էլ դասախոսության հրավեր ստացա տեղական երաշտագետների միության նախագահից։ Մեծ ցանկություն կարկնել տալու համերգը, որովհետև, տոմսերը ծախսվել են,

իսկ պահանջ շատ կա՝¹։ Անխոնջ գիտնականը և զգայուն արտիստը իր համերգներով ու դասախոսություններով խոր տպավորություն է թողնում նաև ֆրանսիացիների վրա, մեծ փառք ստեղծում հայ երաժշտության և իրեն համար։ Այդ համերգներին արձագանքում են Փարիզի երաժշտական շատ հրատարակություններ։

1907 թ. Փարիզում տպագրվում է Կոմիտասի 12 երգից բաղկացած ստեղծագործությունների առաջին ժողովածուն, որի մեջ զետեղված էին նրա մեներգներն ու խմբական գործերը։ Փարիզից Կոմիտասը մեկնում է Շվեյցարիա (Ցյուրիխ, Լոզան և Ժնև), որտեղ նույնպես իր համերգներով արժանանում է երաժշտական հասարակայնության ջերմ ընդունելության։

Արտասահմանում մեծ աղմուկ հանած Կոմիտասը 1907 թ. վերադառնում է Կովկաս։ Գևորգյան ճեմարանի իր պաշտոնական պարտականություններին զուգընթաց նա նոր եռանդով շարունակում է նյութեր հավաքել իր ապագա ստեղծագործությունների և գիտական ուսումնասիրությունների համար։ Այդ շրջանում առանձնապես լուրջ կերպով զբաղվում է հայկական հին ձայնանիշների՝ խազերի ուսումնասիրությամբ, հետազոտական կարողություններն ի սպաս դնելով հայ երաժշտության պատմական անցյալի և նրա ապագա զարգացման ծանրակշիռ հարցերի գիտական լուսաբանմանը։

Իր ստեղծագործական պրպտումների ճշմարտությունը նա ստուգում է ժողովրդի միջոցով, ամենուրեք դիմելով ծերունիներին, ժողովրդական երգին լավատեղյակ մարդկանց։ Ժողովուրդն է ամենամեծ ստեղծագործողը, — ասում էր Կոմիտասը, — գնացեք և սովորեցեք նրանից։ Այդ բոլորի հետ միաժամանակ նա շարունակում է իր համերգային պրոպագանդիստական գործունեությունը, եկեղեցական ու ժողովրդական երգերի նոր ծրագրերով մե'րթ հանդես գալով էջմիածնում, Երևանում, մե'րթ Թբիլիսիում և Բաքվում։

¹ Տե՛ս Կոմիտասի նամակները, Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի արխիվ։

Այդ շրջանում Կոմիտասը մտահոգված էր նաև խոշոր կտավի գործեր ստեղծելու հարցով: Ինչպես երևում է նրա մասին եղած հուշերից, մտադիր էր Ռ. Վազների «Նիբելունգների» օրինակով «Սասմա ծեփը» օպերայի վերածել, իսկ «Անուշ»-ը օպերայի վերածելու աշխատանքն արդեն սկսել էր: Այս մասին վերջերս հայտնաբերվել են բավականաչափ ձեռագիր նյութեր, գոյություն ունեն նաև ժամանակակիցների բազմաթիվ վկայություններ, որոնց մենք կանդադառնանք հաջորդ գլխում:

Որպես իր ժամանակի ականավոր գործիչ Կոմիտասը լավատեղյակ էր ժողովրդի հասարակական կյանքի բոլոր առաջադիմական և հետադիմական երևույթներին, լուսավոր ու սովբերոտ կողմերին: Դրանց նկատմամբ նա իր վերաբերմունքն արտահայտում էր իրեն բնորոշող կրթությունը:

Չափազանց հետաքրքրական ու կարևոր են Կոմիտասի այն նամակները, որոնցում խիստ բացասական գնահատական է տրված հայ ազգայնական կուսակցություններին և մասնավորապես «դաշնակցություն կոչվող հաստատությունը» և մերկացված է դրա հակաժողովրդական էությունը:

Հոգևոր միաբանության անդամ Կոմիտաս վարդապետը դեռ 1909 թվականի ապրիլի 15-ին էջմիածնից գրած նամակում, խոսելով Վանքում տիրող դրության և դաշնակների կամայականությունների մասին, գրում է. «... Տերությունը վճռել է ինչ որ լինի, ջնջել դաշնակցություն կոչված հաստատությունը և տասնյակներով բռնում են արդեն գյուղերում, այժմ այստեղ են, մի քանիսին տարել են բերդ, դեռ 60—70 հոգու բռնելու են, այսպես և մյուս գյուղերում են վարվում: Ժողովուրդը կարծես ուրախ է, որ մի անկոչ հարկահանի ձեռքից ու կամայականություններիցն ազատվում է. ոչ մի ցավ, ոչ մի վիշտ չէ արտահայտում այս արթիվ»¹ (ընդգծումը—Ս. Գ.):

Նույն թվականի հուլիսի 14-ին Չոպանյանին գրած նամակում շատ ավելի որոշակի է Կոմիտասի մեղադրանքը դաշնակցության հասցեին: Այդ նամակում կարդում ենք հետևյալը.

¹ Տե՛ս «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958 թ., Երևան, № 1 («Կոմիտասի անտիպ նամակները», էջ 258):

«... Դաշնակցական խմբակը, որ ատամները թափած է, խիստ դժգոհ է վեհից, բայց շեն համարձակվում հրապարակելնելու էլ բավ է, որքան քանդեցին մեր ներքին և արտաքին կյանքը՝ անմիտ հպարտությունը և փուճ ուժով: Մի բան մեզ խիստ ուրախացնում է, որ մեր հայերը Տաճկահայաստանում արդեն լավ և շուտ ըմբռնեցին այդ կուսակցությունների կործանիչ և ավերիչ ուղղությունները (ընդգծումը—Ս. Գ.) և թոթափեցին կամ թոթափելու ջանքեր են անում, որ մի ապիկար խնամակալություն չավելանա»¹:

Ուշադիր ընթերցողն իսկույն ևեթ կարող է կուսակցի, որ դաշնակցությունն ուղղված այդ նույն մեղադրանքի շարունակությունն է կազմում Կոմիտասի 1914—15 թվականին վերաբերող «Ազգային վիճակը» հրապարակախոսական բարձր արվեստով շարադրված փոքրիկ հոդվածը, որը յուրատեսակ դատավճիռ է հայ ազգայնական պարտիաների հասցեին, որոնք իրենց կործանիչ քաղաքականությունը անդունդի եզրին հասցրին հայ ժողովրդին և մասնավորապես նրա արևմտյան հատվածին:

Պարզապես անհնարին է առանց խոր հուզմունքի կարդալ սանձարձակությունների, ավերածությունների, կեղեքումների ու թունոտ մթնոլորտի, փառամոլության, «ցեխոտ սրտերի» և այն ապիկարության մասին, որ խորին դառնությունը հիշատակում է Կոմիտասը:

«... Հոտն անհույս՝ մոլոր ու շփոթ, աներևույթ և անզուսպ ալիքներ հախուռն կը հուզին ի խորս մեր հալածական և ողբալի կենաց ծովու: Անմիտ որսորդներ բոլորած՝ միամիտ ձկներ ցանցած: Մթնոլորտը թույն կը տեղա, բուժիչ ուժ չկա: Ավերած, սարսափ ու սանձարձակ կեղեքում մեկ կողմեն, անտարբերություն, օտարամոլություն ու ցեխոտ սրտեր մյուս կողմեն: Փառասիրություն, փութիպտություն մեկ երեսեն,

¹ Տե՛ս «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958 թ., Երևան, № 1 («Կոմիտասի անտիպ նամակները», էջ 260):

Դաշնակցության և նրա պարագլուխների անփառունակ ու ավերիչ գործունեությունը Կոմիտասն անդրադարձել է Ա. Չոպանյանին գրած այլ նամակներում ևս:

ապիկարութիւն, տգիտութիւն մյուս երեսն: Յուրաքանչյուր
ոք իր պաշտոնն զգեցած է իբր հանդերձ, զոր մերկութիւն
մտաց ծածկի ի միամիտ աշաց: Մեր մարմինը նեխած է, մեր
հոգին ապականած, մեր կյանքը դիակնացած... Ու՛ր է մեր
խոհական խորենացին. թող ելլէ արյունքսմ հողու տակեն
և ողբա մեր խակերու սիրտն ու հոգին, միտքն ու գործը: Մեր
նախնիք իրենց պաշտոնին փարած էին անձնահեղձութեամբ,
իսկ մենք կհափշտակենք՝ գործն ընչաքաղցութեամբ: Սիրտս
փլած է...»¹:

Հասարակական կյանքի բարդ ու դժվարին պայմաններում
Կոմիտասի համար բարոյական զորավոր նեցուկ էր աշխա-
տավոր ժողովուրդը և հայ առաջադեմ մտավորականութիւնը:
Կոմիտասը բազմաթիւ թելերով կապված և սերտ շփման մեջ
էր ժամանակի հայ մտավորականութեան լավագույն ներկա-
յացուցիչների հետ: Նա հոգեպես զմայլվում և անզուսպ խան-
դավառութիւն է արտահայտում հայ բեմի փայլուն աստղե-
րից մեկի՝ տիկին Սիրանուշի ստեղծագործական աննախըն-
թաց հաջողութիւնների համար:

Բնորոշ է 1909 թ. փետրվարի 1-ին Սիրանուշի 35-ամյա
հոբելյանի առթիւ նրան ուղղած՝ Կոմիտասի խորապես հու-
զական նամակը. «... Դուք երեսունհինգ տարի անդադար
զեղարվեստի մուրճը ձեռին անվեհեր կռեցիք, կոփեցիք, ամեն
խոշ ու խուժ ոչնչացրիք, Ձեր տոկուն կամքի թափով արծվի
պես սլացաք հասարակութեան հորիզոնից վեր, շատ վեր, թա-
գավորեցիք սրտերի և մտքերի վրա, ապա հզորապես ձգեցիք,
տարաք և Ձեզ հետ բարձր, հանեցիք դեպի ազնիւ գեղարվես-
տի կանաչազգեստ ու կենսունակ բլուրն ի վեր հասարակու-
թիւնն էլ:

Այնտեղ ցույց տվիք նորան Ձեր ստեղծած հրաշալիքները՝
կյանքի մի շարք պայծառ ու խավար, ազնիւ ու կոպիտ... կեն-
դանի տիպեր, արձանագրեցիք նորա սրտի և հոգու խորունկ
աշխարհներում, պատկերներ ու նկարներ արձանացուցիք:
որոնք շին թոշնում բնութեան ոչ մի արհամիրքից, որոնք շեշ-

¹ «Ամենուն տարիցույց», 1916—1920, էջ 61:

տակի թափանցում են մեկ սրտից մյուսն օղակելով, մեկ հոգուց մյուսը շղթայելով:

Ի՞նչ ավելի դժվար բան կա, քան սրտեր ու հոգիներ տաշելը և այն այնպիսի միջավայրում, ուր գեղարվեստը դեռ հավասար է ժամանցի: Բայց դուք ժրաջան մեղվի պես երեսունհինգ տարի շարունակ թռաք մեկ բեմից մյուսը և գեղարվեստի մարգերից, բազմապիսի ծաղիկներից հավաքեցիք առատ հյութ, որպեսզի հայ բեմի փեթակը լցնելու օժանդակեք:

Ձեզ հետ և առաջ ճանապարհ ընկան շատերը, բայց ոմանք հողմավար եղան, ոմանք շնչասպառ, ոմանք ետ դարձան, ոմանց հուսաբեկ արին, ոմանց անգործության մատնեցին, ոմանց դեմ դավեր լարեցին... Դուք կարողացաք ճեղքել ամեն արգելք և առաջ արշավել: Արշավեցիք երեսունհինգ տարի, է՛լ առաջ, մի՛շտ առաջ, անվհատ ու հաստատ ուղիով, որ բացիք:

Այժմ որքա՞ն հատակ ու հանգիստ է Ձեր սիրտը, Ձեր հոգին, որ երեսունհինգ տարի երկար աշխատելուց հետո հանգչում է մարդկանց սրտերի ու հոգիների վրա Ձեր իսկ կառուցած գեղարվեստի անսասան ու մշտակենդան ապարանքների մեջ:

Սրտանց շնորհավորում եմ Ձեր փառքը և ցանկանում է՛լ ավելի փառավորութունն ու կանաչ, պայծառ արև¹:

Նման հոգատարութուն և սրտակից վերաբերմունք դեպի ընկերներն ու արվեստակիցները եզակի չէ Կոմիտասի կողմից, նա ինքն էլ իր ընկերների կողմից փոխադարձաբար արժանանում էր նույն վերաբերմունքին:

Մեծանուն պոետ Հովհաննես Թումանյանը նրա ստեղծագործութունների ոգեշնչողն էր, նրա սրտակից բարեկամը: Տաղանդավոր հայ նկարիչներ Փանոս Թերլեմեզյանը և Եղիշե Թադևոսյանը նրա արվեստի երկրպագուներն էին, անբաժան մտերիմները: Ավետիք Իսահակյանը, Հովհ. Հովհաննիսյանը, Դերենիկ Դեմիրճյանը, Գարեգին Լևոնյանը և շատ ուրիշներ:

¹ Կոմիտասի այդ նամակի բնագիրը գտնվում է Գրականության և արվեստի թանգարանի արխիվում:

հայ նշանավոր գիտնականներ՝ Մանուկ Աբեղյանը, Հրաչյա Աճառյանը և Կոմիտասի բազմաթիվ աշակերտներն իրենց այցելութուններով, ջերմ հանդիպումներով մեծ ոգևորություն են պատճառել Կոմիտասին: Նրանց հետաքրքրական ու արժեքավոր հիշողությունների մեջ վառ գույներով են նկարագրված Կոմիտասի ստեղծագործական մեծ տաղանդը ու երաժշտական-հասարակական գործչի և ազնիվ զգացումներ ունեցող հայրենասեր մարդ-քաղաքացու պայծառ կերպարը:

Իր ժամանակակիցների նկատմամբ ունեցած հարգանքի և սիրո ու իր գործում պատասխանատվության բարձր գիտակցության մասին է վկայում նաև Ալեքսանդր Մյասնիկյանին 1909 թ. նոյեմբերի 5-ին ուղարկած Կոմիտասի պատասխան նամակը: Այդ ժամանակ Մյասնիկյանը սովորում էր Մոսկվայի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետում և նշանակալից դեր էր խաղում ուսանողական սոցիալ-դեմոկրատական կազմակերպության մեջ: Ինչպես ցույց է տալիս Կոմիտասի նամակը, Ալ. Մյասնիկյանը ուսանողական միության անունից դիմել է Կոմիտասին և խնդրել գալ Մոսկվա, ուսանողներից երգեցիկ խումբ կազմակերպել ու համերգներ տալ ուսանողության կարիքների համար: Ահա, Կոմիտասի պատասխան նամակը.

«Արգո պ. Ալեքսանդր Մյասնիկյան,

Ձեր նամակն ստացա երեկ, բացակա էի. գնացել էի Տըփ-խիս՝ տիկին Մանթաշյանի թաղման:

Ուսանողական Միությանդ հղացած միտքն իսկ և իսկ նպատակներիս է ընդառաջ գալի. մեծ սիրով կուզեի մի այսպիսի կարևոր գործ ուսանողությանդ միջոցով և հօգուտ նորակատարել, բայց, գոնե այս տարի հանձն առնել չեմ կարող, զի Գ. Ճեմարանում դասերով կապած եմ և Մայր Տաճարի մեջն էլ խմբապետության պաշտոնով. ո՛չ մի օգնական չունիմ. ուստի ցավելով և ստիպված մերժելու եմ: Ձեր ուղած և իմ ցանկացած համերգը պատվավոր գլուխ բերելու համար, անհրաժեշտ է առնվազն մեկ և կես ամիս՝ գալու-գնալու և պատրաստելու համար. իսկ այդքան երկար ժամանակ ինձ դժվար թե թողնեն բացակայեմ: Բայց և այնպես, փորձեցեք՝

միտասին, քանի որ Մոսկվայում ուսանողական երգեցիկ խումբ կազմակերպելու համար հատկապես նրան է դիմում:

Այդ զարմանահրաշ անձնավորությունը, որի արվեստի ներգործության ուժը հաճախ «մոգական» կախարդության և «սատանայական» հատկություններով էին բացատրում նրա բազմահազար ունկնդիրները, ոչ ամենուրեք և ոչ ամենքին էր հիացնում: Թե՛ էջմիածնում և թե՛ հետագայում Կ. Պոլսում բուրժուական մամուլը և պահպանողական կղերականության մի մասը ոչ միայն բարի աչքով չէին նայում «սեր և յար» երգող էջմիածնի վանականին, այլև հաճախ կծու ծաղրի էին ենթարկում և մեծ վիշտ պատճառում նրան, վիրավորում Կոմիտասի առանց այն էլ փխրուն ու զգայուն սիրտը: Որքան է վշտացել, ներքուստ դառն ապրումներ ունեցել հայ ժողովրդի երաժշտական մտքի շողշողուն տաղանդը, երբ հայ մամուլի էջերում թույլ են տրվել այսպիսի վայրահաշույթյուններ, թե «երեք ու կես տարում կոշկակարություն սովորել չի կարելի, չէ թե երաժշտություն»:

Իսկ էջմիածնի միջավայրի անտարբեր վերաբերմունքը ի վերջո՝ ստիպում է Կոմիտասին առանձնանալ, ամփոփվել իր փոքրիկ խուցի մեջ և համեստ ու զուսպ կենցաղավարությամբ անձնատուր լինել ժողովրդական երգերին կամ դառնալ հայրենի գեղեցիկ բնության սիրահար և փոքր երեխայի նման ուրախանալ ու հրճվել վարդի թփերի ու պտղատու ծառերի տարբեր տեսակների սրամիտ պատվաստումներով, որոնց կյանք էր տալիս հոգատար պարտիզպանի պես Կոմիտասն իր սեփական ձեռքերով մշակած փոքրիկ պարտեզում:

Թվում է թե ամեն ինչ կարգին է: Կարծեք թե Կոմիտասը զոհ է իր վիճակից: Վանականի իր համեստ կահավորված խուցում հյուրասեր Կոմիտասին այցելության են գալիս օտարազգի մտավորականներ, հայ մտքի լավագույն ներկայացուցիչներ, սովորելու են գալիս նրա երախտապարտ աշակերտները: Կոմիտասն ամենքին սիրով ընդունում և հյուրասիրում է իր ձեռքով պատրաստած տաճկական սուրճով, իր համար ցանկալի ծիսակատարությամբ իրեն բնորոշ սրամուտությամբ ու աշխույժ կատակներով, իսկ էջմիածնի միաբա-

նի պարտականությունից նա հաճախ իրեն ազատ է զգում, մինչև իսկ ազատված լինելով Մայր տաճարի պատարագք վարելու հոգսից: Սակայն Կոմիտաս-միաբանի այդ «արտոնյալ» վիճակը հանգիստ չէր տալիս վանքի հետադեմ միաբաններին, որոնք այդ համարում էին հոգևորականին անվայել և առանց այն էլ չէին հանդուրժում Մայր տաճարի երգեցիկ խմբի ղեկավարի և ճեմարանի երաժշտության ուսուցչի «աշխարհիկ» վարքագիծը: Բանն այնտեղ է հասնում, որ երբ վերակացուն դիմում է Կոմիտասին իմանալու համար՝ այս կիրակի եկեղեցում խումբը երգելու է. թե ոչ, նա կտրուկ պատասխանում է. «Ձի երգի ո՛չ այսօր և ո՛չ էլ այսուհետև, ո՛չ քառաձայն և ո՛չ էլ միաձայն»:

Խնդիրն այնքան է սրվում, որ պահպանողական մամուլի էջերում հանդես է գալիս սինոդի անդամ Հուսիկ եպիսկոպոսը և բողոքում, որ մինչ Կոմիտասը էջմիածնում լսվում էին ազգային երգեր՝ «Բամ փորոտան», «Հերիք, որդյակք» և այլն, իսկ Կոմիտասն այդ բոլորին հակադրեց հայկական ժողովրդական երգն իր «լե, լե»-ներով: Հասկանալի է, որ այս ամենն արվում էր ի վնաս Կոմիտասի աշխարհիկ, ժողովրդական արվեստի:

Կոմիտասի անձնավորության և որպես երաժշտության ուսուցիչ նրա դերի թերագնահատումը արտահայտվում է նույնիսկ տարեկան ուճիկը իջեցնելով: Էջմիածնի նախկին միաբաններից մեկը՝ Բենիկ Եղիազարյանը, այդ առթիվ գրում է. «Մինչ աշխարհական ուսուցիչ էին պահում ճեմարանում երգեցողության և խմբի համար, տալիս էին երեք հազար ուրբալի ուճիկ տարեկան: Երբ Կոմիտասին հանձնեցին նույն պաշտոնը, նշանակեցին ուճիկ տարեկան 300 ուրբալի: Վարդապետական ուճիկի հետ միասին ստանում էր տարեկան 600 ուրբալի»: Փաստաթղթերից պարզվում է, որ էջմիածնի միաբաններից շատերը խիստ անհանգստանում էին այն հարցով. թե ինչու պետք է Կոմիտասը երաժշտության համար ուճիկ ստանա, նրանց կարծիքով վարդապետական ուճիկն էլ բավական էր նրա համար:

Եվ իրոք, էջմիածնի ծախքերի կրճատումն առաջին հեր-

թին տարածվում է Կոմիտասի վրա և վերացվում է խմբավարութեան համար նրան տրվող գումարը: Այդ հանգամանքը խիստ զայրացնում ու վիրավորում է Կոմիտասին, և նա անմիջապես հրաժարվում է ճեմարանի երգեցիկ խմբի ղեկավարի պարտականությունից: «Մանկավարժական ժողովի անդամ Կոմիտասն իր խմբապետական ուճիկի շնչման մեջ տեսնելով անպատվություն դեպի իր անձը՝ տեղն ու տեղը հրաժարվում է ճեմարանում այլևս պաշտոնավարել և, շնայած տեսչի ու մանկավարժական ժողովի խնդրանոց, շի ուղում հտ վերցնել իր հրաժարականը»¹:

Անդրադառնալով այն ժամանակվա ճեմարանական մթնոլորտում տիրող անախորժություններին՝ մամուլում Կոմիտասի մասին հետևյալն ենք կարդում. «Ինտրիգներին՝ այդ ժխորի մեջ մի մարդ միայն լուռ տոկունությամբ անձնատուր է եղել իր երաժշտական-գեղարվեստական աշխատանքներին. դա Կոմիտաս վարդապետն է: Նա շարունակում է իր ուսումնասիրությունները և մոտիկ ժամանակներս հրատարակելու է ժողովրդական միաձայն երգերի մի շարք էժանագին գրքույկներ յուրաքանչյուրը տասնյակ երգերով»²:

Ավելի քան երկու տասնյակ տարի Կոմիտասն ապրեց էջմիածնի վանականների մոռյլ ու անհյուրընկալ մթնոլորտում, կյանքի լավագույն տարիներն անցկացրեց վանականի խցում, ուր շունչ տվեց ու կենդանացրեց մոռացության փոշիների մեջ թաղված բազմաթիվ ժողովրդական երգերի, որոնք նրա ստեղծագործ գրչի տակ սկսեցին խոսել ու պատմել ուսմիկ ժողովրդի, շարքաշ գյուղացու, դարիբների ու անտունների կյանքի, ազնիվ ու մաքուր սիրտ, հալալ աշխատանքի ու դառն քրտինքի մասին: Նա հավաքեց ու գրի առավ ավելի քան 3000 ժողովրդական երգ, գրեց բազմաթիվ ծանրակշիռ ուսումնասիրություններ ժողովրդական ու եկեղեցական երաժշտութեան մասին, արտասահմանում կարդացած իր գիտական դասախոսություններով երաժշտական հասարակության ուշադրությունը բեռեց հայ ժողովրդի բազմադարյան երա-

¹ Նիմանդ. «էջմիածնի մթնոլորտից», «Մշակ», 1909, № 40:

² Լ. Գ. «Մշակ», 1908 թ., № 147:

ժըշտական կուլտուրայի վրա... սակայն Կոմիտասն այլևս անկարող էր տանելու շրջապատի անարդարությունները, հայածանքն ու անտարբեր վերաբերմունքը իր և իր արվեստի նկատմամբ:

Իսկ մյուս կողմից՝ հոգևոր միաբանությունը վերջնականապես համոզվեց, որ Կոմիտասը որպես հոգևորական չի արդարացնում եկեղեցու կողմից նրա վրա դրված հույսերը: Անվերջ ինտրիգները, հալածանքը, կեղծիքը և ամեն կարգի հերյուրանքները Կոմիտասի հասցեին՝ չկարողացան նրան ետ կանգնեցնել իր իդեալից՝ հայ ժողովրդին և նրա երաժշտությանը ծառայելու վսեմ գաղափարից:

Կոմիտասի և եկեղեցական էջմիածնի միջև դեռ շատ վաղուց սկիզբ առած հակասությունների հիմնական պատճառը, անշուշտ, ռեալիստ արվեստագետի աշխարհիկ գործունեությունն էր. դրա համար նա անողորմաբար հալածվում էր ժամանակի հոգևոր գործիչների ու պահպանողական մամուլի կողմից. այդ մասին վկայող բաղմաթիվ պերճախոս փաստեր կան, բավարարվենք միայն մի երկուսի հիշատակումով:

էջմիածնի խեղդող մթնոլորտը շատ նեղ էր Կոմիտասի աշխարհիկ գործունեության, նրա ստեղծագործ սրտի ու մտքի համար: Եվ ահա, վճռած լինելով հեռանալ էջմիածնի միաբանությունից, նա 1909 թ. սեպտեմբերի 5-ին դիմում է նորընտիր կաթողիկոս Իզմիրլյանին հետևյալ հրաժարականով.

«Վեհափառ Հայրապետի Ամենայն Հայոց Տ. Տ. Մատթևոս Բ-ի Վեհափառ տեր,

Քսան տարի մայր աթոռ ս. էջմիածնի միաբան եմ: Մտել եմ այս հաստատությունը ծառայելու նպատակով: Քսան տարվա ընթացքում շրջապատն ինձ թույլ չի տվել այն անելու, ինչ կարող էի, որովհետև, տեսա միայն որոգայթ և ոչ արդարություն: Նյարդերս թուլացել են, այլևս տոկալու ճար ու հնար չունեմ, որոնում եմ հանգիստ, չեմ գտնում, ծարավ եմ աղնիվ աշխատանքի, խանգարվում եմ, փափագում եմ հեռու մնալ՝ խցել ականջներս՝ չսելու համար, գոցել աչքերս՝ չտեսնելու

համար, կապել ոտքերս՝ չգայթակղվելու համար, սան-
ձել զգացումներս՝ չվրդովվելու համար, բայց զի մարդ
եմ, շեմ կարողանում: Խիղճս մեռնում է, եռանդս պա-
ղում է, կյանքս մաշվում է և միայն վարանումն է բռն
դնում հոգուս ու սրտիս խորքում:

Եթե հաճո է Վեհիդ ինձ շիրցնել, այլ գտնել, ար-
տասավելով աղերսում եմ արձակեցեք ինձ ս. էջմիածնի
միաբանության ուխտից և նշանակեցեք Սևանա մենաս-
տանի մենակյաց: Քսան տարին կորցրի, գոնե մնացած
տարիներս շահեցնեմ և անդորրությամբ գրի առնեմ ու-
սումնասիրություններիս պտուղները՝ իբրև առավել կա-
րևոր ծառայություն հայ տառապյալ սուրբ եկեղեցվո և
գիտության:

Վեհափառությանդ ծառա և որդի

Կոմիտաս վարդապետ

միաբան ս. էջմիածնի՞:

Ինչպես հայտնի է, էջմիածնի միաբանության հոգևոր
պետը մերժում է Կոմիտասի այս դիմումը: Մերժումն ավելի
է զայրացնում նրան:

Բացի 1909 թ. գրած այդ նշանավոր դիմումից, ուշագրավ
է 1910 թ. հունվարի 12-ի նույն Իզմիրլյանին հասցեագրված
Կոմիտասի դիմում-բողոքը, որը հաստատում է էջմիածնի
խավարամուկների նրան հասցրած խոր վիրավորանքը, ընդ-
հույ մինչև հուսալքության աստիճանի: Ահա նա.

«... Համարձակություն և վստահություն եմ ստանում
հայտնելու, որ արդեն 11-րդ տարին է, ինչ ես ուսումս կատա-
րելագործել, սկսել եմ Մայր աթոռի երաժշտության պայծա-
րության համար ծառայել, բայց իբր մի անպետք կոճղ ըն-
կած մնացել եմ այստեղ, բախտի հովերին հանձնված և քանի
ավելի ժամանակս անցնում է, մարում է սրտիս բոցը, հոգուս
եռանդը և մերձ է հոռետեսությունն ու հուսախաբությունը, որ
իբր մի երկզլխանի ճիվաղ ինձ պաշարե, որից հետո մնում է

— 1 Կոմիտասի այս և հաջորդ դիմումի սևագիր օրինակները գտնվում
են Գրականության և արվեստի թանգարանում:

ինձ միայն մի ելք, որոնել այլ տեղ, այլ հանգամանքներ, որպեսզի անպետք ընկած չմնամ այստեղ»¹։

Այս փաստաթուղթն արդեն լրացնում է նախորդ դիմում-հրաժարականը և պարզ կերպով ցույց է տալիս պառակտման այն խոր վիճը, որ տարիների ընթացքում ստեղծվել էր Կոմիտասի և էջմիածնի կղերականության միջև։

Արդեն ընդմիջտ խզված էին արվեստագետ Կոմիտասի և էջմիածնի հարաբերությունները։ Զգացմունքներն ու կամքը խեղդող այդ միջավայրում Կոմիտասն այլևս մնալ չէր կարող և մի ելք էր որոնում այնտեղից մի կերպ ազատվելու համար։ Կոտրված սրտով, ընկճված հոգով անձնատուր լինելով մենակությանն ու իր քնարին՝ Կոմիտասը հագիվ կարողացավ ինն ամիս ևս ապրել էջմիածնում և 1910 թ. հոկտեմբերին հայրենի քաղաք այցի գնալու պատրվակով հեռացավ այնտեղից, մշտական բնակություն հաստատելով Կ. Պոլսում։

Կ. Պոլսում իր գործունեության առաջին իսկ օրերից Կոմիտասը նպատակ է դնում իրականացնել իր տարիների ցանկությունը՝ բաց անել երաժշտանոց (կոնսերվատորիա) և հայ երաժշտության ապագա բախտը տնօրինող մասնագետների պատրաստել։ Նա մինչև իսկ փորձում է գործի վերածել այդ գեղեցիկ նպատակը, սկսում է ծավալել համապատասխան աշխատանք, սակայն այստեղ ևս պայմաններ չեն ստեղծվում և հարկ եղած օժանդակություն ցույց չի տրվում։

Հայ երաժշտության մեծ բարենորոգիչը ինչպես միշտ, այնպես էլ այժմ ձեռքերը ծալած նստել չէր կարող։ Պոլսում նա կազմակերպում է 300 հոգուց բաղկացած «Գուսան» անունով բազմաձայն երգչախումբ, դասախոսություններ է կարդում և համերգներ տալիս քաղաքում ու արվարձաններում։ Մամուլը մեծ գովասանքով է արտահայտվում արվեստագետի ստեղծագործությունների ներգործող ուժի, նրանց հմայող գեղեցկության մասին։ Ավելի ուշ, Իզմիրում և Եգիպտոսում տրված համերգների առթիվ լույս տեսած բազմաթիվ զարմացական հոդվածներում Կոմիտասի ձեռքի փայտիկին ու կա-

¹ Տե՛ս Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի արխիվ։

մերտոնին մոգական գավազանի զորութիւնն են վերագրում, որով նա կարողանում էր իր «սատանայական ուժով» կախարդել թե՛ խմբի երգիչներին և թե՛ ունկնդիր հասարակութեանը:

Հետաքրքրական է 1914 թվականի «Եգիպտահայ տարեցույցում» լույս տեսած հոդվածը. «... Զոջ, մտավորական, արհեստավոր, պաշտոնական և անպաշտոն՝ գունդագունդ կը վազեին եկեղեցի, մանկապարտեզի սրահը, ունկնդրելու սարքովելիք համերգին փորձերուն, ուր ամեն հայ շրթունք «Սոնսյար», «Շորորա», «Հով, հով լինի» կերգեր ու կզառանցեր, օրերով, շաբաթներով, փողոցը, տունը, սրճարանին մեջ, ամենուրեք, այնպես որ տարօրինակ վարդապետը, մոգ վարպետը երկու հարյուր աշակերտ շուներ միայն, այլ երկու հազար, այլ հինգ հազար...»:

«... Երկու ժամե ավել մեր ողբացյալ բարեկամը, հետաքրքրված, զվարճացած, սքանչացած, հետեեցավ այդ սատանորդի մարդուն—ce diable d'homme, ինչպես կըսեն ֆրանսիացիք—ձեռքի և գավազանի ճշմարտապես մոգական շարժումներու, իր արտասովոր սովորեցնողի հրաշալի ցուցմունքներու, անհամբեր արվեստագետի ջղաձգութեան իր կատարերգական նուպաներու, որոնք նկարչագեղորեն կայայթեին, երբ սխալ նոթ մը լսվեր, ձայն մը պետք եղածին պես ըբարձրանար կամ անճշտորեն իյնար...»¹:

Կոմիտասի ղեկավարութեամբ կայացած համերգները ամենուրեք տոնական բնույթ էին կրում, նրա արվեստը, դասախոսութիւնները ջերմորեն ընդունվում էին ոչ միայն հայ ազգաբնակչության կողմից, օտարազգի հասարակութեան ներկայացուցիչները ևս առանձին հիացմունքով էին արտահայտվում Կոմիտասի սքանչելի ստեղծագործութիւններին մասին:

Իր աշխարհիկ գործունեութեամբ, դասախոսութիւններով ու համերգներով, ինչպես նաև հոգևորականի պարտականութիւններին նկատմամբ «անտարբեր» վերաբերմունքով Կոմիտասը Պոլսում նույնպես ունեցավ հակառակորդներ և են-

¹ «Եգիպտահայ տարեցույց», 1914 թ., էջ 208—209:

Թարկվեց պահպանողական մամուլի ու հետադեմ հոգևորականութեան հալածանքներին: Հավատարիմ իր բնավորութեանը՝ Կոմիտասն առանձին նշանակութիւն չէր տալիս այդ պայքարին: Բանն այնտեղ է հասնում, որ Պոլսի պատրիարքարանը զանազան պատրվակներ է հորինում, նպատակ դնելով խափանել Կոմիտասի համերգները: Այսպես, 1910 թ. դեկտեմբերի 4-ին Պոլսի Պրտի-Շան համերգային շենքում Կոմիտասի ղեկավարութեամբ կայանալիք եկեղեցական ու ժողովրդական երգերից բաղկացած համերգի ծրագրի առաջին յասը պատրիարքի փոխանորդի կողմից արգելվում է:

«Գերաշնորհ Տ, Կոմիտաս ծ. վ. Սողոմոնյան,
ի Կ. Պոլիս:

Կը ցավինք ի տեղեկութիւն հաղորդել Ձեր գերազանցութեան, որ հայոց եկեղեցվո սրբազան օրինաց և կարգաց բացարձակ հակառակ է եկեղեցվո ս. պատարագի երգեցողութիւնը աշխարհիկ թատերաբեմի վրայն, որպիսին է Բըթիա—Շանի բեմեն երգելը: Հետևաբար կարգելենք ձեր հայտագրին Ա—մասը ի գործ դնել, ի բուժումն գայթակղյալ մտաց և կարտոնենք երկրորդ մասը ի գոհացումն Ձեր անզուգական տաղանդավոր երգեցողութեանց հետաքրքիրներուն:

Մնամ Ձեր անձնվեր պատր. փոխանորդ՝

Ղևոնդ ծ. վ. Դուրյան»¹:

Այս արգելքը ոչ մի նշանակութիւն չունեցավ Կոմիտասի համար և համերգը կայացավ նրա կողմից նախատեսված լրիվ ծրագրով, առանց փոփոխութեան և մեծագույն հաջողութեամբ: Պաշտոնապես արգելված, բայց փաստորեն կայացած համերգի մեծագույն հաջողութիւնը բարոյական ապտակ էր նաև Պոլսի թերթերի այն պահպանողական խմբագիրներին, որոնք ջանք չէին խնայում Կոմիտասի ղեկավարութեամբ կայացած համերգները ջուրը ձգելու համար:

¹ Նամակը գտնվում է Երևանի Գրականութեան և արվեստի թանգարանի Կոմիտասի արխիվում:

Հայ ժողովրդական երգի անցյալով, ներկայով ու նրա զարգացման ապագա հեռանկարներով տարված, իր ողջ էությունամբ երաժիշտ, գիտնական Կոմիտասի որոնող միտքը հանգիստ ու դադար չունեի: Նպատակ դնելով շրջել հայկական գյուղերը, նոր երգեր հավաքել ու գրի առնել՝ ստեղծագործական գիտական իր նորանոր մղումներն իրագործելու համար, 1913 թ. Կոմիտասը վերադառնում է Հայաստան և էջմիածին հասնելով, ներկայանում է կաթողիկոսին: Վերջինս, սակայն, այնքան սառն է ընդունում Կոմիտասին, որ նա իսկույն ևեթ ետ է դառնում Պոլիս: «Ծն հասկացա, — ասում է Կոմիտասը, — որ էջմիածինը իմ կարիքը չի զգում. ես այդ միջնորդում: այլևս շնչել չեմ կարող, սրտի ցավով՝ բայց պետք է հեռանամ»:

Մանուկ Աբեղյանը, որ լավ գիտեր Կոմիտասի բնավորությունը, երկար տարիներ աշխատել ու շատ մտերիմ հարաբերություն մեջ էր եղել նրա հետ, այդ առթիվ գրում է. «1912 թ. ամռանը ես Մաղկաձորում էի: Լսեցի, որ Կոմիտասը Պոլսից վերադարձել է էջմիածին, ամենայն հավանականությամբ այն մտքով, որ մնա այնտեղ. բայց երբ ներկայացի էր կաթողիկոսին, վերջինս հարցրել էր նրան, թե նա երբ պիտի վերադառնա Պոլիս: Կոմիտասը այդ հարցի վրա սաստիկ զայրացել է և քիչ հետո ճանապարհ ընկել դեպի Պոլիս: Լսեցի և շատ ցավեցի, որ նա իսկույն ետ է գնացել, առանց իր ընկերների հետ տեսնվելու: Նրա բնավորությունն այդպես էր, իսկույն վճիռ դնել և գործադրել վճիռը: Իր հանգիստ, մեղմ ու փափուկ բնավորությամբ հանդերձ, մեկ-մեկ էլ սաստիկ բարկանալ գիտեր այն աստիճան, որ ինքն իրեն բոլորովին կորցնում էր: Այդպիսի դեպքերում նա սովորաբար լռում էր մի երկու վայրկյան և ապա, կարծես թե ոչինչ չէր պատահել, սկսում էր նորից սովորական եղանակով զրուցել»¹:

Նույն 1913 թ. կարճ ժամանակով Կոմիտասը մեկնում է

¹ Մ. Աբեղյան, «Հիշողություններ Կոմիտասի մասին», «Կոմիտաս» ժողովածու, 1930 թ., Երևան, էջ 68—69: Մ. Աբեղյանի հիշատակած 1912 թ. պատահական սխալ է: Այժմ այդ տարեթիվը Կոմիտասի ձեռագրերի և այլ փաստաթղթերի հիման վրա ճշտվել է և է 1913 թ.:

Բեռլին՝ երգերի հրատարակության և երաժշտագիտական նոր ուսումնասիրությունների համար:

Իր բազմաթիվ համերգներով ու դասախոսություններով Կոմիտասն արդեն շատ բան էր արել Եվրոպայի յերաժշտական հասարակայնությանը հայկական հնադարյան ժողովրդական ու եկեղեցական երաժշտությանը ծանոթացնելու համար:

1914 թ. հունիսի 1—15-ին Համաշխարհային Երաժշտական ընկերության Փարիզի կոնգրեսում, որին մասնակցում էին ականավոր երաժշտագետներ ու կոմպոզիտորներ, հայկական երաժշտության հարցերին նվիրված հատուկ զեկուցումով նորից հանդես է գալիս Կոմիտասը: Այդ կոնգրեսում նա կարդում է երկու դասախոսություն՝ «Հին և նոր նոտագրությունը հայկական հոգևոր երաժշտության մեջ» և «Հայկական ժողովրդական երաժշտությունը»: Սակայն, ինչպես պարզվում է, հայ երաժշտության նկատմամբ այնպիսի մեծ հետաքրքրություն է առաջանում կոնգրեսի մասնակիցների շրջանում, որ նրանց խնդրանքը Կոմիտասը ստիպված է լինում կարդալ նաև երրորդ, շնախատեսված դասախոսությունը՝ «Հայ երաժշտության տաղաշափության և շեշտադրության մասին»:

Կոմիտասի այս դասախոսությունները ևս հետաքրքիր նորություն էին կոնգրեսի մասնակիցներից շատերի համար, որոնք միայն ազոտ հասկացողություն ունեին հայկական երաժշտական կուլտուրայի մասին: Այդ առթիվ շատ հետաքրքրական է հենց իր՝ Կոմիտասի վկայությունը. «Նախ որ իմ հայտնած տեսություններս հայ հոգևոր և գեղջուկ երաժշտության մասին՝ նորություն էին մանավանդ անոնց համար, որոնք դեռ տարի մ'առաջ կանգիտանային կամ կմերժեին հայ ինքնուրույն երաժշտության մը գոյությունը: Հետո շատերը, որ հայ երաժշտության մասին հարևանցի գաղափար մը ունեին՝ դասախոսություններից հետք առաջինը եղան խոստովանող, որ հայ երաժշտությունը գեղարվեստական բարձր արժեք մը կներկայացնե, ավելի հարազատ, քան ուրիշ շատ մը ժողովուրդներու մեջ և ավելի վսեմ...»:

4. Պոլսում հրատարակվող «Ազատամարտ»-ի թղթակցի հետ Կոմիտասի ունեցած այս զրույցը, որը տեղի է ունեցել նրա Փարիզից վերադառնալուց անմիջապես հետո, «Հայ երաժրշտության հաղթանակը» վերնագիրն է կրում: Հիրավի Փարիզի երաժշտագիտական կոնգրեսում, շնորհիվ Կոմիտասի դասախոսությունների, հայկական ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտությունը արժանացավ ընդհանուրի ուշադրությանը և արժանավայել ընդունելություն գտավ, իսկ ունկընդիրներից շատերը փութացին շուտով Կոմիտասից վերցնել դասախոսությունների նյութերը, իրենց մոտ հրատարակելու նպատակով: Հետաքրքրական է նաև այն, որ կոնգրեսի նիստերն ավարտվելուց հետո հայ եկեղեցական երաժշտության մասին նոր լրացուցիչ տեղեկություններ ստանալու նպատակով օտարազգի շատ երաժշտագետներ սկսեցին կիրակի օրերը Փարիզի հայկական եկեղեցին հաճախել և «վայելել» երաժրշտական այդ դարավոր կուլտուրայի թանկարժեք գանձերը:

1914 թ. Փարիզի Միջազգային երաժշտագիտական կոնգրեսին Կոմիտասի մասնակցությունը բազմավաստակ երաժրշտագետի վերջին մեծ առաքելությունն էր հարազատ ժողովրդի երաժշտական արվեստը ուսումնասիրելու և ամենուր ճանաչելի դարձնելու գործում: Դրանից հետո Կոմիտասի բազմաբեղուն ստեղծագործական կյանքը շատ կարճ տևեց: Սակայն մինչև Կոմիտասի կյանքի եղբրական վախճանին անցնելը, մինչև նրա կենսագրությունն ավարտելը, մենք պետք է կանգ առնենք ևս մի կարևոր հարցի վրա, որը շափազանց մեծ նշանակություն ունի այդ մեծ արվեստագետի ստեղծագործության գաղափարական ուղղությունը, նրա էությունն ու նշանակությունը որոշելու խնդրում: Այդ հարցն է՝ Կոմիտասը և ռուսական երաժշտական կուլտուրան:

* *

*

Համաշխարհային մեծ կշիռ ու արժեք ներկայացնող ռուսական գրականությունն ու արվեստը, գիտությունն ու կուլտուրան բարերար մեծ ազդեցություն են ունեցել մեր թե՛ նա-

խասովետական և թե՛ հատկապես սովետական շրջանի կուլտուրայի, գիտության ու արվեստի զարգացման վրա:

«Ռուսական հզոր կուլտուրան և գիտությունը միշտ էե հնկայական ազդեցություն են գործել Սովետական Միության եղբայրական ընտանիքների մեջ մտնող մյուս ժողովուրդների զարգացման վրա»¹: Դա վերաբերում է նաև հայ ժողովրդին և նրա կուլտուրայի զարգացմանը:

Դեռ 19-րդ դարի առաջին կեսին հայ մեծ լուսավորիչ Խաչատուր Աբովյանը, խորապես զգալով ռուսական կուլտուրայի, ռուսաց լեզվի կենսական անհրաժեշտությունն ու խիստ կարևորությունը, գրում էր. «Արևելյան և արևմտյան լեզուներից ո՞րը կարող է ամենից ավելի օգնել մեր ազգին, եթե ոչ ռուսերենը, որի օգուտն ու որակը ստիպեցին նրանով զբաղվել և մեր ժամանակի կրթված ժողովուրդներին: Դա ավելի քան վերաբերում է հայերին, որոնք տեսնում են այդ լեզուն սովորելու ողջ անհրաժեշտությունը»: Այնուհետև շարունակելով իր միտքը, նա խորիմաստ խորհուրդներ է տալիս հայ ընթերցողին. «Աշխատենք,— գրում է Աբովյանը,— ըստ մեր կարողության և հնարավորության, ձեռք բերել օգտավետ գիտություններ, կրթել մեր միտքն ու սիրտը, ձեռք բերել ռուս լեզվի գիտություն... Սրանով, հենց միակ սրանով, քան մի ուրիշ բանով, մենք կարող կլինենք միանալ ռուս մեծ ազգի հետ, որի միայն անունը ներշնչում է ամենքին, մինչև իսկ օտարին սեր և անձնվիրություն»²:

Նման հարգանք ու սեր դեպի ռուս ժողովուրդը, նրա կուլտուրան ու լեզուն բնորոշ է հայ կուլտուրայի բոլոր առաջադիմական գործիչներին: Հիրավի, ռուսական առաջադիմական կուլտուրան խոր ոգեշնչման աղբյուր է հանդիսացել հայ կուլտուրայի գործիչների համար: Ռուս գրականության և արվեստի հումանիստական, դեմոկրատական բնույթը, ազատասիրական ոգին և բարձրագույն պրոֆեսիոնալիզմը ուղղություն են տվել հայ կուլտուրայի զարգացմանը, հայ գրողների, նկարիչների, երաժիշտների ու այլ գործիչների մեջ իրենց ազգա-

1 «Պրավդա», Առաջնորդող հոդված, 1943 թ., № 314:

2 Խ. Աբովյան, Հնտիր երկեր, հատոր 2, 1940 թ., էջ 370:

յին արվեստը բարձրացնելու և ժողովրդի շահերին ծառայեցնելու ազնիվ ձգտում են առաջ բերել: Բոլոր նշանավոր հայ կուլտուրական գործիչները անձնական և ստեղծագործական սերտ կապերով կապված են եղել ուսականավոր գործիչների հետ և քաջալերող օգնություն են ստացել նրանցից: Այսպիսի պայմաններում հայ երաժշտության պատմության մեջ Կոմիտասի իրոք խոր առաջադիմական դերն ու տեղը՝ ցույց տալու համար, նրա՝ որպես ստեղծագործողի և հասարակական գործչի դիմանկարը լրիվ ու ճիշտ պատկերելու համար անհրաժեշտ է պարզաբանել Կոմիտասի վերաբերմունքը դեպի Ռուսաստանը և մասնավորապես ռուսական երաժշտական կլասիկան, որի սկզբունքներին համահնչուն են նրա ստեղծագործական ընկալումները և տեսական ու պրակտիկ գործունեությունը:

Այդ կարևոր պրոբլեմը դեռևս հարկ եղած լրջությամբ ու խորությամբ չի ուսումնասիրված սովետահայ երաժշտագիտության կողմից: Մինչդեռ դրա կարիքը վաղուց ի վեր զգացվում է: Ուստի տեղին է պահանջել մեր երաժշտագետներից՝ ձեռնամուխ լինել այդ պրոբլեմի լուսաբանմանը և ամեն մեկի ուժերի ներածին չափ վեր հանել ու ցույց տալ ստեղծագործական սկզբունքների այն ընդհանրությունը, որ կա ռուսական կլասիկ երաժշտական դպրոցի և մեր ազգային կլասիկ երաժշտության, մասնավորապես Կոմիտասի միջև:

Հավակնություն շունենալով քննարկվող հարցին տալուս սպառիչ պատասխան ու միանգամայն հեռու լինելով այն մտքից, որ հրապարակի վրա եղած փաստական նյութերը կարող են լրիվ չափով լուսաբանել մեզ հետաքրքրող պրոբլեմը, այսուհանդերձ, մենք կփորձենք ինչ որ չափով այդ հարցը շարժել տեղից, թերևս դրանով օգտակար լինենք ապագայի հետազոտողներին:

Ամենից առաջ նշենք, որ շնայած Կոմիտասի ապրած ժամանակաշրջանում, առավել ևս նրա ակտիվ ստեղծագործական տարիներին (1900—1914) Եվրոպայում և Ռուսաստանում արվեստի մեջ արդեն որոշակի տարածում էին գտել անկումային-դեկադենտական զանազան ուղղություններ ու տրա-

մադրություններ (որոնք կոնկրետ արտահայտվում էին նաև երաժշտության բնագավառում), սակայն Կոմիտասը չգնաց դեկադենտական արվեստի ճանապարհով, այլ հավատարիմ մնաց ռեալիստական-դեմոկրատական արվեստի իր անխախտ սկզբունքներին:

Ահա այդ փաստը նկատի ունենալով, երբ փորձում ենք որոշել Կոմիտասի ստեղծագործական ուղղությունը և սկզբունքները, ապա առանց վարանելու կարող ենք ասել, որ նա իր որոշակի նպատակասլաց գործունեությամբ, համոզմունքներով և էսթետիկական ըմբռնումներով մի արվեստագետ էր, որ ճիշտ ընկալեց հատկապես ռուսական կլասիկ երաժշտական կուլտուրայի և մասնավորապես «Հոբբ խմբակի» ստեղծագործական սկզբունքները՝ ժողովրդայնություն, ռեալիզմ և բարձր պրոֆեսիոնալիզմ:

Բեռլին մեկնելուց առաջ Կոմիտասը որոշ ժամանակ սովորում է հայ նշանավոր կոմպոզիտոր Մակար Եկմալյանի մոտ, որը ավարտել էր Պետերբուրգի կոնսերվատորիան, արժանացել Ռիմսկի-Կորսակովի և Չայկովսկու բարձր զնահատականին: Ռուսական ռեալիստական երաժշտության լավագույն տրագիցիաներն ու սկզբունքները անշուշտ կարող էին Մ. Եկմալյանի միջոցով որոշ չափով փոխանցվել Կոմիտասին և թերևս դրանով բացատրվի «ռուս մուժիկի» երաժշտության նկատմամբ լավատեղյակ լինելը, որ հանդես է գալիս նրա ուսումնասիրություններում: Հետաքրքիր է, որ խոսելով տարբեր ժողովուրդների կուլտուրական փոխազդեցությունների մասին, Կոմիտասը որպես օրինակ հիշատակում է հատկապես «ռուս արդի լեզվի» ինքնատիպությունը և եզրակացնում. «... սակայն և այնպես նա (ռուս ժողովուրդն) ունի և ինքնուրույն լեզու, և ինքնատիպ երաժշտություն»¹:

Սակայն, հենց Բեռլինում սովորած տարիներին էլ նա պահպանեց իր կապերը ռուսական կուլտուրայի հետ: Այդ մասին է վկայում այն փաստը, որ 1899 թվի հունվարին, կոնսերվատորիա ավարտելու նախօրյակին, նրան ոգեշնչում է

¹ Կոմիտաս, «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» («Հողված-աներ և ուսումնասիրություններ», 1941, էջ 49):

Մ. Յու. Լերմոնտովի պոեզիան և վերջինիս խոսքերի վրա (Թարգմանություն Գյոթեից) Կոմիտասը գրում է իր «Լեռնային գագաթներ» («Горные вершины») ոտմանաբ¹:

Հետաքրքրական է նաև այն, որ Կոմիտասի անձնական գրադարանում պահպանված բազմաթիվ գրքերից մոտ երեսուն երաժշտական-տեսական ու մասնագիտական այլ աշխատություններ ռուսերեն են, տարբեր ժամանակներում հրատարակված Պետերբուրգում և Մոսկվայում: Դրանց թվում են ռուս. երաժշտագետներ ու կոմպոզիտորներ՝ Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի «Հարմոնիայի գործնական դասագիրք»-ը, Ա. Արենսկու «1000 խնդիրների ժողովածու»-ն, նույն հեղինակի «Հարմոնիայի գործնական ուսումնասիրության համառոտ ձեռնարկ»-ը, Վ. Օրլովի «Եկեղեցական երգեցողության արվեստը» և այլ գրքեր, որոնք ցույց են տալիս ռուսական երաժշտագիտության նկատմամբ Կոմիտասի հետաքրքրությունը:

Ինչպես երևում է եղած և նորահայտ փաստաթղթերից, Կոմիտասի նման վերաբերմունքը դեպի Ռուսաստանը և ռուսական կուլտուրան բոլորովին էլ պատահական կամ տարերային բնույթ չէր կրում: Ընդհակառակն, դա արդյունք էր նրա երկարամյա խոհերի ու պրպտումների, որոնք հանգեցրին այն բանին, որ ռուսական ռեալիստական երաժշտական դպրոցն իր ժողովրդայնության սկզբունքով հարազատ դարձավ Կոմիտասի ստեղծագործական համոզմունքներին: Մի՞թե դրա վառ վկայությունը չէ ռուսական ազգային երաժշտական պրոֆեսիոնալ դպրոցի հիմնադիր Միխայիլ Գլինկայի այն ասույթը, թե՛ «Երաժշտությունը ժողովուրդն է ստեղծում, իսկ մենք՝ կոմպոզիտորներս, միայն հարդարում ենք» և դրան միանգամայն համահնչուն՝ Կոմիտասի միտքը, թե ժողովուրդն է ամենամեծ ստեղծագործողը:

Կոմիտասի ստեղծագործական սկզբունքները, իրոք, շատ բանով նման են ռուսական կլասիկ երաժշտական դպրոցի սկզբունքներին, և դրանցից ամենագլխավորը ժողովրդայ-

¹ Այդ ոտմանսի ինքնագիր օրինակը գտնվում է Հայկ. ՍՍՌ Գիտ. ակադեմիայի Գրականության և արվեստի Թանգարանի Կոմիտասի արխիվում:

նությունն ու ռեալիզմն է, որ կազմում է նրա պրոֆեսիոնալ բարձր արվեստի հիմքը:

Զէ՛ որ Կոմիտասի ժամանակակից և նրա հետ ստեղծագործական նույն սկզբունքներն ունեցող՝ հայ գեղարվեստական ինտելիգենցիայի լավագույն ներկայացուցիչներ ԿարաՄուրզան, Հ. Թումանյանը, Ալ. Սպենդիարյանը, Ա. Իսահակյանը, Ե. Թադևոսյանը, Հ. Հովհաննիսյանը, Վ. Սուրենյանցը, Ա. Տիգրանյանը, Ալ. Թամանյանն ու շատ ուրիշներ նույնպես ստեղծագործական սերտ կապի մեջ են եղել ռուսական ռեալիստական գրականության ու արվեստի հետ:

Որ Կոմիտասը լավատեսից էր ռուսերեն լեզվին և ռուս կոմպոզիտորների ստեղծագործություններին, հաստատվում է նաև սովետական նշանավոր երաժիշտ, արվեստագիտության դոկտոր և Մոսկվայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Մ. Ֆ. Գնեսինի վկայությունը: 1914 թվականին Կ. Պոլսում Կոմիտասի հետ ունեցած իր հաճելի հանդիպման կապակցությամբ նա պատմում է, որ թեև Կոմիտասը հիմնականում զբաղված էր հայկական խազերի ուսումնասիրությամբ, բայց շատ լավ ծանոթ էր հրեական նեմերին և բիբլիոսական երգեցողության առանձնահատկություններին: Եվ ահա, նա հավաստում է, որ «Կոմիտասը շատ լավ խոսում էր ռուսերեն: Իմանալով, որ ես եղել եմ Ռիմսկի-Կորսակովի աշակերտը, նա ասաց, որ ինքը տածում է շատ մեծ հարգանք այդ արվեստագետի նկատմամբ»: Ցույց տալով սեղանի վրա եղած նոտաների և գրքերի շարքը, «Ռիմսկի-Կորսակովի մի քանի ստեղծագործությունները և նրա հարմոնիայի դասագիրքը — իմ սեղանի գրքերն են», — ասել է Կոմիտասը¹:

Կոմիտասի ստեղծագործությունների, համերգային գործունեության և դասախոսությունների մասին ռուսական մամուլում տպագրվել են հոդվածներ ու տեղեկություններ², 1914

¹ Մ. Գնեսին, «Իմ հանդիպումները հայ երաժիշտների հետ», բնագիրը գտնվում է Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտում:

² Տես, օրինակ, «Русская музыкальная газета»-ում (1908, № 17) տպագրված հոդվածը Կոմիտասի Թաքվում կայացած համերգի և հայ երաժշտության մասին կարդացած նրա դասախոսության մասին:

Քվին Փարիզում ռուսների նախաձեռնութեամբ կազմակերպւ-
վում է Կոմիտասի ստեղծագործութիւնների համերգը, որն
անցնում է մեծ հաջողութեամբ: Կարելի է բերել և այլ օրի-
նակներ Երևանում, էջմիածնում, Թբիլիսիում, Բաքւում և
ուրիշ քաղաքներում Կոմիտասի երաժշտական-հասարակա-
կան գործունեութեան մասին, որոնք ցույց են տալիս, որ նա
մշտապէս կապված է եղել ռուսական կուլտուրայի հետ:

Կոմիտասի դեպի Ռուսաստանն ունեցած միանգամայն
որոշակի ու դրական վերաբերմունքը բացահայտվում է նաև
նրա քաղաքական հայացքներում, հատկապէս հայերի ազգա-
յին ազատագրութեան հարցում: Այս հարցում նա ուներ ծրա-
գրային հստակ դիրքորոշում: Դա երևում է 1912 թվականի
դեկտեմբերի 25-ին Կ. Պոլսից Արշակ Զոպանյանին գրած նա-
մակից:

Զափազանց հետաքրքրական է, որ այդ նամակում Կոմի-
տասը, միանգամայն ճիշտ կերպով հայերի ազատագրութեան
հարցը կապելով Ռուսաստանի հետ, միաժամանակ ցույց է
տալիս Արևմտյան Եվրոպայի իմպերիալիստական պետու-
թիւնների խաբեութիւնները և ապա կոչ անում հայերին
միավորվել, խմբվել ռուսական իշխանութեան տակ:

Ահա Կոմիտասի նամակի միայն մի մասը, որը պերճախոս
կերպով հաստատում է այդ բոլորը. «... Ռուս թերթերն էլ
ճիշտ այս կետն է, որ շարունակ շեշտում են, թե մեր փրկու-
թիւնը կռելու և կոփելու ենք Փերպոկի (Պետերբուրգի—Ս. Գ.)
պարիսպներու դռներուն առաջ, այս էր պնդել ժամանակին
կորիս Մելիքով Գևորգ Դ. կաթողիկոսին զգուշացնելով (երբ
սա ռուս-տաճկական պատերազմի ժամանակ, փրկութիւնը
տեսնելով ու հուսալով տաճիկներեն, գրեթե բացարձակապէս
սպասելիս է եղել տաճիկներին էջմիածնի մեջ): Արդեն քաջ
գիտես, որ Անգլո, Ֆրանսիո և Ռուսիո միութեան գլխավոր
նպատակն էլ այս էր: Ուրեմն շիբ փրկութիւն արտաքո Ռու-
սիո: Պետք է նախ բոլոր հայերը խմբվեն մեկ տերութեան,
մեկ օրենքի տակ, աճեն ու զարգանան բարոյապէս և նյութա-
պէս, և ապա ժամանակն ինքն է, որ պիտի բերե մեզ մեծ ա-
զատութիւնը: Շտապելով, առաջինը շատած երկրորդ քայլի

դիմելով, բուրրովին պիտի կորչենք. տաճիկեն ոչ մի հույս մի ունենաք, մի սպասեք. նորա ուղեղը քարե ժայռից է, զարգացման անընդունակ, լուկ փշրվելու համար պիտանի և ոտքի տակը սալահատակության հարմար:

Չպետք է բաժանվենք, չպետք է խաբվենք Եվրոպայի գանազան խոստումնալից խաբկանքներեն, միանալու ենք և գործնական ճամփան բռնելու՝ ըստ իս, առաջին քայլն է բուրր հայությունն ամփոփել ռուսի իշխանության տակ, երկրորդ քայլն է տնտեսապես և բարոյապես, զուտ ազգային, առանց օտարեն ու մեզ անմարս գաղափարներով առաջնորդվելու՝ զարգանալ. երրորդ քայլն առդեն ինքը ռուս հեղափոխությունն է (ընդգծումը մերն է — Ս. Գ.), որ պիտի անե, ոչ թե մենք, իսկ մենք օգտվելու ենք այդ քայլեն... Եվրոպական մարդկային գաղափարը որքան որ ընտիր է ու փափագելի, բայց մեզ անպետք է (ընդգծ.— Ս. Գ.), պաղ երկրի քույսերը մեր շերտ արևի տակ կկիզվեն:

Ես վախ չունեմ, թե ռուս կառավարության մեջ կհալենք, որքան ալ որ հալենք, այնուամենայնիվ, մեր ինքնագիտակցությունը զարթնած է և եթե խելոք շարժվենք կվաստակենք. ես այդ կարծիքն ունեմ¹:

Այս նամակը յուրատեսակ հայտնություն է մեր երաժշտագիտության համար և պատմական ու ճանաչողական կարևոր նշանակություն ունի: Դա բացահայտում է Կոմիտասի քաղաքական հայացքները, որոնց մեջ կարևոր տեղ է բռնում նրա հույսը դեպի ռուսական հեղափոխությունը: Ուրեմն, հատկապես արտասահմանյան հայատառ մամուլում տեղ գտած կարծիքներն այն մասին, թե իբր Կոմիտասը Գերմանիայում սովորելով իր գաղափարական-ստեղծագործական սկզբունքներն էլ յուրացրել է գերմանացիներից և հասարակական ու քաղաքական հարցերում ունեցել է գերմանական օրինետացիա, — այդ կարծիքները միանգամայն սխալ են: Ընդհակառակը՝ Վերը բերված փաստաթղթից ակներև է դառնում, որ Կոմիտասն իր ժամանակին լավ էր հասկացել իմպերիալիստական

¹ Տե՛ս «Պատմա-բանասիրական հանդես», № 1, Երևան, 1958 թ., էջ 264—265:

գիշատիչ պետութիւններն յայտնաբերուածն իրարմէն զմեզ յարկաւորեցին և հայ ժողովրդի ազատագրութեան հարցում միանգամայն ճիշտ էր կողմնորոշուիլ, այն է. հայ ժողովրդի ազգային ազատագրութիւնն իրականացնելու համար Կոմիտասը իրավացիորեն Ռուսիան, ռուս ժողովրդի հետ միավորուիլը և ռուսական հեղափոխութիւնն էր համարում միակ ճիշտ ճանապարհը, հայ ժողովրդի փրկութեան միակ ճշմարիտ ելքը:

Առաջ քաշելով հայ ժողովրդի ազգային ազատագրութեան հարցը և այն իրականացնելու ուղիները՝ Կոմիտասը շարունակեց անհատապէս հետազոտել աշխատավոր ժողովրդի լիակատար ազատագրութեան գաղափարին, այդ խնդրի դասակարգային էութիւնը դուրս մնաց նրա տեսադաշտից: Ի դեպ ասած, այդ շէինք էլ կարող պահանջել Կոմիտասից: Չնայած դրան, ազգային ազատագրութեան վերաբերյալ Կոմիտասի ճիշտ պատկերացումը անշուշտ չափազանց կարևոր նշանակութիւն ունեցող փաստ է, որ նոր լույս է սփռում նրա առաջադիմական աշխարհայացքի վրա:

Ինչպէս տեսնում ենք, Ռուսաստանի նկատմամբ Կոմիտասի հետաքրքրութեան շրջանակները շատ ավելի լայն են եղել, քան սոսկ երաժշտական հարցերը:

Պատմութեան զարգացման ողջ ընթացքը ցույց տվեց, որ ռուսական բազմահարուստ գրականութիւնը, գիտութիւնն ու արվեստը, առավել ևս նրա առաջավոր ռեւոլյուցիոն միտքը հսկայական բարերար ներգործութիւն ունեցան աշխարհի շատ ժողովուրդներին, այդ թիւում նաև հայ ժողովրդի գիտութեան, կուլտուրայի ու արվեստի զարգացման ընթացքի վրա: Գոյութիւն ունեցող թեկուզև ոչ սպառիչ փաստական տվյալները հաստատում են, որ Կոմիտասը ևս իր ստեղծագործական համոզմունքներով հակված է եղել դեպի ռուսական ռեալիստական երաժշտական կուլտուրան, որի լավագույն տրագիցիաների բարերար ազդեցութիւնը ակներև է Կոմիտասի և նրանից հետո հրապարակ եկած հայ կոմպոզիտորների մի ամբողջ պլեադայի, ընդհուպ մինչև մեր օրերի սովետական կոմպոզիտորների ստեղծագործական գործունեութեան վրա: Մեր խնդիրն է այսուհետև ավելի խոր և բաղմակողմա-

նիորեն ուսումնասիրել, վեր հանել ու ցույց տալ Կոմիտասի՝
ռուսական երաժշտական կուլտուրայի հետ ունեցած կապերը,
դրանով իսկ խթանել կոմիտասագիտության և հայ երաժշտու-
թյան պատմության համար էական նշանակություն ունեցող
այդ պրոբլեմի ավելի խոր լուսաբանմանը:

* * *

*

1914 թվի Միջազգային երաժշտական կոնգրեսից հետո,
հաղթանակ տարած զորավարի բարձր գիտակցությամբ, հայ
ժողովրդական երաժշտությունը լայն շրջանների ճանաչեցնելու
հաջողության հաճելի զգացումով Կոմիտասը Փարիզից վե-
րադառնում է Պոլիս՝ ապագա գործունեության ոտմանտիկա-
կան վառ հեռանկարներով և այն համոզմամբ, որ «Միջազ-
գային Երաժշտական ընկերության առաջիկա համաժողովը:
որ երեք տարի ետքը Բեռլինի մեջ պիտի գումարվի, կրկին
տեղ պիտի տա հայ երաժշտության» և նա հրավիրված է խո-
սելու «հայոց երգեցողության ձևի» մասին:

Այսպես էր խորհրդածում հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտու-
թյունը զարգացման բարձր աստիճանի հասցրած բազմավա-
տակ արվեստագետն այն պահին, երբ անսպասելիորեն
բռնկվեց համաշխարհային առաջին պատերազմը, որն ամեն
ինչ տակնուվրա արավ և շուտով ցամաքեց ստեղծագործա-
կան այն ջինջ ու կենսառատ աղբյուրը, որից դեռ ծնունդ
պետք է առնեին Կոմիտասի հյուսիսի ու երփներանգ բազմա-
թիվ նոր ստեղծագործությունները:

Ծայր աստիճան զգայուն, նուրբ հոգեկան կառուցվածքով
օժտված այդ անձնավորությունը լավատես էր կյանքի ամե-
նադժվարին պայմաններում անգամ: Մինչևիսկ Պոլսի բան-
տում, որտեղ բանտարկված էր Կոմիտասն իր ընկերների
հետ, նա չէր հուսահատվում: Բանտի միևնույն կամերայում
բանտարկյալներին արգելված էր միմյանց հետ խոսել: Սա-
կայն Կոմիտասը գտնում է ելքը և երգեցողության միջոցով
ցանկացած միտքը հաղորդում է իր բախտակիցներին: Այդ
հնարամտության համար Կոմիտասը տաճկական ոստիկանից

«վարձատրվում է» այնպիսի մի ահավոր ապտակով, որ ամբողջ մարմնով ցնցվում է և մինչև իր կյանքի վերջը չի մոռանում:

1915 թ. ապրիլի 11-ին, ի թիվս բազմաթիվ հայ մտավորականների՝ Սիամանթոյի, Դանիել Վարուժանի և ուրիշների, Կոմիտասը սուլթանական կառավարության կողմից Պոլսից աքսորվում է Անատոլիայի խորքերը: Աքսորում կրած անհուն տառապանքները, ահն ու սարսափը, հայկական կոտորածները, որոնց ականատես է լինում ինքը, հոգեպես ցնցում են մեծ արվեստագետի ողջ էությունը: Միջնորդության հազվիվ հաջողվում է Կոմիտասին գտնել կենդանի վիճակում և վերադարձնել աքսորավայրից: Սակայն, ավա՛ղ, արդեն ուշ էր, խախտված էր նրա հոգեկան հավասարակշռությունը:

1916 թ. գարնանից Կոմիտասի մեջ երևան են գալիս հոգեկան հիվանդության առաջին նշանները: Միառժամանակ կարծեք թե հնարավոր է լինում բուժել, սակայն դա ժամանակավոր, խաբուսիկ երևույթ էր միայն:

Երկու տարի Պոլսի հոգեբուժական հիվանդանոցում պահելուց հետո, 1919 թ. Կոմիտասին տեղափոխում են Փարիզ, որտեղ նա իր հոգեզմայլ երգերով ու անուշ ձայնով մի ժամանակ վրդովել էր ֆրանսիացիների հոգեկան անդորրը:

Կոմիտասի ստեղծագործող միտքը և քաղցրահնչյուն քնարը դադարել էին գործելուց՝ դժբախտ խելագարության օրից սկսած: Մոտ 20 տարի օտարության մեջ կատարյալ «անտունի» դարձած մեծ երաժիշտը, հիվանդանոցի պատերի ներսում ամփոփվեց ինքն իր մեջ, հեռու իր հարազատ ժողովրդից, երգեց իր սրտամորմոք երգերը, ինքն իր համար, ինքն իր հետ՝ մինչև իր կյանքի դժբախտ վերջալույսը:

Եվ երբ Փարիզի հոգեբուժական հիվանդանոցում նրան այցի գնացած ընկերները խնդրում էին Կոմիտասին, որ գոնե խոսի կամ մի բան երգի, նա հաճախ շէր պատասխանում: Երբեմն միայն նրա միտքը մի փոքր պայծառանում էր...

— «Դե, Կոմիտաս ջան, մի բան երգիր ինձ համար»:

— «Զէ, հիմա ես ինձ համար եմ երգում և այն էլ շատ կամաց»¹:

1935 թ. հոկտեմբերի 22-ին, օտար երկնակամարի տակ, Փարիզի հոգեբուժարանում վշտից ճերմակած, մենակության մեջ կյանքի բոլոր դառնությունները ճաշակած մեծ երաժշտագետի խոհուն միտքը և սիրավառ սիրտը վերջնականապես դադարեցին գործելուց: Վախճանվեց հայ երաժշտական կուլտուրայի ամենապայծառ դեմքերից մեկը՝ Սողոմոն Գևորգի Սողոմոնյանը — Կոմիտասը՝ թողնելով իր ստեղծագործական հարուստ, անմահ ժառանգությունը որպես գեղեցիկ հուշարձան գալիք սերունդների համար:

«Այս ամենը, որ գրում եմ, կարծես երազ է: Եվ ինքը Կոմիտասն էլ կարծես երազի նման անցավ, նա էլ կարծես մի երազ էր, մի հեքիաթ, որ եղել է և չի եղել, որ կա և չկա: Բայց ամեն անգամ, որ նրա ձայնագրած ու դաշնակած ժողովրդական երգերը լսում եմ, այդ անցյալն իրականություն է դառնում ինձ համար, կենդանանում է իմ աչքի առաջ նա իր ոգեվորությամբ մեր ժողովրդական երգերի համար, ես զգում եմ և գիտեմ, որ նրա կատարած գործը վաղանցիկ չի լինի և երկար, շատ երկար ժամանակ նա մեր բնիկ երաժշտական հրնչյուններով սիրելի կդառնա շատ սերունդների»²:

1 Փ. Թերլեմեզյան, «Մի այցելություն հիվանդ Կոմիտասին», «Կոմիտաս» ժողովածու, էջ 91:

2 Մ. Արեղյան, «Հիշողություններ Կոմիտասի մասին», «Կոմիտաս» ժողովածու, 1930 թ., էջ 69:

ԳԼՈՒԽ ԶՈՐՐՈՐԴ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ

1. ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԸ

Կոմիտասի բազմաբեղուն երաժշտական դիմանկարն իր մեջ մարմնավորում է հայ ժողովրդի հանճարով կերտված երաժշտական կուլտուրայի հիանալի տրադիցիաները:

Կոմիտասի ժառանգությունից դատելով, նրա համար որպես ստեղծագործական անխախտ սկզբունք՝ եղել է այն, որ ամեն մի ժողովրդի պրոֆեսիոնալ երաժշտությունն սկիզբ է առնում ժողովրդական երգից. ժողովրդական երգն է հանդիսանում այն կենսատու աղբյուրը, այն պարարտ հողը, ստեղծագործական վառ ներշնչումների այն հորդառատ աղբյուրը, որից ծնվում ու կերպավորվում է ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործությունը:

Խոր ու բազմակողմանի է ժողովրդական երգի բովանդակությունը: Նրա մեջ արտահայտված են ժողովրդի բոլոր խահերն ու ապրումները, նրա կյանքի ողջ իմաստությունը, հասարակական երևույթների, սոցիալական բախումների պատմությունը, նրա կենցաղի, սովորությունների, ժխակատարությունների առավել աչքի ընկնող կողմերը: Այս բոլորը դարերի ընթացքում իր մեջ կուտակելով և սերնդից սերունդ հաղորդելով, մեզ է հասցնում ժողովրդական երգը:

Երգը ժողովրդի մշտական ու անբաժան ուղեկիցն է նրա աշխատանքի և պայքարի ընթացքում, հետևապես այդ նույն ժողովրդի կենսազգացողութեան, նրա ոեալ կյանքի արտացոլումն է հնչյունային պատկերների միջոցով:

Ահա թե ինչո՞ւ սովետական նշանավոր տեսաբան ակադեմիկոս Բ. Վ. Ասաֆևը իր «Գլինկա» մեծարժեք աշխատության մեջ, հանգամանորեն վերլուծելով հանճարեղ Գլինկայի ըստեղծագործությունները, ցույց տալով նրանց խորապես ժողովրդական բնույթն ու պրոգրեսիվ նշանակությունը, գրում է. «Գլինկային, ինչպես ոչ ոքի, երաժշտության մեջ մատչելի էր ժողովրդայինը և ազգայինը որպես ժողովրդականի արտացոլում... Գլինկայի համար ժողովրդական երաժշտությունը ֆուկլոր շէր, այլ իրականության մասին և մարդու մասին հընչյուններով արտահայտած ժողովրդի մտքերը — մի խոսքով ժողովրդի ոգին»¹:

Գլինկային տրված այս բնորոշումը, մեր կարծիքով, ամբողջապես վերաբերում է նաև Կոմիտասին: Կոմիտասին ևս, ավելի քան իր մոտակա ժամանակակիցներից որևէ մեկին, մատչելի էր ժողովրդայինը, նա նույնպես ազգայինը դիտում էր որպես ժողովրդականի արտացոլում, վերջապես, Կոմիտասի համար ևս ժողովրդական ստեղծագործությունը, հայ շինականի, գեղջուկի երգը կենդանի, շարժուն ու հարաճուն կերպարների մի անսպառ շտեմարան է, որում տեղ են գտնում հայրենի բնությունը և նրա մեջ ապրող ու այդ երգին ծնունդ տվող աշխատավոր մարդու կյանքը: Սրանում մեզ համոզում են Կոմիտասի թե՛ բուն ստեղծագործությունը և թե՛ բազմաթիվ գեղեցիկ ասույթները, որոնցից մեկը բերում ենք այստեղ. «Գեղջուկը բնության հարազատ զավակն է. ուստի ճաշակել է բնությունը բովանդակ հոգով ու սրտով: Իր երգերուն մեջ բնությունը կը խոսի, որովհետև բնությունն է նախ իր մեջ խոսած: Իր սրտին մեջ բնության ծովը կը հուզվի, վասն զի ինքն իսկ բնության ալիքներուն վրա կը դեգերի: Իր երգերն իր կյանքն են, զի իր ամբողջ կյանքը — իր երգերուն մեջն է

¹ Բ. Վ. Асафьев, «Глинка», стр. 207.

ներշնչված (ընդգծ.—Ս. Գ.): Վերջապես, գեղջուկ երգը տե-
սակ-տեսակ ասուն հայելիներ են, որոնք զատ-զատ, իրենց
ծնունդ առած վայրերուն դիրքը, կլիման, բնությունը ու կյան-
քը կանդրադարձնեն»:

Մեծանուն Կոմիտասին վիճակված էր հայ ազգային պրո-
ֆեսիոնալ երաժշտական նոր դպրոցի ստեղծման գործում
խաղալու պատմական նույն դերը, ինչ որ ռուսական ազգա-
յին երաժշտական դպրոցի ստեղծման համար կատարեց Գլին-
կան: Նրանց ընդհանուր-գեղագիտական և պրակտիկ-ստեղ-
ծագործական հայացքների, ինչպես և ժողովրդական երաժըշ-
տության օգտագործման սկզբունքների մեջ եղած նույնական
կողմերը անվիճելիորեն հաստատում են այն միտքը, որ Կո-
միտասի շնորհիվ հայ ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության
կազմավորումն ու զարգացումը ընթացավ ժողովրդային ու
ռեալիստական այնպիսի ուղղությամբ, որպիսի ուղղությամբ
ընթացել և մեծագույն նվաճումների էր հասել ռուսական ազ-
գային երաժշտությունը: Ժողովուրդ և ժողովրդական ստեղ-
ծագործություն, ահա այն նշանաբանը, որով առաջնորդվեց
նաև Կոմիտասը, գրավելով իր արժանավոր տեղը հայ ազգա-
յին երաժշտական կուլտուրայի պատմության մեջ:

Իր գործունեության սկզբից մինչև ստեղծագործական լիա-
կատար հասուն շրջանը Կոմիտասի երաժշտության համար
որպես նյութ է ծառայել ժողովրդական երգը: Հայկական բազ-
մաժանր ժողովրդական երգի մշակումը հանդիսացել է նրա
ստեղծագործական աշխատանքի հիմնական մասը և դրան է
նվիրել նա իր փայլուն տաղանդն ու անսպառ եռանդը, իր
բոլոր ունակությունները: Ուստի Կոմիտասին որպես կոմպո-
զիտոր արժեքավորելիս նախ և առաջ պետք է նկատի ունենալ
երաժշտական այդ «ատաղձը», որը հանդիսացել է նրա ներ-
շնչման հիմնական աղբյուրը, որտեղից առատորեն նյութեր
թաղելով է, որ կերտել է գեղարվեստական բարձր արժեք ներ-
կայացնող իր ստեղծագործությունները:

Կոմիտասի տարբեր ժամանակներ հավաքած ու գրի ա-
ռած ժողովրդական երգերի մի կարևոր մասը մեզ են հասել
«Ազգագրական ժողովածու» խորագիրն ունեցող հայ ժողո-

վըրդական երգարվեստի այդ իսկական հանրագիտարանի միջոցով: «Ազգագրական ժողովածուն» քննության առնելիս առանց երկմտանքի կարելի է գալ մի եզրակացության, այն է՝ ժողովածուի մեջ Կոմիտասն այդ երգերը զետեղել է խստագույն ընտրությամբ, հաշվի առնելով իր հետագա ստեղծագործական նպատակադրումը: Դրանից բացի, պետք է նկատի ունենալ, որ ժողովածուի մեջ տեղ գտած մոնոդիկ ոճի կատարչալ նմուշ հանդիսացող գրառումները անցնելով Կոմիտասի խստապահանջ ստեղծագործական պրիզմայով, մշակման ինչ-որ նախնական պրոցես են ապրել:

Սխալված չենք լինի, եթե Կոմիտասի «Ազգագրական ժողովածուի» մեջ զետեղված երգերը համեմատելու լինենք բնանկարչի կողմից տարբեր ժամանակներ կատարված այնպիսի էսքիզների և կամ էտյուդների հետ, որոնք իրենց այդպիսի վիճակում էլ ամբողջական, գեղեցիկ ու լիովին արժեքավոր գործեր են, ունեն հետաքրքիր կոմպոզիցիոն կառուցվածք, որոշակի բովանդակություն, բարեկազմ ձև և ներգործում են դիտողի վրա: Սակայն այդ նույն նախնական էսքիզները կամ էտյուդները հետագայում հիմնովին մշակվում են արվեստագետի կողմից, դառնալով մեծ կտավի՝ խոշոր ընդհանրացումներ պարունակող թեմատիկ և կոմպոզիցիոն գործեր կամ պորտրետներ, որոնք պարունակելով նախնական պատկերի հիմնական մոտիվներն ու գույները, այլ կերպ ասած, պահպանելով (պայմանական ձևով ասենք) մայր մեղեդին, դառնում են նոր, որակական ավելի բարձր աստիճանի հասած լիարժեք ու մնայուն գեղարվեստական կտավներ:

Ճիշտ այս նույն համեմատությամբ Կոմիտասի գրի առած գողտրիկ ժողովրդական երգերը առանց ներդաշնակման էլ որոշակի գեղարվեստական արժեք ներկայացնող և ամենուրեք կատարվող ստեղծագործություններ են: Սակայն դրանցից շատերը, երբ անցնում են Կոմիտասի ստեղծագործ գրչի տակով, միանգամայն նոր որակ են ձեռք բերում, հանդես գալով արդեն որպես պրոֆեսիոնալ ինքնատիպ գունավորում ստացած, արտահայտչական միջոցներով հարստացված ու բովանդակությամբ հագեցած, խորիմաստ ու հուզական կեր-

պարները դրսևորող երաժշտական բարձրարժեք ստեղծագործութիւն, որն իր մեջ որպէս հիմք պարունակում է այսպես կոչված ազգագրական տարբերակի նախնական եզրագծերը կամ մայր եղանակը:

Այսպիսի մեկնաբանումը ոչ միայն չի նեղացնում Կոմիտասի ստեղծագործական դիապազոնը, ոչ միայն նրան չի դնում «բարեխիղճ ազգագրագետի» նեղ շրջանակների մեջ, ինչպես փորձում էին նրան ներկայացնել մեր երաժշտագետներին ոմանք, այլ Կոմիտասը որպէս ստեղծագործող կոմպոզիտոր, այս բառի ամենալայն իմաստով, կանգնում է իր կոչման բարձրութեան վրա և իրավացի կերպով դառնում է մեր ազգային երաժշտութեան առաջին կլասիկ կոմպոզիտորը, որի ժառանգութիւնը զարդարում է մեր երաժշտական կուլտուրայի գանձարանը:

Կոմիտասի ստեղծագործութիւնները թվով շատ շեն, թեև այդ թիվը տարեցտարի ավելանում է: Եթե մի ժամանակ նրա միայն խմբերգերը հազիվ շորս տասնյակի էին հասնում, ապա այսօր դրանք գրեթե կրկնապատկվել են: Շնորհիվ այն բանի, որ վերջին շրջանում նոր հայտնաբերված և արտասահմանից ստացված ձեռագիր ստեղծագործութիւններն արդեն ուրախալի իրողութիւն են մեր երաժշտական կուլտուրայի մեջ, ապա կարող ենք ասել, որ Կոմիտասի խմբերգերի թիվը այժմ հասնում է 78-ի, որոնցից մի մասը դեռևս անտիպ են: Դրանց պետք է ավելացնել 40-ից ավելի մեներգերը դաշնամուրի ընկերակցութեամբ, դաշնամուրային 6 պարերը, «Պատարագ»-ը և հոգևոր այլ երգեր, ինչպէս նաև վերջերս հայտնաբերված «Անուշ» օպերայի երգային հատվածները (առանց նվագակցութեան) և, վերջապէս, ուսումնական բնույթի վոկալ, դաշնամուրային և նվագախմբային, մեծ մասամբ միախառնուր գործերը: Չմոռանանք ավելացնել նույնպէս վերջին շրջանում հայտնաբերված Կոմիտասի «Քաղաքավարութեան վնասներ» (ըստ Հակոբ Պարոնյանի) երաժշտական պատկերների կլավիրը:

Մոտավորապէս այս է Կոմիտասի հրապարակի վրա եղած ստեղծագործական ժառանգութեան ցանկը, եթե նկատի չու-

նենանք «Վարդան» և «Սասմա ծուեր» օպերաների համար կատարած առանձին նշումները, որոնք, դժբախտաբար, ամբողջական ստեղծագործության որպես հատվածներ էլ չեն կարող դիտվել: Այդ թեմաներով օպերա ստեղծելը Կոմիտասի մոտ մնացել է սոսկ որպես նախնական մտահղացում:

Ինչպես տեսնում է ընթերցողը, Կոմիտասի ստեղծագործությունների ցանկը իրոք այնքան էլ մեծ չէ: Սակայն քանակով քիչ այդ գործերի մարգարտաշարանը իր պրոֆեսիոնալ բարձր որակով և գեղարվեստական հագեցվածությամբ գրավել և դեռ շատ երկար ժամանակ կգրավի ունկնդիրների ուշադրությունը, դառնալով նաև երաժշտագետների ուսումնասիրության առարկա:

Արդեն վերևում ասվեց, որ Կոմիտասի երաժշտական ժառանգության բուն էությունը կազմում է ժողովրդական երգերի ստեղծագործական մշակումը և, որ նրա ստեղծագործական դիմանկարը բնութագրելիս հենց այդտեղից էլ պետք է սկսել: Կոմիտասի ժառանգության մեջ շատ քիչ են անպիսի ստեղծագործությունները, որոնց մեջ չեն օգտագործվել բուն ժողովրդական մեղեդիներ: Բայց նրա սեփական, ինքնուրույն մեղեդի ունեցող, Հովհ. Թումանյանի խոսքերով ստեղծված գողտրիկ «Կաքավի երգի» մեջ իսկ անխուսափելիորեն զգացվում են ժողովրդական ստեղծագործության մելոդիկ կազմությունը, բնորոշ ինտոնացիոն, ռիթմական ու կառուցվածքային առանձնահատկությունները:

«Կաքավի երգն» իր կերպարային-գաղափարական բովանդակությամբ էլ էպպես չի տարբերվում բուն ժողովրդական ստեղծագործությունից: Բայց դրան հակառակ, ժողովրդական «Անտունին» և «Սիփանա քաջերը» («Լո, լո»), որոնց մեջ շահագանց խոր է դրսևորվել կոմպոզիտորի անհատական ստեղծագործական միջամտությունը, մնացել են դարձյալ որպես ժողովրդական երգեր, համարվում են սոսկ մշակումներ: Ուրեմն, երկու դեպքում էլ Կոմիտասն անդավաճան է իր ստեղծագործական սկզբունքներին և դրանից պարզ երևում է, թե նա օրգանապես որքան հարազատ ու մերված է իր փայփայած ժողովրդական ստեղծագործությանը:

Իրանում է Կոմիտաս-կոմպոզիտորի մեծութիւնը: Իր ըստեղծագործութեան բազմաթիւ թելերով և իր ողջ էութեամբ նա այնքան հարազատ ու ամուր է զոգլած, միախառնված հայ ժողովրդի, մասնավորապես հայ գեղջուկի դարավոր երաժշտական կուլտուրային, որ դժվար է սահմանազատել ժողովրդական երաժշտութիւնը Կոմիտասի սեփական ստեղծագործութիւնից և հակառակը: Ահա հենց այդ իմաստով էլ ժողովրդական երգերի կոմիտասյան գեղարվեստական մշակումները պետք է քննութեան առնել ոչ միայն որպէս հայ ժողովրդական երաժշտութեան էսթետիկական խոր սկզբունքները մարմնավորող և նրա գաղափարական-կերպարային, լեզվական ու ոճական կարևորագույն արժանիքները իմաստավորող, այլև որպէս Կոմիտասի ստեղծագործական ինքնատիպ անհատականութիւնը հաստատող կարևոր գործոն:

Կոմիտասի ինքնատիպ ստեղծագործական էութիւնը զբաղեցրել է ոչ միայն հայ, այլև ուրիշ ազգութիւնների պատկանող կոմպոզիտորներին ու երաժշտական գործիչներին: Յրանսիական նշանավոր կոմպոզիտոր Կլոդ Դեբյուսին հիանալով Կոմիտասի արվեստի թովիչ գեղեցկութեամբ ու խոր բովանդակութեամբ, հայտարարել է. «Եթե Կոմիտասը գրեր միայն «Անտունին», այդ էլ բավական կլիներ նրան խոշոր արվեստագետ համարելու»:

Այս գնահատականն, անշուշտ, ճշմարիտ է: Սակայն ճիշտ է նաև այն, որ բարեբախտաբար Կոմիտասը «Անտունու» հետ միասին թողել է վոկալ արվեստի դասական բազմաթիւ այլ նմուշներ, որոնք այսօր էլ կարող են էսթետիկական մեծ հաճույք ու հիացմունք պատճառել Դեբյուսու հետնորդներին և բոլոր նրանց, ովքեր հետաքրքրվում են հայկական ազգային երաժշտութեամբ: Հայ ժողովրդական արվեստի վեհութիւնը մարմնավորող և միաժամանակ Կոմիտասի երաժշտական ցայտուն դեմքը որոշող ստեղծագործութիւնների թվին են պատկանում նաև «Գարուն ա», «Միրանի ծառ», «Զինար ես», «Քելեր, ցուր», «Հով արեք», «Կուժն առա», «Մոկաց Միրզա», «Կոունկ», «Կանչե կոունկ» և տասնյակ այլ լիրիկական ու էպիկական բնույթի մեներգեր, ինչպէս նաև «Առավոտուն»

Քարի լուս», «Կալի երգը», «Լուսնակն անուշ», «Երկրագործի երգը», «Գարուն ա», «Քաղհան», «Լո, լո», «Սոնա յար», «Անձրեն եկավ» ու բազմաթիվ այլ հոյակապ խմբական ըստեղծագործություններ:

Հայ ժողովրդական այս երգերը հանրահայտ են: Ավելորդ է ասել, թե իրենց մեղեդիներով և կերպարային բովանդակությամբ որքան գեղեցիկ են դրանք, որքան խոր ու կատարյալ: Նշենք միայն, որ Կոմիտասը՝ հայ ժողովրդական ստեղծագործության այդ լավագույն գիտակը, կարողացել է նկատել, հայտնաբերել և ստեղծագործական մշակման նյութ դարձնել ոչ միայն անվերջանալի գեղեցիկ, հմայիչ մեղեդիներ, որոնք պերճախոս կերպով վկայում են հայ շինականի երաժշտական-ստեղծագործության շնորհքի մեծության մասին, այլև ըստ բովանդակության ընտրել է ժողովրդական այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնցում ժողովրդի կյանքը և նրա հոգեկան աշխարհը դրսևորված են բազմակողմանի ու լրիվ կերպով:

Այնուհետև, Կոմիտասի ժառանգությունը, ներառյալ նաև նրա հիասքանչ դաշնամուրային պարերը վկայում են նրա ստեղծագործական ընդգծված անհատականությունը, նրա ինքնատիպ կոմպոզիտորական դիմանկարն իր ողջ գրավչությամբ: Դա պայմանավորված է, անշուշտ, ոչ միայն ժողովրդական երաժշտության իմացությունով, այլև այն համարձակ նորարարությամբ, որ Կոմիտասը հանդես բերեց երաժշտական-արտահայտչական միջոցների ընտրության ու գործադրման ասպարեզում: Այդ միջոցների և առաջին հերթին հարմոնիկ ու պոլիֆոնիկ միջոցների ընտրությամբ և յուրահատուկ գործադրությամբ Կոմիտասը դրսևորեց իր ստեղծագործությունների թե՛ անհատականությունը և թե՛ ազգային ոճը:

«Ժողովրդից սովորելով ձայնի առոգանությունը,— գրում է մի առիթով Կոմիտասը,— ձեռնարկեցի եկեղեցական և ժողովրդական մի քանի պարզ եղանակներ բազմաձայնի վերածել, յուրաքանչյուր ձայնի համար գործածելով միայն ազգային ոճ, ազգային ձև և ազգային տաղաչափություն: Եվ

Երբ այդ կերպով իմ դաշնակած երգերը ներկայացրի իմ ուսուցչապետին (խոսքը Ռիխարդ Շմիդտի մասին է — Ս. Գ.), նա ասաց. — Դուք լավ ճամփի վրա եք, շարունակեցեք ազգային ոճը՝ առաջնորդվելով արդի գեղարվեստական երաժշտական օրենքներով: Այդ կետը լավ ըմբռնելուց հետո, մի մտածանալ և այն, որ հշմարիտ արվեստագետը օրենքների ըստով չպետք է լինի. օրենքը կարող է ծառայել միայն իբրև ուղեցույց. ստեղծագործություններն օրենքից շեն բխում, օրենքն է բխում նրանից» (ընդգծումը մերն է — Ս. Գ.):

Կոմիտասի ստեղծագործություններից երևում է, որ նա որպես ճշմարիտ արվեստագետ ոչ միայն քարացած «օրենքների ստրուկ» չէր, այլև շատ դեպքերում ստեղծում էր իր սեփական կոմիտասյան օրենքները, որոնք, ի դեպ, ծառայում են իբրև ուղեցույց մեր ազգային պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության համար:

Համաշխարհային երաժշտական կուլտուրայի խոր իմացության արգասիք են Կոմիտասի ստեղծագործական վառ ներշնչումները, որոնց շնորհիվ երևան են եկել հայ ժողովրդական երգի էմոցիոնալ ու կոլորիտային ցայտուն առանձնահատկություններով օժտված նրա կլասիկ գործերը:

Հայտնի է, որ օտարազգի երաժշտագետները, որոնք բազմիցս առիթ էին ունենում մոտիկից շփվելու Կոմիտասի հետ և ծանոթանալու ժողովրդական երգերը բացառիկ նրբությամբ ու խորությամբ և միանգամայն օրիգինալ կերպով ներդաշնակելու նրա արվեստին, չէին կարողանում անտարբեր մնալ Կոմիտասի ստեղծագործական նորարարական հնարամտությունների նկատմամբ և առանց թաքցնելու իրենց հիացմունքը, դրվատելով նրա արվեստի էմոցիոնալ խորությունն ու ազգային ինքնատիպությունը, ըստ ամենայնի ուսանելի էին համարում դրանք:

Կոմիտասյան երգարվեստի լավագույն նմուշները հաստատում են հայկական ժողովրդական երգի ներդաշնակման գործում նրա կատարած աշխատանքի իսկական ստեղծագործ-

ժական բնույթն ու էությունը: Մեր ժամանակակից հայ երա-
ժըշտագիտության մեջ ցույց է տրված, որ ներդաշնակությու-
նը Կոմիտասի մոտ իրոք որ հարմոնիայի կանոնների լոկ մե-
խանիկական կիրառում չէ: «Ռա երգի որպես մի ամբողջա-
կան ստեղծագործության բովանդակության օրգանական մասն-
է, որ բխում է նրանից, այդ երգից, լրացնում է նրան, ավելի
ճիշտ, խորացնում է նրա բովանդակությունը, նրա հետ միա-
սին գեղարվեստական ամբողջական կերպար է ստեղծում»¹:
Կոմիտասյան ներդաշնակումը նոր իմաստավորում է տալիս
ժողովրդական երգին, ստեղծելով նոր որակ, մի նոր բովան-
դակություն: Այդպիսին են Կոմիտասի մշակած համարյա բո-
լոր երգերը:

Նուրբ գեղագետի գրչով օգտագործելով եվրոպական երա-
ժըշտության հարուստ փորձը, ելնելով հարմոնիզացիայի ընդ-
հանուր սկզբունքներից և հիմք ընդունելով կլասիկ պարզ
ֆունկցիոնալ հարմոնիան, Կոմիտասն այն մեծագույն զգու-
շությամբ կիրառեց նաև հայ ժողովրդական երաժշտության
իր ներդաշնակումների մեջ: Սակայն ելակետ ունենալով նաև
ժողովրդական ինքնատիպ երաժշտական մտածելակերպը,
նա կարողացավ եվրոպական հարմոնիայի սկզբունքները զու-
գորդել հայ գյուղական երգի բարդ ու նրբին երանգների հետ
և յուրահատուկ ժողովրդական լադային հիմքի վրա ստեղծեց
իր հարմոնիան, որը դարձավ ոչ միայն ստեղծագործության
բովանդակության ռեալիստական դրսևորման, այլև նրա ազ-
գային կերպարանքը պահպանելու արտահայտչական կարևոր
միջոց:

Կոմիտասը իր պրոֆեսիոնալ համարձակ խիզախումներով
կարողացավ լուծել նաև պոլիֆոնիայի դժվարին պրոբլեմը:
Նա հրաժարվեց ժողովրդական երգի մշակման մինչ այդ գո-
յություն ունեցած կանոններից, որոնց էությունն ընդհանուր
առմամբ այն է, որ մեղեդին ներդաշնակվում էր բացառապես

¹ Տե՛ս Ռ. Աթայան, Մոդովրդական երգի ներդաշնակման սկզբունքը
Կոմիտասի մոտ, Հայկ. ՍՍՌ Գիտ. ակադեմիայի «Տեղեկագիր», № 9, 1949,

հոմոֆոնիկ ոճով, այն էլ նրա ամեն նոտայի տակ նոր ակորդ դնելով: Հատկապես իր խմբական ստեղծագործություններում Կոմիտասը գոյություն ունեցող հոմոֆոնիկ ոճին համարձակորեն հակադրեց հայ երաժշտական ստեղծագործության համար նորություն հանդիսացող պոլիֆոնիկ ոճը: Կարևորը, սակայն, այն է նաև, որ Կոմիտասի պոլիֆոնիան յուրատեսակ ազգային բնույթ ունեւր, հիմնված լինելով ժողովրդական երաժշտության լադերի վրա: Ինչպես բուն հարմոնիայի հարցում, պոլիֆոնիայի ասպարեզում ևս նա ոչ թե ստրկորեն օգտագործում է պատրաստի երաժշտական սխեմաներ ու կանոններ, ոչ թե գոյություն ունեցող պոլիֆոնիկ ոճի ֆորմաներին է ենթարկում ժողովրդական երգը, այլ ժողովրդական ստեղծագործության երաժշտական օրինաչափություններից և կերպարային բովանդակությունից, լայնորեն վերցրած՝ ժողովրդական ստեղծագործության ազգային բնույթից է բխեցնում իր պոլիֆոնիկ ոճը:

Վերը բերված քաղվածքում պարզորոշ կերպով արդեն ակնարկված էր Կոմիտասի պոլիֆոնիկ վարպետության այդ առանձնահատկությունը՝ երգչախմբի յուրաքանչյուր ձայնի համար գործածել «միայն ազգային (իմա՝ ազգային-ժողովրդական — Ս. Գ.) տճ, ազգային ձև և ազգային տաղաչափություն»:

Այսպես, ուրեմն, պոլիֆոնիայի միջոցներն ու պրիոմները ևս Կոմիտասն ենթարկում և օրգանապես հարմարեցնում է հայկական ժողովրդական երգի հարազատ ոգուն:

Ժողովրդական-ազգայինի և ընդհանուր-համազգայինի այդ օրգանական զուգորդումը, որ ստեղծագործական մեծ վարպետությանը իրագործեց Կոմիտասը, նրա ստեղծագործություններին պատմական և այժմեական առանձնահատուկ արժեք է տալիս հայ երաժշտության մեջ և դրանք հասկանալի է դարձնում նաև օտարազգի բազմահազար ունկնդիրների համար: Կոմիտասի համար հայ երաժշտությունը համամարդկային երաժշտական կուլտուրայի մի բաղկացուցիչ մասն է իր ազգային ինքնատիպ առանձնահատկություններով, հետևաբար այդ արվեստը պետք է հասկացվի, ընկալվի բոլոր ունկնդիր-

ների կողմից՝ անկախ նրանց ազգային պատկանելությունից, ճիշտ այնպես, ինչպես բոլորին հասկանալի են համաշխարհային կլասիկների անմահ ստեղծագործություններն իրենց համամարդկային բովանդակությամբ և գեղարվեստական ներգործության զորությունները: Եվ դա Կոմիտասն իրականացրեց իր խորաթափանց մշակումներով: Թերևս հենց այդ է պատճառը, որ թե ֆրանսիացին, թե անգլուհին և կամ թե «սևաշյա ծիծաղկոտ իուլանդուհին» լսելով նրա հոգեզմայլ երգերը, հավասարապես հուզվում են, զգացվում, հոգու ամբողջ էությունը կլանվում կոմիտասյան վարպետությամբ ներկայացված հայկական մեղեդիների թովիչ գեղեցկությունով և սրտի բուռն զգացումով ակամա բացականչում՝ «Այս ի՞նչ երաժշտություն էր, որ ամբողջ էությունն տակն ու վրա արավ. երբեք չպիտի մոռանամ նրան»¹:

Ահա այս կարևոր նախապայմաններից ելնելով փորձենք համառոտակի, ընդհանուր գծերով բնութագրել և արժեքավորել Կոմիտասի ստեղծագործությունները:

Դժբախտաբար բոլոր ստեղծագործություններին առանձին-առանձին անդրադառնալ մենք չենք կարող: Մեզ հետաքրքրող հարցի կապակցությամբ կփորձենք վերլուծել դրանցից միայն մի քանիսը, որոնք առավել բնորոշ ու տիպական են Կոմիտասի համար և կարող են պարզ պատկերացում տալ նրա տաղանդի և կոմպոզիտորական դիմանկարի մասին:

Աշխատանքի թեմային նվիրված Կոմիտասի մշակումները թվով շատ չեն, բայց նշանակալի տեղ են բռնում նրա ստեղծագործության մեջ: Կավազույն նմուշներից մեկը «Կալի երգը»-ն է, որն իր մեկոդիկ գրավչությամբ, գաղափարական ու գեղարվեստական հագեցվածությամբ, մշակման բացառիկ վարպետությամբ և մասնավորապես իր կոմպոզիցիոն կառուցվածքով մի ամբողջական ու ընդարձակ պատկեր է: Այս ստեղծագործության թեմատիկ մշակումը, ձայնատարման իմաստավորված ինքնատիպությունը, ձևի կատարելությունը

¹ Մ. Բաբայան, «Տպավորություններ Կոմիտասի անձի և գործի շուրջը». տե՛ս «Կոմիտաս» ժողովածու, Երևան, 1930 թ., էջ 109:

և արտահայտչականութեան բացառիկ խորութիւնը՝ նրան և նրա ստեղծողին իրավամբ դասում են մեր երաժշտական կլասիկայի առաջին շարքերը:

«Կալի երգը» պարզ հասկացողութեամբ մեկ երգ չէ, դա միմյանց լրացնող շորս-հինգ առանձին ժողովրդական երգերի գեղարվեստական օրգանական համակցութիւն է՝ կատարված Կոմիտասի ձեռքով, և հազիվ թէ սովորական ունկնդիրը կարողանա նկատել կոմպոզիտորի ստեղծագործական այդ «գաղտնիքը»:

«Կալի երգի» պարտիտուրայում Կոմիտասը լադային և տոնայնական անցումների միջոցով օգտագործել է «Արի, արի, քե մատաղ», «Հաշանը դարման արա», «Հոլ արա, եզո», «Հոլել, հոլել» երգերի եղանակները որպես հիմնական թեմաներ, ընդ որում «Հաշանը դարման արա» և «Հոլ արա, եզո» երգերի թեմաները ստեղծագործութեան համապատասխան մասերում կրկնվում են: «Կալի երգը» մելոդիկ բազմազանութիւն ունեցող մեծ կտավի մի գործ է: Որք, ի թիվս Կոմիտասի մյուս երգերի, պոլիֆոնիկ ոճի անգերազանցելի նմուշ կարող է հանդիսանալ հայկական խմբերգային գրականութեան մեջ:

Քարից հաց քամող հայ աշխատավոր գյուղացու երաժշտական կերպարի վառ դրսևորումն է «Կալի երգը»: Նրա գլխավոր թեմայի՝ «Հոլ արա, եզո քան» աշխատանքային երգի մեջ իր ռեալիստական արտացոլումն է գտել հայ գյուղացու քերմ ու նվիրական զգացմունքները՝ ուղղված ընտանիքի հույս ու ապավեն, նրան կերակրող եզներին. «դե, սիրո՛ւն, ե՛լ, ե՛լ, դե՛, սեո՛, դե՛, տոկա՛ն, դե՛, քեյրա՛ն, ե՛լ, ե՛լ»: Ըստ էութեան դա սոցիալական-հոգեբանական երևույթների երաժշտական-գեղարվեստական դրսևորում է, հայ աշխատավոր գյուղացու, հայ ժողովրդի պատմական ապրելակերպի յուրատեսակ գեղարվեստական ընդհանրացումը:

Ռեչիտատիվ և սահուն մելոդիաների արտահայտչականութեամբ, չափի ու ռիթմի բազմերանգութեամբ, լադային ու տոնայնական հարստութեամբ աչքի ընկնող այդ կոմպոզիցիան հագեցված է մարդկային զգացմունքների խորութիւնն ու վեհութիւնը դրսևորող կերպարներով:

Քառաձայն խառը խմբի համար (տենորի մենակատարումով) գրված այդ ստեղծագործությունը առաջին անգամ կատարվել է էջմիածնում, որից հետո Թբիլիսիում, 1905 թվականին կազմակերպված հեղինակային համերգում, արական խմբի կազմով: Հետաքրքրական է, որ այդ համերգին սուպրանոյի մասը երգել են դիսկանտները (տղաների բարձր ձայները), իսկ ալտերի մասը՝ տղաների ցածր ձայները:

Աշխատանքային երգերի թվին է պատկանում նաև «Երկրագործի երգը», նույնպես գրված խառը խմբի համար (ավելացրած վոկալ կվարտետ և մենակատար տենոր):

Այս երգի մշակված նախնական վարիանտը լույս է տեսել դեռևս 1903 թվականին, ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկու հիշատակին նվիրված «Գեղարվեստական ակումբ»-ում: Ինչպես ցույց է տալիս համեմատությունը, հետագայում լույս տեսած վարիանտը զգալիորեն տարբերվում է ակումբի տեղիվածից:

«Երկրագործի երգ»-ի ազգագրական տարբերակը վերլուծելիս, իր ուսումնասիրությունը Կոմիտասն եզրափակում է հետևյալ բանաստեղծական տողերով. «Վերև երկինքն է շնչում, ստորև՝ երկիրը. վերն աշխատում են լուսինն ու աստղերը և հողմավար ամպերը, վարը՝ գութանն ու շինականը և գործավար եզները. վերև՝ կյանքն ու ստորև՝ ջանքը հուզում են միտքն ու սրտի լարերը: Շունչ է առնում շինականը ու շունչ տալիս իր շուրջը: Թև է առնում գութանն ու թև տալիս մշակին՝ պատռում է արտը, դիզում հողակույտ ակիքներն աջ ու ձախ և ձևում ոսկի ակոսների շարը: Հևում է, հևում ամբողջ վարը՝ և կրկում է գոմշուկը, և գանչում է գեղջուկը, և սուլում է սարի հովիկ, և փսփսում լեռան ծաղիկ, և գլզում թոթով վտակ, իսկ գութանի ա՛կը՝ հեծծում, լալիս, ծըլվրում, մոկտում, նրբորում ու նըլվստում է: Շինական կյանքի մութն ու լույսը, գործն ու հույսը ծնում են մեր գողտրիկ գութաները:

Շինականն այն կախարդ վարպետն է, որ կարող է հարազատորեն բնությունը, ստեղծում բազմաբեղուն մտքեր, նոցա փչում է իր հզոր ու պարզ շունչը, դրոշմում է իր բնավորության էականով՝ ներքին և արտաքին լրիվ կյանքով և կըն-

քում է բառերով ու եղանակով իր հարազատ զավակը՝ «Գու-
թաներգը»¹։

Պետք է ասել, որ նույնպիսի «կախարդական վարպետու-
թյամբ», ռեալիստ արվեստագետի նուրբ զգացողությամբ Կո-
միտասն ինքն էլ շունչ ու կենդանություն է տալիս գութաներ-
գի մշակմանը, իր մոնումենտալ «Երկրագործի երգին»։

Ստեղծագործական այդ վեհ ու վսեմ խնդրի իրականաց-
ման գործում Կոմիտասը հանդես է գալիս որպես կոմպոզի-
տոր-պոետ։ Նա ստեղծել է աշխատավոր մարդու ազնիվ խո-
հերն ու ապրումները մարմնավորող ժողովրդական խմբեր-
գային ծավալուն մի գործ, որն ըստ էության յուրատեսակ
«սիմֆոնիկ պոեմ» է, աշխատանքը գովերգող փառահեղ մի
հիմն։

«Երկրագործի երգը» Կոմիտասի պոլիֆոնիկ բնույթի լա-
վագույն ստեղծագործություններից մեկն է, որում հեղինակը
պահպանելով ժողովրդական երգի յուրատիպ ու բարդ կա-
ռուցվածքը, տարբեր մասերի հարաբերակցությունը, լադային
առանձնահատկություններն ու ռիթմական կազմությունը,
ստեղծագործական իր վառ երևակայությամբ առաջատար մե-
լոդիային հաղորդել է անընդհատ շարժում, երգչախմբի բո-
լոր ձայներին տվել բացառիկ ինքնուրույնություն, ընդհանուր
ֆակտուրային՝ շարունակական զարգացում։

Իր բազմապիսի արտահայտչական միջոցները հմտորեն
ենթարկելով ժողովրդական երգի ոգուն, նրա ներքին պոտեն-
ցիալ հնարավորությունների ու հարստությունների բացա-
հայտման ու կատարելագործման խնդրին, Կոմիտասն իր այս
հիանալի ստեղծագործության մեջ գեղարվեստական բարձր
ընդհանրացման է հասցրել ժողովրդական երաժշտության
կերպարները։

Գյուղական կյանքի երաժշտական պատկեր դրսևորող, աշ-
խատանքի թեմային նվիրված ստեղծագործություններից մեկն
է «Գութանի երգը» («Զիգ տու, քաշի»), որ նույնպես քառա-
ձայն խմբերգ է։ Եղած ստեղծությունների համաձայն, ժո-

¹ Տե՛ս Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, 1941 թ.,
Երևան, էջ. 98—99։

ղովրդական այս երգը ձայնագրված է 90-ական թվականներին էջմիածնում ապրած դարաբաղցիներից: Կոմիտասի մշակած «Գուլթանի երգն» առաջին անգամ էջմիածնից դուրս կատարվել է Թիֆլիսում տված նրա համերգում (1905 թ.):

«Գուլթանի երգը» վերևում քննարկված ստեղծագործությունների համեմատությամբ իր ծավալով փոքր է: Դա ընդամենը 8 տակտի սահմաններում ծավալվող, արտահայտիչ մեղեդի ունեցող ստեղծագործություն է, որտեղ հիանալի կերպով օգտագործված են երգչախմբի կատարողական հնարավորությունները: Լայնաշունչ հանդիսավորությամբ ընթացող երգի առաջին երկու տակտերից հետո թե՛ մեղեդին և թե՛ մյուս ձայները ավելի շարժուն են դառնում, որոշ չափով սրոհվում է ստեղծագործության ռիթմական պատկերը:

Խմբերգի խրոխտ, առնական բնույթը և «լիաթոք» հնչողությունը գլխավորապես պայմանավորված են նրանով, որ ըստ էության մինոր մեղեդիին Կոմիտասը մաժոր ներդաշնակում է տալիս և ավարտելիս էլ մեղեդին վերջնականապես հաստատում է մաժոր լադում: Այս միջոցով երգի դադափարական բովանդակությունն ավելի խորացվում է: Այս, ինչպես նաև շատ այլ օրինակները ակներև են դարձնում այն ճշմարտությունը, որ «Կոմիտասը ներդաշնակության հարցը լադի տեսակետից լուծում է ստեղծագործորեն, ներդաշնակությունն ենթարկելով երգի բովանդակության իր ռեալիստական մեկնաբանմանը»:

Աշխատանքային երգերից է նաև «Քաղհան» («Փարնան գուլթան հանեցի») խմբերգը: Այս երգը ևս իր ծավալով փոքր է, մեղեդին բաղկացած է ընդամենը վեց տակտից (եթե նկատի չունենանք մեղեդիի կիսատակտային ստորաբաժանումը) և տուն առ տուն նույնությամբ կրկնվում է: Այսպիսի փոքրածավալ երգում Կոմիտասի դրած դինամիկ նշանները առանձին կարևորություն են ստանում: Կոմիտասի բոլոր նշումները հաշվի առնելով, գեղարվեստական կատարման ընթացքում այս, ինչպես և շատ ուրիշ «փոքրիկ» երգերը մեծ բովանդակություն են ստանում, վերածվում զգացմունքով լի երաժշտական պատկերների: Ստեղծագործության գեղարվեստ-

տական իմաստավորման այդ կարևոր տարրերը, դժբախտաբար, ամենքին չէ, որ հաջողվում է երգչախմբում ապահովել: Կոմիտասյան բնագրի լիարժեք իրականացումը երգչախմբից և խմբավարից պահանջում է պրոֆեսիոնալ բարձր ունակություններ, մեծագույն ուշադրություն և ճշտապահություն: Մինչդեռ որոշ խմբավարներ, շկարողանալով հաղթահարել կատարման այդ դժվարությունները, պարզապես դանց են առնում Կոմիտասի այդ կարևոր նշումները, որի հետևանքով երգն իր գեղարվեստական բովանդակության ղգալի մասը կորցնում է:

«Քաղհան»-ը պատկանում է Կոմիտասի այն մշակումների թվին, որոնք անկախ իրենց ծավալից, հուզական խոր ներգործություն են ունենում ունկնդիրների վրա: Այդ վեցաձայն խմբերգն իր պարզ ու թափանցիկ ֆակտուրայով դրսևևորում է Արարատյան դաշտավայրի ժողովրդական երգի մեղեդիական գեղեցկությունը: Ներդաշնակումն աչքի է ընկնում նրանով, որ երգի յուրաքանչյուր տունը մոդուլյացիա է պարունակում դեպի դոմինանտային տոնայնությունը, որից և բնական պահանջ է առաջանում վերադառնալ դեպի սկիզբ: Այսպիսով, ստեղծվում է մի շարունակական պրոցես, որը կարծես համապատասխանում է քաղհանավորների աշխատանքի պրոցեսին:

Կոմիտասի լիրիկական բնույթի ստեղծագործական հղացումների հիմնական աղբյուրը նույնպես հայրենի բնությունն ու հարազատ ժողովուրդն է: Հայ գյուղացին ու գեղջկուհին են լիրիկական երգերի հերոսները, իրենց վճիտ ու խոր զգացմունքներով ու ապրումներով, իրենց անմիջական կենսազգացողություններ: Հայտնի է, որ լիրիկական ժանրի երգերը զգալի տեղ են գրավում Կոմիտասի խմբական ու մեներգային ստեղծագործությունների մեջ: Հայ ժողովրդական լիրիկական երգերի անսպառ գանձարանից առատորեն նյութեր քաղելով մեծանուն կոմպոզիտորը հսկայական ժառանգություն է թողել մեզ նաև այդ ժանրի ստեղծագործություններից: Այս երգերն ևս իրենց առողջ ու կենսախինդ կերպարներով խիստ հատկանշական են Կոմիտասի դիմանկարին, նրա ստեղ-

ծագործական էութեանը: Այս ժանրի մեջ էլ նա անդամաճան է իր ստեղծագործական սկզբունքներին՝ հարազատորեն պահպանելով ժողովրդական լիրիկայի բնորոշ երանգները, արտահայտչական նրբին պրիոմներով ստեղծել մարդկանց և բնութեան բազմազան ու խոր խարակտերներ:

Լիրիկական ժանրի երգերի բազմաթիւ օրինակներից վերջնենք հանրահայտ «Գարուն ա» վեցձայն խմբերգը, որ առաջին անգամ կատարվել է Թբիլիսիում, 1905 թ. Կոմիտասի հեղինակային համերգում:

Հենց սկզբից նկատենք, որ «Գարուն ա» խմբերգն իր տրամադրութեամբ առանձնանում է Կոմիտասի մյուս սիրային-լիրիկական երգերից: Դա դրամատիկական բարձր լարվածութիւն պարունակող մի ստեղծագործութիւն է, որտեղ լիրիկական կերպարի զարգացումը մարդկային խորագուն անպրումներ ու հույզեր դրսևորելով հասնում է ողբերգական հնչողութեան:

«Գարուն ա, ձուն ա արել, իմ յարն ինձնից ա սառել» — ժողովրդական այս խորիմաստ տեքստը իր համարժեք արտահայտութիւնն է ստացել նույնքան պարզ, բայց և խորունկ, դրամատիկական հուզականութեամբ հագեցված երաժշտական կերպարի մեջ:

Այստեղ բնութեան մեջ տեղի ունեցած անսպասելի արհամարհան յուրատեսակ զուգահեռ է լքված երիտասարդ աղջկա վիշտը. և այդ ողբերգական զուգահեռականութիւնը կազմում է երգի դրամատիկական հագեցվածութեան առանցքը:

«Գարուն ա» երգը, ինչպես հայտնի է, մշակված է նաև մեներգի համար: Չխախտելով իր սովորական սկզբունքը, Կոմիտասը տարբեր արտահայտչական միջոցներ է գործի դնում մեներգային և խմբերգային մշակումների մեջ: Եթե դաշնամուրի ընկերակցութեամբ մեներգի մեջ կոմպոզիտորը խուսափել է լադա-տոնայնական լայնացումից, ապա խմբական մշակման մեջ նա ժողովրդական մեղեդիի երկրորդ նախադասութեան զարգացումից ելնելով, ներդաշնակութիւնը դուրս է բերում հիմնական լադից, լայնացնելով այն, ժամանակավորապէս նրան տալով մաժոր գունավորում:

Այս երգը ևս փոքրածավալ է և կառուցվածքով պարզ։ Սակայն երբ ուշադիր կերպով հետևում ենք խմբական պարտիտուրային և խորամուտ լինում այն սկզբունքներին, որոնցով առաջնորդվել է հեղինակն երգը մշակելիս, ապա միանգամից ակներև են դառնում պարտիտուրայում տեղ գտած կոմպոզիտորական բոլոր բարձրարժեք հնարամտությունները, և ըստ այնմ՝ խմբերգի գեղարվեստական մեկնաբանման ողջ բարդությունն ու պատասխանատվությունը։

Առաջին հերթին աչքի է ընկնում Կոմիտասին հատուկ պոլիֆոնիկ ոճի սկզբունքների կիրառումը, առանձին ձայներին մեղեդիական ինքնուրույն ֆունկցիա տալու նրա վարպետությունը։

Ստորև բերված օրինակից պարզ երևում է, որ անկախ երգի ինտոնացիոն և ռիթմական պարզությունից, նրա ձայներից յուրաքանչյուրն այնքան բովանդակալից է, որ իրենց ամբողջությամբ մեջ դրանք իսկապես հնչում են որպես խոր հուլմունքով լեցուն մի կատարյալ դրամա, դրսևորում մարդկային ապրումների մի ամբողջ աշխարհ։

Lento $\text{♩} = 40$

pp ————— *p* ————— *pp*

2 Soprani

Գա ռուսի ս, ձուսն ու ս ռեի.
Իմ յարև լնն . նից ս սս . ռեի:

2 Altı

pp ————— *p* ————— *pp*

Գա ռուսի ս, ձուսն ու ս ռեի.
Իմ յարև լնն . նից ս սս . ռեի:

————— *p* —————

2 Tenori

pp —————

Գա ռուսի ս, ձուսն ու ս ռեի.
Իմ յարև լնն . նից ս սս ռեի

Երգի երկրորդ նախադասության մեջ, որտեղ լազը մաժոր ոլորտի հաշվին ընդարձակված է, ստեղծագործության ներքին լարվածությունը ահավոր ուժով պրոֆիկում է. դա երգի հուզականության, նրա դրամատիկական լարվածության բարձրահետն է:

Նշենք, որ այս երգում ևս առանձնապես էական են դինամիկայի նշանները և կատարողական բոլոր մյուս երանգանիշները թե՛ խմբերգերի կատարման և թե՛ Կոմիտասի ստեղծագործական պրոցեսը ճիշտ հասկանալու համար:

mf — f > p p — f > p p < > — — — pp

Soprani
 վայ, լե. լե. վայ, լե. լե. վայ, լե. լե. լե. լե.
 Ախ, չոր նա վայի, այ յար. չար մարդու լե. զուև:

mf — f mf — f p — pp

Alti
 վայ, լե. լե. վայ, լե. լե. լե.
 վայ, լե. լե. վայ, լե. լե. լե.

mf — p mf — p pp

Tenori I
 վայ, լե. վայ, լե. վայ, լե. լե. լե.
 վայ, լե. վայ, լե. վայ, լե. լե.

mf — p mf — p p — pp

Tenori II
 վայ, վայ, վայ, լե.
 վայ, վայ, վայ, լե.

f — p f — p pp — p — pp

Bassi I.
 վայ, լե. վայ, լե. վայ, լե. լե. լե.
 վայ, լե. վայ, լե. լե. լե.

f p f p pp — p — pp

Bassi II.
 վայ, վայ, լե.

f p f p pp

Խոսելով «Գարուն ա» երգի խմբական մշակման մասին, երաժշտագետ Ա. Շահվերդյանը դիպուկ կերպով նկատում է, որ նրանում արտահայտված վիշտը ոչ մի առնչություն չունի լալկան, սենտիմենտալ տրամադրության հետ: Այս, ինչպես և Կոմիտասի համաժողովրդական ողբերգականությունն արտահայտող «Անտունի» և «Կռունկ» երգերը, հընչում են վեհ և վսեմ: Դա իսկապես ազնիվ մարդկային խոր վիշտ է, ոչ թե պարզապես «վատ տրամադրություն»: Սրա ցայտուն վկայությունն է ոչ միայն Կոմիտասի հոյակապ պարտիտուրը, այլև նրա կատարմամբ պահպանված գրամոֆոնային ձայնագրությունը: «Գարուն ա» երգը Կոմիտասը երգում է զուպ արտահայտությամբ, բայց խոր և անկեղծ վշտալի:

Կոմիտասի գրչին են պատկանում նաև պայծառ լիրիկական բաղմամբով մեներգեր ու խմբերգեր: Ընդհանրապես լիրիկական-սիրային թեմաները Կոմիտասի երգերում սերտորեն կապված են հայրենի բնության կերպարների հետ, և դրանք հանդես են գալիս որպես իրար հետ միահյուսված ամբողջություն: Բնությունն ու հայ շինականը Կոմիտասի ստեղծագործական էության մեջ անբաժանելի հասկացողություն են. «Շինականը բնության գրկում, բնությունը շինականի սրտում»,—գրում է Կոմիտասը. «Գեղջուկը բնության հարազատ զավակն է, ուստի նա ճաշակել է բնության բոլոր գեղեցկություններն իր բովանդակ հոգով ու սրտով»: Բնության և հայ գեղջուկի այդ միասնությունը յուրատեսակ հնչյունային կերպարների միջոցով լայնորեն անդրադարձված է պոլիֆոնիկ ոճով գրված «Լուսնակն անուշ» երգում, որը մարմնավորում է հայրենի բնաշխարհի գեղեցիկ ու անբունագրոս մի հրաշակերտ տեսարան:

«Լուսնակն անուշ» խմբերգը (տենորի մենակատարումով) Կոմիտասի ստեղծագործական փայլուն տաղանդն հաստատող գործերից է (առաջին անգամ կատարվել է 1905 թվականին Քբիլիսիում): Ընդամենը երեք տակտից բաղկացած (5/2 չափով գրված) այդ, իրոք որ, «փոքրիկ» երգը զարմանք և հիացմունք է պատճառում ունկնդրին տրամադրության ամբողջականությամբ: Սա վարպետորեն գծագրված յուրատես-

սակ երաժշտական պեյզաժ է՝ գիշերային անվրդով բնությունը գովերգող մի քնքուշ մեղեդի, որի ծորուն հնչյունն հրմիախառնվելով խմբի տարբեր ձայներից ստեղծված սահուն ու թովիչ հնչյունապատկերներին, գերում են պոետիկ ջերմ շնչով ու բազմերանգությամբ: Մենակատար տենորի անվերջ հոսող հիմնական մեղեդին ունկնդրին հափշտակում է իր պարզությամբ ու անմիջականությամբ: Այդ լայնաշունչ մեղեդիականությունը Կոմիտասն ավելի է ընդգծում ուղեկցող ձայների հանդարտ ու հավասարաչափ, շարունակական շարժումով: Բոլոր ձայներն ինքնուրույն են, հստակ գծագրված: Ընդհանուր առմամբ «Լուսնակն անուշ» խմբերգը նույնպես Կոմիտասի պոլիֆոնիկ վարպետության բարձրագույն դրսևորումներից մեկն է:

Հայ ժողովրդի ուրախության ու վշտի երգիչը լավատես էր թե՛ կյանքում, մինչև իսկ ամենածանր ու ողբերգական օրերին, և թե՛ իր արվեստում: Նրա լավատեսութունը պայմանավորված էր հարազատ ժողովրդի կենսահավատությամբ, որն այնքան լայնորեն արտահայտված է նաև հայ ժողովրդական ստեղծագործության մեջ:

Կոմիտասի կոմպոզիտորական դիմանկարը բնորոշող բոլոր ստեղծագործություններում պարզորոշ զգացվում է նրա անսահման սերն ու հավատը դեպի ժողովուրդը, դեպի ժողովրդի անսպառ ստեղծագործական կարողությունները: Թերևս հենց այդ է պատճառը, որ նրա և՛ խմբական, և՛ մեներգային ստեղծագործությունները, մասնավորապես սիրային-լիրիկական երգերը գրավում են իրենց ներգործոն կոնկրետությամբ, ջերմ անմիջականությամբ և ամենագլխավորը՝ բովանդակության խորությամբ:

Կոմիտասի լիրիկական երգերը յուրատեսակ երաժշտական դիմանկարներ են, որոնք աչքի են ընկնում գույների երփնեփրանգությամբ ու վճիտ արտահայտչականությամբ: Ուշադիր հետազոտողն անմիջապես կարող է նկատել, որ Կոմիտասի մշակումների մեջ, ընդհանրապես, և լիրիկական բնույթի ստեղծագործություններում, մասնավորապես, աչքի են ընկնում երաժշտական զուսպ ու մեղմ գույները, նրա մշակում-

ներին խորթ են աններդաշնակ, ճշացող տոները կամ ձայները կոպիտ ու անբնական ընթացքները: Հարմոնիան, պոլիֆոնիկ ձայնապատկերները և արտահայտչական մյուս միջոցները միշտ բխում են մեղեդիական կոնկրետ կերպարներից, ենթարկված են նրանց զուսպ արտահայտչությունը: Այդ երևույթը առանձնապես նկատելի է նաև դաշնամուրի նվագակցութեամբ գրված մեներգերում:

Կոմիտասի լիրիկական գեղեցիկ մեներգերից են նաև «Չինար ես», «Քելե, քելե», «Քելեր, ցուեր», «Երկիրն ամպել է», «Ալագյազ», «Ես սարեն կուզայի», «Կուժն առա» և շատ ուրիշներ: Սրանք միմյանցից տարբեր, երբեմն տրամագծորեն հակառակ տրամադրություն ունեցող երգեր են: Բայց այդ բոլոր մեներգերի մեջ, որոնցից մի քանիսն ունեն նաև գեղեցիկ խմբական վարիանտներ, նույնքան ցայտուն կերպով են դրսևորված կոմպոզիտորի լիրիկական տաղանդի բնորոշ գծերը, բացահայտված են Կոմիտասի ստեղծագործական-գեղարվեստական նուրբ դիմագծերն ու նրա միանգամայն ինքնատիպ ազգային ոճի առանձնահատկությունները:

Որպես կանոն, Կոմիտասի մեներգերի դաշնամուրային նվագակցությունն ևս միշտ պարզ է, «զուսպ»՝ արտահայտչական միջոցների օգտագործման մեջ, չի խախտում, այլ ընդհակառակը, խորացնում է մեղեդիների ժողովրդական-լազային երանգը, ակնհայտ կերպով նպաստում ստեղծագործության ընդհանուր տրամադրության ու բնույթի, նրա ամբողջական կերպարի խորացմանը:

Կոմիտասի ծիսական-կենցաղային ժանրի ստեղծագործություններից է «Առավոտուն բարի լուս» խմբերգը, որի նախնական վարիանտը «Ազգագրական ժողովածու»-ում «Լորիկ» վերնագիրն է կրում: Դա հայկական ժողովրդական երգարվեստի ինքնաբուխ, իմպրովիզացիոն բնույթի փայլուն նմուշներից մեկն է, որն աչքի է ընկնում նաև իր մեծ ծավալով: Կենսականորեն հյուսվեղ, ժողովրդական ուրախ տոնախմբության՝ հարսանիքի գունագեղությունը դրսևորող այդ երգն արդեն իր բնական վիճակում ունի բազմաձայնության որոշակի տարրեր: Իսկ մշակման մեջ նույն հարսանյաց պատ-

կերը մարմնավորող «Առավուտուն բարի լուս» խմբերգում կոմիտասյան պոլիֆոնիկ ոճն արտահայտվել է անբռնազբոսիկ կերպով և բացառիկ գեղեցկությամբ:

Մեղեդիի լադային կառուցվածքը բավական հարուստ է: Կոմպոզիտորն այդ օգտագործելով անընդհատ զարգացում է տվել իր բարձրարվեստ ստեղծագործությանը: Առատ, գեղեցիկ ու պատկերավոր են պոլիֆոնիկ ենթաձայները, զանազան բացականչությունները: Ընդհանուր առմամբ դա հոյակապ պատկեր է, որտեղ իր գեղարվեստական լիարժեք մարմնավորումն է ստացել ժողովրդական կենցաղի գեղեցկությունը:

Կոմիտասի գրչին են պատկանում նաև սիրային բովանդակություն ունեցող մի շարք փոքրածավալ կատակային երգեր և պարերգեր՝ մշակված մենակատարման կամ խմբի համար: Դրանց հիմքում ընկած են շարժուն ու խիստ ունեցող հայկական ժողովրդական ժանրային երգեր ու պարերգեր՝ աշխույժ և ուրախ տրամադրությամբ: Այդպիսի ստեղծագործությունների թվին են պատկանում «Խումար պառկե», «Շողեր ջան», «Հոյ, Նազան իմ», «Ինչո՞ւ Բինգյուլը մտար», «Արևը կայնե կեսօր», «Առնիմ երթամ իմ յարը», «Իմ չինարի յարը», «Հով լինի», «Գնա, գնա», «Զեմ, չեմ» և ուրիշներ: Սրանք թեև իրենց մեկուդիկ կառուցվածքով միմյանցից տարբեր են և ունեն կոմպոզիցիոն ուրույն հատկություններ, սակայն մշակման մեթոդի տեսակետից և մասնավորապես արտահայտչական միջոցների տիպական գունադեղնությամբ շատ հատկանշական են Կոմիտասի ստեղծագործական անհատականությանը, նրա երաժշտական ոճին:

Կոմիտասի այդ բնույթի համարյա բոլոր ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում իրենց հստակ մեկուդիկայի գրավչությամբ: Կոմիտասը դրանց տվել է մեր ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ լադային ներդաշնակում, խմբական ֆակտուրայում օգտագործել նուրբ խմիտացիոն տարրեր, որոնք երբեմն, հատկապես բասերի դերերգում, նպատակ ունեն ընդգծել երգի կատակային բնույթը («Խումար պառկե», «էս գիշեր լուսը տեսա»): Նրբեմն էլ պարային ու խիստ ունեցող երգերի դաշնամուրային մասի վարիացիոն շարադրան-

քով («Զինչ ու զինչ», «Զեմ, շեմ», «Հոյ, Նազան իմ» և այլն) Կոմիտասը ընդլայնում, հարստացնում է ժողովրդական երգը, աշխույժ ու թիմ ու դինամիկ շարժունություն հաղորդում նրան, դարձնելով ընկալման համար ավելի թարմ ու բարեհիշուհի: Ժողովրդական ուրախ կատակը լավագույն ձևով գրսեորված է նաև հարց ու պատասխանի ձևով գրված «Հարբբան» հիանալի զուգերգում:

Ժողովրդական պարերգերից է ծնունդ առել նաև, իր ավարտվածությունամբ, խմբերգային փայլուն մշակվածությամբ ու հոյակապ հնչեղությամբ առանձնապես ուշադրության արժանի, տղայի և աղջկա մեներգերով համեմված ութ ձայնի համար գրված «Սոնա յար» ժանրային խմբերգը: Այս խմբերգում մայր մեղեդին՝ իր ձայնից ձայն (տենոր, սոպրանո) անդամներով և խմբի ուղեկցող ձայներն իրենց վառ հնչողությամբ ստեղծում են տոնական հանդիսավորությամբ համակված երաժշտական մի դյուլիչ պատկեր: Առկա է նաև երաժրշտական գործիքների յուրօրինակ նամանողություն, որի շքնորհիվ «Սոնա յար»-ը հանդիսավոր քայլերգի բնույթ է ստանում: «Սոնա յար» ժողովրդական պարերգի փոքրիկ թեման հարստացվել, նոր ու հազեցված բովանդակություն է ստացել Կոմիտասի ստեղծագործական վառ երևակայության և գեղարվեստական խոր ներշնչման շնորհիվ:

Թերևս Կոմիտասի «Սոնա յար»-ի այդ ցնծաղին, ուրախական բնույթը, մեղրիկ հստակ արտահայտչականությունն ու կոմպոզիցիոն կուռ կառուցվածքն է, որ հրապուրել է Ալ. Սպենդիարյանին, որն իր «Ալմաստ» օպերայում ժողովրդի և թաթուլի հանդիպման տեսարանում նույն երգի թեման օգտագործել է որպես հաղթանակի, ցնծության և ժողովրդական ուժի հզորության թեմա: Այդ թեման արտակարգ հանդիսավորությամբ ու գեղեցիկ կերպով է հնչում օպերայի երկրորդ գործողության մեջ: Ինչպես այդ, այնպես էլ բազմաթիվ այլ վառ մեղեդիներ՝ կոմիտասյան նրբակերտ արվեստի միջոցով անցած ժողովրդական ստեղծագործության լավագույն նմուշներ, օգտագործվել են Ալեքսանդր Սպենդիարյանի և ուրիշ հայ կոմպոզիտորների կողմից: Այդ իմաստով էլ շատ

ուշագրավ և հուզիչ է այն, որ հայ կլասիկ կոմպոզիտոր Ալ. Սպենդիարյանն իր ստեղծագործությունցան որոշ շրջանում մոտիկից, ավելի խոր և բաղմակողմանիորեն ծանոթացավ Կոմիտասի հիասքանչ արվեստին: Զգալով նրա արվեստի ռեպրեսենտացիան մեծ ուժը, հմայքն ու գեղեցկությունը, Ալ. Սպենդիարյանը մի առիթով իր հիացմունքն է արտահայտել, Կոմիտասին դասելով իր ուսուցիչների շարքը:

Կոմիտասի երգային ժառանգության մեջ ոչ պակաս կարևոր տեղ են զբաղում սոցիալական թեմատիկայով երգերը, որոնցում դրսևորված են աշխատավոր ժողովրդի տնտեսական ծանր վիճակը, օտարության մեջ տառապող հայ պանդուխտի հայրենիքի կարոտը: Սովորաբար դրամատիկական բնույթի այս երգերը գեղարվեստական մեծ արժեք են ներկայացնում: Դրանց թվին են պատկանում «Անտունի», «Կռունկ», «Կանչ կռունկ», «Ալագյազ բարձր սարին», «Հով արեք», «Միրանի ծառ» մեներգերը և, որոշ իմաստով, «Լո, լո» («Սիփանա քաջեր») խմբերգը:

Ամենից առաջ նշենք, որ «Անտունին» մեր երաժշտական գրականության այդ ժանրի ամենափայլուն, հոգեբանական խորությանը առանձնապես աչքի ընկնող ստեղծագործությունն է, որի վրա հստակ կերպով դրոշմված է Կոմիտասի ստեղծագործական վառ անհատականությունը: Դա մեր ժողովրդի կողմից ստեղծված, բայց Կոմիտասի ձեռքով զարգացված ու բարձր կատարելության հասցված մոնումենտալ մի գործ է, որի մեջ պատկերված է նախասովետական շրջանի հայ աշխատավոր գյուղացու, անօթևան, անտուն (այստեղից էլ՝ անտունի) օտարականի հարազատ օջախի ավերմունքը, թշվառությունը, համաժողովրդական վշտի ու ցասման նրա բուռն զգացումը:

Մարդկային ապրումների, տրամադրությունների բացառիկ խորությանը ու արտահայտչականությանը է պատկերված այդ ամենը Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ, որտեղ խոսքը և երաժշտությունը ներդաշնակորեն համարժեք են: «Անտունի» երգում կամ ավելի ճիշտ կլինի ասել այդ ծավալուն երգախոսության մեջ դրված կերպարը հիշեցնում է ամբողջ

հայ աշխատավոր ժողովրդի պատմական բախտն ու ճակատագիրը, դա տառապած հայ ժողովրդի հավաքական կերպարն է իր ահավոր ողբերգականությունը, որն, ի վերջո, ստեղծագործության մեջ ստանում է բողոքի ու ցասման արտահայտություն, դա հենց ինքը Կոմիտասն է՝ ներկայացված մեծ կրոնագլխորդի ստեղծագործության կենսական ճշմարտացիությունը:

«Անտունի» երգի խոսքերը, որ գրված են բարբառախառն ժողովրդական հյուսվեղ լեզվով, բանաստեղծական զորեղ պատկերներով, առանց երաժշտության էլ զարմանք ու հիացմունք են պատճառում ընթերցողին խտացած հոգեբանական ներգործող ուժով ու բովանդակության հագեցվածությամբ: Այդ խոսքերը գրի է առել և խմբագրել Մ. Աբեղյանը, որը քաջածանոթ էր հայկական ժողովրդական բանահյուսությանը:

Սիրոս նման է էն փլած տներ,
Կոտրեր գերաններ, խախտեր է սներ.
Բուն պիտի դնեն մեջ վայրի հավեր.
Երթամ 'ձի թալեմ էն ելման գետեր,
Ըլնիմ ձկներու ձագերացն կեր:

Ա՛յ, տո լաճ տնավեր:

Սև ծովն մ'եմ տեսե, սիպտակն էր բուր.

Ալին կզարներ, չէր խառնի հիրոք,

էն ո՞րն է տեսե մեկ ծովն երկթավոր,—

Անտունի սիրտն է պզտոր ու մուր:

Ախ, իսկի մի՛շնիք սրտիկ սեավոր:

Ա՛յ, տո լաճ տնավեր:

Առանց չափազանցության կարելի է ասել, որ սա իրոք մի ահավոր ողբերգական պատկեր է տունը կորցրած, անօթևան մնացած, հայրենիքից զրկված մարդու, նրա հոգեբանական ապրումների յուրատեսակ փիլիսոփայական, գեղարվեստական վերարտադրումը: «Անտունի» երգի տեքստը իրենից ներկայացնում է ժողովրդական բանահյուսության մի փայլուն նմուշ, որտեղ աչքի է ընկնում ոչ միայն բովանդակության խորությունը, այլև բանաստեղծության պատկերավորությունն ու հարստությունը: Դա մի հանճարեղ կերտվածք է, որ, ինչպես ասացինք, առանց երաժշտության էլ խորապես ներգոր-

ծում է իր կերպարի բացառիկ հուզականութեամբ ու ճշմարտացիութեամբ:

Սակայն, երբ այդ բանաստեղծութեանը ավելանում է Կոմիտասի նույնքան հանճարեղ, նույնքան խոհական, մարդկային անկեղծ զգացմունքներով ու վառ ներշնչումներով հագեցած երաժշտությունը, որն, իհարկե, օրգանապես բխում է տեքստի գաղափարական էությունից, ապա պատկերը միանգամայն ամբողջական ու կատարյալ է դառնում:

«Անտունի»-ի մեղեդին իր կոմպոզիցիոն կառուցվածքով, անսովոր լայն, բայց միանգամայն տեղին օգտագործված հնչյունածավալով, լադի դինամիկ փոփոխականութեամբ և ինտոնացիայի բացառիկ արտահայտչականութեամբ, հանդիսանում է մեր ժողովրդական ստեղծագործության, ինչպես և Կոմիտասի ստեղծագործության (նկատի ունենալով մեղեդիի նրա կողմից կատարված մշակումը) գագաթնակետերից մեկը: Այդ մեղեդին իմպրովիզացիոն բնույթ ունի և դրամատիկական բարձր լարվածություն է պարունակում: Ինչ վերաբերում է դաշնամուրային ընկերակցությանը, ապա իր զանազան տարրերով այն անհամեմատ ավելի զուսպ է (բայց և խորախորհուրդ), և այդ հանգամանքն իր հերթին ավելի ընդգծում է ստեղծագործության հիմնական գաղափարական բովանդակությունը: Ինչպես երգի մեղեդին, այնպես էլ ողջ ներդաշնակումը մարմնավորում է անտունի կերպարը, նրա հոգեկան ապրումները:

«Անտունի» երգի նվագակցությունը Կոմիտասի ստեղծագործական ամենացատուն հնարամտություններից մեկն է և դա շարունակ գրավել է հետազոտողների ուշադրությունը: Սովետահայ երաժշտագետների Կոմիտասի ստեղծագործության մասին եղած աշխատություններում¹ մանրամասնորեն

¹ Տե՛ս Ռ. Արայան, Վտղուրդական երգի ներդաշնակման սկզբունքը Կոմիտասի մոտ, Հայկ. Գիտ. ակադեմիայի «Տեղեկագիր», № 9, 1949, էջ 103, 109, 112:

А. Шавердян, Комитас и армянская музыкальная культура. Ереван, 1956, стр. 267—268.

Ա. Շահերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ. Երևան, 1959, էջ 471—473:

յուլյց են տրված այն միջոցներն ու պրիոմները, որոնց օգնութեամբ նա կարողացել է այդքան խորութիւն, այդքան ազդեցիկ զորութիւն տալ անտունու աշխարհակու վիշտն արտահայտող երգին: Հիշենք այստեղ արտահայտչական այդ միջոցներինց առավել կարևոր երեքը:

Դաշնամուրի հեռավոր ռեգիստրների հակադրումով (բասի ստորին հնչուներինց մինչև վերին ռեգիստրի, երբեմն 4-րդ օկտավայի սուր հնչուները) Կոմիտասը ստեղծում է երաժշտական կերպարին համապատասխանող միջավայր, համապատասխան տրամադրութիւն. «գատարկամեջ» հնչունապատկերները ավելի քան լավ դրսևորում են լքված հերոսի հուսահատ վիճակը, նրա «գատարկված» հոգին: Բայց Կոմիտասը լալկան վիշտ չէ արտահայտել, նրա հերոսը սենտիմենտալ չէ: Նախորդ էջերում մենք արդեն ակնարկեցինք մաժոր հնչողութիւնների նկատմամբ Կոմիտասի առանձնակի հակման մասին: Կոմիտասի այդ հակումն այստեղ առանձնապես զգալի է: «Անտունի»-ի նվագակցութեան երկրորդ կարևոր առանձնահատկութիւնն, ահա, հենց այն է, որ նրանում ակնառու կերպով տիրապետում են մաժոր հարմոնիաները, հնչողութեան մաժորայնութիւնը: Դա վեհութիւն է տալիս կերպարին, դարձնում է այն ավելի ևս խորիմաստ, նշանակալից: Մենք լսում ենք ոչ թե ինչ-որ մի անհատի պատահական ձախորդութեան մասին, այլ ժողովրդի մեծ վշտի մասին հուժկու մենախոսութիւն, որը, եթե կուզեք, ներքին ցասման և բողոքի իսկական շեշտեր է պարունակում իր մեջ:

Կոմիտասի մասին գրականութեան մեջ նշված «Անտունի» երգի ներդաշնակութեան երրորդ կարևոր հատկանիշն էլ յուրօրինակ ակորդներին և նրանց հաջորդականութիւնների միջոցով ստեղծվող լարվածութիւնն է, որ առանձնապես ցայտուն է տրված երգի եզրափակող մասում (նույն հիմքի վրա կառուցված «մեծացրած» ակորդները) և խիստ ընդգծում, խորացնում է ընդհանուր դրամատիզմը:

Ամփոփելով այս երգի մասին ասվածը, մի անգամ էլ նշենք, որ «Անտունի»-ն իր գաղափարական ու գեղարվեստա-

Վան քարձր արժանիքներով հայ երաժշտական կուլտուրայի գանձարանի ամենարժեքավոր ու փայլուն զարդերից մեկն է:

Միայն «Անտունի»-ով, սակայն, չի սահմանափակվում Կոմիտասի երգերի այդ ժանրը: Համաժողովրդական վշտի, պանդխտության, հայրենիքից զրկված հայ մարդու խոհերն ու տրամադրություններն իրենց վառ արտահայտությունն են գտել նաև Կոմիտասի այլ երգերի մեջ: Դրանցից, «Անտունի»-ից հետո, առաջին հերթին պետք է հիշատակել «Կոունկ»-ը, որ աշխարհի բոլոր մասերում ապրող հայերի սիրած սրտազին երգերից մեկն է և որպես թևավոր թռչուն կտրել ու անցել է ծովեր ու մայրցամաքներ և բույն դրել ամենայն տեղ, ուր ապրում են լոկ մի քանի հայ: Այդ ստեղծագործությունը դեռ շատ հայ սրտեր պիտի հուզի:

«Կոունկ» երգն իր մեկուղիկ հուզականությունը ու զրավչությունը նույնքան սիրելի է նաև օտարների համար: Նույն տրամադրությունն արտահայտող սրտառուչ ստեղծագործությունների թվին են պատկանում «Կանչե կոունկ» և մասամբ նաև «Ալագյազ քարձր սարին» երգերը, որոնց հայրենակարոտ, ողբերգական բովանդակությունը դրսևորում է օտարության մեջ ընկած, հայրենի «արնոտ սարերը» թախծող մարդկանց հոգեկան տրամադրությունը, նրանց կարոտագին խոհերն ու զգացմունքները:

Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգության անգնահատելի արժեքների շարքին է պատկանում նաև «Միրանի ծառ»-ը, որի մեջ որոշակի կերպով հնչում են սոցիալական մտքիվները:

Այս երգում ևս երևում է ժողովրդական նյութի ընտրության հարցում կոմպոզիտորի նուրբ ճաշակը, դրա հետ միասին՝ ընտրված «ատաղձին» համապատասխան ձև ու բովանդակություն տալու մեջ նրա ներգործոն միջամտությունը:

«Միրանի ծառ»-ը իր ծավալով բավական ընդարձակ է, բաղկացած հայ ժողովրդական երեք երգերի միացումից («Միրանի ծառ», «Հա տվեք, ետ տվեք» և «Հով, հով, հով՝ ընկավ»): Կադային տեսակետից բավական հարուստ, կազմությունը բարդ ու հետաքրքրական մի ստեղծագործություն:

է դա, որի մեջ նույնպէս ակներև են կոմիտասյան մշակման յուրօրինակ սկզբունքները:

Մեր կարծիքով, Կոմիտասի ստեղծագործական դիմանկարի ամբողջականութեան տեսակետից էական են «Միրանի ծառ»-ի թե՛ մեներգային և թե՛ խմբերգային մշակումները, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր ուրույն արժեքը մեր երաժշտական գրականութեան մեջ. և հազիվ թե իրավացի են մեր երաժշտագետներից ոմանք, երբ փորձում են վեճի առարկա դարձնել այդ երգի խմբերգային մշակման գեղարվեստական լիարժեքութիւնը¹:

Կոմիտասի գրչին պատկանող էպիկական-հերոսական բնույթի վոկալ ստեղծագործութիւնների շարքում առանձնահատուկ տեղ է գրավում «Սիփանա քաջեր» կամ «Լո, լո» խմբերգային ծավալուն կոմպոզիցիան՝ իր ձևի կառուցվածքով և մշակման սկզբունքով:

Իր բովանդակութեամբ և արտահայտչական միջոցներով շափազանց հետաքրքիր այդ ստեղծագործութեան մեջ Կոմիտասը դուրս է գալիս ժողովրդական երգի սահմաններից և կերտում հայրենասիրական ոգով տոգորված երաժշտական ընդարձակ պատկեր: Վարպետորեն օգտագործելով հայկական ժողովրդական քաղաքատիպ երգերի բնորոշ ինտոնացիաները, գեղարվեստական բարձր կատարելութեան հասցված այդ օրինակով Կոմիտասը ժամանակին ցույց է տվել, որ միանգամայն հնարավոր է դուրս գալ ժողովրդական երգի քառյակային կառուցվածքի շրջանակներից և ժողովրդական թեմաների ամբողջականութիւնը պահպանելով, նրանց զարգացնելով, ստեղծել ավելի մեծ, լայնաշունչ գործեր: Միաժամանակ, «Սիփանա քաջեր»-ում Կոմիտասը զարգացնում է մեր ժողովրդական երաժշտութեան հերոսական մոտիվները²:

Հոգ չէ, որ «Լո, լո»-ի մշակման տարբերակների մեջ գոյու-

¹ Տես Ա. Եահվերդյան, «Հայ երաժշտութեան պատմութեան ակնարկներ», Երևան, 1959 թ., էջ 475:

² «Լո, լո» խմբերի այս առանձնահատկութիւններն սկզբնապէս նշել է երաժշտագետ Ալ. Եահվերդյանը («Հայ երաժշտութեան պատմութեան ակնարկներ», Երևան, 1959, էջ 477):

թյուն ունեն աննշան թերություններ ու որոշ պակասավոր կողմեր (ի դեպ, հրատարակված և ձեռագիր վարիանտի միջև գոյություն ունի որոշ տարբերություն)։ Անժխտելի է այն, որ մեր նախասովետական խմբերգային ողջ գրականության մեջ և նույնիսկ իր՝ Կոմիտասի, ժառանգության մեջ «Լո, լո»-ի նման, կամ նրա ոճի, հերոսա-էպիկական, հայրենասիրական բնույթի լայնաշունչ այլ ստեղծագործություններ չկան։ Ահա այդ իմաստով էլ «Լո, լո»-ն Կոմիտասի երաժշտական ժառանգության մեջ նշանակալից տեղ է գրավում։

Հիշենք նաև, որ այդ երգում ևս կոմպոզիտորը կիրառել է նմանաձայնության որոշ պրիոմներ։

էպիկական թեմայով ստեղծված երգերի թվին է պատկանում նշանավոր «Մոկաց Միրզա»-ն, որն իր տեսակի մեջ որպես մեր մոնոդիկ երգի կլասիկ օրինակ, բացառիկ հետաքրքրություն է ներկայացնում։ Հայտնի է, որ հայ ժողովրդական բանահյուսության մեջ զգալի տեղ է գրավում բազմահարուստ էպոսն իր զանազան ճյուղավորումներով։ Չնայած դրան, դժբախտաբար, մեր երաժշտական ֆոլկլորում էպիկական բնույթի ստեղծագործության նմուշները շատ քիչ են պահպանվել։ Դրանց լավագույն օրինակն է, ահա, «Մոկաց Միրզա»-ն։

Այդ երգը որպես ժողովրդական-էպիկական ստեղծագործության փայլուն նմուշ մեզ հասել է Կոմիտասի հոյակապ կատարման ձայնագրությամբ, որը մեծ խնամքով նոտաների է վերածել երաժշտագետ Մուշեղ Աղայանը՝ ամենայն ուշադրությամբ պահպանելով Կոմիտասի կատարման նրբերանգները։ Դա ներգործոն մեծ ուժով օժտված մեղեդի է։ Այդ երգի կոմիտասյան մշակումը ավարտված վիճակում դժբախտաբար մեզ չի հասել։

Պատկերը լրիվ դարձնելու նպատակով նշենք նաև Կոմիտասի այլ ժանրի մի քանի մշակումներ։ Այսպես կոչված քաղաքային կամ քաղաքատիպ, մեծ մասամբ հայրենասիրական բնույթի երգերից են «Վայ էն ազգին» (երկձայն խմբերգ, գրված խաչատուր Աբովյանի խոսքերով), «Մայր Արաքսի ափերով» (եռաձայն խմբերգ, Ռ. Պատկանյանի խոսքերով),

«Ես լսեցի մի անուշ ձայն» (եռածայն խմբերգ, Ս. Շահազիզի խոսքերով), «Ոհ, ինչ անուշ» (քառածայն խմբերգ, Մ. Պեշիկ-թաշլյանի խոսքերով), «Թող բլբուլ շերգես», «Ոհ, ինչ քաղցր բան», «Հայաստան» և, վերջապես, հանրահայտնի «Միժեռու-նակ»-ը: Սրանք տարբեր ժամանակներ գրի են առնվել և մշակվել Կոմիտասի կողմից, գեղարվեստական շունչ ու կենդանություն ստացել նրա ստեղծագործ գրչի տակ: Ճշմարտության առաջ շնորհակցելու համար նշենք, որ կոմիտասյան բնորոշ երաժշտական լեզվի, ոճի, մշակման արտահայտչական միջոցների (օր. լադային հարմոնիա) տեսակետից այս խումբ երգերը զգալի չափով տարբերվում են նրա դիմանկարը բնորոշող հիմնական ստեղծագործություններից: Սակայն, դա բնավ չի նշանակում, որ այդ երգերն անարժեք են, մանավանդ որ դրանցից մի քանիսը հաջողությամբ կատարվում են ու որոշակի դեր են խաղում մեր երաժշտական-համերգային կյանքում:

Ինչ խոսք, Կոմիտասի արվեստն արժեքավորելիս պետք է մեծապես առաջ ելակետ ունենալ նրա ստեղծագործական դիմանկարին այնքան բնորոշ հայկական ժողովրդական-գեղեցկական բազմահարուստ երաժշտությունը, որի հիման վրա ստեղծված ինքնուրույն ու ինքնատիպ երաժշտական ազգային ոճը և կոմպոզիտորական նոր դպրոցը կապված են նրա ստեղծողի, անմահ Կոմիտասի ստեղծագործական անհատականության հետ, այս բառի ամենալայն իմաստով:

Բայց, ինչպես ասացինք, իր ստեղծագործական պրակտիկայում Կոմիտասը որոշ շեղումներ է կատարել գլուղական երգի ոճից: Մասնավորապես, նա իր գործունեության տարբեր շրջաններում, երբեմն՝ ելնելով ժամանակի պահանջներից, գրի է առել, մշակել և կատարել է վերը հիշատակված հայ քաղաքային, մեծ մասամբ հայրենասիրական բովանդակություն ունեցող երգերը: Թեև այդ երգերը նա չէր համարում հայ ազգային երաժշտական ոճին բնորոշ նմուշներ, այնուամենայնիվ իր այդ մշակումներում ևս նա հաճախ հասնում էր գեղարվեստական բարձր արդյունքների: Դրա վառ վկայությունն է, օրինակ, «Լո, լո» («Միփանա քաջեր») խմբերգը,

որը երկար տարիների ընթացքում կատարվելով, ունկնդիրների լայն շրջաններում տրիումֆային հաջողություն է ունեցել և շարունակում է ունենալ:

Այս կապակցությամբ մենք չենք կարող համաձայնել Ալ. Շահվերդյանի կողմից «Լո, լո» խմբերգին տրված հակասական գնահատականին, երբ նա մի դեպքում իրավացիորեն նշում է, որ «Սիփանա քաղեր»-ի մեղեդիում «իսկական գեղջկական ու քաղաքային ազգային-հայրենասիրական երգի գծերը օրգանապես միավորվել են կենսական ու գեղարվեստական տեսակետից համոզիչ ոճով»¹ և դրա մշակման մեջ գտնում է գեղարվեստական լուրջ արժանիքներ², իսկ մյուս դեպքում, որպես եզրակացություն, «Լո, լո»-ն հայտարարում է «իր բնութագրական առանձնահատկություններով անցողիկ, կարելի է ասել՝ հիբրիդային երգ»³:

Մեր կարծիքով այդ խմբերգը իր առանձնահատկություններով անցողիկ կամ հիբրիդային չէ, որովհետև ոճական տեսակետից նա միանգամայն որոշակի և միատարր է: Այն զրսևորում է հայկական քաղաքային երաժշտության ոճը և նույն բնույթի խմբերգերի շարքում աչքի է ընկնում իր հստակությամբ:

Ինչ վերաբերում է «Մայր Արաքսի ափերով» և «Վարդան Մամիկոնյան» Ռ. Պատկանյանի խոսքերով ստեղծված խումբերգերին, Ա. Շահվերդյանը դրանք համարում է «կենցաղային երգերի ժողովածուում հրապարակված... հասարակ մշակումներ»: Եթե այս բնորոշմանը ինչ-որ շափով կարելի է համաձայնել, ապա ոչ մի շափով չենք կարող համաձայնել «Կրուունկ» երգին տված նրա գնահատականին, երբ առանց փաստարկումների նա այդ երգի կոմիտասյան մշակումը նույնպես համարում է «անկատար»: Ճշմարիտ է, նախորդ երգերի համեմատությամբ «Կրուունկ»-ի նկատմամբ քննադատի կողմից գոյություն ունի որոշ «բարյացակամ» վերաբերմունք,

¹ Ալ. Շահվերդյան, «Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ», էջ 391:

² Նույն տեղը, էջ 477:

³ Նույն տեղը, էջ 503:

մինչև իսկ նա գտնում է, որ «ավելի մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում նույնպես հայտնի և բազմիցս մշակված «Կոունկ» մելոդիան: Այստեղ ինքնատիպ արտահայտչական միջոցների որոնումները զգալիորեն ավելի օրինաչափական են, դրանց հիմքը պարունակվում է հենց իր՝ իմպրովիզացիոն-զարդարուն ու լադային տեսակետից հետաքրքրական մելոդիայում»: Սակայն, ուշադիր ընթերցողն իսկույն կեթ կնքկատի, որ այսպիսի մեկնաբանություններ ներկայացված «Կոունկ»-ը իր մշակմամբ չէր կարող «անկատար» լինել:

«Կոունկ» երգի նկատմամբ քննադատը իր եզրակացությունն մեջ ավելի հեռուն է գնում, չբավարարվելով վերևում տրված գնահատականով, որը, մեր կարծիքով, արդեն որոշ հակասություն է պարունակում: Այդ երգը նա ուղղակի դասում է Կոմիտասի ստեղծագործական «փորձերի» շարքը: «Միծեռնակ»-ի մշակման համեմատությամբ դա համարելով կոմպոզիտորի որոշակի հաջողությունը՝ «Կոունկը» սակայն, — գրում է նա, — նույնպես պատկանում է այն փորձերի քվին (ընդգրծումը մերն է—Ս. Գ.), որոնք լիակատար ավարտման չեն հասցրվել կոմպոզիտորի կողմից:

Ներկա առիթը թույլ չի տալիս մեզ բանավիճելու, սակայն պարտավոր ենք նկատել, որ նման բացատրությունն ու բնորոշումը ճիշտ չէ: Կոմիտասի «Կոունկ»-ի գեղարվեստական կատարելությունը փայլուն կերպով ապացուցված է այն ջերմ ընդունելությամբ, որին նա արժանանում է հարատև և ամենուրեք:

Կոմիտասի ժառանգության մասին լրիվ պատկերացում տալու նպատակով անհրաժեշտ է, թեկուզ շատ սեղմ գծերով, ծանոթանալ «Պատարագ»-ի հետ, որն առանձնահատուկ տեղ է գրավում նրա ստեղծագործությունների մեջ: Մեր նպատակադրումից դուրս է այդ ստեղծագործության մանրամասն վերլուծությունը, առավել ևս, եթե նկատի ունենանք, որ հրապարակի վրա եղած, 1933-ին տպագրված «Պատարագ»-ը

1 Ալ. Շահվերդյան, «Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ», էջ 504—505:

Կոմիտասի ձեռքով ընդունված ավարտված գործ չէ, նրա թերի տեղերն ու այլ պահպանները վերականգնել և լրացրել է Կոմիտասի աշակերտ, կոմպոզիտոր Վարդան Սարգսյանը:

Կոմիտասի «Պատարագ»-ը պրոֆեսիոնալ բարձր արժանիքներով օժտված մեծ մասշտաբի ստեղծագործություն է: Հայ ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտությունը համարելով հարազատ քույր ու եղբայր, Կոմիտասը «Պատարագ»-ի իր մշակումը առատորեն հագեցրել է բուն ժողովրդական երաժշտության տարրերով: Նրանում շատ կան նրբորեն ընտրված և ազգային ոճի տեսակետից մաքրված, զտված մեղեդիներ: Դրանցից է, օրինակ, «Խորհուրդ խորին» երգի վեհաշունչ մեղեդին: Այդ մեղեդիները մշակելիս Կոմիտասը լայնորեն վերարտադրել է նրանց ազգային անաղարտ լադա-ինտոնացիան, ազատ-իմպրովիզացիոն բնույթի հարուստ ռիթմը և հասել է ստեղծագործական ցայտուն արդյունքի: Չնայած այդ բոլորին, պետք է ասել, որ էջմիածնի միաբանության անդամ Կոմիտասը իր այդ ստեղծագործությամբ որոշակի տուրք է տվել եկեղեցական գաղափարախոսությանը, անտես անելով, որ «Պատարագ»-ի գաղափարական բովանդակությունն անհարիր է ժողովրդական-գեղջկական երաժշտության ռեալիստական, կենսահաստատող բովանդակության հետ: Իր կրոնական-եկեղեցական բովանդակության շնորհիվ Կոմիտասի «Պատարագ»-ը մեզ համար հիմնականում ունի պատմական և գիտահետազոտական նշանակություն (եկեղեցական երաժշտության և Կոմիտասի պոլիֆոնիկ ոճի ուսումնասիրության տեսակետից):

Երբ խոսվում է Մակար Եկմալյանի հայ երաժշտության պատմության մեջ ունեցած դերի մասին, անմիջապես հիշատակվում է «Պատարագ»-ի նրա մշակումը որպես իր գլուխգործոց: Մակայն այդ նույնը տեղի չի ունենում Կոմիտասի մասին խոսելիս, որովհետև Կոմիտասի ստեղծագործական խոշորագույն նվաճումները, ինչպես ասել ենք արդեն, նախ և առաջ կապված են հայկական ժողովրդական՝ գեղջկական երգերի հիասքանչ ու աննման մշակումների հետ, որոնք նրա ստեղծագործության հիմքն ու էությունն են կազմում:

...Հայ ժողովրդական երգերի մշակման ասպարեզում Կոմիտասի կոմպոզիտորական բարձր վարպետությունը և ստեղծագործության այս կամ այն գծերը ցուցադրող բազմաթիվ այլ օրինակներ կարելի է բերել, սակայն բերված օրինակներն էլ բավական են համոզվելու համար, որ ազգային ռեով կերտված նրա խմբերգերն ու մեներգերը միաժամանակ պերճախոս կերպով վկայում են նրա կոմպոզիտորական ընդգծված անհատականության մասին:

Դեռ 1897 թվականին Բեռլինից գրած նամակներից մեկում Կոմիտասը գրում էր. «... Ուսուցչապետս միշտ կրկնում է դուք ստեղծել եք երաժշտական ազնիվ ու ինքնուրույն ոճ, որ կարմիր գծի պես ձեր ամբողջ գրվածքների և շարադրությունց մեջ պայծառ անց է կենում (ընդգծումը մերն է—Ս. Գ.): Այդ ոճը ես անվանում եմ հայկական ոճ, ասում է, որովհետև մեր երաժշտական ծանոթ աշխարհի համար նորություն է»¹:

Ահա այդ «երաժշտական աշխարհի համար նորություն» հանդիսացող «ազնիվ ու ինքնուրույն» ոճն էր այն ուղին, որով անցավ ստեղծագործական մեծ քանքարով օժտված գեղագետ Կոմիտասը, ժողովրդական երաժշտության հիման վրա ազգային կլասիկ երաժշտության ստեղծման ուղին, որը Կոմիտասը հաղթահարեց փայլուն կերպով:

* * *

*

Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ վրկալ երաժշտությունը գրավում է ամենանշանակալից տեղը: Սակայն Կոմիտասը ստեղծել է նաև գործիքային, մասնավորապես դաշնամուրային փոքր ձևերի հիանալի նմուշներ: Առանց շափազանցություն կարելի է ասել, որ Կոմիտասի դաշնամուրային միախառնություններն իրենց նրբագեղ ավարտվածությամբ, պարզ ու անմիջական բովանդակությամբ և գեղարվեստական ներգործ

1. Նամակի բնագիրը գտնվում է Գրականության և արվեստի թանգարանի Կոմիտասի արխիվում:

ծոն ուժով մի-մի գոհարներ են, որոնք պրոֆեսիոնալ դաշ-
նակահարների առաջ կատարողական հետաքրքիր խնդիրներ
են հարուցում:

Հայտնի է, որ դեռ ուսանողական տարիներին Բեռլինում
Կոմիտասը ստեղծել է մի շարք դաշնամուրային գործեր՝ «Նոկ-
տյուն», «Սգո քայլերգ» և այլն, որոնք արևմտաեվրոպական
կլասիկ երաժշտության ոճով են գրված, դրանց մեջ բացակա-
յում են ազգային երաժշտության տարրերը: Հասկանալի է,
որ դրանց վերլուծությամբ հազիվ թե մեզ հաջողվի որոշել Կո-
միտասի տեղն ու դերը հայկական դաշնամուրային գրակա-
նության մեջ, առավել ևս, որ այդ գործերը կոմպոզիտորի
ուսումնառական խնդիրների կատարման արգասիք են: Այդ
ստեղծագործությունները նշանակություն ունեն Կոմիտասի
ստեղծագործական կենսագրության որոշ հարցերը պարզելու
համար միայն:

Միշտ հավատարիմ իր սկզբունքներին, գործիքային երա-
ժրշտության ասպարեզում ևս Կոմիտասը շահախնդիր էր հայ
ազգային ինքնատիպ երաժշտական լեզվին ու ոճին: Ահա, այդ
տեսակետից նրա ստեղծագործական ինքնուրույն դիմանկա-
րի վառ արտահայտություններից մեկն էլ դաշնամուրային
պարերի ժողովածուն է, որը թերևս իր նմանը չունի մեր նա-
խաստվետական շրջանի հայկական դաշնամուրային գրակա-
նության մեջ:

Քանակով քիչ, բայց ճաշակով ընտիր, ժողովրդական երա-
ժրշտության ոճին հարազատ և զունագեղ արտահայտչական
միջոցներով կերտված հիանալի նմուշներ են հանդիսանում
դաշնամուրային այդ վեց պարերը: Ինչպես իր մեներգային
ստեղծագործությունների, այնպես էլ դաշնամուրային այս
պարերի լավագույն կատարողն իր ժամանակին հանդիսացել
է հենց ինքը՝ Կոմիտասը: Կոմիտասի կատարմամբ, առաջին
անգամը լինելով, պարերը հնչել են 1906 թ. Փարիզում և մեծ
հիացմունք պատճառել ունկնդիրներին:

Կոմիտասի դաշնամուրային պարերում նույնպես ազգա-
գրական նյութը ներկայացված է ճշգրիտ և բազմակողմանի:
Ուշադիր ունկնդիրը չի կարող չնկատել այդ ժողովրդական

պարեղանակների մեղեդիների բազմերանգությունը, լադային ու ռիթմական յուրօրինակ կառուցվածքը: Այդ բոլորը պահպանելով, Կոմիտասը նրբությամբ վերարտադրել է նաև ժողովրդական գործիքների հնչման գունային և այլ առանձնահատկութունները: Երկար տարիների պրպտումների արգասիք են պոետիկ տրամադրությամբ համակված պարային այդ վառ պատկերները, որոնց մեջ կոմպոզիտորը դրել է գեղարվեստական խոր բովանդակություն: Եվ անկախ այն բանից, որ նրանցում «էստրադային վիրտուոզական փայլը» բացակայում է, դրանք արժեքավոր ներդրում են մեր կլասիկ երաժշտության գանձարանում:

Եթե հաշվի առնենք Կոմիտասի ապրած ժամանակաշրջանը, միջավայրի սահմանափակությունը, եվրոպականի մոդայականությունը, Կոմիտասի պայքարն ու խիստ հետևողական նպատակադրումը՝ պահպանել և հարազատորեն վերարտադրել ժողովրդական երաժշտության մեկոդիկ ու ռիթմիկ ճշտությունը, ապա հասկանալի կլինի և այն, թե ինչու այդ պարերը զուրկ են «վիրտուոզային փայլից» և ինչու նրանցում դրված տրամադրությունն ու բովանդակությունը Կոմիտասը երևան է բերել հարմոնիայի և ֆակտուրայի զուսպ միջոցներով:

Կոմիտասի վեց պարերը հանրահայտ ժողովրդական մեղեդիներ են, որ մեզ են հասել դարերի խորքից: Դրանցից մի քանիսը հայ կոմպոզիտորների կողմից մշակվել են թե՛ Կոմիտասից առաջ և թե՛ նրանից հետո: Այսպես, օրինակ, հենց առաջին պարը, որ կոչվում է «Երանգի» (Երևանի), Կոմիտասից շատ առաջ, դարձյալ դաշնամուրի համար մշակել է Նիկողայոս Տիգրանյանը, և դա նրա մշակմամբ կոչվում է «Ռանգի»: Պարզ համեմատությունը ցույց է տալիս, որ միևնույն մեղեդին Տիգրանյանի մշակմամբ բոլորովին այլ ֆակտուրա է ձեռք բերել: Այստեղ մեղեդին ունի առատ զարդարանքներ, իսկ ներդաշնակումը հոմոֆոն-ակորդային է: Պետք է ասել, որ «Ռանգի»-ի թե՛ մեղեդիի զարդարանքների և թե՛ «նվագակցության» մեջ շի զգացվում ազգային հստակ ոճի գեղարվեստական մարմնավորման ձգտում: Դրան հակա-

ուակ, «Երանգի»-ի առաջին իսկ տակտերից պարզ զգում եք հայ կանացի պարի հեղաճկունն ու իթմը, նազանքն ու նրբագեղությունը: Եվ այդ շնորհիվ Կոմիտասի կողմից գտնված յուրատեսակ ֆակտուրայի, որում մեղեդին կրկնապատկված է երկու օկտավա տարածուիթյան վրա և միաժամանակ երկու ձևերին էլ տրված է ժողովրդական հարվածային գործիքների ութմը վերարտադրող օժանդակ երաժշտական գիծ: Մշակման մեջ, ի դեպ, երևան է բերված նաև մեղեդիի բացառիկ հետաքրքիր ժողովրդական լադային կառուցվածքը:

Ով գեթ մեկ անգամ լսում է այդ գողտրիկ պարը, նա չի կարող մոռանալ այն և շքնդունել, որ իր պոետիկ արտահայտչականությամբ ու թովիչ գեղեցկությամբ իրոք որ հիասքանչ մի գործ է «Երանգի»-ն, որով շատ կոմպոզիտորներ են հրապուրվել: Շատերն են փորձել օգտագործել այդ մեղեդին և նույնիսկ «էստրադային վիրտուոզային փայլ» տալով նրան, ստեղծել դաշնամուրային նոր գործ: Սակայն Կոմիտասի «Երանգի»-ի համեմատությամբ այդ գործերում միշտ ինչ-որ մի բան պակասում է: Այդ «ինչ-որ մի բան»-ը, մեր կարծիքով, ստեղծագործական այն կայծն ու ավյունն է, որ այնքան քնքշությամբ ու ջերմ սիրով ներդրել է Կոմիտասը «Երանգի»-ի մեջ (և մյուս պարերի մեջ), պահպանելով ժողովրդական պարեղանակի վճիտ մաքրությունը, նրա պարզությունն ու անաղարտությունը:

Նույնպիսի մանրամասնությամբ կարելի է քննության առնել նաև մնացած պարերը, սակայն թվում է, որ դրա կարիքը չի զգացվում: Միևնույն ստեղծագործական սկզբունքով մը՝ շակված վեց պարերի կարևոր առավելություններից մեկն էլ այն է, որ Կոմիտասն, առանց ինքն իրեն կրկնելու, յուրաքանչյուր պարի մշակման մեջ գտնում է նոր գույներ, արտահայտչական նոր միջոցներ, երբեք չխախտելով ստեղծագործության կերպարի ամբողջականությունը:

Կոմիտասի դաշնամուրային պարերը շափազանց տարածված են և աչքի ընկնող տեղ են գրավում մեր ռեսպուբլիկայի ռադիոյի և համերգային կատարողների ծրագրերում: Գրանցից մեկը միայն Կարնո «Շորոր»-ը հազվադեպ է կա-

տարվում, սակայն դա ևս իր ութմիկ բազմերանգությունը, հետաքրքիր կառուցվածքով և մեղեդիի թարմությամբ ոչ միայն ազգագրական, այլև գեղարվեստական խոշոր արժեք է ներկայացնում: Այսպիսով, Կոմիտասի դաշնամուրային վեց պարերի շարքը արժեքավոր ավանդ է մեր երաժշտական կուլտուրայի գանձարանում, դրանց խոր և բազմակողմանի ուսումնասիրությունը շատ օգտակար ու կարևոր է մեր դաշնակահարների համար:

* *

*

Վերը մենք ասացինք, որ Կոմիտասը նաև խոշոր ֆորմայի, հատկապես օպերային արվեստի բնագավառում ստեղծագործական լուրջ պրպտումներ է կատարել, մտահղացումներ է ունեցել, որոնք իր դժբախտ ճակատագրի և բազմաթիվ այլ պատճառներով լիովին չեն իրականացվել:

Վերջերս հայտնաբերված Կոմիտասի օպերային ստեղծագործությունների հատվածները, սևագիր նշումները և այլ փաստաթղթեր վկայում են, որ նա ոչ միայն մտադրված է եղել ազգային օպերա ստեղծելու, այլև որոշակի քայլեր է արել այդ ուղղությամբ:

Անհրաժեշտ ենք համարում ընթերցողին համառոտակի ծանոթացնել այդ բնագավառում Կոմիտասի կատարած աշխատանքին:

Խոսելով օպերային ասպարեզում Կոմիտասի կատարած փորձերի մասին, Գ. Տիգրանովը նշում է, որ իր ստեղծագործություններում Կոմիտասը բացառիկ վարպետությամբ ու մեծ ուժով կարողանում էր միմյանց հետ զուգորդել գեղարվեստական մարմնավորման կոնկրետությունը և կերպարի ընդհանրացումը: Նրա մշակած ժողովրդական որոշ երգերը անընդհատ զարգանում և հաճախ վեր են ածվում համեմատաբար մեծ ֆորմայի, դրամատիզմով հագեցած ծավալուն երաժշտական պատկերներով: Վոկալ և գործիքային երաժշտու-

¹ Գ. Կոմիտաս, «Հայաստանի երաժշտական ժողովուրդը», Երևան, 1956, սրբ. 195.

թյան բնագավառում ունեցած գիտելիքներն ու փորձը և ըստեղծագործական մեծ ունակությունները բնականաբար պետք է Կոմիտասին մղեին դեպի օպերային արվեստը՝ որպես դեմոկրատական բնույթի բարձրարժեք ստեղծագործական մի ժանր:

Կոմպոզիտորի արխիվում պահպանված հարուստ երաժրշտական գրականությունը, մասնավորապես կլասիկ օպերային դրամատուրգիայի լավագույն գործերի կլավիրները, ցույց են տալիս, որ Կոմիտասը կենդանի հետաքրքրություն էր հանդես բերում դեպի համաշխարհային օպերային կլասիկ ժառանգությունը: Մինչև օպերային ժանրին ձեռնամուխ լինելը, Կոմիտասն անշուշտ բազմակողմանիորեն ուսումնասիրել է առանձին կլասիկ օպերաներ: Նրա անձնական գրադարանում կան Մոցարտի, Բեթհովենի, Վերդիի, Վեբերի, Մեյբերբերի, Ռոսսինիի, Գլինկայի, Վագների և այլ հեղինակների օպերաներից լրիվ կլավիրներ կամ առանձին հատվածներ: Ինչպես նշում է երաժշտագետ Գ. Տիգրանովը¹, տեղեկություններ կան այն մասին, որ Ռիմսկի-Կորսակովի «Սնեգուրոչկա» օպերան եղել է Կոմիտասի ամենասիրված օպերաներից մեկը: Կոմիտասի հետաքրքրությունը դեպի օպերան որոշ չափով զգացվում է նաև հրապարակի վրա եղած նրա երկու հոդվածներով՝ նշանավոր կոմպոզիտորներ և բազմաթիվ օպերաների հեղինակներ Վերդիի և Վագների մասին:

Այդ ամենը վկայում է, որ օպերային դրամատուրգիային ձեռնամուխ լինելը Կոմիտասի մոտ անցողիկ կամ պատահական բնույթ չի կրել: Այլ բան է, որ ստեղծված պատմական աննպաստ իրադրությունները և մեզ արդեն հայտնի Կոմիտասի ողբերգական կյանքի պատմությունը թույլ չտվեցին նրան ամբողջացնելու իր օպերային մտահղացումները:

Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանում, Կոմիտասի արխիվում պահպանվող ձեռագիր նյութերը, առանձին սևագիր նշումները և նոտային հատվածները վկայում են օպերային ար-

¹ Գ. Тигранов, Армянский музыкальный театр, том I, Ереван, 1956, стр. 197.

վեստի բնագավառում Կոմիտասի հետաքրքիր մտահղացում-
ների և նրա կատարած ստեղծագործական աշխատանքի
մասին:

Հայտնի է, որ 1892 թվականի նոյեմբերի 15-ին Կոմիտասի
ձեռքով կազմված արևելյան եղանակների ժողովածուն որո-
շակի տեղեկություն է տալիս «օպերայի համար» կատարած
Կոմիտասի նշումների մասին: Եթե ընդունենք, որ այդ նշում-
ներն արված են մոտավորապես նույն ժամանակ, երբ կազմը-
վել է արևելյան եղանակների ժողովածուն, ապա կարելի է
ասել, որ դեռևս անցյալ դարի 90-ական թվականներին Կո-
միտասին զբաղեցրել է օպերա գրելու միտքը:

Ամենայն հավանականությամբ Կոմիտասի օպերային ա-
ռաչին մտահղացումը եղել է պատմական «Վարդան» օպե-
րան, որի հիմնական թեման, անշուշտ, հայ ժողովրդի ազա-
տագրական պայքարը պետք է լիներ՝ ընդդեմ պարսկական
բռնակալների:

Կոմիտասի գրառումների տետրում գտնում ենք նրա ձեռ-
քով գրած «Վարդան» օպերայի գլխավոր գործող անձանց ցու-
ցակը, ըստ առանձին ձայների.

«Վարդան—տենոր,
Ղևոնդ երեց — բարիտոն,
Հովսեփ կաթողիկոս—բաս,
Հազկերտ—բարիտոն,
Մուշկան—բարիտոն,
Մոգապետ—բաս,
Մոգեր—տենոր»:

Բացի դրանից, վերը հիշված ժողովածուի 37 էջում, ան-
վերնագիր մի երգի մոտ Կոմիտասի ձեռքով գրված է. «Իբրև
աղոթք օպերայի համար, A dur, ծանր շափով, $\frac{3}{4}$ -ով», որ
ինչպես ենթադրում են, նույնպես վերաբերում է «Վարդան»
օպերայի մտահղացմանը: Նույն ժողովածուի 23 և 48 էջե-
րում հեղինակի կողմից դարձյալ նշումներ կան՝ «օպերայի
համար»: Այլ սևագիր ձեռագրերից մեկում հայկական ձայ-
նանիշներով տրված է երգչախմբի համար գրված պատկեր,
ուր հայ զինվորները պարսիկներին հաղթելով «շնչահեղձ

(«staccato») երգում են և պատմում պատերազմական գործողությունների մասին»: «Ղևոնդ երեցը զորքերին խրախույս է տալիս և երգում» (գրված է հայկական ձայնանիշներով): Այնուհետև դարձյալ երգչախմբի մի հատված. «Նախարարները Պարսկաստանում իրենց հավատն ուրացած և արևին պաշտոն մատուցելիս երգում են մոգերի ու պարսից շահի հետ»:

Այս փաստերը վկայում են, որ ազգային-ազատագրական թեման որպես օպերային ստեղծագործություն նյութ, իրոք, զբաղեցրել է Կոմիտասին: Բացի այդ, վերջերս հայտնաբերված Կոմիտասի «Սասմա ծոեր» օպերայի համար նախատեսված ռեչիտատիվի մի սևագիր էսքիզը (Դավթի և Փոքր Մհերի վեճը), ինչպես նաև կոմպոզիտորի արխիվում եղած «Սասունցի Դավիթ» էպոսից գրառումները նույնպես դրա վկայությունն են:

Կոմիտասի՝ ազգային էպոսի հիման վրա օպերա գրելու վառ ձգտման մասին է վկայում նաև ակադեմիկոս Մանուկ Աբեղյանը: Նա գրում է. «Նրա երազներից մեկն էլ այն էր, որ միշտ պատրաստվում էր մի օպերա շարադրելու հայկական և ընդհանրապես արևելյան եղանակների ոգով. դրա համար ամենից հարմար նյութը համարում էր մեր «Սասմա ծոերը» և որքան գիտեմ, մի քանի եղանակ շարադրել էր: Այս միտքը հղացել էր նա ուսանողական ժամանակ և բեմին ծանոթանալու համար նա իր պրոֆեսորի միջնորդությամբ մի քանի անգամ Բեռլինում նույնիսկ բեմ էր ելել, շեմ հիշում է թե որ օպերային խմբի մեջ, իբրև խորհատ: Այս մասին նա շատ քչերին էր պատմում»¹:

Ինչպես «Վարդան», այնպես էլ «Սասմա ծոեր» օպերաները գրելու իր նպատակադրումն իրականացնելու համար Կոմիտասը արևելյան եղանակները հավանաբար պետք է օգտագործեր իրանական և արաբական կողմերի երաժշտական բնութագրումների համար:

¹ Մ. Աբեղյան, Հիշողություններ Կոմիտասի մասին, «Կոմիտաս» ժողովածու, էջ 67:

Մինչև վերջերս անհայտության քողի տակ էին մնացել Կոմիտասի գրչին պատկանող «Քաղաքավարության վնասներ» երաժշտական պատկերները, որոնք ցույց են տալիս հեղինակի բազմակողմանի ընդունակությունների դրսևորումը նաև երաժշտական կոմեդիայի բնագավառում: Ելակետ ունենալով Հակոբ Պարոնյանի մեծարժեք ստեղծագործությունը և դիմելով կոմեդիական ժանրին, Կոմիտասը բացահայտում է իր ստեղծագործական դիմանկարի մինչ այդ մեզ անհայտ և ուշագրավ կողմերից մեկը ևս: Դա նրա ձգտումն է դեպի հումորը, կոմիկական դրությունները, ի վերջո, դեպի երաժշտական սատիրան:

«Քաղաքավարության վնասներ»-ի հեղինակային մատիտագիր կլավիրն ընդգրկում է երկու տեսարան, կլավիրում առկա են գործող անձանց երաժշտական բնութագրումները, կան նաև երաժշտական մասին վերաբերող հեղինակային զանազան ռեմարկներ:

Կարծում ենք, որ հարկ չկա շարադրելու այդ ստեղծագործության բովանդակությունը, միայն նշենք, որ տեքստը հիմնականում պահպանված է ըստ Հակոբ Պարոնյանի, շատ աննշան շեղումներով և այն էլ պատկերների հերթականության մեջ: Կլավիրի վրա Կոմիտասի ձեռքով գրված է «Պարոնյանից»¹:

«Քաղաքավարության վնասներ»-ի երաժշտությունը շարադրված է գերազանցապես հայ ժողովրդական քաղաքային երգերի ինտոնացիաներով: Երաժշտությունը ասերզային-արտասանական սկզբունք ունի, որպիսի սկզբունքը, ինչպես հայտնի է, շատ բնորոշ էր ռուսական կլասիկ երաժշտության ականավոր ներկայացուցիչներ Դարգոմիժսկուն և Մուսորգսկուն: «Քաղաքավարության վնասներ»-ի երաժշտության ոճը մեկ անգամ ևս հաստատում է վերևում ասված մեր այն միտքը, որ անհրաժեշտության դեպքում Կոմիտասն, առանց խախ-

1 Կոմիտասի «Քաղաքավարության վնասներ» ձեռագրի մանրամասն նկարագրությունը տե՛ս Գ. Տիգրանով և Մ. Մուրադյան, «Կոմիտասի երաժշտական կոմեդիայի ձեռագիրը», Հայկ. ՍՍՏ Գիտ. ակադեմիայի «Տեղեկագիր», № 3, 1955, էջ 81—83:

տելու իր հիմնական սկզբունքը, օգտվում էր նաև հայ քաղաքային երգարվեստի ինտոնացիոն հարստությունից: Այդ մասին են վկայում նաև «Անուշ» օպերայի համար նախատեսված որոշ մեկոդիաներ:

«Քաղաքավարություն վնասներ»-ի մեջ տեղ գտած դիալոգներում և խմբերգերում Կոմիտասն առանձին դեպքերում ազատորեն գործի է դրել պոլիֆոնիկ ոճ (ասերգային շարադրանքի շրջանակներում): Դա միանգամայն հասկանալի է: Այդ ոճի կիրառումը բնականաբար թելադրվել է ընտրված սյուժեով, ինչպես նաև, հավանաբար, լեզվական, կենցաղային յուրահատուկ կոլորիտի առանձնահատկությունները պահպանելու անհրաժեշտությամբ:

Ակադեմիկոս Հրաչյա Աճառյանի վկայությամբ, էջմիածնում, նեղ շրջանակում, սիրողական ուժերով բեմադրվել է «Քաղաքավարության վնասներ»-ը և այդ ներկայացման մեջ գլխավոր դերը կատարել է ինքը՝ Կոմիտասը, հիացմունք պատճառելով ներկա եղողներին: Սակայն Աճառյանը նաև հիշատակում է, որ այդ ներկայացումը խիստ թշնամաբար է ընդունվել հոգևորականության կողմից, որն իր խոր զայրույթն է արտահայտել Կոմիտասի սարքած նման խաղի նկատմամբ:

Անցնելով Կոմիտասի «Անուշ» օպերային, պետք է նշել, որ այդ մասին մեր և արտասահմանյան հայ մամուլում տարբեր բանասերների, հուշագիրների, Կոմիտասի աշակերտների և այդ հարցով հետաքրքրվող այլ անձանց կողմից իրար հակասող, երբեմն շփազանցությունների հասնող շատ տեղեկություններ են հրապարակվել, որոնցում արված են թաղարություններն ու արտահայտված անհավանական մտքերն ավելի շատ են, քան Կոմիտասի «Անուշ»-ից մեզ հասած սեփական ձեռագրերը, որոնք ներկայումս գտնվում են կոմպոզիտորի երևանյան արխիվում:

Հրապարակի վրա եղած նամակների և, ամենագլխավորը, Կոմիտասի պահպանված ձեռագրերի ուշադիր ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ ըստ էության այդ օպերայից որպես ամբողջական հատվածներ շատ քիչ բան է հասել մեզ:

Այդ նյութերը վկայում են, որ Կոմիտասը դեռևս 1904 թվականից, իրեն հատուկ ստեղծագործական մեծագույն ոգևորությամբ, ձեռնամուխ է եղել Հովհ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմի հիման վրա օպերա գրելու աշխատանքին:

Եվ մի՞թե միայն Կոմիտասն է հրապուրվել այդ անմահ պոեմով: Թումանյանի «Անուշ» պոեմը իրոք որ հանդիսանում է նախաստվետական շրջանի հայ գյուղական կյանքի յուրատեսակ հանրագիտարանը: Այդ ստեղծագործության մեջ բացառիկ վարպետությամբ ու գեղարվեստորեն պատկերված է 19-րդ դարի հայ գյուղի կյանքն իր տիպական կողմերով, կենցաղը, նահապետական ազաթն ու սովորությունները, խավարի ու տգիտության թագավորությունը, ուրախությունն ու վիշտը:

Ինչպես շատ հայ երաժիշտների, այնպես էլ Կոմիտասին առաջին իսկ ընթերցումից խորապես հուզել ու հրապուրել է այդ ստեղծագործությունը, որի մասին Վալերի Բրյուսովը գրել է. «Այլազգի ընթերցողի համար Թումանյանի պոեմներին (օրինակ նրա «Անուշ»-ին) ծանոթանալն ավելի շատ բան է տալիս, քան կարող են տալ մասնագիտական հետազոտությունների ստվար հատորները: Բանաստեղծը ցայտուն և վառ գծերով վերստեղծում է հարազատ ժողովրդի կենցաղը, բայց այդ նա անում է որպես գեղագետ, կյանքի կոշիկով անմոռանալի կերպարներ՝ ոչ այնքան անհատականացված, որքան տիպական»¹:

Բնականաբար, Կոմիտասը չէր կարող անտարբեր անցնել հայ գյուղական կյանքը պատկերող այդ հոյակապ պոեմի կողքով: Այդ թեմայով օպերա ստեղծելու միտքը Կոմիտասին զբաղեցրել է մի քանի տարի շարունակ:

Առաջին հիշատակությունն այն մասին, որ Կոմիտասը մտադիր է «Անուշ» օպերա գրելու, մենք հանդիպում ենք իշխանուհի Մարիամ Թումանյանին ուղարկած Կոմիտասի 1904 թվականի հունվարի 22-ի նամակում²: Այդ նամակից երե-

¹ В. Брюсов, «Поэзия Армении», 1916, стр. 78—79.

² Մ. Թումանյանին գրած Կոմիտասի նամակը գտնվում է Հայկական

վում է, որ նա հաճույքով է կարդացել Հովհ. Թումանյանի հմայիչ «Անուշ»-ը. նա որոշ դիտողություններ է անում օպերայի լիբրետոյի նախագծի մասին և խնդրում այդ ամենը իրազեկ դարձնել պոետին: Իր ցանկությունները հայտնելուց հետո, Կոմիտասը միաժամանակ խնդրում է, որքան հնարավոր է շուտ պատրաստել լիբրետոն, որպեսզի նա երաժշտության ծրագիրը մշակի:

Հետաքրքրական է նաև անվանի գրող, ակադեմիկոս Դերենիկ Դեմիրճյանի վկայությունը, որը դարձյալ վերաբերում է Կոմիտասի «Անուշ» օպերային: Մեր կարծիքով դա 1905 թվականին տեղի ունեցող իրողության մասին է, որ մոտավոր ճշտությամբ վերհիշում է Դեմիրճյանը: «Մի տարի անց, գնալով էջմիածին, այցելեցի Կոմիտասին: Հնադարյան խուցի մեջ, կիսամութ սենյակում դրած էր նրա ֆիզհարմոնը: Նա ցույց տվեց իր ուսումնասիրությունները հայկական հին ձայնանիշների մասին, իր նյութերը և գյուտերը: Հիշում եմ նրա հատվածները «Անուշ» օպերայից, որի վրա աշխատում էր: Նա երգեց Սարոյի և Անուշի հանդիպումը՝ «Ասում են ուռին»-ը: Արիաները օրգանապես ծնունդ էին ժողովրդական երգի և զարմանալի պարզ իրենց գեղեցկության մեջ: Ինձ հետաքրքրում էր ժողովրդական դիալոգը և ուշիտատիվը»¹:

Այսպիսով հայտնի է դառնում, որ դեռ 1905 թվականին արդեն որոշ հատվածներ ու արիաներ Կոմիտասի «Անուշ» օպերայից գոյություն են ունեցել: Դերենիկ Դեմիրճյանի այն տպավորությունը, որ «Անուշ» օպերայի «արիաները օրգանապես ծնունդ էին ժողովրդական երգերի և զարմանալի պարզ իրենց գեղեցկության մեջ», իրոք հաստատվում է պահպանված մեղեդիների խորապես ժողովրդական բնույթով:

ՍՍԹ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանի կոմպոզիտորի արխիվում:

Մ. Թումանյանը ժամանակին Թբիլիսիում հայկական բարեգործական ընկերության գործունյա անդամներից է եղել: Նա է Կոմիտասին հորդորել «Անուշ»-ը օպերայի վերածելու միտքը:

¹ Գ. Դեմիրճյան, «Կոմիտասի մասին», տե՛ս «Կոմիտաս» ժողովածու, Երևան, 1930 թ., էջ 72:

Այդ է վկայում նաև 1905 թվականի մարտի 3-ի Մ. Թումանյանի նամակն ուղղված Կոմիտասին, որտեղ նա խնդրում է կոմպոզիտորին՝ Թիֆլիս գալիս իր հետ վերցնել «Անուշ» օպերայի արդեն պատրաստ հատվածները. «Սա շատ ուրախ եմ, — գրում է նա, — որ հնարավորութուն կունենամ Ձեզ հետ ծանոթանալու և խոսելու «Անուշ» օպերայի մասին: Եթե կարելի է, Ձեզ հետ բերեցեք ձայնագրած կտորները, ասում են, շատ հաջող է դուրս եկել»¹:

«Անուշ» օպերայի ստեղծման ընթացքի մասին մեր տեղեկությունները լրացնում է նաև Կոմիտասի նամակն ուղղված Հովհաննես Թումանյանին: 1908 թվականի մայիսի 24-ին էջմիածնից գրած Կոմիտասի նամակում կարդում ենք. «Աղպեր, վաղուց է սկսել եմ և բավական բան գրել քո Անուշից, (ընդգծ.—Մ. Գ.), բայց դեռ պակասավոր բաներ շատ կան, որպեսզի մի ամբողջություն դառնա: Այս գիրն առնելուն պես գրիչդ կառնես և ինձ մի դրական բան կգրես: Այս ամառվա արձակուրդներին պետք է զբաղվեմ առավելապես «Անուշ»-ով: Գրիր, թե երբ կարող ես մի քանի օրով ինձ մոտ հյուր գալ և այստեղ միասին վերջացնենք, և ես հանդիստ շարունակեմ. ամեն անգամ երբ տրամադրությունս տեղն է, ձեռքերս թուլանում են, որովհետև երգի հարմարեցրած չեն, դեռ բաներ ու պակասներ էլ կան»²:

Ինչպես տեսնում ենք, Կոմիտասն արդեն «բավական բան գրել է»: Այդ նամակը գրելուց մոտավորապես 15 օր հետո, հունիսի 8-ին դարձյալ Հովհ. Թումանյանին ուղարկած նամակում Կոմիտասը գրում է, որ ինքը որոշել է ամառն անցկացնել էջմիածնում, բայց «Անուշ»-ի լիբրետոն լրացնելու նպատակով բանաստեղծի հետ միասին աշխատելու համար պատ-

¹ Տե՛ս Մ. Թումանյանի նամակը ուղղված Կոմիտասին, ՀՍՍԹ Գիտ. ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանի Կոմիտասի արխիվում:

² Կոմիտասի նամակը Հովհ. Թումանյանին, Հայկ. ՍՍԹ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանի Կոմիտասի արխիվում:

րաստ է մի տաս օրով մեկնել Դիլիջան: Իսկ 1909 թվականի փետրվարի 14-ին Մ. Թումանյանին ուղարկած նամակում Կոմիտասը իր աշխատությամբ ոգեշնչված, գրում է, որ «Անուշ»-ը հաջողությամբ առաջ է գնում, գրել է մի քանի նոր հատվածներ: Սակայն նա վշտացած, նույնիսկ շփոթված է Հովհաննեսի բանտարկությամբ¹: Այնուհետև Կոմիտասը այդ նույն նամակում դառնագին գանգատվում է, որ «... էլի կիսատ մնաց «Անուշ»-ի երգական խմբագրությունը»:

Սակայն, հետագա ստեղծագործական տարիները, դժբախտաբար, այնպես դասավորվեցին, որ ոչ միայն «Անուշ»-ի երգական խմբագրությունը կիսատ մնաց, այլև օպերայի պատրաստի հատվածները ցրիվ եկան աշխարհով մեկ և միայն վերջին տարիների ընթացքում, կոմպոզիտորի այլ ձեռագիր նյութերի հետ ի մի հավաքվեցին Սովետական Հայաստանում:

Կոմիտասի արխիվում պահպանվող հետաքրքրական և քչերին հայտնի երաժշտական նյութերը վկայում են ստեղծագործական այն քրտնաջան աշխատանքը, որ ներդրել է Կոմիտասը «Անուշ» օպերան գրելիս: Այդ նյութերի մեջ ամենից առաջ աչքի են ընկնում Կոմիտասի ձեռքով 27 թերթիկների վրա խնամքով ու մաքուր գրած տարբեր բնույթի մեղեդիներ, իրենց տեքստերով, որոնք կոմպոզիտորի կողմից նախատեսված են եղել «Անուշ» օպերայի համար: Դրանց մի մասը հայկական ժողովրդական՝ գեղջկական, քաղաքային և գուսանական երգերի մեղեդիներ են, իսկ մյուս մասն էլ՝ Կոմիտասի ինքնուրույն մեղեդիները, որոնք նույնպես գրված են ժողովրդական երգի ոճով:

Կարելի էր մեկ առ մեկ թվարկել «Անուշ» օպերայի կորստից փրկված այդ հատվածները, բայց թվում է, թե դրա կարիքը չկա²: Միայն համառոտակի նշենք, որ այդ նույն նյու-

¹ Խոսքը Հովհ. Թումանյանի բանտարկության մասին է. նա ցարական օխրանկայի կողմից մեղադրվում էր «հակապետական գործունեության» և «Անդրկովկասի ժողովուրդների մեջ բարեկամության ու համերաշխության գաղափարներ քարոզելու համար»:

² Կոմիտասի «Անուշ» օպերայի պահպանված հատվածների մանրա-

Թերի մեջ ուշադրութեան արժանի են նաև օպերայի նախաբանի և առաջին պատկերի Կոմիտասի ձեռքով գրված մանրամասն սցենարը և զանազան թերթիկների վրա կատարված բազմաթիվ սևագիր նմուշները:

Առանձնապես հետաքրքրական է նշել, որ «Անուշ» պոեմի 1903 թվականին հրատարակված օրինակի լուսանցքներում կան Կոմիտասի ձեռքով արված բազմաթիվ նշումներ ու ցուցումներ, որոնք վերաբերում են պոեմի բեմական մարմնավորմանը, երաժշտության դրամատուրգիական զարգացմանը, օրկեստրավորմանը, գեղարվեստական ձևավորմանը, երաժշտական առանձին տեսարանների տոնայնական-մոդուլացիոն պլանին և այլն: Այստեղ կա նաև Սարոյի երգի («Բարձր սարեր»-ի) առաջին մի քանի տակտերի Կոմիտասի նախնական նշումները պարունակող պարտիտուրան, որով շատ դժվար է դատել ամբողջության մասին: Առկա են նաև գլխավորապես հայկական ձայնանիշներով գրված զանազան լեյտմոտիվներ, ասերգային բնույթ ունեցող հատվածներ ու երաժշտական այլ դարձվածքներ:

Չափազանց ուշագրավ է այն փաստը, որ շունենալով իր ձեռքի տակ վերջնականապես ավարտված օպերային լիբրետո, Կոմիտասն, այնուամենայնիվ, իր պրակտիկ աշխատանքը չի ընդհատել և այն տարել է ճշմարիտ ելակետ ունենալով «Անուշ» պոեմի ժողովրդական-բանաստեղծական ոգին, նրա ռեալիստական գաղափարական-գեղարվեստական բովանդակությունը: Ինչպես արդեն ասվեց, «Անուշ»-ի համար նախատեսված մեղեդիներն իրենց բնույթով շատ մոտ են հայկական գյուղական ու քաղաքային երգերին, որոնց մեջ հաճախ են պատահում ծանոթ ինտոնացիաներ և ժողովրդական երգերի հետաքրքիր նմուշներ: Դրանց թվին են պատկանում, օրինակ, «Ասում են ուռին», «Սիրուն աղջիկ, ի՞նչ ես լալիս» (տե՛ս նոտային օրինակը) և այլն:

մասն նկարագրությունը տե՛ս Ռ. Աթայան, Կոմիտասի ձեռագրերը («Սովետական արվեստ»), 1955 թ., № 4, էջ 42, և Գ. Тигранов, Армянский музыкальный театр, том I, Ереван, 1956, стр. 200:

Սի - րուն աղ - ջիկ, ինչ ես լս - ւիս

եզ - պես մե - ճակ ու մո լու. քե լս-լիս ետ՝ վազդ ես ու զամ.

մա լիս կր - զու մի քիչ կայց. քե լս լիս ետ՝ լազդ ես ու զամ

ա՛խ ես գր Գոց... ես գր ես դ'

Օպերայի երկու այլ հատվածներում օգտագործված են գուսանական երգերի ինտոնացիաներ: Դրանցից մեկը Սարոյի և Մոսիի կոխի տեսարանն է, որտեղ Կոմիտասն օգտագործել է Շիրինի «Ակնարկյա» երգի ինտոնացիաները, իսկ մյուսը՝ Անուշի երգերից մեկը («Ախ էն կանաչ»), որի համար օգտագործված է Զիվանու «Քո փափագով» երգը:

Չնայած Կոմիտասի համար ստեղծված նյութական և բարոյական ամենածանր պայմաններին և հայկական օպերային արվեստի զարգացման անհրաժեշտ պայմանների իսպառ բացակայությանը, բայց և այնպես Կոմիտասը հերթաբար ուղի էր հարթում նաև մեր ազգային օպերայի համար: Այն ամենը, ինչ կատարեց Կոմիտասը մեն-մենակ, առանց պետական և հասարակական կազմակերպությունների օգնության, պատմական և սկզբունքային կարևոր նշանակություն ունեցավ մեր ազգային օպերայի զարգացման հաջորդ փուլը նախապատրաստելու տեսակետից:

Ինչպես իրավացիորեն նշում է երաժշտագետ Գ. Տիգրանովը, Կոմիտասը խորապես գիտակցում էր օպերային արվեստի գեղարվեստական-հասարակական խոշոր դերն ու նշանակությունը՝ պարզ պատկերացնելով ժողովրդայնությունը օպերային արվեստի մեջ, և այդ տեսակետից միանգամայն սրամաբանական ու հասկանալի է դառնում Կոմիտասի ստեղ-

ժագործական մերձեցումը ուսական օպերային կլասիկներին և սթեյտիկական սկզբունքներին:

Այսպիսով, օպերային արվեստի բնագավառում նույնպես կոմիտասը որոշակի գործ է կատարել, իր սրբազան պարտքը հատուցելով մեր ժողովրդի, մեր երաժշտական կուլտուրայի հանդեպ:

Կոմիտասի ողջ ստեղծագործությունն իր փառաբանական սկզբունքներով և ժողովրդայնությունով խոր ազդեցություն է թողել հայ երաժշտական կուլտուրայի (այդ թվում և օպերային կուլտուրայի) վրա, խթանելով նրա զարգացմանն ու առաջխաղացմանը:

2. ԵՐԱԺՇՏԱԳԵՏԸ, ՇՐԱԲԱՐԱԿԱՍՈՍԸ ԵՎ ԱԶԳԱԳՐԱԳԵՏԸ

Կոմիտասի ստեղծագործական աշխատանքի հետ միասին, նրա երաժշտագիտական, հրապարակախոսական ու ազգագրական բեղմնավոր գործունեությունը նույնպես չափազանց արժեքավոր է մեր երաժշտական կուլտուրայի համար:

Կոմիտասը հայ երաժշտագիտության, երաժշտական ազգագրության ու հրապարակախոսության նախասովետական շրջանի ամենախոշոր դեմքն է: Նա բազմակողմանիորեն զարգացած երաժշտագետ էր, որ ճիշտ ըմբռնելով մեր իրականությունն մեջ տեղի ունեցող կուլտուրական վերելքի խոշոր նշանակությունը՝ իր կոմպոզիտորական-ստեղծագործական անխոնջ աշխատանքին զուգընթաց ձեռնամուխ եղավ նաև երաժշտագիտական-տեսական բազմաթիվ կնճռոտ ու չլուծված հարցերի ուսումնասիրությանը: Իր բազմաբեղուն հետազոտական գործունեությունը կոմիտասը գիտական հիմքի վրա դրեց և լիարժեք պրոֆեսիոնալ բնույթ տվեց հայ երաժշտագիտությանը:

Հայ ժողովրդի երաժշտական կուլտուրայի անցյալի, ներկայի և ապագայի բախտով մտահոգված կոմիտասի ուսումնասիրության առարկան դարձան ազգային ժողովրդական և հոգևոր երաժշտությունը, նրանց փոխադարձ կապը, լադային-ինտոնացիոն առանձնահատկությունները, տաղաչափու-

թյունը, առողջանությունը, շեշտադրությունը, խոսքի և երա-
ժրշտության օրգանական կապի հարցերը և պատմականորեն
ստեղծված այլ օրինաչափություններ, որոնց հայտնաբերման
և գիտական հիմնավորման համար նա պայքարի ելավ հայ
երաժշտությանը խորթ և օտարամուտ ազդեցությունների դեմ:
Կոմիտասի գիտական ուսումնասիրության կարևոր մասերից
մեկն էլ կազմում է մոտ քսան տարվա նրա աշխատանքը խա-
զաբանության ուղղությամբ: Այս բողոքի մասին Կոմիտասի
արխիվում կան ավարտված և անավարտ աշխատություններ
և բազմաթիվ սևագիր նմուշներ, ինչպես հայտնի է, ժամա-
նակի պարբերական մամուլում էլ լույս են տեսել նրա մի շարք
չափազանց բարձրարժեք հոդվածները¹:

Թե որքան լարված ու ինտենսիվ է ընթացել Կոմիտասի
գիտական աշխատանքը, պարզ երևում է նրա նամակներից
ու ժամանակակիցների հուշերից: Մենք արդեն բերել ենք
Վ. Դ. Դորդանյանի մի վկայությունը (տե՛ս էջ 20), քերենք
նաև մի կարևոր հատված Նիկողայոս Տիգրանյանին ուղարկած
Կոմիտասի նամակից, որտեղ նա գրում է. «Այժմ պատրաստ է
տպագրության և կտպվի Փարիզում «Հայոց եկեղեցական ութ
ձայնեղանակները, նոցա դարձվածքները և ստեղինները», իսկ
մեր երաժշտական ընկերության ժողովածուների մեջ լույս
պետք է տեսնեն (քեզ արդեն պատմել եմ) հայոց եկեղեցական
երգեցողությունը, արտասանությունը (երգեցողության inton-
ation), տաղաչափությունը և ժողովրդական եղանակների
հիմքը որտեղից է: Նոր մշակում եմ հայոց ժողովրդական հին
և արդի դյուցազներգությունը և եկեղեցական խազերի պատ-
մությունը»²:

¹ Կոմիտասի երաժշտագիտական տպագրված հոդվածների մեծ մասն
ամփոփված է «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ» խորագիրը կրող
ժողովածուում, որ լույս է ընծայել Ռ. Մելիքյանի անվան Երաժշտական
գիտահետազոտական կարիքատը, 1941 թ., Երևան:

² Նամակի պատճենն գտնվում է Գրականության և արվեստի թան-
գարանի արխիվում: Նամակի բնագրում տարբերվել չի նշված, այլ գրե-
ված է 22/2., հավանաբար այդ նամակը գրվել է 1902—1903 թթ.
շրջանում:

Ի դեմս Կոմիտասի, մեր երաժշտության պատմության հս-
րիզոնի վրա վեր է խոչանում հայ երաժշտագիտության հիմ-
նադիր մեծ գիտնականի խոհուն ու պայծառ դեմքը: Նա
հետազոտող գիտնական էր, այս բառի լայն առումով, ծայր-
աստիճան մանրակրկիտ ու խստապահանջ և զուր չի ասված,
որ Կոմիտասը «մի մոլեռանդ արևելցի էր՝ պատրաստ ամեն
մի նոտայի համար արյուն թափելու»:

Ինչպես ստեղծագործության բնագավառում, այնպես էլ
երաժշտական տեսության մեջ Կոմիտասի լեյտմոտիվը ժողո-
վրդական երգն է իր բազմերանգ բովանդակությամբ, ինտո-
նացիոն հարուստ սֆերայով, մետրո-ռիթմիկ բազմապիսի
հնարավորություններով: Կոմիտասը ժողովրդական երգն ըն-
կալում էր իր պատմական զարգացման մեջ: Կոմիտասի խոս-
քերով ասած, «Ինչպես գեղարվեստի ամեն ճյուղ, նույնպես և
երաժշտությունը ունեցել է իր մանկության, հասունության և
լրիվ զարգացման շրջանը»:

«Այսպես, օրինակ, — գրում է Կոմիտասը, — ինչպես մա-
նուկը, որ նոր է թևակոխում մտավոր կյանքի մեջ, նրա ար-
տահայտության եղանակները պարզ են, կարճ և կրում են
բացազանչական ձև: Քանի մանուկը թե արտաքին և թե ներ-
քին կյանքով աճում է, նրա արտահայտության ձևը հետզհետե
բարդանում է, ընդարձակվում է և կրում է եղանակավորված
ձև: Երբ մանուկը դառնում է զարգացած, կազմակերպված
մարդ, նրա արտահայտության եղանակը լինում է ավելի խոր,
ավելի բնորոշ և ավելի ներդաշնակ: Ահա այս երեք գլխավոր
շրջաններից անցնում է ամեն երաժշտություն»:

«Հայ ժողովրդական և եկեղեցական երգերը» հոդվածը,
որից կատարված է այս մեջբերումը, իրենից ներկայացնում
է 1905 թ. Թիֆլիսում կարդացած Կոմիտասի դասախոսու-
թյուններից մեկի ամփոփումը¹: Այդ աշխատությունը հատ-
կապես մեծ արժեք է ներկայացնում հայկական ժողովրդա-

¹ Կոմիտաս, «Հայ ժողովրդական և եկեղեցական երգերը», տե՛ս Հոդ-
վածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941 թ., էջ 9—10 (առաջին
անգամ լույս է տեսել 1905 թ. «Մշակ»-ում, № 65 և 66, Թիֆլիս):

Վան երգի ժանրային առանձնահատկությունների բնորոշման տեսակետից:

Կոմպոզիտորի արխիվում պահպանված արժեքավոր ձեռագիր ուսումնասիրություններից մեկում միանգամայն պարզորոշ կերպով դրսևորված է նրա վերաբերմունքը ազգային երաժշտության հարցի նկատմամբ: Նա գրում է. «Ապագա երաժշտության ուսումնասիրության հիմքը պետք է դառնա ժողովրդական երաժշտությունը (յուրաքանչյուր ազգային երաժշտության համար իր ժողովրդական երգը), ոչ թե գեղարվեստականը (պետք է հասկանալ՝ պրոֆեսիոնալ ստեղծագործությունը—Ս. Գ.), որովհետև գեղարվեստականը նախամշտածված, ծրագրված արտահայտություն է, իսկ ժողովրդականը՝ բնական, ըոպեական, այնպես որ ժողովրդականը որովհետև բնական է, պարզ է, ուրեմն և ժողովրդական երգի կազմութունը պետք է լավ ուսումնասիրել և ապա դորա հիման վրա հենել գեղարվեստականը» (ընդգծումը մերն է—Ս. Գ.):

Ժողովրդական երաժշտության վերաբերյալ գիտահետազոտական աշխատանքի կլասիկ օրինակ է հանդիսանում Կոմիտասի «Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գյուղի ոճով» նշանավոր աշխատությունը, գութաներգի հանգամանակից վերլուծությունը՝ տեքստի և երաժշտության սպառիչ մեկնաբանություններ: Մեր երաժշտագիտության մեջ դեռևս նմանը չունեցող այդ կապիտալ ուսումնասիրությունն իր ներածությամբ ու վերջաբանով, բանաստեղծական տաղաչափության, բանաստեղծականների ու բարբառների, եղանակի, նրա ձայնաշարի, ամանակի, շափի, կշռի, գույների ու երանգների և բոլոր մյուս մանրամասնությունների խորիմաստ ու նրբին վերլուծությամբ հիացմունքի և ջերմ երախտագիտության զգացմունքներ է առաջացնում դեպի գիտնական Կոմիտասը:

Իր մի շարք հոդվածներում մենք գտնում ենք գիտական կարևոր զննումներ, դիտողություններ և հետևություններ հայ ժողովրդական երաժշտության զուտ տեսական հարցերի մասին: Այսպես, օրինակ, ուսումնասիրելով հայկական ժողովրդական և հոգևոր երաժշտության հիմնական դիատոնիկ ձայնաշարի կառուցվածքն ու առանձնահատկությունները, Կո-

միտասը գտնում էր, որ այդ ձայնաշարը իրենից ներկայացնում է հարակցված քառալարերի հաջորդական մի շղթա, ըստ որում հիմնական քառալարը մաժոր կազմություն ունի $(1, 1, 1/2)$: Ինչ վերաբերում է առանձին լադերի կառուցվածքին, ապա ըստ Կոմիտասի «հայ ժողովրդական և եկեղեցական, ազգային եղանակները հիմնված են վեց տեսակ ֆառունակների վրա. ա) c d e f, բ) c d e s f, գ) c des es f, դ) c des e f, ե) c dis e f, զ) c des eses f: Եղանակները երգվում են միատեսակ կամ զանազան քառունակներով: Երկու դեպքում էլ քառունակները շղթայանում են իրար միջոցով, այսինքն՝ նախորդ քառունակի ֆառյակը դառնում է հետևորդի համար միակ»:

Այնուհետև, Կոմիտասը գտնում է, որ եղանակների կազմության մեջ երբեմն տեղի են ունենում և շեղումներ: «Երբեմն, — գրում է նա, — եղանակի քառունակի շղթան ընդմիջում է մի ուրիշ քառունակ, այդպիսի ընդմիջումը կոչենք շեղում: Շեղումը լինում է՝

1. Երբ հակադիր ընթացքով, օր. c e f i s g-ին հակադրում է f e d c, կամ f e d c-ին d e f i s g, օր. «Շողեր».

2. Երբ ձայնաշարով, օր. «Լուսնակն անուշ», «Կանգնել եմ գալ շեմ կարող»:

3. Երբ միևնույն բուն քառյակը շուտ է տալիս, օր. c d e f, c d e s f, օր. «Նոր է բացվել և այլն»:

1905 թ. գրված սևագիր տետրում, որտեղից քաղել ենք այս նշումները, կան այլ օրինակներ ևս, որից հետո Կոմիտասը եզրակացնում է. քառունակների շղթանման օրենքն այն է, որ բոլոր միատեսակ շղթաների մեջ յոթնյակները միշտ փոքր են, «որովհետև, յուրաքանչյուր մի ձայնի քառյակը թե՛ դեպի վեր և թե՛ դեպի վար միշտ պարզ է, ուրեմն և երկու միացյալ պարզ քառյակների գումարն էլ հավասար կլինի հինգ ամբողջ ձայնամիջոցի՝ $(1+1+1/2)+(1+1+1/2)=5$, այսինքն՝ փոքր յոթնյակի, որ հայ երաժշտության մեջ նույն տեղն է բռնում, նույն դերն է կատարում, ինչ որ պարզ ութնյակը եվրոպականի մեջ»:

Ժողովրդական ստեղծագործությունը հետազոտող Կոմի-

տասի տեսադաշտից շի վրիպել նաև հայկական խորեոգրաֆիկ արվեստը՝ ժողովրդական պարերը:

Կոմիտասը հայ գեղջուկի պարը նրա երգից ու երաժշտությունից շէր անջատում: Պարարվեստը համարելով մարդկանց հասարակական կյանքի աչքի զարնող գեղարվեստական կարևոր երևույթներից մեկը, նա գտնում էր, որ պարը նույնպես արտահայտում է յուրաքանչյուր ազգի բնորոշ գծերը, մանավանդ նրա բարքը և քաղաքակրթության աստիճանը: Ըստ Կոմիտասի՝ պարը նույնպես իր պատմական զարգացման ընթացքում ազգային ինքնուրույն կերպարանք է ստանում յուրաքանչյուր ժողովրդի խառնվածքի ու կուլտուրական մակարդակի համեմատ:

Հայ գեղջուկի երգն ու պարը հանդես են գալիս միաժամանակ, ունենալով տարբեր զգացումներ ու տրամադրություններ արտահայտող ինքնուրույն բովանդակություն՝ սիրային-լիրիկական, աշխատանքային, կարոտի ու գովքի, կատակային և այլն: Ուսումնասիրելով հայ շինական պարերի տարբեր տեսակները, նրանց ձևերը, հանգերը, շարժման ուղղությունը, չափը, ութմը, խորեոգրաֆիկ պատկերը, շարժումների բնավորությունը և բազմաթիվ այլ առանձնահատկություններ, Կոմիտասը պարարվեստի մասին նույնպես արել է իր հեղինակավոր հզորակացությունները: «Հայ գեղջուկ պարը», «Պարըն ու մանուկը» աշխատությունները, ինչպես և գրի առած բազմաթիվ պարեղանակները և նրանց մշակումները ցույց են տալիս Կոմիտասի բարձր գիտելիքները և նրբին ճաշակը նաև մեր ժողովրդական պարարվեստի բնագավառում:

Կոմիտասի գիտական ժառանգության մեջ բուն ժողովրդական ստեղծագործության հարցերի ուսումնասիրությունից բացի, զգալի հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև հայ միջնադարյան նոտագրության՝ խազերի ուսումնասիրության հարցերը:

Արխիվում պահպանված նյութերից երևում է, որ նա խազերի ուսումնասիրությամբ սկսել է զբաղվել դեռևս Գևորգյան ճեմարանի ուսանող եղած ժամանակ: Կոմիտասի տետրերից մեկը վերնագրված է՝ «Համառոտ հիշատակարան՝ եղանակա-

վոր տառ, տառ, խազեր, առաջաբան և տետրակ մանրու-
մանց, մանրուումն և երգարան անունով կոչված ձեռագրե-
րի. հավաքեց Սողոմոն սարկավազ Սողոմոնյան, Կուտինացի
կամ Քյոթահեցի, 1892 թ. 20/2 ս. էջմիածին»¹:

Այդ նույն նյութերից հայտնի է դառնում, որ 22 խաղազր-
քերից, որոնցից նա տեղեկություններ է քաղել, ամենահները
1278 և 1279 թվականներին գրված ձեռագրերն են: Ինչպես
վերը հիշատակած փաստաթղթից, այնպես էլ հատկապես
1894 թ. «Արարատ»-ում լույս տեսած Կոմիտասի անդրանիկ
աշխատությունից՝ «Հայոց եկեղեցական եղանակները» (որ-
տեղ նա շորչափում է նաև խաղագիտության հարցերը), երևում
է նյութի ուսումնասիրության մեջ տակավին երիտասարդ հե-
տազոտող-բանասերի հանդես բերած խոր շահագրգռվածու-
թյունը: Այդ շահագրգռվածությունն ավելի ևս խորացավ հե-
տագա տարիներին:

. Ուշագրավ է «Հանդէս ամսօրեայ»-ում լույս տեսած «Խա-
զերի նորագլուտ դասագիրք մը ի Կեսարիա» խորագիրը կրող
հոդվածը²: Տեղեկանալով, որ այդ ձեռագիր-դասագիրքը
գտնվում է Կեսարիայի առաջնորդ Պալյանի իրավասության
տակ, Կոմիտասն առանց ժամանակ կորցնելու մի նամակով
դիմում է նրան, խնդրելով ուղարկել ձեռագիրը կամ արտա-
գրված, կամ լուսանկարված պատճեն: Պալյանի մերժումը չի
վհատեցնում Կոմիտասին և իր կողմից շուտամասիրված այդ
մեկ ձեռագրի առթիվ նա հետագայում ավելի քան 15 տարի
նամակագրության մեջ է մտնում, սակայն խոստումից բացի,
նա ոչինչ չի ստանում, և նրա խնդրանքները մնում են անհե-
տեանք: Ի վերջո բանն այնտեղ է հասնում, որ Կոմիտասից
պահանջում են 300 ռուբլի, որպեսզի ձեռագիրն ուղարկեն:
Հայտնի է, որ Կոմիտասը դառնություններ էր հիշում այդ
փաստը:

Ահա թե ի՞նչ է գրում այդ առթիվ. «Ուրախությամբ կցան-
կանայի վճարել 300 ռուբլին և գնել ձեռագիրը, բայց որպես

¹ Տե՛ս Կոմիտասի արխիվը, ծրար № 52:

² Տե՛ս «Հանդէս ամսօրեայ», 1895 թ., մարտ-ապրիլ:

գիտեք իմ ստացած 300 ռուբլի ռոճիկով և՛ ես եմ ապրում, և՛ իմ թշվառ հորաքրոջս բազմանդամ ընտանիքը»։ Գիտնականին վայել շահագրգռվածությամբ ու հետևողականությամբ Կոմիտասը 1895 թվականից մինչև 1909 թվականը շարունակ անդրադառնում է իր հետազոտությունների համար կարևոր նշանակություն ունեցող այդ խնդրին։ Նա նամակներում հաճախ հանդիպում ենք այդ մասին հիշատակություններ. «Հ. Գ. Կեսարիոս ս. Դանիել վանքի երաժշտության ձեռագրի ընդօրինակությունը տակավին չեմ ստացել. գործը փութացնելու համար շատ կարևոր է այժմ ամեն մի շնչին տեղեկություն անգամ այս խնդրի մասին։ Եթե ցարդ ընդօրինակած չեն, կխնդրեի, որ ձեռագիրն ուղարկեք ինձ, և ես արտագրելուց հետո անմիջապես կվերադարձնեմ ըստ պատկանելույն, զի կարող են նման խաղերի ձևերը ծուռ ու սխալ գրել, որ գործն ավելի կղժվարացնե ուսումնասիրության ժամանակ»¹։ Նման դեպքեր եզակի չեն Կոմիտասի կյանքում։

Ժամանակակիցների հուշերում և հենց իր՝ Կոմիտասի աշխատություններում եղած մի շարք վկայությունները հաստատում են, որ երկար տարիների հետազոտության արդյունք հանդիսացող հայկական խաղերի տեսությունը, մեր անցյալի, երաժշտական հարստությունը հայտնագործող այդ աշխատությունը Կոմիտասի ձեռքով գրված մի քանի հատորից է կազմված եղել։

Կոմիտասի մտերիմ բարեկամ, նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանը վկայում է, որ Կոմիտասը նրան «ցույց է տալիս հայոց հին երաժշտական ձայնանիշները, համեմատությամբ եվրոպականի։ Մոտավորապես 1909 կամ տասը թվականին...»։

Հիրավի, Կոմիտասը 1909—10 թվականներին արդեն պարզել էր, որ հայկական խաղաբանությունն ունի հետևյալ հիմնական տարրերը. ա) ձայնաստիճանի խաղեր, բ) ձայներանգի խաղեր, գ) զարգախաղեր, դ) ձայնուժի խաղեր, ե) ամանակի խաղեր, զ) բանալի խաղեր, է) առողանություն խաղեր և այլն, և գտել էր խաղային ձայնագրությունը կարդալու հիմ-

¹ Տե՛ս Կոմիտասի արխիվ, նամակների ժողովածու

նական բանալին ու նույնիսկ կարողում էր պարզ գրվածքները՝ Սակայն դեռ վերջնական արդյունքների չէր հասել: Թերևս հենց այդ պատճառով էլ խուսափում էր հրապարակ հանել խազերով գրված շարականների մասին ունեցած իր տեսությունը:

Գիտնականի ծայր աստիճան խստապահանջության մասին է վկայում նաև այն, որ դեռևս վերջնականապես չճշտված, խիստ մասնագիտական ծանրակշիռ խնդիրների մասին անհնարին և վաղաժամ էր համարում հանդես գալ հասարակության առաջ, պարբերական մամուլի էջերում: Այսպես, 1910 թվականին նա գրում էր. «Իրավ է, ես գտել եմ հայ խազերի բանալին և նույնիսկ կարողում եմ պարզ գրվածքները, բայց դեռ վերջնակետին չեմ հասել. զի յուրաքանչյուր խազի խորհրդավոր իմաստին թափանցելու համար, նույնիսկ տասնյակ ձեռագրեր պրպտելով, երբեմն ամիսներ են սահում: Իսկ ձեռքիս տակ եղած խազերը, այն էլ անուն ունեցողները՝ 198 հատ են առայժմ, մի կողմ թողնենք դեռ անանուն խազերը, որոնք խիստ շատ են...»

Մի այսպիսի ուսումնասիրություն կատարելության հասցրնելու համար պետք է ներհուն լինել տիրապես սա հիմնական ուսումնականին ու գիտություններին՝ տաղաչափության, վանկաչափության, առոգանության, շեշտադրության, կետադրության, խազաչափության, լեզվին (բառերի իսկական և հին առման), իմաստասիրության (երկրաչափության, թվաբանության, աստղաբաշխության և երաժշտության առմամբ), խազերի ծագման, զարգացման, անկման և արդի պատմության, համեմատական խազաբանության և այլն: Թող հայ հասարակությունը ներող, մանավանդ համբերող լինի, մինչև որ հնարավոր չափով կատարելապես վերջացնեմ իմ տասնըվեցամյակից ավելի տևող տաժանագին ուսումնասիրություններս: Հույս ունեմ թե մոտիկ ապագայում, առանձին հատորներով հասարակության սեփականություն պետք է դառնա՞՛:

1 Կոմիտաս, «Շարականի խազերի նշանակությունը», Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 166—167:

Սակայն, դժբախտաբար, Կոմիտասի կյանքի ողբերգական վախճանը հնարավորութիւն չտվեց հասարակութեան սեփականութիւնը դարձնելու թե՛ խազաբանութեան առանձին հատորները, և թե՛ հազարավոր ժողովրդական երգերն ու այլ նյութերը՝ որոնց մի զգալի մասը կորստի մատնվեց այն օրվանից, երբ դադարեցին գործելուց կոմպոզիտորի և գիտնականի սիրտն ու միտքը:

Անհրաժեշտ է ավելացնել, որ իր ամբողջ կյանքի ընթացքում զբաղվելով հայկական խազային նոտագրութեան բազմակողմանի ուսումնասիրութեամբ, Կոմիտասը միաժամանակ ծանոթացել և ընդգրկել էր ռուսական, լատինական, հունական, բյուզանդական, հնդկական, հրեական, եգիպտական և այլ ժողովուրդների, ինչպէս հնագույն, այնպէս էլ միջնադարյան երաժշտական գրութեան սիստեմները:

Այսպէս, օրինակ, 1911 թվականին, երբ համերգներ տալու նպատակով Կոմիտասը մեկնում է Կահիրե, թերթերի հաղորդագրութեան համաձայն Կահիրեում, բացի համերգներ տալուց, երաժշտութեամբ հետաքրքրվող անձանց մի շարք տեղեկութիւններ է հաղորդում հին եգիպտացիների ձայնագրութեան առանձնահատկութիւնների մասին, զարմանք պատճառելով նրանց: Ինչպէս երևում է, տեղի մասնագետ բանասերները, մինչ այդ եգիպտական ձայնագրութեան վերաբերյալ հասկացողութիւն չեն ունեցել: Նույնպիսի վկայութիւն մենք տեսնում ենք նաև Մ. Ֆ. Գնեսինի մոտ, որը Կոմիտասին հրեական ձայնանիշների լավատեղյակ մասնագետ է համարում: Վերջապէս, նույն բանը երևում է Կոմիտասի անձնական գրադարանում եղած գրքերից¹:

¹ 1911 թ. Սեպտեմբերին Բեռլինում եղած ժամանակ Կոմիտասը ձևով է բերում զանազան ժողովուրդների միջնադարյան նկվածագիտութեան վերաբերյալ մի շարք գրքեր, դրանցից են.

ա) Զ. Ռիման, «Բյուզանդական նոտագրութիւնը 10—15-րդ դարերում. հնագրական ուսումնասիրութիւն, 70 երգերի փոխադրութեամբ» (1909 թ., Լայպցիգ), գրքի վրա Կոմիտասի ձեռքով գրված է «2/9—1911, Բեռլին»:

բ) Օ. Ռիզման, «Հին ռուսական երգերի նոտագրութիւնները» (1909 թ., Լայպցիգ), 12/9—1911 թ.:

Կոմիտասի գրչին են պատկանում նաև մի շարք երաժըշտական-տեսական դասագրքեր: 1901 թվականին նա կազմում է «Տարրական երաժշտության» դասագիրք, որն իր ժամանակին, հավանաբար, գործնական խոշոր նշանակություն է ունեցել և այսօր կարևոր նշանակություն ունի մեր երաժշտական տեսական մտքի պատմության տեսակետից: Բացի «Տարրական երաժշտության» դասագրքից, պատմական ու ժամանակագրական առումով կարևոր նշանակություն ունի նաև Կոմիտասի կազմած հարմոնիայի դասագիրքը, որը դժբախտաբար թեև ամբողջություն չէ, բայց հենց այդ վիճակումն էլ դարձյալ որոշակի արժեք է ներկայացնում մեր տեսական մտքի պատմության համար:

- Չափազանց հետաքրքրական է այն փաստը, որ Կոմիտասը հարմոնիայի դասագիրքը կազմելիս աշխատել է հնարավորին չափ հայացնել տերմինները: Այսպես, օրինակ, ըստ Կոմիտասի դաշնակ նշանակում է ակօրդ. «Ծրեք, շորս և ավելի զանազան ձայների միաժամանակ հնչյունն է դաշնակ: Դաշնակ կազմող ձայները կոչվում են անդամ: Ծռանդամ, քառանդամ և բազմանդամ դաշնակներից յուրաքանչյուրը կարող է քառաձայն, հնգաձայն և բազմաձայն լինել, եթե կրկնենք անդամներից մեկն ու մեկը, մի քանիսը կամ բոլորը: Մեծ (այսինքն՝ մաժոր) դաշնակները գլխագրով, իսկ փոքրերը (այսինքն՝ մինոր) փոքրատառով են գրվում: Յուրաքանչյուր մեծ ութավորի (այսինքն՝ մաժոր գամմայի) առաջին (Ա), չորրորդ (Դ) և հինգերորդ (Ե) աստիճանի դաշնակները մեծ են և գրվում են գլխատառերով, իսկ երկրորդը (Բ), երրորդը (Գ) և վեցերորդը (Վ) փոքր են և գրվում են փոքրատառով:

- Ուշագրավ են նաև կոնսոնանս և դիսոնանս հասկացությունների համար Կոմիտասի ընտրած հայերեն տերմինները՝ համաձայն և անհամաձայն:

դ) Հերման Աբերտ, «Միջնադարյան երաժշտական հայացքը և նրա հիմքերը» (1909 թ., Լայպցիգ), 16/9—1911 թ., Բեռլին:

դ) Օ. Ֆլայշեր, «Ուշ-հունական նոտագրությունը» (1904 թ., Լայպցիգ), որի վրա նույնպես կա Կոմիտասի մակագրությունը. «6/9.—1911 թ., Բեռլին»:

Ավելի քան կես դար առաջ Կոմիտասը մտահոգված էր երաժշտութեան տեսութեան և հարմոնիայի ձեռնարկներ ստեղծելու կարևորագույն հարցերով և միջոցներ էր ձեռնարկում ազգային երաժշտական կադրերին տեսական գիտելիքներով զինելու ուղղութեամբ:

Շատ բնորոշ է նաև այն փաստը, որ Կոմիտասը հարմոնիայի դասագիրքը կազմելիս որպես հիմք ընդունել է ռուս Նշանավոր կոմպոզիտոր և տեսաբան Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի «Հարմոնիայի գործնական դասագիրք» հանրածանոթ աշխատութեանը, որն, ինչպես վկայում են ժամանակակիցները՝ եղել է Կոմիտասի «սեղանի գիրքը» (Մ. Ֆ. Գնեսին): Հայտնի է, որ Ռիմսկի-Կորսակովի դասագիրքը այդ առարկայի լավագույն ձեռնարկներից մեկն է: Ուստի բերված փաստը վկայում է ոչ միայն Կոմիտասի երաժշտական-տեսական լայն հայացքները, այլև այն, որ համաշխարհային և առաջին հերթին ռուսական երաժշտագիտութեան նվաճումները նա օգտագործել է հայ երաժշտութեան տարբեր հարցերի լուսաբանման համար:

Ի դեպ նկատենք, որ Կոմիտասի անձնական գրադարանում պահպանված են երաժշտութեան տեսութեան ու պատմութեան տարբեր հարցերի վերաբերյալ ժամանակի բոլոր արժեքավոր գրքերը:

Մեր երաժշտագիտական մտքի պատմութեան մեջ որոշակի հետաքրքրութեան են ներկայացնում նաև Կոմիտասի այն հոդվածները, որոնց նյութը գրեթե բացառապես հայ եկեղեցական երաժշտութեանն է: Դրանցից մեկը 1894 թ. զբրված նրա հոդվածն է, որի մասին խոսել ենք:

1897 թվականին «Արարատ»-ում լույս է տեսնում Կոմիտասի Բեռլինում գրած երկրորդ հոդվածը («Հայոց եկեղեցական երաժշտութեանը ժԹ դարում»): Այս հոդվածում բերված է Համբարձում Լիմոնջյանի կենսագրութեանը, նրա գյուտը հանդիսացող հայկական նոր նոտագրութեան ստեղծման ու զարգացման պատմութեանը, եվրոպական ու արաբական երաժշտութեան սիստեմաների համեմատութեանը և այլն: Այս հոդվածում ևս Կոմիտասը հանդես է բերում խոր սկզբունքայ-

նություն: Նա հատկապես խիստ կերպով քննադատում է Պոլսի անգրագետ տիրացուներին, սուր ծաղրի է ենթարկում նրանց թրքաձաշակ երաժշտական հասկացողությունները և շարականների մեջ նրանց ներմուծած օտար ազդեցությունները:

Ահա հենց այս շրջանից էլ արդեն Կոմիտասն սկսում է իր հետևողական պայքարը հայ երաժշտության ինքնության պաշտպանության համար:

Մյուս հոգվածը 1898 թվին «Արարատ»-ում¹ լույս տեսած Կոմիտասի գրախոսականն է, որ իր մեջ ընդգրկած հարցերի բազմակողմանի լուսաբանությամբ ու գիտական բարձր մակարդակով զգալի շահով տարբերվում է նախորդ հոգվածներից: Դա վերաբերում է 1896 թ. կայացրված լույս տեսած Մակար Եկմալյանի «Պատարագ»-ին և ընդգրկում է այդ ստեղծագործության մասնագիտական վերլուծությունը: Գիտնականին վայել խստապահանջ հետևողականությամբ Կոմիտասն այս հոգվածում պայքարում է հայկական երաժշտության ինքնության համար, առարկելով Եկմալյանին, ցույց տալով նրա հայկական ինքնուրույն երաժշտությունը ժխտող սխալ ու անընդունելի կոնցեպցիան: Ըստ Մակար Եկմալյանի «Պատարագ»-ի առաջաբանի, ստացվում է, որ մեր երաժշտությունը արաբ-իրանականի մի ձյուղն է: Հենց այդ սխալ ու անընդունելի մտայնության դեմ է ուղղված Կոմիտասի այս ուսումնասիրությունը, որը նշանակալից ավանդ է նրա երաժշտագիտական ժառանգության մեջ:

Կոմիտասի գործունեության ամենափայլուն էջերից են նրա հրապարակախոսական ելույթները, դասախոսությունները և հոդվածները: Որպես դասախոս և պրոպագանդիստ Կոմիտասը, կարելի է ասել, բացառիկ դեմք է եղել հայ երաժշտական իրականության մեջ: Նյութական ամենադժվարին պայմաններում առաջ տանելով իր ստեղծագործական և ուսումնասիրական-գիտական աշխատանքները, նա, դրանց

¹ Կոմիտաս, «Երգեցողությունը ս. պատարագի», տե՛ս Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 139—140:

զուգընթաց, ակտիվ գործունեություն է ծավալել և որպես անխնջ պրոպագանդիստ իր դասախոսություններով, որոնք զուգակցվել են երգչախմբի և անձամբ իր փայլուն համերգներով Կովկասի, Մերձավոր Արևելքի և Արևմտյան Եվրոպայի համարյա բոլոր խոշոր քաղաքներում:

Գերմանիայում, Ֆրանսիայում, Անգլիայում, Շվեյցարիայում, Եգիպտոսում և Մերձավոր Արևելքի ու Կովկասի տարբեր քաղաքներում Կոմիտասի կարգացած դասախոսությունների մասին մամուլում տպվել են բազմաթիվ հիացական գնահատականներ ու հոդվածներ: Հիշենք դեռևս 1899 թվականին Քեմլինում կարգացած նրա դասախոսությունները, թե որքան մեծ հաջողություն են գտնում: 1905 թ. «Մշակ»-ում (№ 65—66) լույս է տեսնում նրա Թիֆլիսում կարգացած հայ ժողովրդական ու եկեղեցական երաժշտության վերաբերյալ դասախոսություններից մեկի ամփոփումը: 1906 թվականին Փարիզում մեծագույն հաջողությամբ են պսակվում նրա համերգադասախոսությունները: 1907 թ. Կոմիտասը մեկնում է Իտալիա, Վենետիկի Միսիթարյան միաբանության մատենադարանում եղած խազերի ձեռագրերին ծանոթանալու նպատակով: Այստեղ ևեթ նա դասախոսություն է կարդում հայ գյուղական և քաղաքային երգերի մասին, որը փոխարկվում է հետաքրքիր բանավեճի:

1908 թ. Բաքվում կարգացած դասախոսության առթիվ «Русская музыкальная газета»-ի № 17-ում զետեղված է մանրամասն հաշվետվություն, Կոմիտասը պատմական տեղեկություններ է տվել «երաժշտական նշանների, այսպես կոչված հայկական նոտագրության մասին... Այդ նշաններից շատերի նշանակությունը մինչև հիմա էլ չի պարզված: Դրանց պարզաբանման ուղղությամբ աշխատում է ինքը դասախոսը»:

Չափազանց ուշադրավ է նաև Ռոմանոս Մելիքյանին ուղարկած Մարգարիտ Բաբայանի բաց նամակը, որտեղ հետաքրքիր տեղեկություններ կան Կոմիտասի գիտական աշխատությունների, խազերի ուսումնասիրության և Փարիզում կարգացած դասախոսությունների մասին: Նա գրում է՝ «... 1914 թ. հունիսին Փարիզում կայացավ Միջազգային Երա-

ժըշտական ընկերության համագումարը, որտեղ Կոմիտասը ահագին հաջողություն ունեցավ գիտական մարդի մեջ իր երկու դասախոսություններով, մեկը ժողովրդական երգերի, մոտավորապես Chants de metiers նվիրված, իսկ երկրորդը՝ հին խազերին... Բնագրից միասին թարգմանած էինք Ֆրանսերենի խազերի ուսումնասիրությունը, զոր Կոմիտասը ներկայացրեց համագումարին: Գերմանացի ներկա եղող գիտնականները, ընկերության անդամները, բոլոր այս նշանավոր նյութերը տարան իրենց հետ Գերմանիա: Մի ամսից հետո պատերազմը ծագեց և այլևս անհնարին եղավ գտնել Կոմիտասի աշխատությունները, ոչ բնագիրը, ոչ էլ թարգմանությունները: Պատերազմից հետո կրկին դիմած եմ Գերմանիա, բայց ոչ ոք այլևս գիտեր, թե ինչ եղան այդ թանկարժեք ձեռագրերը»¹:

Իր դասախոսություններում և հոդվածներում Կոմիտասը սովորաբար չէր սահմանափակվում նեղ-գիտական կամ զուտ պոպուլյարիզատորական խնդիրներով, այլ հայ ժողովրդական երաժշտության գիտական հարցերի հետ կապում էր հարազատ ժողովրդի ժամանակակից վիճակին կամ նրա կուլտուրական շինարարության ապագային վերաբերող կարևոր հարցեր: Ուստի նրա մասնագիտական դասախոսությունները կամ հոդվածները երբեմն ցայտուն հրապարակախոսական բնույթ էին ստանում:

Կոմիտասի երաժշտական-հրապարակախոսական բնույթի աշխատություններից հատկապես ուշադրության արժանի է 1913 թ. գրած «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» փալուն հոդվածը, որն հատկապես ուղղված էր պոլսահայերի որոշ շրջաններում տարածված կոսմոպոլիտական տեսակետների դեմ: Այդ նշանավոր հոդվածը սուր ծաղրի էր ենթարկում և ջախջախիչ հարված հասցնում բոլոր նրանց, ովքեր անտեղյակ ու անգետ լինելով, «գիտուն են ձևանում», հայտարարելով, թե հայր շունի ինքնուրույն երաժշտություն, իսկ եղածն էլ ինչ-որ ասորա-բյուզանդական, հնդկա-պարսկական մի խառնուրդ է:

¹ Մ. Բաբայան, «Բաց նամակ» (Վերևան), № 184, 1923 թ., Փարիզ):

Մեր ազգային ինքնուրույն երաժշտական կուլտուրայի գոյությունը ժխտող կոսմոպոլիտները ելակետ ունեին այն բանը, որ հայ երաժշտությունը ժամանակի ընթացքում կրել է զանազան ազդեցություններ: Բնավ չժխտելով ժողովուրդների կուլտուրաների անհերքելի և անհրաժեշտ փոխազդեցությունը, Կոմիտասն իր աշխատության մեջ համոզիչ օրինակներով ապացուցում է, որ հայ ժողովուրդը, ուրա և մյուս ժողովուրդների նման, իր ինքնուրույն լեզվի, գրականության հետ մեկտեղ, ունի նաև ինքնուրույն ու ինքնատիպ ազգային երաժշտությունը:

Կոմիտասի այդ հոգվածը միաժամանակ ցույց է տալիս, որ նրա հայրենասիրությունը, նրա նվիրվածությունը հայ ժողովրդական երաժշտական արվեստին՝ նեղ-ազգային բնույթ չէր կրում: Ընդհակառակը, Կոմիտասը ձգտում էր մերձեցնել մեր ժողովրդի կուլտուրան ուրիշ ժողովուրդների կուլտուրայի ու արվեստի հետ՝ նպատակ ունենալով հարստացնել այն համաշխարհային երաժշտական առաջավոր կուլտուրայի նվաճումներով: Դրանում պետք է տեսնել Կոմիտասի և՛ ինտերնացիոնալիզմը, և՛ բուռն սերը դեպի իր հայրենիքը, իր հարազատ ժողովուրդը, դա բնորոշում է Կոմիտասին որպես հայ կուլտուրայի պրոգրեսիվ, լավագույն գործիչ:

Հայ երաժշտական կուլտուրայի բազմաթիվ կնճռոտ հարցերի լուծումը Կոմիտասն իր վրա էր վերցրել և այդ ասպարեզում մեծագույն ծառայություններ մատուցեց ժողովրդին: Կոմիտասի առաջադրած երաժշտական-տեսական հարցերի գործնական լուծման փայլուն օրինակ հանդիսացան նրա «Հայ քնար»-ը ու «Հայ գեղջուկ երգեր»-ը (1907 և 1913) և հետագայում հրատարակված նրա մյուս ստեղծագործությունները, որոնց գեղարվեստական արժանիքները ստուգվել էին հենց իր բազմաթիվ համերգներում:

Այժմ փորձենք արժեքավորել Կոմիտասի երաժշտական-աղագրական ժառանգությունը՝ ստեղծագործական այն հորդաշատ ակունքը, որից սկիզբ են առել ու գեղարվեստորեն մարմնավորվել կոմպոզիտորի հոյակապ խմբերգերն ու մեներգերը, նրա դաշնամուրային նվարերը, մեր ազգային երա-

ժրջտական արվեստի վճիտ ու վեհ կերպարները, մեր կուլ-տուրայի թանկագին գանձերը:

Կոմիտասի ստեղծագործական, դիտական և ազգագրական գործունեության ամենաարդյունավետ ժամանակաշրջանը համարվում են 1900-ական թվականները: Հենց այդ տարիներին է վերաբերում նրա հավաքած ու գրի առած ժողովրդական երգերի մեծագույն մասը, նույն շրջանին են վերաբերում նաև Մ. Աբեղյանի հետ հավաքած ու սիստեմավորված հայ ժողովրդական 25 հազար քառյակները, որոնց մի մասը 1903—1905 թվականներին լույս է տեսել «Հազար ու մի խաղ» կոլ-վոդ և հիստունական երգ պարունակող երկու գրքույկով:

Հրապարակի վրա եղած Կոմիտասի ազգագրական ժողովածուները, որոնք այսօր էլ լիովին պահպանում են իրենց դիտական ու գեղարվեստական նշանակությունը, պարզ ցույց են տալիս Կոմիտասի հայ երաժշտությանը մատուցած անգնահատելի ծառայությունները նաև այս ասպարեզում: Մ. Աբեղյանի, Վ. Ղորղանյանի, Սպ. Մելիքյանի և ուրիշների վկայությամբ Կոմիտասի գրի առած հայ ժողովրդական ու եկեղեցական եղանակների, քրդական, պարսկական, տաճկական և այլ ժողովրդական երգերի թիվը 3000-ից անցնում էր: Երկար ժամանակ Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական այդ հարուստ ժառանգությունից շատ քիչ բան էր մեզ հայտնի: Վերջին շրջանում հայտնաբերված ձեռագիր նոր նյութերը զգալի շահով հարստացրել են Կոմիտասի հատկապես ազգագրական ժառանգությունը:

Բոլոր դեպքերում Կոմիտասի ձայնագրած երգերի ժողովածուներից ամենապատկանելին ժողովրդական 254 երգ պարունակող «Ազգագրական ժողովածու»-ն է, որը Կոմիտասի աշակերտ Սպ. Մելիքյանի արտագրությամբ պատահաբար պահպանվել էր: Սպ. Մելիքյանը դեռ 1931 թվականին այդ ժողովածուն հայկական նոտագրությունից փոխադրում է եվրոպականի և իր խմբագրությամբ ու առաջաբանով լույս ընծայում Երևանում: Նույն ժողովածուում զետեղված են նաև Ակնա 25 երգերը, որոնք նույնպես ժամանակակից նոտաների է փոխադրել Սպ. Մելիքյանը: «Ազգագրական ժողովածու»-ից

հետո Կոմիտասի էթնոգրաֆիկ ժառանգության մեջ նշանակալի հավելումը Մուշեղ Աղայանի կազմած, ծանոթագրած և հայկական ձայնագրությունից եվրոպականի փոխադրած 108 երգերի ժողովածուն է, որ լույս են տեսել 1950 թվականին և ըստ էության կազմում են Կոմիտասի երկրորդ ազգագրական ժողովածուն: Իսկ եթե դրան ավելացնենք այժմ նոր հայտնաբերված 238 և 368 երգից բաղկացած ժողովածուները և կոմպոզիտորի արխիվում տարբեր տետրերում ու առանձին թերթիկների վրա եղած ձայնագրությունները, որոնք դեռևս տպագրված չեն, ապա պատկերը զգալի շափով փոխվում է և արդեն հայտնի ժողովրդական երգերի ընդհանուր թիվը կստացվի 1100-ից ավելի¹:

238 երգերից բաղկացած ժողովածուն մանրամասնորեն ուսումնասիրել է երաժշտագետ Ռ. Աթայանը: Օգտվելով նրա «Արժեքավոր ներդրում հայ երաժշտական ժառանգության մեջ» հոդվածից², բերենք ժողովածուի համառոտ նկարագրությունը: Ժողովածուն գրված է հայկական ձայնանիշներով: Կոմիտասի ձեռքով ամեն մի թերթիկի վրա, կողքից, ժամանակակից նոտագրությամբ նշված է տվյալ երգի ռիթմական կմախքը: Ամենայն հավանականությամբ Կոմիտասն այդ նշումներն արել է ժողովրդական երաժշտության մետրի և ռիթմի ուսումնասիրության նպատակով: Այս ժողովածուն իբր բնույթով ու կազմով չափով որոշ շափով տարբերվում է Կոմիտասի մյուս ժողովածուներից: Նյութերի ընտրությունը կատարված է գիտահետազոտական, ուսումնասիրական նկատառումներով և դրանով է բացատրվում երաժշտական-ժանրային ու ոճական տեսակետից նկատելի այն միասնությունը, որ առկա է ժողովածուի երգերի մեջ:

Ժողովածուն ըստ առանձին ժանրերի դիտելիս, նկատվում է, որ Կոմիտասի այլ ժողովածուների նման այստեղ էլ լիրիկական երգերը ներկայացված են իրենց ողջ բազմերանգու-

¹ Տե՛ս այդ մասին Ռ. Աթայան, «Կոմիտասի ձեռագրերը», Սովետական արվեստ, 1955, № 4, էջ 42:

² Հայկական ՍՍՌ Գիտ. ակադեմիայի Տեղեկագիր, № 6, 1953, էջ 79:

թյամբ, և դրանց մեծ մասը սիրային են: Կան նաև հայրենի բնության հետ կապված լիրիկական կերպարներ:

Ինչպես «Ազգագրական ժողովածու»-ում, այնպես էլ Կոմիտասի այս ժողովածուում գոյություն ունի մելոդիաների միասնական ինտոնացիոն ոճ: Դա «նախասովետական շրջանի հայ գլուղական երգի ինտոնացիոն ոճն է, որը Կոմիտասը դիտում էր որպես հայկական ժողովրդական-երաժշտական ոճի ամենահարազատ արտահայտիչը»: Այստեղ ևս նյութի խըստագույն ընտրությունը Կոմիտասին «հնարավորություն է տվել ոչ միայն վեր հանել հարազատ-ազգայինը, այլև ցույց տալ ազգային մելոդիկ ոճի ներքին բազմազանությունն ու հարստությունը», որը միաժամանակ վկայում է ամելոդիա հորինելու արվեստում մեր ժողովրդի տաղանդի մեծ ուժն ու արգասավորությունը»:

Ժողովածուի ուսումնասիրության մեջ նշված է, որ «Կոմիտասը մեծ նշանակություն էր տալիս հայկական ժողովրդական երգերի երաժշտական բարբառային յուրահատկությունները պարզաբանելու հարցին... Սիստեմավորելով և ուսումնասիրելով ժողովրդական երգերն ըստ նրանց ստեղծման ու տարածման վայրերի, Կոմիտասը կարողացել էր պարզել Հայաստանի տարբեր գավառների ժողովրդական երաժշտության ոճական առանձնահատկությունները», որոնց մասին, ինչպես ասում է հոգվածագիրը, կան նրա ձեռագիր դիտողությունները արխիվում պահպանված նյութերի մեջ: Այս ժողովածուն, ահա, արժեքավոր է նաև նրանով, որ շատ երգերի տակ նըշված են նրանց ստեղծման վայրերը:

Ինչ վերաբերում է 368 երգից բաղկացած ձեռագիր ժողովածուին, ապա դրա արժեքը շփազանց բարձր է: Ինչպես ասացուցված է հայ երաժշտագիտության մեջ¹, դա հանդիսանում է տպագրված հայտնի «Ազգագրական ժողովածու»-ի բնագիրը: Բացի նրանից, որ բնագիրը ձեռք բերելով մենք հնարավորություն ենք ստացել լրացնել և ճշգրտել Կոմիտասի

¹ Տե՛ս Ռ. Աթայան, «Կոմիտասի ձեռագրերը», «Սովետական արվեստ», 1955, № 4, էջ 43:

ժողովածուի Սպ. Մելիքյանի կողմից արտագրված և տպագրված մասը, մենք ձեռք ենք բերել նոր ևս 113 երգ, որոնք Սպ. Մելիքյանի արտագրելու ժամանակ Կոմիտասի ժողովածուի մեջ դեռևս չեն եղել:

Ավելորդ է ասել, որ «Ազգագրական ժողովածուն» իր ներկա լրիվ կազմով շատ ավելի հարուստ է, ավելի ևս լիարժեք: Ի դեպ, այժմ դրանում գտնում ենք Կոմիտասի մշակած մի շարք ժողովրդական երգերի ազգագրական տարբերակները, որոնք առաջ մեզ հայտնի չէին:

Կոմիտասի գրի առած ժողովրդական երգերի արժեքը չափազանց բարձր է: Նա կարողացել է «ոսկի որոնողի» նման փնտրել, գտնել, երևան հանել մեր ժողովրդական անսպառ ստեղծագործության մեջ եղած լավագույնն ու բնորոշը, ամենաարժեքավորը:

Իրավացի էր Մ. Ի. Կալինինը, որը գրում էր, թե «ժողովրդի մեջ չի կարող պահպանվել այն արվեստը, որը արժեք չի ներկայացնում: Ժողովուրդը, դա միևնույնն է, ինչ որ ոսկի հավաքողը, նա ընտրում է, պահպանում և բազմաթիվ տասնամյակների ընթացքում տանում է իր հետ միայն ամենաարժեքավորը»¹:

Ժողովրդական երգերի հավաքման, գրի առման գործին Կոմիտասը մոտենում էր ոչ թե որպես անտարբեր արձանագրող-կուլեկցիոններ, այլ որպես խորիմաստ գիտնական, ակտիվ հետազոտող ու լուսաբանող և գեղագետ: Նա ազգային ժողովրդական երաժշտության անծայրածիր ծովից խիստ նուրբ ընտրությամբ զատում էր ամենաարժեքավոր մարգարիտները: Իր գրառումների նկատմամբ ծայր աստիճան խրատապահանջ Կոմիտասը նախընտրում էր այն երգերը, որոնք ունեն գաղափարական և էմոցիոնալ հարուստ բովանդակություն, հետաքրքիր կառուցվածք, որոնք կարող են ստեղծագործական հղացումների և ներշնչումների համար կենսատու աղբյուր լինել: Այդ երգերը մինչև օրս էլ չեն կորցնում իրենց

¹ SMH «О музыке и музыкантах», изд. «Молодая гвардия», 1952 г., стр. 8:

Ֆարմությունն ու կենսունակությունը և մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում թե՛ գործնական ստեղծագործության և թե՛ հետազոտության համար: Դրանք մեր ժողովրդի հոգևոր կուլտուրայի ընտիր հատորներն են, որոնց մեջ գունեղ կերպով պատկերված են հայ ժողովրդի կյանքը, աշխատանքը, կենցաղը, սովորությունները, ծիսակատարությունները, պատմական դեպքերը, պայքարը բռնակալների դեմ, ժողովրդական հերոսների էպիկական սխրագործությունները և այլն:

Դրանում համոզվելու համար, բազմաթիվ օրինակներից բավական է որպես նմուշ հիշատակել իր կազմությամբ խիստ բարդ ու մեծածավալ «Լոռու գութաներգը», որտեղ, ինչպես ինքը Կոմիտասն է ասում՝ «շինականը բնության գրկում, բնությունը շինականի սրտում վերստին ու միաժամանակ ծնունդ են առնում», կազմելով մի կատարյալ ներդաշնակություն, առաջ բերելով ազգային երաժշտության մի կատարյալ նմուշ, որն աչքի է ընկնում իր մեղեդիի լադային, ինտոնացիոն ու ռիթմական կառուցվածքի բարձր տրամաբանականությամբ ու հարստությամբ (տե՛ս Լոռու գութաներգի նոտային օրինակը)¹:

* * *

Առանձին կանգ առնենք «Կոմիտասը և քրդական ժողովրդրդական երաժշտությունը» հարցի վրա:

Քուրդ ժողովրդի կուլտուրայի բաղկացուցիչ մասը կազմող երաժշտական ֆոլկլորը պատմական, գիտական ու գեղարվեստական մեծ արժեք է ներկայացնում: Ինչպես վկայում են եղած նյութերը, հայ երաժշտական կուլտուրայի աչքի ընկնող մի շարք ներկայացուցիչներ ստեղծագործական վառ

¹ «Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գյուղի ոճով» աշխատության մեջ («Նավասարդ» տարեգիրք, 1914), գութաներգի նոտային տեքստը գետնեղված է կրճատված վիճակում: Կոմիտասի կողմից պայմանական ձևերով նըշված կրկնություններն ու անցումները հաշվի առնելով, գութաներգի լրիվ նոտային տեքստը վերականգնել է Ռ. Աթալանը (տե՛ս Ա. Շահվերդյանի «Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ», էջ 521 և 613): Այդ տեքստն էլ բերված է այստեղ:

հո, հայ յո - ա, առ. հա, գո - մեհ, հո - հոյ. յո - ա. *պար. հայ, գո - մեհ,*
 հո. հոյ. յո: *Պոհ - ռե, զոն, հո.*
 պրո - ոո հո, պլլոյ - զի զան, հո - ույ, այ, հո - ույ, այ Ին մո - սադ,
 Նի - մայ զան, հո. ույ. այ. հո, ույ, այ, Լա - զին զան, հո, ույ, այ. հո, ույ,
 այ հո - ույ. օ: *Ել - նա - բաժ, Էլ - Նի.*
 հո - ու. զի Էկոյ. զո - զան - լոր. զո - զան մը Բա - ճի և.
 հո հե. հե. օ հո, յո - ա,
 հո. հո հո, հո. հո:
 Պոհ ռե. գո - մեհ. հո. հո, յո - ա, առ. հա. զո - մեհ, հո. հոյ. յո - ա.
 պար. հայ. գո մեհ. հո հոյ յո:
 Պոհ - ռե. զան, հո. պրո ա հո պլլոյ զի զան. հո. ույ այ իո.
 Լոյ. ոյ. Ին մո սադ Նի մայ զան. Լո. ույ ա,

Քրդական ֆուկլորը (այդ թվում նաև երաժշտականը) լինելով աշխատավորական-դեմոկրատական ստեղծագործություն, հանդիսանում է աշխատավոր քուրդ ժողովրդի կյանքի խոր և բազմակողմանի արտացոլումը: Ինչպես ժողովրդական բանահյուսության, այնպես էլ երաժշտական ֆուկլորի միջոցով կարելի է գաղափար կազմել քուրդ ժողովրդի պատմական անցյալի, նրա կյանքի սոցիալական ներհակությունների, դասակարգային պայքարի, կենցաղի ու սովորությունների և, վերջապես, նրա փիլիսոփայական խոհերի ու գեղարվեստական ճաշակի մասին: Հենց որպես այդպիսին է պատկերանում մեր առաջ քուրդ ժողովրդական երաժշտությունը կոմիտասյան գրառումներում և մշակումներում: Սակայն, դժբախտաբար, մեր երաժշտագիտությունը, թերևս նյութերի սակավության հետևանքով, դեռ անհրաժեշտ լրջությամբ չի զբաղվել կոմիտասագիտության և քուրդ ժողովրդի երաժշտական կուլտուրայի համար կարևոր նշանակություն ունեցող նրա այդ ժառանգության ուսումնասիրությամբ ու լուսաբանումով:

Հայտնի է, որ դեռ 1899 թվականին Կոմիտասը Բեռլինում հանդես է գալիս քրդական երաժշտության մասին իր ուսումնասիրության մասին, որը մեծ հետաքրքրություն է առաջ բերում երաժշտական շրջաններում և մամուլում: Դա նրա ավարտական շարադրությունն էր, որից, դժբախտաբար, մեզ ոչինչ չի հասել: Հրապարակի վրա եղած 13 երգերը՝ Կոմիտասի ձայնագրած «Քրդական եղանակները»¹, ինչպես և արխիվում հայտնաբերված քրդական ժողովրդական երգեր ու նրանց մշակման ուրվագծեր պարունակող ձեռագիր պատառիկները հանդիսանում են այն հիմնական աղբյուրը, որտեղից օգտվելով մենք աշխատել ենք ցույց տալ և արժեքավորել Կոմիտասի մեծագույն ծառայությունները նաև քրդական երաժշտության բնագավառում:

Մոսկվայում լույս տեսած «Հիմնյան ազգագրական ժողովածու»-ի 5-րդ գրքում «Հայ-քրդական վեպ» ընդհանուր խո-

¹ Տպագրվել է. 1903 թ. Մոսկվայում, Յուրգենսոնի հրատարակությամբ:

քաղաքի տակ զետեղված են հայ նշանավոր բանահավաք Ս. Հայկունու գրի առած 28 վեպ կամ պատմվածքը, որոնց կցված են բանասիրական անհրաժեշտ բացատրություններ և ծանոթագրություններ: Գրքի առաջաբանում, ի դեպ, ասված է. «Ընդամենը այս գիրքը պարունակում է յուր մեջ 28 վեպ կամ պատմվածք. դոցանից 13-ը ունեն և քրդական երգեր՝ երբեմն բավական ընդարձակ (դոցա թվում 5 պատմվածք առաջ են բերված անմիջապես քրդերեն). դոցա կցված է և քնագրին շատ մոտ հայերեն թարգմանություն, որը կատարված է նույն անխոնջ բանահավաք Ս. Հայկունու աշխատանքով՝ աջակցությամբ քրդերեն հմուտ անձինքների: Հեմինյան ազգագրական ժողովածու-ի խմբագրությունը՝ քրդական երգերի եղանակների մասին որոշ մի գաղափար տալու դիտմամբ, հանձնեց ժողովրդական երգերի մասնագետ Արժ. Հ. Կոմիտաս վարդապետին ձայնագրելու այդ եղանակները հվրոպական երաժշտական խաղերով. դոքա զետեղված են ներկա հատորիս վերջը՝ երգերի բնագրի հայ և հվրոպական տառադարձությամբ»¹:

«Ժողովրդական երգերի մասնագետ Արժ. Հ. Կոմիտաս վարդապետը» շէր կարող անտարբեր մնալ դեպի քրդական քաղմահարուստ ժողովրդական ստեղծագործությունը, որով ժամանակին հրապուրվել են հայ և օտարազգի շատ գրողներ ու արվեստագետներ: Մենք ասացինք, որ դա սոսկ էկզոտիկ հետաքրքրություն չէր Կոմիտասի կողմից: Նա իր ողջ երաժշտական բեղմնավոր գործունեության ընթացքում գրի առել և ուսումնասիրել է արևելյան տարբեր ժողովուրդների երաժշտական ֆոլկլորի լավագույն նմուշները, որոնք նրան հնարավորություն էին տալիս պարզելու «կողք-կողքի», «քով-քովի» ապրող ժողովուրդների կուլտուրական փոխազդեցությունները: Կոմիտասի պես լայնհորիզոն գիտնականը չէր կարող անտես անել և՛ քրդերի ազգային ինքնատիպ կուլտուրան ու երաժշտական ֆոլկլորը:

¹ Էմինյան ազգագրական ժողովածու, հատոր Ծ, խմբագրության կողմից, էջ 7, 1904 թ., Մոսկվա:

Քրդերը երգային արվեստի մեծ սիրահար են: Երաժշտությունն ու պարը կազմում են նրանց կենցաղի անբաժանելի մասը: Այդ առթիվ շատ բնորոշ են հաշատուր Աբովյանի դիտողությունները, որ մեջ է բերում ակադեմիկոս Ն. Մառը: Նա գրում է. «Ըստ հայ գրող Աբովյանի խոսքերի, «քրդերի ժողովրդական պոեզիան հիասքանչ քայլեր է կատարել և հասել հնարավոր կատարելության»: Ըստ նրա դիտողությունների, յուրաքանչյուր քուրդ, յուրաքանչյուր քրդուհի իր հոգում բնածին պոետ է: Հենց Աբովյանի խոսքերով՝ քրդական երգերի բարձր հատկանիշների մասին հիացական գնահատական է տալիս Մորից Վազները»¹:

Բերված օրինակը շատ բնորոշ է: Սակայն ինչպես ամեն մի ժողովրդի, այնպես էլ քրդերի երաժշտական ֆուկլորը միատարր չէ: Քրդական ժողովրդական բանահյուսությունը, ներառյալ նաև ժողովրդական երաժշտությունն ունի որոշակի սոցիալական շերտավորում: Այսպես, օրինակ, բուն ժողովրդական-դեմոկրատական երաժշտության բազմաթիվ նմուշների կողքին, որոնք, անշուշտ, քուրդ ժողովրդի երաժշտական ֆուկլորի հիմնական մասն են կազմում, մենք հանդիպում ենք նաև գերազանցանկապես հոգևոր բնույթ ունեցող կրոնական-ժիսական երգերի ու աղոթքանման ռեչիտատիվ ստեղծագործությունների: Ընդհանուր առմամբ պատմական հեռավոր անցյալ ունեցող քուրդ ժողովրդի դեմոկրատական երաժշտական կուլտուրան մինչև մեր օրերը հասնելով, որոշակիորեն դրսևավորել է աշխատավոր քուշվոր ժողովրդի պայքարը իրենց բեգերի, ցեղապետերի, կրոնական առաջնորդների, ինչպես և օտարերկրյա զավթիչների դեմ:

Քրդական ժողովրդական երգերն ու պարեղանակները բազմազան են իրենց բնույթով, ժանրային ու թեմատիկ առանձնահատկություններով: Աչքի ընկնող տեղ է գրավում աշխատանքային երգերի շարանը, որի մեջ գեղարվեստական արտացոլում են գտել քուրդ աշխատավոր մարդկանց՝ հովվի, նախրապանի, տնտեսուհու, կթվորի, գորգագործի երաժշտական պարզ ու անպաճույճ կերպարները: Դրանք սերտորեն

¹ Տե՛ս Հ. Ջնդի, Քրդական ժողովրդական էպոսը, 1941, էջ 5:

կապված են հատկապես անասնապահության տարբեր պրոցեսների հետ: Թերևս այդ է պատճառը, որ քրդական երաժշտության մեջ բավական զգալի տեղ են գրավում խաշնարածային կյանքին վերաբերող աշխատանքային երգերը, որոնց մասին հիշատակում է Կոմիտասն իր ուսումնասիրություններից մեկում¹:

Քուրդ ժողովրդի ստեղծագործության մեջ որոշակի տեղ են գրավում նաև էպիկական-հերոսական բնույթի երգերը, որոնց շատ բնորոշ է ասերգը կամ ռեչիտացիան: Ընդհանրապես պետք է նկատել, որ քրդական երաժշտության համարյա բոլոր ժանրի ստեղծագործություններին բնորոշ է ռեչիտատիվային արտահայտչական ձևը, բայց այդ առանձնահատկությունը մասնից ավելի ցայտուն կերպով դրսևորվում է հերոսական-էպիկական բնույթի երգերի մեջ: Այս իսկ ժանրի որոշ երգերի մեջ ակներև է ժողովրդի սոցիալական պայքարի, բողոքի առանձին փորձերն ուղղված քրդական աշիրաթապետների բռնությունների և ֆեոդալների, շեյխերի ու մոլլաների կողմից սահմանված անողոք կարգերի դեմ, ինչպես նաև այդ աշիրաթների ու առանձին պետությունների կռիվների ու խռովությունների նկարագրությունները:

Ժողովրդական ստեղծագործության բաղկացուցիչ մասն են կազմում քրդուհու բողոքի ու վրդովմունքի երգերը՝ բռնի ու ծախու ամուսնության դեմ: Այդ ժանրի երգային ստեղծագործությունների մեջ ցայտուն կերպով հնչում են թախծի, հաճախ դրամատիկ ինտոնացիաներից հյուսված սրտառու մեղեդիներ, որոնք մի ընդհանուր անունով «դըլլոներ» են կոչվում (դըլ-սիրտ, սրտագին, սրտառու):

Կան նաև օրորներ և քուրդ աշխատավոր կնոջ շարքաշ վիճակը պատկերող զանազան երգեր, ապա և ողբի, անեծքի երգեր, որոնք նույնպես կատարվել են գերազանցապես կանանց կողմից (մինչև այսօր էլ դեռ քրդական գյուղերում կան նշանավոր ողբասացներ):

Վերջապես, այդ տարբեր ժանրերի բազմաթիվ գեղեցիկ

¹ Կոմիտաս, «Հայ ժողովրդական և եկեղեցական երգեր», «Հողվածներ և ուսումնասիրություններ», Հայպետհրատ, 1941, էջ 11:

երգերի կողքին քրդական երաժշտական ֆուլկլորում առանձնահատուկ տեղ են գրավում սիրավեպերը, սրտառուչ լիրիկական երգերը, որոնք հանդես են գալիս որպես ժողովրդական էպոսի ստեղծագործությունների, սիրային պոեմների բաղկացուցիչ մասեր, ինչպես նաև գոյություն ունեն որպես ինքնուրույն սիրերգեր (բլամե դըլքյաթի): Դրանք սիրող սրտերի լիրիկական զգացումներն ու զեղումներն արտահայտող երգեր են, որոնց տարբեր վարիանտները հաճախ են պատահում քրդական երաժշտական ֆուլկլորում: Հենց այդպիսի բնույթի ժողովրդական երգեր են հանդիսանում Կոմիտասի գրի առած 13 նմուշները: Քուրդ ժողովրդի սիրային երգերը մեծ մասամբ կուզակցվում են բնության հրաշալի տեսարաններ նկարագրող դրվագների հետ: Նշենք շատ տարածված «Խազալա մըն» («Իմ եղնիկ»), «Սևահաջի», որն հանդիսանում է վերևում նշված Կոմիտասի ձայնագրած երգերից մեկը, «Կյավա մըն» («Իմ կաքավ») և այլն: Սիրային վիպերգերից արդեն հայտնի են «Սիամանթո և Խաջեզարեն», «Մամզին» և «Կառուքուլըկ», որոնք նույնպես մտնում են այդ 13 երգերի մեջ, «Մամեն և Այշեն» ու մի շարք այլ սիրավեպեր, որոնց մեջ առանձնապես ուշագրավ է մելոդիկ կուռ կառուցվածքը: Ժողովրդական էպոսի տարբեր մասերում հաճախ եկող երգերը լայնաշունչ են և ունեն լիրիկական անմիջականություն ու ջերմություն:

Կոմիտասի ձայնագրած 13 երգերը, որ աչքի են ընկնում մանրամասն գրառումով, քրդական ժողովրդական սիրավեպի լավագույն նմուշներ են հանդիսանում՝ իրենց լայնաշունչ մեղեդիների գեղեցկութամբ, ինքնատիպ երաժշտական զարդարանքներով և ինտոնացիոն, ռեչիտատիվային բնորոշ առանձնահատկություններով: Այդպիսիների թվին են պատկանում «Ղանդիլի Սիափուշ», «Լեյլի-Մեջնում», «Մամզին», «Քուլլըկ գեարո» և առանձնապես «Դարվիշի Ավդի», ավելի քան երեսուն տակտից բաղկացած լայնածավալ ստեղծագործությունը, ապա և «Սեվահաջե», «Սայրան» երգերը: Սրանք պերճախոս կերպով վկայում են Կոմիտասի հմուտ վարպետությունը քրդական ժողովրդական երաժշտության բնագավառում: Այդ նմուշներից դատելով, հաստատապես կարելի է

ասել, որ Կոմիտասը, միշտ հավատարիմ իր սկզբունքին, քրդական ժողովրդական երգերը գրի առնելիս նույնպես հանդես է բերել գիտնական-ազգագրագետին վայել պահանջկոտությունն ու հետևողականությունն: Ժողովրդական երգն ըստ արժանավույն գնահատելու, հատկապես նրա ազգային բնույթը և գեղարվեստական արժանիքները հայտնաբերելու իր մեթոդը Կոմիտասը կիրառել է նաև քրդական երգերը գրի առնելիս: Այդ են վկայում նրա գրի առած, հրատարակված երգերի մեծաթիվ հարստությունն ու հարազատությունը և ազգային ինքնատիպ կոլորիտը:

Մենք ասացինք, որ Կոմիտասի արխիվում պահվել են քրդական երգերի գրառումներ պարունակող ձեռագիր պատահիկներ ևս:

Արխիվում պահպանված Կոմիտասի ձեռագրերից № 50 ծրարի մեջ գետեղված է 9 քրդական երգ, որոնք բոլորն էլ, ի բացառյալ մեկի, գրված են հայկական ձայնանիշներով, խունացած թերթիկների վրա: Ուշադիր կերպով զննողը նկատում է, որ հազիվ նշմարելի թանաքով ու մատիտով գրված այդ ստեղծագործություններից մեկը քրդական նշանավոր «Լուրդա-լուր»-ի երաժշտության կոմիտասյան քառաձայն մշակման էսքիզն է:

Սա ընդարձակ ստեղծագործությունն է 60 տակտի սահմաններում, և, ցավոք սրտի, անավարտ է, որովհետև մի շարք տակտերում նշված է միայն մայր մեղեդին (սոպրանոյի դերերգը), իսկ մյուս ձայները շեն նշված, բացի այդ, վերջավորությունը նույնպես ակնհայտ կերպով թերի է: Անկախ դրանից, Կոմիտասի ձեռքով գրի առած և մշակված այդ երկը անկասկած արժեքավոր ավանդ է քրդական երաժշտության մեջ և վկայում է մեծ արվեստագետի այն ջանադիր ստեղծագործական աշխատանքի մասին, որ ժամանակին կատարել է Կոմիտասը այդ երաժշտության ասպարեզում:

Անհամեմատ ավելի լիակատար, ավարտված վիճակում է շատերի համար բոլորովին անհայտ «Հարե վայե»¹ քրդական

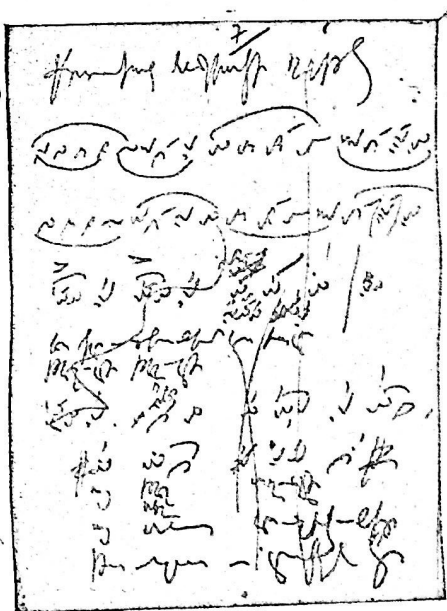
¹ Կոմիտասի արխիվ, Մոցատետր № 10(9), էջ. 20:

ժողովրդական երգի մշակումը, որն ամենայն հավանականությամբ ոչ թե մեկ երգ է, այլ մոտավորապես միևնույն տեքստն ունեցող երեք տարբեր երգերի միակցում, որ ինչպես միշտ, այս դեպքում էլ Կոմիտասի կողմից կատարված է նուրբ վարպետությամբ: Ըստ Կոմիտասի նշումների, կարելի է կռահել, որ «Հարե վայե» երգի առաջին երկու հատվածը պետք է կատարել հաջորդաբար մի քանի անգամ, ապա երգն ավարտել երրորդ հատվածով: Այսպիսով, Կոմիտասը ելակետ ունենալով ժողովրդական պարզ ու անպաճույճ երգերը, դրանք միացնելով, ստեղծել է ընդարձակ ձևի ստեղծագործություն: Միևնույն ժամանակ նա աշխատել է բազմաձայնության ոչ մի տրադիցիա չունեցող քրդական երաժշտության մեջ կիրառել նույնիսկ պոլիֆոնիկ մշակման որոշակի տարրեր: Բացի ինտոնացիոն առանձնահատկություններից ու ձայնատարման կոմիտասյան ինքնատիպությունից, ուշադրության արժանի է երգի երեք հատվածների ութմիկ բազմերանգությունը, որ նրանց կոնտրաստային միավորման համար զեղարվեստորեն պատճառաբանված հիմք է հանդիսանում: Այսպիսով, պահպանելով ժողովրդական ստեղծագործության ազգային ոճն ու ոգին, իր ինքնատիպ մշակումով Կոմիտասը ժողովրդական երգին տալիս է նոր բովանդակություն, բարձրացնելու այն մի նոր, ավելի բարձր աստիճանի:



ձայն երաժշտության պիոները: Մենք հավատացած ենք, որ քրդական երաժշտության զարգացման նախանձախնդիր ամեն ոք նախ պետք է ուսումնասիրի և ծանոթանա Կոմիտասի ստեղծագործական ու գիտահետազոտական պրպտումներին, ապա ձեռնամուխ լինի քրդական նոր, պրոֆեսիոնալ երաժշտության ստեղծմանը:

Կոմիտասի արխիվում քրդական երաժշտության տեսական հարցերի մասին ևս հանդիպում ենք նշումների: Այսպես, օրինակ, արխիվի № 50 ծրարի 7-րդ թերթիկի վրա, նրա ձեռքով հայկական ձայնանիշներով գրված է մի ձայնաշար, որն անվանված է «քրդական հնգյակի շղթան»:



Դժվար է ենթադրել, թե Կոմիտասն ինչ նպատակով է գրի առել «քրդական հնգյակի շղթան» և ինչ հետևություններ է արել դրանից, որովհետև առայժմ դեռ չեն հայտնաբերվել համապատասխան մեկնաբանող փաստաթղթեր և ուսումնասիրություններ: Սակայն մեզ համար մի բան որոշակիորեն

Կոմիտասի ձեռքով գրած դիտողութիւնը՝ «տների վերջը մենակ» ցույց է տալիս, թե որքան խոր կերպով է նա ուսումնասիրել քրդական ժողովրդական երգը և նրա կատարողական առանձնահատուկ նրբերանգները: Հետաքրքրական է, որ այդպիսի «մանրութիւնները» չեն վրիպել մեծ գիտնականի ուշադրութիւնից (գիտե՞ր արդո՞ք նա քրդերեն լեզուն): Ինչպես նկատել է Կոմիտասը, որպես քրդական երգերի ազգային կատարողական առանձնահատկութիւն, ամեն անգամ երգի տների վերջավորութիւնը եզրափակվում է վերը հիշած երաժշտական ֆրազայի «հա, հի, հա, հի» բացականչութեամբ, այդ նույն երգի վերջավորութեան տոնիկային կայուն ինտոնացիաներով: Իսկ ներկա եղող ունկնդիրներից ոմանք որպես կանոն և ոգևորութեան նշան բացականչում են «թահտ, թահտ, թահտ»:

Այս և նման մի քանի այլ գրառումները ցույց են տալիս, թե Կոմիտասը ինչպիսի լրջախոհութիւն է հանդես բերել դեպի իր ուսումնասիրութեան առարկան և՛ որպես ստեղծագործող, և՛ որպես գիտնական-հետազոտող:

Օրինակները կարելի է բազմապատկել, բայց թվում է, թե եղածներն էլ բավական են համոզվելու այն բանում, որ Կոմիտասը իրոք որ պատմական խոշոր դեր է խաղացել քրդական երաժշտութեան հավաքման, գրառման և մշակման գործում: Կոմիտասն առաջինն էր, որ գնահատեց քուրդ ժողովրդի երաժշտական ֆուլկլորը և այն դարձրեց իր ուսումնասիրութեան և մշակման առարկան:

Մենք համոզված ենք, որ այդ բնագավառում նրա կատարածն ավելին է, քան հասել է մեզ (մեկ անգամ ևս հիշեցնենք դեռևս չհայտնաբերված՝ 1899 թվականին Բեռլինում կարդացած նրա դասախոսութիւնը): Չի բացառված, որ եռանդագին պրպտումները կարող են հաճելի հայտնութիւնների տեղիք տալ նաև այս բնագավառում:

* * *

*

Կոմիտասը հանդիսանում է խոշորագույն երաժիշտ ֆուլկլորիստներից մեկը ոչ միայն հայ իրականութեան մեջ, այլև

նրա շրջանակներինց դուրս: Առանձնահատկությունն այն է, որ Կոմիտասի մեջ միավորված են և մեկը մյուսին լրացնում են՝ ֆոլկլորիստ-բանահավաքը, հետազոտող-գիտնականը և ըստեղծագործող-արվեստագետը: Այս միությունը, այս ամբողջականությունն էլ հենց պայմանավորել է Կոմիտասի ազգագրական ժառանգության գիտական ու գեղարվեստական բարձր արժեքը:

Որպես նշանավոր երաժիշտ-ազգագրագետ Կոմիտասն այդ բնագավառում նույնպես թողել է որոշակի տրադիցիաներ, ստեղծելով բանահավաքման իր սիստեմն ու մեթոդը, որոնց միանգամայն խորթ է լուսանկարչական-վիճակագրական «օբյեկտիվիստական» մոտեցումը: Կոմիտասի ընկալմամբ և նրա ձեռք բերած արդյունքներով ժողովրդական երգը գաղափարական խոր բովանդակություն ունեցող, իսկական դեմոկրատական մի արվեստ է, որի գեղարվեստական կերպարների մեջ մարմնավորված է ստեղծագործ ժողովրդի կյանքն իր ողջ ունալիստական ճշմարտացիությունը:

Լիակատար վստահությունամբ կարելի է ասել, որ Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական և հետազոտական աշխատություններինց այն ամենը, ինչ հասել է մեզ, տպագրված կամ ձեռագիր վիճակում, գտնվում է գիտական բարձր մակարդակի վրա, բնավ չի կորցրել իր այժմեականությունը և կարևոր օգնություն է ցույց տալիս մեր երաժշտագիտությունը՝ լուսաբանելու անցյալի երաժշտական ժառանգության հարցերը:

3. ԽՄԲԱՎԱՐԸ, ԵՐԳԻԶԸ, ՄԱՆԿԱՎԱՐԺՆ ՈՒ ՊՈՆՏԸ

Կոմիտասը բազմաթիվ թելերով կապված է եղել հայ կուլտուրայի տարբեր բնագավառների հետ և իր ստեղծագործական կարողություններն ամբողջությամբ ծառայեցրել է հայկական երաժշտական արվեստի զարգացման ու բարգավաճման գործին: Բուրժուական հասարակության դժվարին ու անբարենպաստ պայմաններում, բացի ստեղծագործական, ազգագրական և տեսական-հետազոտական փայլուն գործունեությունից, նա առաջ է տարել ու ծավալել իր կատարողական-



Էջմիածնի երգեցիկ խումբը՝ կենտրոնում Կովտասս
(Քրիստի 1905 թ.):

արտիստիկ փառահեղ գործունեությունը՝ որպէս նշանավոր խմբավար ու երգիչ:

Կոմիտասի գեղարվեստական դիմանկարի մասին ամբողջական պատկերացում ունենալու համար անհրաժեշտ է ծանոթանալ նաև նրա կատարողական արվեստի առանձնահատկություններին: Ընդհանուրի ուշադրության առարկան դարձած նրա կատարողական արտիստիզմը սերտորեն կապված է կոմպոզիտորի ողջ գործունեության հետ և հանդիսանում է նրա արվեստի օրգանական մի մասը: Ուսանելին այն է, որ Կոմիտասը թե՛ Հայաստանում և թե՛ նրա սահմաններից դուրս՝ Անդրկովկասի և արտասահմանի բոլոր այն քաղաքներում, որտեղ ապրել ու աշխատել է, իր ստեղծագործական համարյա բոլոր նախաձեռնությունները սերտորեն զուգակցել է կատարողական-համերգային գործունեության հետ:

Հայտնի է, որ նախասովետական շրջանի հայ երաժշտությունը գերազանցապէս զարգացել է վոկալ արվեստի միջոցով և այդ արվեստի տաղանդավոր ներկայացուցիչը, նրա կրողն ու մարմնավորողը մեծանուն Կոմիտասն է: Հայկական վոկալ արվեստի զարգացմանը Կոմիտասը նոր թափ հաղորդեց և՛ իր հոյակապ խմբական ու մեներգային ստեղծագործություններով, և՛ կատարողական գործունեությամբ:

Որքան մոտիկից ծանոթանում ենք Կոմիտասի արվեստին, այնքան ավելի լիարժեք ու ամբողջական է դառնում հայ երաժշտական կուլտուրայի այդ բացառիկ տաղանդով օժտված գործչի գեղարվեստական վեհ դիմանկարը: Կոմիտասի տեսադաշտից չի վրիպել հայ ազգային երաժշտական կուլտուրային վերաբերող ոչ մի մանրամասնություն: Նա հիացմունք է պատճառում նաև իր ընդգրկման լայնությամբ, բազմակողմանիությամբ ու խորաթափանցությամբ, երբ, մանավանդ, հետևողական կերպով լրացնում է իր արվեստի թերի կողմերը՝ ձգտելով տիրապետել երաժշտության ու երաժշտական գիտության բոլոր ասպարեզները:

Անվերջ սովորել ու կատարելագործվել, ահա Կոմիտասի նշանաբանը:

«Ժամանակից օգուտ քաղելով,— գրում է դեռևս ուսանող

Կոմիտասը Բեռլինից, — կամեցաւ և մի այլ թերի կողմս լրացնել՝ երկու շաբթուց ի վեր առնում եմ երգեցողութեան և ձայնամարդութեան դասեր, որ անհրաժեշտ է խմբական երգեցողութեան և առհասարակ ճեմարանական խմբի ձայները կրթելու և կոկեղու համար: Ուսուցչապետս փորձեց ձայնս և որոշեց, որ ես բարիտոն եմ, որ ամբողջովին ամփոփում է բարձր տենորի և ստորին բարիտոնի ամբողջ տարածութեանը $2^{3/4}$ ութնյակ՝ 20 աստիճան, ձայնիս մեջ ձուլվում է միանգամայն թե տենորի ճկնութունը և թե բարիտոնի փափկութունը, որովհետև ինձ համար դժվարութիւն չէ պատճառում մի անծանոթ կտոր անմիջապէս առանց ուսանելու երգելը, ուստի արագաբար առաջ եմ դնում, ձայնս անհամեմատ ուժեղացել է»¹:

Առաջնակարգ խմբավարի և երգչի համար շատ էական նշանակութիւն ունեցող երաժշտական լավ լսողութիւնը և անծանոթ երաժշտական ստեղծագործութիւնը հանպատրաստից կարդալու ընդունակութիւնը միանալով Կոմիտասի հարուստ ձայնական տվյալներին, նրա բացառիկ աշխատասիրութեան պայմաններում հասցնում են այն լավագույն արդիւնքներին, որոնք հետագայում հիմք են դարձել Կոմիտասի արվեստի մասին պարբերական մամուլում երևան եկած «սատանայական», «կախարդիչ» և բազմաթիւ այլ հիացական գնահատականների համար:

Հիրավի մեծ է Կոմիտաս-խմբավարի երախտիքը հայ երաժշտութեան պատմութեան մեջ և՛ նրանով, որ հանդիսացավ հայ ժողովրդական երաժշտութեան անզուգական մեկնաբանողն ու անխոնջ պրոպագանդիստը, և՛ նրանով, որ թողեց խմբավարական արվեստի հիանալի տրադիցիաներ:

Իրեն հատուկ խորաթափանցութեամբ Կոմիտասն իր ողջ էութիւնը դնում էր երգչախմբի յուրաքանչյուր երգչի մեջ և ստեղծում սերտ կոնտակտ իր և խմբի միջև: Նա ձեռքի «կախարդական» ուժով ու դեմքի ազդեցիկ գրավչութեամբ իրեն էր ենթարկում մինչև իսկ 300 հոգուց կազմված խումբը, զար-

¹ Տե՛ս Կոմիտասի նամակը ճեմարանի տեսուչ Կ. Կոստանյանին, Գրականութեան և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի արխիւ:

մանք ու հիացմունք պատճառելով տարբեր ազգի ունկնդիր-
ներին, տարբեր վայրերում՝ Իգդիրից ու Էջմիածնից սկսած
մինչև հեռավոր Ալեքսանդրիա և Փարիզ:

Կոմիտասի արտակարգ շնորհքը, կոմիտասյան արվեստը
շատ բարձր էին գնահատում թե՛ հայ և թե՛ օտար առաջադեմ
մասնագետներն ու երաժշտական գործիչները: Բերենք մի
օրինակ, ցույց տալու համար, թե ինչպիսի տպավորություն էր
առաջացնում հայ ժողովրդական երգը Կոմիտաս-կոմպոզի-
տորի կողմից մշակված և Կոմիտաս-խմբավարի կողմից մա-
տուցված վիճակում:

Տրանսիացի նշանավոր երաժշտական քննադատ, Սորբո-
նի համալսարանի պրոֆեսոր Լուի Լալուան, խոսելով 1906 թ.
Փարիզում կայացած Կոմիտասի համերգի մասին, գրում է,
«Ոչ ոք ինձ չի կարող մեղադրել չափազանցության մեջ, եթե
ես ասեմ, որ այդ համերգը մի հեղաշրջում էր և իր հայտնու-
թյամբ զարմացրեց մեզ: Ներկա եղողներից ոչ ոք, ի բացառ-
յալ նուրբ գիտականներից, իրեն պատկերացնել չի կարող այդ
արվեստի գեղեցկությունը, որն ըստ էության ոչ եվրոպական
է, ոչ արևելյան, բայց եզակի է իր տեսակի մեջ: Սքանչելի
բաղցրահնչուն, խորապես հուզական, չափավոր քնքուշ
այդ մեղեդիները նրբակերտ են ու ավարտված: Ճկուն ու կեն-
դանի ռիթմերի առատությամբ հարուստ երաժշտություն է
դա՝ կարծեք հենց սրտի խորքից հոսելիս լինի, որպես սառ-
նորակ, վճիտ, արևաշող հոսանք: Նրա մեջ փայլատակում
է արեգակը, սակայն ոչ Արաբիայի և Պարսկաստանի կիզող
արեգակը, ավելի շուտ երկնային ոսկեփայլ լույս է, որի ջեր-
մությունը փայփայտում, փաղաքշում է ձյունածածկ լեռների
գագաթը, անտառների կանաչը, առլակների խոխոջը: Մարդ-
կային հոգուն վիճակվել է իր ընդերքում պահպանելու այդ
ժպտադեմ երկրի (ժողովրդի) հարազատ հողի մաքրությունը,
նրա սերն ու հավատը դեպի լուսավորը, դեպի կյանքը: Այդ
պարզության անգնահատելի գանձարանը... հասել է մեզ ան-
ձեռնմխելի հիասքանչ երգերի ձևով՝ որպես հոտավետ պայ-
ծառ ծաղիկներ»¹:

¹ S. Poladian, «Armenian folk songs», p. 51.

Կոմիտասը զարմանալի ներգործուն ուժով բացահայտում էր իր ղեկավարած ստեղծագործությունների գաղափարական-գեղարվեստական բովանդակությունը, նա հատկապես իր սեփական գործերի վարպետ կատարողն ու մեկնաբանողն էր: Նա ելնում էր այն սկզբունքից, որ երաժշտության մեջ կատարման արվեստը կարևոր ու վճռական գործոններից մեկն է և սերտորեն կապված է ստեղծագործության բովանդակության հետ: Որքան ամուր ու միասնական է այդ կապը, այնքան ավելի լիարժեք, կատարյալ ու գեղարվեստական բարձր մակարդակի վրա է մատուցվում երաժշտական ստեղծագործությունը:

Հավատարիմ իր այդ սկզբունքին՝ Կոմիտասը հայ իրականության մեջ ստեղծեց կատարողական արվեստի ինքնատիպ ոճ, ինքնուրույն ուղղություն, դպրոց: Կոմիտասյան երգարվեստի հիանալի տրադիցիաներով դաստիարակված համարյա բոլոր աչքի ընկնող հայ երգիչներն ու խմբավարները, անշուշտ, զգացել և որդեգրել են իրենց մեծ ուսուցչի կատարողական սքանչելի արվեստը, նրա բնական երգեցողության հարազատ ու գունազեղ խաղերն ու նրբերանգները, նրբաձաշակ ինտոնացիոն հարստությունը, երգչական «գաղտնիքներին» տիրապետելու վարպետությունը և, վերջապես, նրա խմբավարական բարձր կուլտուրան:

Անցյալի հայ երգիչների և խմբավարների շարքում դժվար թե գտնվի մեկը, որն իր արտիստիկ ծավալուն գործունեությամբ այնպիսի հետաքրքրություն առաջացրած ու մասսայական լայն ընդունելություն գտած լինի, ինչպիսին իր ժամանակին գտել է Կոմիտասը հայկական բնաշխարհում և նրա սահմաններից դուրս, արտասահմանում:

Խմբավարական արվեստի բնագավառում Կոմիտասն, անշուշտ, հետևել է իր նախորդների, հայ նշանավոր խմբավարների՝ Կարա-Մուրզայի և Մակար Եկմալյանի տրադիցիաներին, աշակերտել է նրանց, սակայն ինքն էլ իր հերթին զգալի շափով զարգացրել է այդ կուլտուրան: Կոմիտասը նաև վերանայել ու վերացրել է այն անջրպետը, որ մինչ այդ գոյություն ուներ հոգևոր ու ժողովրդական երգերի միջև՝ համերգային

ծրագրերում: Կոմիտասի ծրագրերում ժողովրդական երգերից բացի, մուտք են գործում նաև հոգևոր երգերը՝ որպես համերգային բնույթ ունեցող ստեղծագործություններ. սրանով իսկ Կոմիտասը զգալի շափով մեղմում է հոգևոր երգին բացառապես միատիկ բնույթ տալու մինչ այդ տիրապետող սխալ մտայնությունն ու մեկնաբանությունը:

Հայ երաժշտագիտության մեջ իրավացիորեն նշվել է և այն կարևոր հանգամանքը, որ Կոմիտասի բազմաթիվ և բազմազան երգչախմբերը հանդիսացել են յուրատեսակ ստեղծագործական լաբորատորիա, որտեղ ստուգվել և կատարելագործվել են նրա խմբական ստեղծագործությունները: Ամենայն բծախնդրությամբ պահպանելով վոկալ արվեստի գեղեցիկ և բնական նրբերանգները, խոսափելով արտաքին շուքից և փքուն էֆեկտներից, արհամարհելով փառամոլությունն ու փառասիրությունը, երբեք չլանալով ծայրահեղ գովեստներից, Կոմիտասն իր համերգային գործունեության ընթացքում աշխատել է կյանքի ճշմարտությունը պատկերող իր ստեղծագործությունը հարազատորեն հաղորդել ունկնդիրներին:

Կոմիտասի աշակերտներից շատերը վառ հիշողություններ ունեն նրա խմբավարական բարձր արվեստի, նրա անըսպառ եռանդի և ռոմանտիկական ոգեշնչումների մասին: Այդ բազմաթիվ սրտաշարժ ու արժեքավոր հուշերից հիշատակենք միայն մեկից մի քանի հատվածներ: Կոմիտասի երգչախմբի մենակատար Վահան Տեր-Առաքելյանը պատմում է.

«... 1905 թվի փետրվարին վերջացավ երկու համերգի համար ծրագրված աշխարհիկ ու հոգևոր երգերի սև աշխատանքը և սկսվեց նրանց գեղարվեստական հղկումը... Մեծ պահքին, երբ ճեմարանի սաներին կերակրում էին համարյա բացառապես լոբիով, ձիթապտղով և զգվելի թթու մախոխով, առանձնապես մեծ էր լինում Կոմիտասի ինձ տված նախաճաշի բաժինը: Այդ օրերին նա խորապես տանջվում էր, որ խմբի անդամները վատ սննդի պատճառով ուժասպառ էին լինում և տուժում էր նրանց ձայնի որակը, իսկ ինքը հնարավորություն չէր ունենում բարելավելու նրանց վիճակը: Կոմիտասը դիմել խնդրել էր, որ երգիչներին ուտիսի կերակուր տան, բայց

ապարդյուն, որովհետև պահքը խախտելը վանական միջավայրում «սրբապղծություն» էր համարվում:

Մի առավոտ սովորական ժամին դալով Կոմիտասի մոտ, նրան գտա խիստ ոգևորված: Առանց ընդունելու բարևս, նա բացականչեց.

— Ի՞նչ ես շշմել, զուռնաչի, կոչիր «ուռուռ», երեկ երեկոյան մեծ հաղթանակ տարա:

— Ի՞նչ հաղթանակ,— թոթովեցի ես:

— Երեկ խնդրեցի վեհափառին, նա թույլ տվեց խումբը տանել Թիֆլիս: Վերացավ ամենամեծ արգելքը, ես այնպես բախտավոր եմ,— ասաց նա, ապա ավելացրեց,— վեհի թույլտվությամբ համերգներին կարող են ներկա լինել նաև քահանաները: Գիտե՞ս ինչ բան է դա. դրանով փակվում են «սեր ու աղջիկ», «պագ ու համբույր» երգող վարդապետին հայհոյող թշնամական բերանները...

Ձատկական տոնի արձակուրդներին խումբը մեկնեց Թիֆլիս:

Համերգն սկսվեց հոգևոր երգերի բաժնով: Զուտ պատահականության հետևանքով դահլիճը չէր լուսավորված և այդ հանգամանքը ակամա ստեղծեց յուրահատուկ «միստիկ» մթնոլորտ հոգևոր երգերի համար: Երբ հնչեց «էջմիածին ի հորե» շարականի առաջին ակորդը, դահլիճի խորհրդավոր խավարի մեջ լսվեց ոտի կանգնող հասարակության հարուցող խուլ շրշյունը, որը էլեկտրական հոսանքով վարակեց մեզ, ծայրաստիճան լարելով մեր ուշիմությունը: Իսկ երբ վերջացավ այդ էֆեկտավոր համարը և բազմահազար հանդիսատեսները, որոնց մեջ կային բավական թվով օտարազգիներ, որոտալի ծափահարություններով ու «կեցցե՛» և «բռավո» բացականչություններով թնդացրին սրահը, մեզ համակեց հոգեխինդ էնտուզիազմի սարսուռ...

Այդ միջոցին դահլիճից՝ սպիտակ թիթեռների պես թռչում գալիս էին տղամարդկանց մասսիվ ու կանանց բարակ, գեղեցիկ այցետոմսեր, որոնց տերերն շտապում էին հայտնել Կոմիտասին իրենց տպավորությունները:

«Հիանալի է, սքանչելի, զարմանալի...»,

«Կախարդ վարդապետ, դու թովեցիր ինձ»,

«Եթե մեր եկեղեցում այդպես երգեին, այնտեղ մտնելու համար պետք էր ժամերով հերթի կանգնել»,

«Վանականի սև հագուստիդ տակ տեսնում եմ քո սիրաբորբոք սիրտը...»,

«Եթե հոգևոր երգերին դու տվել ես այդպիսի շունչ ու փայլ, հապա ինչպիսի հրաշալիք պիտի լինեն քո աշխարհիկ երգերը...»,

«Շնորհքդ վառ է, պայծառ է, ափսոս... Ա՛խ, ինչո՞ւ դու սոսկ Կոմիտաս չես...»:

Այնուհետև հուշագիրը նկարագրում է համերգի երկրորդ բաժինը, որը բաղկացած էր «բացառապես ժողովրդական երգերից և սկսվեց դահլիճի բոլոր լույսերի ծիծղուն ծովի մեջ, ասես հարավի ոսկեհուր արև էր բոսորել այնտեղ, առանց իր այրող տապի: Այդ բաժնի յուրաքանչյուր համարը հաղթական երթի խանդավառ հանդես էր»:

Իսկ երբ Կոմիտասը նստում է դաշնամուրի առաջ և նվագակցելով իրեն երգում է «Մոկաց Միրզան», հիացմունքի կանչերին միակցվում է նաև արցունքի փղձկոցը: Ամեն կողմից տեղացող ծաղիկները, ծաղկեփնջերն ու ծաղկեպսակները հեղեղում են բեմը:

«Հո, լո»-ն, համերգի վերջին հաղթաշունչ համարը,— գրում է հուշագիրը,— որը հասարակության համառ պահանջով իրար վրա կրկնվեց երեք անգամ, եկավ աներկբայորեն հաստատելու Կոմիտասի շահած «վճռական ճակատամարտը», նրա արվեստի հմայիչ ուժը, նրա խմբավարական շլացուցիչ տաղանդը...»:

Այստեղ ավելի սրտառուչ և հուպիչ է երկու բարեկամների, վաղեմի ընկերների, հայ պոեզիայի և երաժշտության մեծ վարպետների՝ Թումանյանի և Կոմիտասի հանդիպումը:

«Թատրոնի պայտածև միջանցքի աջ թևի փոքրիկ դուռը բացվեց և ծանոթ տղամարդկանց հախուռն հոսանքը հորդեց դեպի բեմ՝ իր հուզումնացունց գոհունակությունը հայտնելու «կախարդ» Կոմիտասին: Դրանցից ես ոչ ոքի չէի ճանաչում, «կախարդ» Կոմիտասին: Դրանցից ես ոչ ոքի չէի ճանաչում, բացի Հովհ. Թումանյանից: Սա դրկախառնության համար

բաց-պատրաստ թեկերով, անուշ ժպիտը երեսին, մոտեցավ
Կոմիտասին ու գրկելով նրան, ասաց.

— Կոմիտաս ջան, եթե վեղար շունենայիր, ես կուզենայի
լինել Կոմիտաս:

— Վեղար շունեմ, Օհանես, խիտ մազերս վեղարի տեղ ես
ընդունում,— պատասխանեց Կոմիտասը ծիծաղելով, և նրանք
համբուրվեցին:

Թատրոնի գլխավոր մուտքի մոտ Կոմիտասին սպասում էր
ծաղիկներով ու երկններանգ ժապավեններով զարդարված քա-
ռածի մի կնոք, շուրջը հոծ բազմութուն, որը տեսնելով նրան
ծաղիկներ և կոնֆետի շաղկեց վրան: Երբ նստեցինք, ու կառքը
շարժվեց, Կոմիտասը՝ կարծես ինչ-որ մեկին սպանալով,
ասաց.

— Ես ձեզ ցույց կտամ՝ «Հայ ժողովուրդը երգ շոմֆ...»¹:

Կարելի է նման շատ օրինակներ և զարմացական գնահա-
տականներ ու փաստեր հիշատակել Կոմիտասի խմբավարա-
կան ու մանկավարժական բեղմնավոր գործունեության մա-
սին, սակայն կարծում ենք, որ դրա կարիքը չկա: Այժմ հա-
մառոտակի բնութագրենք երգիչ Կոմիտասին, որը մեր իրա-
կանության մեջ առաջիններից մեկն էր, որին վիճակվեց դառ-
նալու հայ վոկալ կուլտուրայի, ժողովրդական երգարվեստի
հիանալի տրագիգիաների կրողն ու մարմնավորողը իր ողջ ար-
տիստիկ գործունեության ընթացքում:

Իր արտակարգ երաժշտականությանը և հարուստ ձայնով
Կոմիտասն աչքի էր ընկնում տակավին էջմիածնի Գևորգ-
յան ճեմարանում սովորած տարիներին և զուր չէր, որ նրան
կոչում էին «ձայնեղ Սողոմոն»: Բարիտոնային թավջաջ հըն-
չեղությամբ և տենորային ճկուն երանգներով աչքի ընկնող
նրա ձայնն, ինչպես տեսանք, իր ծավալում ամփոփում էր
մինչև 20 աստիճան: Բեռլինում սովորած տարիներին, բազ-
մաթիվ այլ պարտականությունների հետ միասին նա մշակեց
իր թովիչ տեմբր ունեցող ձայնը, բարձր կատարելության հաս-
ցրնելով այն:

¹ Վ. Տեր-Առաքելյան, «Վճռական ճակատամարտ» (Հուշեր Կոմիտասի
մասին), «Նորհրդային արվեստ», 1936 թ.:

Հայ գեղարվեստական երգի անխոնջ պրոպագանդիստը վոկալ-կատարողական արվեստի բնագավառում նույնպես իր բոլոր ներշնչումների մայր աղբյուրը համարում էր ժողովրդական ստեղծագործությունը, այս դեպքում՝ ժողովրդի երգեցողությունը:

Բազմակողմանի ուսումնասիրության շնորհիվ Կոմիտասն եկավ այն եզրակացության, որ «ժողովրդի երգեցողությունն ունի ինքնուրույն դպրոց», որն աչքի է ընկնում գեղարվեստական և ազգային բարձրարժեք հատկանիշներով: Ծվ նա համոզված կերպով բոլորին խորհուրդ էր տալիս երգեցողությունը սովորել ժողովրդից, նրա դարերի փորձությունն ապրած, ինքնուրույն ու ինքնատիպ դպրոցից: Ի դեմս Կոմիտասի, հայ վոկալ կատարողական արվեստը գտավ իր նորարարին և թե՛ վակոխեց իր զարգացման մի նոր, ավելի կատարյալ ու իմաստավորված փուլը, որովհետև Կոմիտասը կարողացավ վարպետորեն զուգակցել եվրոպական վոկալ կատարողական արվեստի հարուստ փորձը հայ ժողովրդական երգերի կատարման դարավոր տրադիցիաներին, ժողովրդական կատարողական արվեստի առանձնահատկություններին, ինքնատիպ մաներաներին ու նրբերանգներին:

Տարիներ շարունակ ուսումնասիրելով հայկական ժողովրդական, գեղջկական երգերը, հայրեններն ու տաղերը, հոգևոր մեղեդիներն ու շարականները, գանձերն ու ավետիսները, Կոմիտասն իր կատարողական բարձր արվեստով մարմնավորել է տարբեր ժանրի ու բնույթի երգեր՝ էպիկական, լիրիկական-սիրային, աշխատանքային և այլ ստեղծագործություններ, որոնք աներկբայորեն վկայում են ոչ միայն հայ ժողովրդական ոճի մեջ նրա խոր գիտակությունը, այլև նրա երգչական անվիճելի տաղանդը, ձայնական արվեստի մեծ ուժն ու գեղեցկությունը:

Զարմանալի քաղցրություն, ազդու հուզականություն, հրստակ առոգանություն, նյութի վերարտադրման հարազատ անմիջականություն, երգի բովանդակության բացահայտման ներքին խորություն և վոկալ արվեստի բարձր կուլտուրա ու ինքնատիպ վարպետություն՝ ահա սրանք են այն հիմնական հատ-

կությունները, որոնցով աչքի էր ընկնում երգիչ Կոմիտասի արվեստը:

Նրան չի կարելի լսել առանց հուզմունքի: Այսօր էլ ունկընդիրներին հոգեկան անհուն բերկրանք և գեղարվեստական մեծ հաճույք են պատճառում Կոմիտասի կատարմամբ պահպանված ձայնապնակները, որոնք թեև տեխնիկական վատ վիճակում են մեզ հասել, բայց և այնպես մնում են որպես լավագույն հիշատակներ և պարզ հասկացողություն են տալիս այդ ինքնատիպ ու հիասքանչ արվեստագետ-երգչի մասին: Մարդ ուզում է անընդհատ լսել Կոմիտասի այդ ձայնապնակները և ճաշակել վրկալ արվեստի այն գերագույն հաճույքը, որ պատճառում է Կոմիտասը «Արորն ու տատրակը», «Մոկաց Միրզա», «Հորովել», «Կալի երգ», «Հավիկ մի պայծառ» և այլ երգերի ու տաղերի կատարմամբ: Նույն այդ գրանցումների ուսումնասիրությամբ բացահայտվում է կոմիտասյան վրկալ արվեստի պրոֆեսիոնալ բարձր վարպետությունը:

Ինչպես Կոմիտասի հոգեզմայլ ստեղծագործությունները, այնպես էլ նրա կատարած երգերը մարդկային շատ սրտեր են հուզել: Նրան չէր կարող անտարբեր լսել ծիծաղկոտ իռլանդուհին կամ սառնարյուն բրիտանացին, նրբազգաց ֆրանսուհին, եգիպտացին և կամ սևաչյա, քնքուշ հայուհին:

Կոմիտասն իրոք որ մարդկային հոգին ալեկոծող երգիչ էր: «Խորին տպավորիչ լռության մեջ,— գրում է երգչուհի Մարգարիտ Բաբայանը,— առաջին անգամ լսում եմ նրա ձայնը, որ իր կրակոտ հոգու երաժշտավառ ու կարծես արցունքով շաղախված լարերից գնում, գնում բարձրանում է մինչև բարձրերը: Արցունքներն անխնա հոսում էին աչքերիցս, մինչև որ ծանոթս տեսնելով անասելի հուզմունքս, կանգնեցնում է ոգևորված երաժշտին.— «Բավական է, բավական, Կոմիտաս, աղջկանը սպանեցիր»: Այդ օրվանից հասկացա, թե հայ երաժշտություն էլ կա աշխարհիս երեսին և այդ դաղափարը կապվեց Կոմիտասի երաժշտական անձի հետ»¹:

¹ Մ. Բաբայան, «Տպավորություններ Կոմիտասի անձի և գործի շուրջը», «Կոմիտաս» ժողովածու, էջ 105—106:

Այն, ինչ այստեղ ասվեց Կոմիտասի վոկալ արվեստի մասին, այդ արվեստի նկարագրութեան թերևս մի շնչին մասն է միայն: Մենք աշխատեցինք համառոտակի և ընդհանուր գծերով միայն ծանոթացնել ընթերցողին Կոմիտասի երգչական կուլտուրայի առանձնահատկություններին: Կոմիտասի վոկալ արվեստը պետք է խոր և բազմակողմանի ուսումնասիրութեան առարկա դառնա մեր երաժշտական-կրթական հաստատութիւններում և գիտահետազոտական հիմնարկներում: Այդ արվեստն իր բոլոր կողմերով պետք է լրջորեն հետազոտուի և ուսուցանուի որպես հայ պրոֆեսիոնալ վոկալ արվեստի ամենապայծառ և ուշագրավ էջերից մեկը:

Կոմիտասը հանդիսացել է ոչ միայն մեր ազգային կոմպոզիտորական նոր դպրոցի, այլև ազգային վոկալ-կատարողական դպրոցի լավագույն տրադիցիաների հիմնադիրը: Նրա ստեղծագործական ու կատարողական արվեստը հրապարակ են եկել միաժամանակ և սնվել ու կերպարանավորվել են հայ ժողովրդի բազմադարյան կուլտուրայի կենսարար ակունքներից:

Նոր գիտելիքներով և մեծ էրուդիցիայով օժտված արվեստագետի գործունեութեան էական կողմերից մեկն էլ երկար տարիների երաժշտական-մանկավարժական բեղմնավոր աշխատանքն է էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում և Կ. Պոլսում:

Ժողովրդի երաժշտական կուլտուրայի մակարդակը բարձրացնելու խնդրով մտահոգված Կոմիտասը երաժշտական կադրեր պատրաստելու իր բաղձանքն այսպես է արտահայտել. «Ամբողջ մտատանջութիւնս է հասցնել աշակերտներ, որոնք դպրոցներու մեջ տեղ գրավեն. նվիրվեն ազգային երաժշտութեան ուսումնասիրութեան, տարածեն ժողովրդի մեջ հայ երաժշտութեան ոգին, որպեսզի ժողովրդին մեջ ազգային երաժշտութեան խոսքը մարմնանա և անոր ազդեցութեան տակ ժողովրդը թոթափելով իր թույլ պատյանը, մտնե վերակենդանացման շավիղին մեջ: Ինչքան բաղձալի էր ունենալ այս նպատակով առանձին վարժարան, որուն միջոցով մեծ առդշունք կարելի կըլար ձեռք բերել»¹:

¹ Բ. Աղատյան, «Կոմիտաս», Կ. Պոլիս, 1931 թ., էջ 149:

Հայտնի է, որ Կ. Պոլսում անցկացրած տարիներին նա փորձեց նույնիսկ կազմակերպել երաժշտանոց (կոնսերվատորիա), մինչև իսկ սկսեց այդ գործը (գոյություն ունեն երաժշտանոցի գործունեության ծրագիրն ու այլ փաստաթղթեր): Սակայն ինչպես միշտ, այնպես էլ այս անգամ, հայ հարուստները, ամիրաները ոչ միայն նյութապես չօժանդակեցին, այլև ամեն կերպ խանդարեցին Կոմիտասի երկար տարիների այդ գեղեցիկ երազանքի իրականացմանը:

Կոմիտասը շափազանց մեծ նշանակություն էր տալիս մատաղ սերնդի երաժշտական կրթության ու դաստիարակության գործին, այն համարելով ազգի քաղաքակրթության հիմնական գործոններից մեկը:

Դեռ 1912 թվականին Կ. Պոլսում, Սասյան դպրոցի ուսուցչության համար կարդացած «Պարն ու մանուկը» դասախոսության մեջ¹ հանգամանորեն խոսելով մանկական երգեցողության և պարի կարևորագույն նշանակության մասին՝ ապագա սերնդի ազգային դաստիարակության գործում, վերլուծելով պարի և երգեցողության հիմնական տեսակները, ըստ նրանց բնույթի ու բովանդակության, Կոմիտասը հանգում է այն եզրակացության, որ երգեցողությունն ու պարը մեծ կարևորություն ունեն ժողովրդի քաղաքակրթության մեջ: Խորիմաստ խորհուրդներ տալով ուսուցիչներին՝ երեխաների տարիքային, ձայնական առանձնահատկությունների վերաբերյալ, զգուշացնելով նրանց խուսափել ընդհանրապես տխուր բնույթի երգերի ուսուցումից (հատկապես փոքր տարիքի երեխաներին), Կոմիտասը մեծագույն երկյուղածությամբ է խոսում մատաղ սերնդի դաստիարակության մասին: Նա ասում է. «Երգեցողությունը սրտին հետ կապ ունի, որ ուղղակի հոգին կերթա: Ուսուցիչ պարոններ ու քույրեր, զգուշությամբ և երկյուղածությամբ մոտեցեք դաստիարակության գործին: Խիստ փափուկ պաշտոն մըն է ձերը: Դաստիարակելու կոչված եք սերունդ մը, որ ապագա ազգն է. սխալ ուղղությամբ՝ ազգ մը կխորտակեք վերջը»:

¹ Այդ դասախոսության սղագրությունը լույս է տեսել 16 տարի հետո, 1928 թ., «Ամենուն տարեցույց»-ում (էջ 478—484):

Կոմիտասի երաժշտական-մանկավարժական գործունեութեան առանձնապես ուշագրավ կողմերից է նրա կապվածութիւնը և սերտ համագործակցութիւնը իր երգչախմբերի երգիչների հետ: Մեծ մանկավարժին հատուկ շրջահայացութիւն, խնամք և զարմանալի ջերմ հոգատարութիւն երգիչների ձայնի պահպանման գործում, պրոֆեսիոնալ խստապահանջութիւն, առանձին ձայների և խմբի ձայնածավալի ճշգրիտ հաշվառում, վոկալ կոպտութեամբ բարձր իմացութիւն, ընկերական ջերմ վերաբերմունք և հայրական սրտացավ մոտեցում երգչախմբի անդամներից ամեն մեկին, կոլեկտիվ հոգեբանութեան դաստիարակութիւն և նպատակային հստակ ուսուցում՝ ահա սրանք են այն հիմնական նախադրյալները, որոնց շնորհիվ Կոմիտասն երգչախմբում սահմանում էր արտակարգ կազմակերպվածութիւն, իդեալական կարգապահութիւն, փոխադարձ հարգանք ու սեր:

Կոմիտասի աշակերտների բազմաթիվ ուշագրավ հուշերում առանձնապես աչքի է զարնում այն, որ մարդկային ձայնի դրվածքի ու մշակման վերաբերյալ նրա խոր գիտելիքները շափազանց գրավիչ և հետաքրքիր էին դարձնում երգչախմբի պարապմունքները: Խմբի երգիչները պարապմունքների ընթացքում բնավ ձանձրույթ կամ հոգնածութիւն չէին զգում: Ընդհակառակը, նրանք մեծագույն սիրով էին հաճախում Կոմիտասի բոլոր պարապմունքներին, որոնք իրոք վեր էին ածվում ձայնի մշակման յուրատեսակ մասնագիտական դասերի՝ նրանցից յուրաքանչյուրի համար:

Մեծ երաժշտի ու մանկավարժի դպրոցով անցած՝ ճեմարանի նախկին սաների մի զգալի մասը հիմնավորապես յուրացրել էր հայկական ձայնանիշները, եվրոպական նոտագրութիւնը և հիանալի գիտեր սոլֆեջիոն: Կոմիտասի դաստիարակած կադրերից շատերը դարձել են հայ իրականութեան մեջ աչքի ընկնող երաժշտական գործիչներ և հետևելով իրենց ուսուցչի օրինակին, նրա թողած հիանալի ավանդներից՝ շարունակել են ընթանալ նրա խորապես ժողովրդական արվեստի ուղիներով:

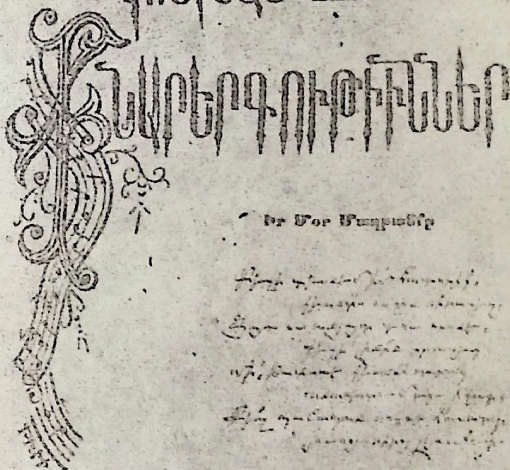
Չենք կարող լուծյամբ անցնել Կոմիտասի քնարերգության կողքով: Նրա որոնող և ստեղծագործ միտքը սավառնում էր նաև պոեզիայի աշխարհում: Վանականի խոսքում, մենության մեջ, նա անձնատուր էր լինում ոչ միայն երաժշտության «կախարդիչ» հնչյուններին, պոեզիան ևս, խոսքի երաժշտությունը նույնքան հրապուրում էր նրան՝ որպես նրա մենության օրերի սրտակից ընկեր:

Հրապարակի վրա եղած «Կոմիտաս վարդապետի քնարերգություններ» գրքուկը, որը Թ. Աղատյանի խմբագրությամբ 1939 թվականին տպագրվել է «Մշակույթ» հրատարակչության կողմից, նոր լույս է սփռում Կոմիտասի ստեղծագործական տաղանդի շատերի համար անհայտ մի այլ կողմի՝ նրա բանաստեղծական անվիճելի ընդունակությունների վրա: Կորստից փրկված սևագիր տեսրում ու առանձին ալբոմներում Կոմիտասի ձեռքով տարբեր ժամանակներ գրված բանաստեղծությունների հրատարակչությունը շնորհակալ մի գործ է:

Ինչպես նշված է Թ. Աղատյանի առաջաբանում, Կոմիտասի այս բանաստեղծությունները, որ ամփոփված են սևագիր տետրի մեջ, գրված են 1905 թվականից մինչև 1914 թվականի ժամանակամիջոցում: Հեղինակի ձեռքով տետրի լուսանցքներում հայկական ձայնանիշներով արված նշումները, ինչպես և բառերի նուրբ ընտրությունն ու ներդաշնակ հանգավորումը ենթադրել են տվել, որ Կոմիտասը փորձել է նաև ձայնագրել իր այդ ինքնաստեղծ ոտանավորների մի մասը, որոնք իրենց բնույթով և բովանդակությամբ շատ մոտ են ժողովրդական երգերին:

Առանց չափազանցության պետք է նկատել, որ Կոմիտասը պոեզիայի բնագավառում նույնպես ինքնատիպ է, հնարամիտ, ջերմաշունչ, և նորարար է տաղաչափական արվեստի մեջ: Այդ է վկայում նրա պատկերալից բանաստեղծական տողերի դարմանալի երաժշտականությունը, Կոմիտասի աշխարհիկ քնարական ջերմ շունչը, որը բնութագրում է նրա հուզումնալից ներքնաշխարհը, նրա կյանքի զգացողության թովչանքն ու հրապուրանքը:

ԿՈՄԻՏԵԱՍ ԿԱՐԴԱՄԵՏ



Dr. For Hapragh

Handwritten text in Armenian script, likely a dedication or preface.

Handwritten signature in Armenian script.



ԾԻՆ 50 դրուս Առտասահմանի ԿԵՍ արքա

Կիրիկական հոգեպարար շնչով է համակված 68 էջից բաղկացած Կոմիտասի «Բնարերգություններ» գիրքը, որի մեջ նրբակերտ գունագեղությամբ են պատկերված մայրական կաթոգին սերը, հայրենի հրաշագեղ բնությունը, դաշտերն ու

գեոնները, ամպն ու անձրևը, մարդկանց խոհերն ու ապրումները՝ իրենց բազմաբեղուն, խոսուն ձևերով ու երանգներով: Գրանք ոչ մի կապ չունեն հոգևոր միստիկ տրամադրությունների հետ. ընդհակառակը՝ դրանցում հառնում է աշխարհիկ ռոմանտիկայով համակված ստեղծագործ Կոմիտասն իր բուլոր գրավչութուններով:

Մի գողտրիկ պոեմ հիշեցնող, մի քանի տասնյակ քառյակներից բաղկացած «Մայրիկիս օրոր» ստեղծագործության մեջ Կոմիտասը սրտառուչ տւ քնքուչ տողեր է նվիրել իր սիրելի մորը, որից շատ վաղաժամ զրկվեց նա, և որպես սրբազան ավանդ, այսպես է խորհրդածում Կոմիտասն իր վաղամեռ մոր փոխարեն.

Քեզի տեսնիմ, իմ հատրիկ,
Կյանքիս ուղին, սիրազեղ,
Հայտ ու անհայտ դու որոնե,
Քեզի լինին իրազեկ:

Մի՛ թափառե կյանքի պարապ
Անապատում դու իգոր,
Քեզ պահապան՝ սուրբ հավատո,
Հուտո, սիրո լույս ու հուր:
Օրի՛կ օրին,
Իմ անուշին:

Ամբողջ էությամբ նվիրված նրա սուրբ ավանդին, բանաստեղծը գրում է.

Գիշեր-գիշեր, լուսն լուսին
Մաքիս ծովը խորացավ,
Ցորեկ-ցորեկ, արև, արև
Հոգուս հովը զորացավ:
Մորս կտակն ալիք-ալիք
Սրտիս ավանդ պահեցի,
Երկրե երկին, երկնե երկիր
Ազատ-ազատ սահեցի:
Օրի՛կ-օրիկ՝
Գարուն նորիկ:

¹ Կոմիտաս վարդապետ, «Քնարերգություններ», էջ 17—20:



Հայաստանի արվեստի աշխատողները պսակ են դնում
Կոմիտասի գերեզմանին (1949 թ.):

Հոգևորականի համազգեստի տակ բաբախում է սիրավառ
մի սիրտ, գարնան բուրավետ ծաղիկները հանգիստ շեն տա-
լիս կյանքի կարոտը խորապես զգացող աշխարհիկ Կոմիտա-
սին: Կյանքի սիրով համակված նա երգում է.

Շնչե, հովիկ,
Դու թոթովիկ՝
Կյանքի սերը՝
Սրտի բերը՝
Պարուրելով՝
Մարուրելով՝
Մովի ալքեն,
Ամպի ծալքեն,
Ալ ծաղկունաց
Հըրո հալքեն,

Թող նա վառե իմ ծոցիկին ոսկե լույս,
Հողմահարե դու բոցիկին, որ իմ հույս՝
Կանչիս վրա
Հավետ եռա՝.

Մարդկային անկեղծ հույզերով հագեցած բանաստեղծու-
թյունների այդ գիրքը կարդալիս զգացվում է Կոմիտասի ար-
վեստի նուրբ երաժշտականությունը, պոետիկ վեհությունը,
հանգերի հարստությունը, բանաստեղծական պատկերավոր
լեզվի մեծ շնորհքն ու ինքնատիպ արտահայտչականությունը:
«Հով ու ծով սեր» բանաստեղծության թեկուզ մեկ քառյա-
կը բավական է դրանքում համոզվելու համար.

...Հոգիս եկավ հովի պես,
Սերը սրտում ծովի պես,

Մոցին վարդեր՝ ասաց. տե՛ս,
Քեզ սիրելու եկա ես:

Մեր ժողովրդական բանահյուսությանը, միջնադարյան
տաղերի արվեստին քաջածանոթ Կոմիտասը անկրկնելի է նաև
սիրո երգեր հորինելու ժամանակակից պոեզիայի ու տաղա-
չափության նրբերանգներն օգտագործելիս: «Քո երազում»

¹ Կոմիտաս վարդապետ, «Քնարերգություններ», էջ 38, տե՛ս «Մեր հո-
վիկ» բանաստեղծությունը:

բանաստեղծութեան մեջ դարձյալ աշխարհիկ սերն է հրապուրում նրան՝ մարդկային զգացման քնքրի «սիրո ծովում» ճանաչելով իր սիրեցյալ էակին.

Եվ ա՛յս դիշեր, քո հրազում, տեսիլ ես որ՝ ես՝ և դու՝
Երես-երես ճանաչել ենք սիրո ծովում իրարու...

Քո սուրբ սերը սար է դառել
Գալարազեղ, երկնածրար ու բեզուն,
Գլխիդ վերա ամպ է շարել՝
Գալարազեղ, կամարակապ ու գեղուն:

Ռոմանտիկական շղարշով պարուրված անբասիր սերն է, որ արտահայտում է Կոմիտասը դեպի հայրենի մարդը, հովիվը, հայրենի աղջիկն իր նուրբ թովչանքով և չքնաղ բնովթյունը, որ այնքան պայծառ ու վսեմ գույներով է պատկերված «Սերհովիկ», «Իմ երազում», «Ճերմակ հեր, գարուն սեր», «Գարուն», «Նոճիներն ու մայրիներ», «Հունձք», «Գորով-սեր», «Հով-սեր», «Անմար սեր» և անվերջ սեր ու գորովալից պայծառ զգացմունքներ, որոնց նկատմամբ չէր կարող անտարբեր մնալ մեծ արվեստագետը, որքան էլ նրան կաշկանդեր հոգևորականի սև համազգեստը:

Ես ու դու սիր ենք,
Մեկ սրտի տեր ենք.
Նուան ճյուղերով բոցուն,
Սիրո տաղերով արբուն:
Տե՛ս իմ հեր,
Ճերմակ սեր,
Որ պաղել էր շատ ձմեռ,
Սրտիդ բազում դալարեց... և այլն:

Ինչպես ցույց են տալիս այստեղ հիշատակված օրինակները և գրքում զետեղված բազմաթիվ այլ բանաստեղծությունները, Կոմիտասն ստեղծել է նաև իրեն հատուկ տաղաչափություն, արտահայտչական ինքնատիպ ոճ և նոր բառատեսակներ ու բանաստեղծական արտահայտչական ձևեր:

Ուրախութեան ու վշտի տաղերով արբած, ժողովրդական երգի անուշ շաղերով զմայլված, իր ողջ էությունը երգ դարձած այդ արվեստագետը մեզ ժառանգություն թողած իր

գողտրիկ ստեղծագործություններով, իր նույնքան չքնաղ պոեզիայով իրավունք ունի և՛ հայ երգի, և՛ պոետիկ խոսքի մեծ վարպետը համարվելու:

Կոմիտասը որպես բազմաբեղուն ստեղծագործող-քաղաքացի, ազնվորեն կատարեց իր պատմական դերը՝ գալիք սերունդներին թողնելով հոգեզմայլ ռեալիստական-դեմոկրատական մի արվեստ, որի վրա մեծ տառերով գրված է նրա խոհուն ու պայծառ անունը:

Ահա, մոտավոր գծերով այս է Կոմիտասի ստեղծագործական դիմանկարը:

ԵԶՐԱԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ներկա աշխատության մեջ կատարված նյութի շարանքի հիման վրա մեզ մնում է անել մի քանի ընդհանրացումներ ու եզրակացություններ:

Ամենից առաջ պետք է մատնանշել, որ թեև Կոմիտասի երաժշտական-ստեղծագործական և հասարակական գործունեությունն ամբողջապես զարգացել ու ծավալվել է նախասովետական շրջանում, բայց և այնպես նրա կողմից առաջադրված ստեղծագործական հարցերը, նրա ողջ պրակտիկ գործունեությունը, տեսական ընդհանրացումները և էսթետիկական հայացքները բազմաթիվ կողմերով առնչվում են արդիականության հետ և պարզապես անհնար է այդ ամենը դիտել մեր արդիականությունից դուրս:

Կոմիտասը հանդիսանում էր իր էպոխայի առաջավոր դեմոկրատական գաղափարների կրողն ու մարմնավորողն իր երաժշտական ստեղծագործությունների ու տեսական ընդհանրացումների մեջ: Դրա հետ մեկտեղ, իր ժամանակին նրա կողմից առաջ քաշված, ճիշտ կերպով լուծված և մեր երաժշտական կուլտուրայի համար կենսական նշանակություն ունեցած պրոբլեմներն այսօր էլ չեն կորցրել իրենց արդիական կարևորությունը:

Կոմիտասի վերաբերյալ գրականությունը քննության առնելիս մենք տեսանք, որ նրա կյանքի, գործունեության և թողած ժառանգության վերաբերյալ հակասական ու սխալ կարծիքներ ու զնահատականներ տեղ են գտել ոչ միայն նախա-

սովետական մամուլի էջերում, այլև այդ կարգի թերություններ, հակասություններ ու սխալ մեկնաբանություններ հրապարակ են եկել նաև սովետական տարիներին, սովետական երաժրչտագետների որոշ աշխատությունների մեջ: Կոմիտասի ստեղծագործությունը, նրա երաժշտական-հասարակական գործունեությունն իր ճշգրիտ ու լիակատար արժեքավորումն ստացավ վերջին տասնամյակի սովետահայ երաժշտագետների գիտահետազոտական ուսումնասիրություններում ու մենագրական աշխատությունների մեջ: Տարիների ընթացքում այդ ուղղությամբ կատարած որոշակի քայլերը սկիզբ դրին սովետական կոմիտասագիտությանը: Կոմիտասի ժառանգության խորագնի՞ն ու բազմակողմանի ուսումնասիրությունը դարձավ սովետահայ երաժշտագիտության կարևոր խնդիրներից մեկը, որով պայմանավորված է նաև ներկա ուսումնասիրության լույս ընծայումը:

Ներկա աշխատության մեջ, բացի մեր նյութի մասին եղած գրականության համառոտ տեսությունից, մենք աշխատեցինք սեղմ գծերով բնութագրել Կոմիտասի գործունեության և նրան նախորդած ժամանակաշրջանների հայ հասարակական-քաղաքական իրադրությունը, ընդգծելով ռուսական առաջավոր ռևոլյուցիոն մտքի, ռուս գրականության ու արվեստի բարերար ազդեցությունը հայ իրականության մեջ տեղի ունեցող արվեստի ու գրականության տարբեր բնագավառների վերելքի խթանման գործում:

Առանձնապես կարևոր համարեցինք գոյություն ունեցող փաստական նյութերի հիման վրա ցույց տալ Կոմիտասի վերաբերմունքը դեպի բուրժուա-նացիոնալիստական պարտիաները և հատկապես դեպի դաշնակցությունն ու նրա անփառունակ գործունեությունը, դեպի էջմիածնի հոգևոր միաբանության գաղձ ու խեղդող մթնոլորտը: Հայ հասարակական-քաղաքական կյանքի ֆոնի վրա աշխատեցինք հնարավորին շահաձեռնական ձևով շարադրել Կոմիտասի կյանքն ու երաժրչտական հասարակական բեղմնավոր և ուսանելի գործունեությունը, որը հանդիսանում է հայ երաժշտության պատմության կարևորագույն էջերից մեկը, մեր աղգային ինքնատիպ

երաժշտական ստեղծագործութեան համար մղված դժվարին, բայց հաղթանակներով լի պայքարի յուրատեսակ տարեգրութեանը:

Այդ բոլորով հանդերձ մեր ուշագրութեան կենտրոնումն էր Կոմիտասի ստեղծագործական, գիտահետազոտական, հրապարակախոսական, կատարողական ու մանկավարժական փառահեղ գործունեությունը և նրա կոմպոզիտորական վճիռ դիմանկարի վերլուծությունը. մի գործունեություն, որով պայմանավորված էր մեր նոր, դասական երաժշտական դըպրոցի կազմավորումը, որի ստեղծողն ու հիմնադիրը հանդիսացել է Կոմիտասը:

Կոմիտասն իր ժամանակի հայ երաժշտական կուլտուրայի ամենաառաջավոր գործիչներից մեկն էր, եթե ոչ առաջինը, որի արվեստի էությունն է կազմում ժողովրդայնությունը, ռեալիզմը և պրոֆեսիոնալ բարձր վարպետությունը:

Նա համոզված դեմոկրատ արվեստագետ էր, առաջավոր մտածող, գիտնական, խոհուն գեղագետ և իր բեղուն գործունեության ողջ իմաստը տեսնում էր իր հարազատ ժողովրդին աղնվորեն ծառայելու վսեմ գործի մեջ: Կոմիտասը մեր ազգային երաժշտության նսրարարն էր:

Իր քաղաքական հայացքներով Կոմիտասը ռևոլյուցիոններ չէր (և չէր էլ կարող լինել), սակայն իր ամբողջ էությունը դեմ էր ամեն մի բռնության, անարդարության, շահագործման ու հալածանքի: Իր ժողովրդի պատմական ճակատագրով մտահոգված դեմոկրատ-լուսավորիչ Կոմիտասը համակրում էր ռևոլյուցիային և հավատում էր, որ ռևոլյուցիան կարող է դրական լուծել հայերի և մյուս ճնշված ժողովուրդների հարցը: Նա կողմնակից էր ռուսական հեղափոխությանը և միայն Ռուսիային էր ապավինում հայ ժողովրդի փրկությունը: Նա ազգայնական չէր, սակայն ազգային-ազատագրական գաղափարների ջատագով էր և դարձյալ Ռուսաստանից էր սպասում իր ժողովրդի փրկությունը՝ գտնելով, որ «մեր փրկությունը կռելու և կոփելու ենք» ռևոլյուցիոն Պետերբուրգի «պարսիպներու, դռներու առաջ»: Նա էլ թումանյանի նման ձգտում էր հայ ժողովրդին համախմբել Ռուսիայի իշխանության տակ:

Կոմիտասը հոգևորականի համազգեստով, թեև եկեղեցու սպասավոր, միաբան էր, բայց նա աստվածավախ հավատացյալ շէր. նրա գործունեության մեջ և տեսական ասույթներում չկա հավատացյալի կամ աստծո զորությանը ապավինողի և ոչ մի արտահայտություն: Ընդհակառակը, նա իր ամբողջ էությամբ, ստեղծագործությամբ ու գործեակերպով միանգամայն աշխարհիկ անձնավորություն էր: Կոմիտասը ժողովրդի լայն խավերի ներկայացուցիչ էր և լիովին գիտակցում էր ժողովրդի շահերը: Նա մեր ժողովրդական երաժշտական կուլտուրայի ինքնության համար հետևողական ու համառ կերպով պայքարող անխոնջ մարտիկն էր, որն աշխարհով մեկ ցույց տվեց, որ «հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» և իր այդ գրույթը պաշտպանեց հայ բուրժուական մամուլի ու նրա գրչակների հարձակումներից, ամեն տեսակի նիհիլիստների ու կոսմոպոլիտների վայրահաշույթուններից:

Կոմիտասը ոչ մի կուսակցության չի պատկանել: Նա անկուսակցական էր, բայց սպանիչ ծաղրի էր ենթարկում ու ատում ազգայնական կուսակցություններին, առանձնապես գաշնակցությանը և նրա բախտախնդիր գործիչներին, նրանց վարած հակաժողովրդական քաղաքականությունը:

Նա սիրում և բարձր էր գնահատում ուրիշ ժողովուրդների կուլտուրան, հատկապես ժողովրդական երաժշտական արվեստը և այն դարձնում էր գիտական ուսումնասիրությունների նյութ:

Նա ընդունում և օրինաչափական երևույթ էր համարում դարերով իրար կողք-կողքի ապրող ժողովուրդների կուլտուրաների փոխազդեցությունը:

Զարգացման տարբեր ֆորմացիաներում հարևան ժողովուրդների կուլտուրական փոխադարձ ազդեցությունը անուրանալի և անհերքելի փաստ համարելով, Կոմիտասը գտնում էր, որ պատմության մեջ գոյություն չունեն այնպիսի ժողովուրդներ, որոնք այդ փոխադարձ ազդեցության ոլորտից դուրս մնացած լինեն: Յուրաքանչյուր ժողովուրդ, նայած նրա կուլտուրայի ու քաղաքակրթության աստիճանին, ինչ որ չունի, անհրժեշտության դեպքում ուրիշներից փոխ է առնում և

ազգայնացնում: Սակայն բոլոր ժողովուրդներն էլ ունեն-
իրենց ազգային ինքնուրույն կուլտուրան ու երաժշտությունը,
իրենց ինքնատիպ ազգային առանձնահատկություններով,
որոնք կարող են բնորոշ լինել միայն տվյալ ժողովրդի հա-
մար: Այդ կուլտուրան ստեղծվել է դարերի ընթացքում, հե-
տևապես անհրաժեշտ է թափանցել պատմության խորքը,
ուսումնասիրել այն իր բոլոր կողմերով և հենվելով պատմա-
կան փաստերից բխող ճշմարտությունների վրա, գիտական
ճշմարտացի օրինաչափություններով հաստատել նաև հայ
երաժշտության ինքնութունը՝ որպես ժողովրդի ստեղծագործ
մտքի արգասիք:

Կոմիտասը բազում թելերով կապված էր իր հարազատ ժո-
ղովրդի կուլտուրայի, հայրենի բնության հետ: Նա մեծ հայ-
րենասեր էր: Հայ երաժշտությունը օտարներին ճանաչելի
դարձնելու նպատակով, ղրկանքների գնով, նա եղավ Եվրո-
պայի և Արևելքի բազմաթիվ քաղաքներում, համերգներ տվեց,
դասախոսություններ կարդաց, գիտական ուսումնասիրու-
թյուններ գրեց, իր թովիչ ձայնով հազարավոր սրտեր հուզեց,
եղավ նաև Իտալիայում, տեսավ անտիկ արվեստի հոյակապ
կոթողներ, զմայլվեց նրա գեղեցիկ բնությամբ, բայց և այն-
պես նա այնտեղից գրեց. «... Իտալիան շատ գեղեցիկ է, բայց
մեր դժբախտ հայրենիքը ավելի գեղեցիկ է»:

Այո՛, մեծ արվեստագետն ապրում էր իր հարազատ ժո-
ղովրդի ցավերով: Որպես եզրակացություն ավելացնենք
միայն, որ Կոմիտասի սիրած ու փայփայած երբեմնի «ընթ-
բախտ հայրենիքը» այսօր վերածնվել, դրախտավայր է դար-
ձել շնորհիվ Սովետական իշխանության, շնորհիվ լենինյան
հանձարեղ գաղափարների: Երջանիկ հայ ժողովուրդը իր սո-
ցիալիստական Հայրենիքում, Սովետական մեծ Միության
բազմազգ եղբայրական համերաշխ ընտանիքում, ուս մեծ
ժողովրդի օգնությամբ կերտում է իր լույս ապագան, իր հեռ
դեպի կոմունիզմ տանելով Կոմիտասի խորապես դեմոկրա-
տական ստեղծագործությունները:

«Դժբախտ հայրենիքն» այսօր վերաշինվել ու անճանաչելի
է դարձել: Սովետական Միության հզոր ընտանիքում՝ եղբայ-

րական մյուս ռեսպուբլիկաների շարքում, հավասարների մեջ հավասարը՝ Հայկական Սովետական Սոցիալիստական Ռեսպուբլիկան պատմական շատ կարճ ժամանակամիջոցում դարձել է զարգացած ինդուստրիալ-ագրարային երկիր՝ իր անընդհատ աճող ու բարգավաճող գիտությամբ ու կուլտուրայով, իր ծաղկող սոցիալիստական արվեստով:

Սոցիալիզմից դեպի կոմունիզմի շողջողուն բարձունքներն ընթացող երջանիկ հայ ժողովուրդը շատ բարձր է գնահատում իր տաղանդավոր զավակի՝ Կոմիտասի հոյակապ երաժշտական ժառանգությունը: Ամեն օր մայրաքաղաքի ռադիոյից և համերգային դահլիճներից աշխարհով մեկ հնչում է Կոմիտասի հոգեպարար երաժշտությունը: Ակադեմիական հրատարակության են պատրաստվում նրա բոլոր ստեղծագործություններն ու գիտական ուսումնասիրությունները: Մայրաքաղաքի լայնաշուք ու գեղեցիկ փողոցներից մեկը, որտեղ դրվելու է մեծ արվեստագետի հուշարձանը՝ կրում է անմահ Կոմիտասի անունը: Նրա անունով է կոչվում նաև Սովետական Միության առաջնակարգ լարային կվարտետներից մեկը՝ ռեսպուբլիկայի Կոմիտասի անվան կվարտետը, որն ամենուրեք, համաշխարհային երաժշտական կլասիկ գրականությանը զուգընթաց, պրոպագանդում է Ս. Ասլամազյանի կողմից կվարտետի համար փոխադրված Կոմիտասի հիասքանչ ստեղծագործությունները:

Սովետական Հայաստանում շերտ սիրով ու հոգատարությամբ է շրջապատված Կոմիտասի անունը և նրա թողած խորասլետ դեմոկրատական-ռեսպուբլիկանական արվեստը: Համամարդկային, ինտերնացիոնալ նշանակություն և արժեք ունեցող Կոմիտասի ժառանգությունը պատմական ու գեղարվեստական հսկայական արժեք է ներկայացնում մեր արդիական երաժշտության համար:

Կոմիտասի և հայ երաժշտության անցյալի լավագույն գործիչների հարուստ փորձի ու տրադիցիաների հիման վրա, համաշխարհային և առաջին հերթին ռուս մեծ ժողովրդի երաժշտական կուլտուրայի հետ անմիջական շփման ու սերտ կապի շնորհիվ ծաղկելու և փարթամացել է հայ ժողովրդի՝ բու-

վանդակութեամբ սոցիալիստական, ձևով ազգային երաժշտական նոր կուլտուրան ու արվեստը:

Հայնորեն օգտագործելով Կոմիտասի և մյուս հայ կոմպոզիտորների դեմոկրատական ժառանգութունը՝ աճել ու զարգացել են հայ կոմպոզիտորների և երաժշտագետների տաղանդավոր սերունդներ: Առաջ են եկել սովետական կադրեր, որոնք մարքսիզմ-լենինիզմի միակ ճշմարիտ գիտական սկզբունքներով կյանքում իրականացնում են հայ երաժշտական գործիչների, այդ թվում և Կոմիտասի երկար տարիների երազանքը, իղձերն ու ցանկութունները՝ հայ երաժշտական ստեղծագործութունն ու գիտութունը համաշխարհային երաժշտական կուլտուրայի բարձր մակարդակին հասցնելու ուղիով:

Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատմանն անցած 40 տարիների ընթացքում ծաղկել, նոր բովանդակություն ու ձև է ստացել Կոմիտասի սիրած ու փայփայած հայ ազգային երաժշտական կուլտուրան, որի անաղարտության համար նա ազնվորեն և անխոնջ կերպով պայքարեց մինչև իր կյանքի վերջը:

Կոմիտասի երազն իրականություն դարձավ միայն Սովետական Հայաստանում: Նրա երկար տարիների բուռն ցանկությունը՝ ազգային ինքնուրույն երաժշտանոց (կոնսերվատորիա) ունենալը իրական գործի է վերածվել Սովետական Հայաստանի մայրաքաղաքի — Երևանի կոնսերվատորիայի հիմնադրմամբ, որը կրում է Կոմիտասի անունը:

Կոմիտասը երազում էր բաց անել գոնե մեկ երաժշտանոց, իսկ այսօր Սովետական Հայաստանում գործում են ավելի քան 40 յոթնամյա, միջնակարգ և բարձրագույն երաժշտական կրթական հաստատություններ, 5000-ից ավելի աշակերտներով և ուսանողներով:

Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայում, ինչպես նաև Մոսկվայի և Լենինգրադի կոնսերվատորիաներում, անցած չորս տասնամյակների ընթացքում աճել ու զարգացել, առաջ են եկել նորանոր հայ երիտասարդ մասնագետ երաժիշտներ, կոմպոզիտորներ, երաժշտագետ-տեսաբաններ, կա-

տարողական վարպետ կադրեր, դաշնակահարներ, ջութակահարներ, խմբավարներ, նշանավոր երգիչ-երգչուհիներ: Ստեղծվել է սովետահայ երաժիշտների մի նշանակալի ջոկատ, Հայաստանի սովետական կոմպոզիտորների միությունը, որն իր պատվավոր տեղն է գրավում Սովետական Միության կոմպոզիտորների մեծ ընտանիքում իր ստեղծագործական նորանոր խիզախումներով:

Անցյալի արժեքավոր երաժշտական ժառանգությունը բազմակողմանիորեն և քննադատաբար ուսումնասիրելով, զարգացնելով ու առաջ մղելով հսկայական դրական փորձն ու ռեալիստական տրագիցիաները, սովետահայ երաժշտագետները պետք է համակողմանի վեր հանեն, արժեքավորեն հայ երաժշտության կլասիկների և առաջին հերթին Կոմիտասի՝ ժողովրդայնությամբ հագեցած ստեղծագործական անմահ ժառանգությունը, նույն խորաթափանցությամբ և հստակությամբ, որը բնորոշ էր այդ մեծ արվեստագետին, գիտնականին ու հայրենասերին:

Կոմիտասի բազմաբեղուն կուլտուրական ժառանգությունը իրավամբ զարդարում է մեր երաժշտական կուլտուրայի գանձարանը:

Այդ անսպառ գանձարանից արժանավայել կերպով օգտը վելը և նրա լավագույն արժեքները մեր ժողովրդի սեփականություն դարձնելը՝ հայ կոմպոզիտորների և երաժշտագետների ազնիվ պարտքն է:

Բազմաբովանդակ ու նշանակալից է Կոմիտասի ստեղծագործական պայծառ դիմանկարը:

Դեռ շատ հետազոտություններ և ուսումնասիրություններ կգրվեն ռեալիստ արվեստագետի, նրա կուլտուրական, գեղարվեստական և պատմական հսկայական արժեք ներկայացնող ժառանգության մասին:

Ահա մեր այս համեզտ աշխատությունն էլ հանդիսանում է հայ երաժշտության շողշողուն տաղանդ մեծ Կոմիտասի նկատմամբ ունեցած երախտագիտության ու ջերմ սիրո արտահայտություններից մեկը:



Հ Ա Վ Ե Լ Վ Ա Մ



ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ և ՏԵՍԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԶԱՆԿ՝

ՄԵՆԵՐԳԵՐ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ԵՎԱԳԱԿՑՈՒՅՑԱՄԲ

(Ըստ «Երկերի ժողովածուի» ակադեմիական հրատարակության
1-ին հատորի)

1. Ալադյազ բարձր սարին. Առաջին անգամ լույս է տեսել Փարիզում. «Հայ ժողովրդական երաժշտության» V տետրում:
2. Ալադյազ սարն ամպիլ է. «Հայ գեղջուկ երգեր»:
3. Ալ ալուղս (զուգերգ). «Հայ գեղջուկ երգեր»:
4. Ախ, մարալ ջան. լույս է տեսել Մոսկվայում, 1939 թ.:
5. Ամպիլ ա կամար-կամար. «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր VII:
6. Անտունի. «Հայ քնար»:
7. Գարուն. «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր II:
8. Գարուն ա, ձուն ա արիլ. «Հայ քնար»:
9. Գուլթանը հաց եմ բերում. «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր VII:
10. Ծս աղջիկ եմ. «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր VII:
11. Ծս սարեն կուգայի. «Հայ գեղջուկ երգեր»:
12. Երկինքն ամպիլ է. «Հայ քնար»:
13. Զինչ ու զինչ. «Հայ գեղջուկ երգեր»:
14. Հս առուն. «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր II:
15. Հս գիշեր, լուսնակ գիշեր. «Երկերի ժողովածու», I, 1960, Երևան:
16. Էրվում եմ. «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր IV:

1 Կոմիտասի ստեղծագործությունների ինչպես նաև երաժշտագիտական ուսումնասիրությունների և տարբեր ժամանակ պարբերական ժամույսով լույս տեսած հոդվածների ժանրաժան բիրիտորաֆիան կազմել է Հայկական ՍՍՌ Արվեստի վաստակավոր գործիչ Ստեփանյանը: Տե՛ս Կոմիտասի (Սողոմոնյան Սողոմոն Գևորգի) բիրիտորաֆիա. Հայ-Ն. Քեյժուրյանը: Տե՛ս Կոմիտասի (Սողոմոնյան Սողոմոն Գևորգի) բիրիտորաֆիա. Հայ-Ն. Կալան ՍՍՌ Ալ. Մյասնիկյանի անվան Գեղարվեստի թանգարան, Երևան 1967.

17. Կե, շե, յաման. Տպագրվել է 1935 թ. Կ. Պոլսում:
18. Հուանակը սարի տակին. «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր VII:
19. հնկի ծառ. «Հայ դեղջուկ երգեր»:
20. Միծեննակ. Տպագրվել է Մոսկվայում, 1939 թ.:
21. Միրանի ծառ. «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր I:
22. Կանչի կոունկ, «Հայ դեղջուկ երգեր»:
23. Կաքավի երգը. Հավելված «Հասկեր» ամսագրի, 1908 թ., Թբիլիսի:
24. Կոունկ. «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր IV:
25. Կուծն առա. «Հայ դեղջուկ երգեր»:
26. Հարրբան (ղուգերգ). «Հայ քնար»:
27. Հոյ, Նաղան իմ. «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր V:
28. Հով արեք. «Հայ քնար»:
29. Մոկաց Միրզա. «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր VII:
30. Շախկըր-շուխկըր. տպագրվել է Կ. Պոլսում, 1935 թ.:
31. Շողեր ջան. տպագրվել է Կ. Պոլսում, 1912 թ.:
32. Ողբերգ. «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր VII:
33. Չեմ կրնա խաղա. «Գեղարվեստ» ամսագիր, 1908 թ., Թբիլիսի:
34. Չինար հս. «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր II:
35. Զուր կուգա վերին սարեն. «Ծրկերի ժողովածու», I, 1960 թ., Երևան:
36. Սար-սար. «Հայ դեղջուկ երգեր»:
37. Տուն արի. «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր VII:
38. Քելեր, ցոյեր. «Հայ դեղջուկ երգեր»:
39. Քելի, քելի. «Հայ դեղջուկ երգեր»:
40. Օրոր. «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր II:
41. «Լեռնային դագաթներ». Անտիպ:

ԽՄԲԵՐԳԵՐ

(Ըստ ակադեմիական հրատարակության համար հավաքված տվյալների)

ա. Տպագրված

1. Ալադյազ. Եռաձայն խմբերգ. «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր IV:
2. Ախ, մառալ ջան. Քառաձայն, «Գեղունի», Վենետիկ, 1909 թ.:
3. Աղոթք (Հարսանիկան երգերից). Քառաձայն, «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր VII:
4. Անձրևն եկավ. Քառաձայն. «Հայ քնար»:
5. Առավոտան բարի լուս. Քառաձայն, տեխնիկ մենակատարությամբ. «Հայ դեղջուկ երգեր»:

6. Առնեմ երբամ իմ յարք. Քառաձայն, «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր VI:
7. Արևը կայնե կեսօր. Քառաձայն, «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր VI:
8. Գարուն ա. Վեցձայն խմբերգ. «Հայ քնար»:
9. Գնա, գնա. կցված է «Կուժն առա» քառաձայն խմբերգին. «Հայ գեղջուկ երգեր»:
10. Գուրաներգ (Զիգ տու, քաշի). Քառաձայն, «Հայ քնար»:
11. Սկան Սոկաց հարսներ (Հարալո). Քառաձայն, «Հայ ժող. երաժշտություն», տետր VIII:
12. Երևան բաղ եմ առել. Նոսաձայն, «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր VI:
13. Երի, երի, երի ջան. Քառաձայն, «Հայ քնար»:
14. Երկրագործի երգը. Լույս է տեսել «Գեղարվեստական այլոսման», 1900 թ.:
15. Զար զրնկը. Քառաձայն, «Հայ ժող. երաժշտություն», տետր VIII:
16. Էս դիշեր, լուսնակ զիշեր. Քառաձայն, «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր VI:
17. Էսօր ուրբաք է. Քառաձայն, «Հայ ժող. երաժշտություն», տետր VI:
18. Էրվում եմ. Քառաձայն արական, «Հայ ժող. երաժշտություն», տետր VIII:
19. Իմ շինարի յարք. Մեներգ-խմբերգ, դաշնամուրի ընկերակցությամբ. «Հայ քնար»:
20. Իմ շինար յարին. Հինգձայն, «Հայ ժող. երաժշտություն», տետր VIII:
21. Ինչո՞ւ Բիեգյուլը մտար. Քառաձայն, «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր VI:
22. Լուսնակն անուշ. Քառաձայն, տենորի մենակատարումով, «Հայ քնար»:
23. Խնկի ծառ. Նոսաձայն «Հայ ժող. երաժշտություն», տետր IV:
24. Խումար. Քառաձայն, սոպրանոյի մեներգմամբ, «Հայ գեղջուկ երգեր»:
25. Միտանի ծառ. Նոսաձայն խմբերգ, տենորի մենակատարումով, «Հայ ժող. երաժշտություն», տետր IV:
26. Կալի երգ. Քառաձայն, տենորի մենակատարումով, «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», տետր V:
27. Կանաչ առտը ման եկա. Քառաձայն, «Հայ ժող. երաժշտություն», տետր VIII:
28. Կատակ. Քառաձայն, «Հայ ժող. երաժշտություն», տետր VII:
29. Կախվի երգը. Միաձայն խմբերգ, խոսք՝ Հովհ. Թումանյանի «Հավելված շապակեր» ամսագրի, 1908 թ., Թբիլիսի:
30. Կուժն առա. Քառաձայն, «Հայ գեղջուկ երգեր»:
31. Հինգ էժ ունեմ. Նոսաձայն, «Հայ ժող. երաժշտություն», տետր VIII:
32. Հոյ, նազան իմ. Նոսաձայն, «Գեղարվեստ» ամսագիր, 1908 թ., Թբիլիսի:
33. Հով լինի. Քառաձայն, տենորի մենակատարումով, «Հայ գեղջուկ երգեր»:

34. Հովն անուշ. Քառածայն արական, Վճայ ժող. հրաժշտութիւն», տետր VIII:
35. Մարաւնի (հարսանեկան հրգերից). Հինգձայն, Վճայ ժող. հրաժշտութիւն», տետր VIII:
36. Մեր բաղը ծառ ա. Ծածայն, Վճայ ժող. հրաժշտութիւն», տետր VIII:
37. Յար ջան, աբի. Քառածայն, Վճայ ժող. հրաժշտութիւն», տետր VI:
38. Ծախլըր-շուխլըր. Հինգձայն, Վճայ ժող. հրաժշտութիւն», տետր VIII:
39. Շողեր ջան. Ծածայն, Վճայ քնար»:
40. Շորոտա անուշ. Քառածայն, Վճայ գեղջուկ հրգեր»:
41. Շուրջար. Քառածայն, Վճայ ժող. հրաժշտութիւն», տետր VII:
42. Ջուր կուգա վերին սարեն. Քառածայն, Վճայ ժող. հրաժշտութիւն», տետր VI:
43. Սարեն ելավ երկու մուխ. Քառածայն, Վճայ գեղջուկ հրգեր»:
44. Սարեն կուգա ջուխտմ խոշ. Քառածայն իգական, Վճայ ժող. հրաժշտութիւն», տետր VIII:
45. Սարերի վրով գնաց. Քառածայն, Վճայ քնար»:
46. Սիփանա ֆաշեր (Վճ, լո). Բաղմածայն խմբերգ, Վճայ ժողովրդական հրաժշտութիւն», տետր III:
47. Սոնա յար. Բաղմածայն խմբերգ, սոսրանոյի և տինորի մերեզմամբ, Վճայ գեղջուկ հրգեր»:
48. Սուսամ սմբուլ. Քառածայն, սովորաբար կցվում է Քինչու Բինգյուր մտար» հրգին, Վճայ ժող. հրաժշտութիւն», տետր VI:
49. Փափուրի ջան. Հինգձայն, Վճայ ժող. հրաժշտութիւն», տետր VIII:
50. Փեսին արդ ու զարդը. Քառածայն, Վճայ ժող. հրաժշտութիւն», տետր VII:
51. Փեսին գովըր. Քառածայն, Վճայ ժող. հրաժշտութիւն», տետր VII:
52. Քաղհան. Քառածայն, Վճայ գեղջուկ հրգեր»:
53. Քելեր, ցոլեր. Ծածայն, Վճայ ժող. հրաժշտութիւն», տետր IV:
54. Օրոտ աղինո. Քառածայն, Վճայ գեղջուկ հրգեր»:

բ. Անտիպ

1. Ալագյազ աշերդ. Քառածայն, ունի երկու տարբերակ:
2. Ալագյազ սարն ամպել ա. Ծածայն (իգական կաղմի համար):
3. Անա ծագեց կարմիր արև. Ծածայն (խոսք Բաֆֆիի):
4. Ամպել ա, ձյուն շի գալի. Քառածայն:
5. Այ աղջիկ՝ ծամով աղջիկ. Քառածայն:
6. Այ տղա, մեր գեղեցի. Քառածայն, իգական խմբի համար:
7. Առավոտ լուսաբեր. Քառածայն:
8. Առնեմ երբամ էն սարը. Բաղմածայն խմբերգ:
9. Բաղի սյառը. Քառածայն:

10. Ելեք, տեսեք դուրը. Քառաձայն:
11. Ելեք, տեսեք ինչն է կերի զինչ. Քառաձայն:
12. Ես լսեցի (սօրազ). Եռաձայն (խոսք Ս. Շահազիզի):
13. Երկնուց գեղունուց. Քառաձայն:
14. Էս առուն. Բազմաձայն խմբերգ:
15. Թող բլրույ շերգե. Խմբերգ արական ձայների համար:
16. Կայնե՛լ ես, կանչում էլ շես. Քառաձայն:
17. Հո յաման ու յար ջան. Քառաձայն:
18. Հոյ իմ նազանի յարը. Քառաձայն:
19. Հով, հով, հով լինի. Քառաձայն, արական ձայների համար:
20. Մայր արաֆսի ափերով. Եռաձայն (իգական խումբ և տենոր, խոսք Ռաֆի. Պատկանյանի):
21. Մեր դառը խնկի ծառ. Խմբերգ արական կազմի համար:
22. Մի յար ունեմ. Երկձայն արական կամ երկձայն իգական կազմի համար:
23. Նա լույս էր. Քառաձայն:
24. Նանիկ-նանանիկ. Խմբական պարերգ, խառը խմբի համար:
25. Ոն, ինչ անուշ. Քառաձայն (խոսք Մ. Պեղիբաշլյանի):
26. Ոն, ինչ ֆաղթ բան. Քառաձայն:
27. Չինար ես. Այս խմբերգը մի քանի տարբերակներ ունի:
28. Ջաղացս մանի, մանի, հառը խմբի համար:
29. Վայ էն ազգին. Երկձայն (Խ. Աբովյանի խոսքերով):
30. Վարդ զե՛ն շեմ սիրի. Եռաձայն:
31. Քա սև, սևավոր աղջիկ. Եռաձայն:

* *

*

Պատեր դաշնամուրի համար: Առաջին անգամ լույս է տեսել «Հայ ժողովրդական երաժշտության» I տետրում:

* *

*

Պատարագ: Փարիզ, 1933 թ.:

Տաղեր և ալելուներ: Փարիզ, 1946 թ.:

ՀՈՂՎԱԾՆԵՐ, ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ՆԱՄԱԿՆԵՐ

1. Հայոց եկեղեցական եղանակները. «Արարատ», հուլիս—օգոստոս, 1894. № 7, էջ 222—227, № 8, էջ 256—260:
2. Հայոց եկեղեցական երաժշտությունը ժՅ դարում. «Արարատ», 1897. № 5, էջ 221—225 (հոդվածի շարունակությունը լույս չի տեսել):

3. Երգեցողությունք Ս. Պատարագի. «Արարատ», 1898, № 3—4, էջ 111—117:
4. Հայ եկեղեցական երաժշտություն. «Samnelbande der Internationalen Musikgesellschaft», 1899, Քեռլին:
5. Recueil de chants populaires Armeniens (Ասոն Եղիազարյանի լույսընծայած հայկական երգարանի մասին գրախոսական), «Արարատ», 1900, № 7, էջ 367—368:
6. Մի համեստ բանագող. «Արարատ», 1901, № 4, էջ 228—229:
7. Հովսեփ Վերդի. «Տարագ», 1904, № 23, էջ 208—209:
8. Վազներ Ռիխարդ. «Տարագ», 1904, № 8, էջ 56—57:
9. Ֆրանց Լիստ. «Տարագ», 1904, № 19, էջ 173—174:
10. Հայ ժողովրդական և եկեղեցական երգերը. «Մշակ», 1905, № 65, էջ 1, № 66, էջ 2:
11. Հայ գեղջուկ երաժշտություն: Ժողովրդական երգերի ծավալումը և ազդեցությունը. «Անահիտ», 1907, № 3—5, էջ 70—73, № 6—9, էջ 127—130:
12. Ինքնակենսագրություն. «Ամենուն տարեցույց», 1910, էջ 214:
13. Հայ գեղջուկ պարը. հայերին առաջին անգամ լույս է տեսել «Թատրոն և երաժշտություն» հանդեսում, 1910, № 3—4, էջ 26—27, № 5—6, էջ 51—52:
14. Շարականի խազերու նշանակությունը. նամակ խմբագրության. 1910. «Տաճար», № 10, էջ 311:
15. Նամակ խմբագրության. «Ամենուն տարեցույց», 1911, էջ 2:
16. Նամակ խմբագրության. «Հովիտ», 1912, № 9, էջ 142:
17. Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն. «Ազատամարտ», 1913, № 1316, էջ 2:
18. Լոռու գուժաներվը Վարդաբլուր գյուղի ոճով. «Նավասարդ», 1914, էջ 312—336:
19. Հայ երաժշտության հաղթանակը. «Ազատամարտ», 1914, № 1557, էջ 1:
20. Թշկություն երաժշտությամբ. «Ամենուն տարեցույց», 1915, էջ 242—246:
21. Ազգային վիճակը. «Ամենուն տարեցույց», 1916—1920, էջ 61:
22. Սիրե բնությունը (արձակ բանաստեղծություն). գրված է 1910 թ. հոկտեմբերին, Ալեքսանդրիայում, «Եգիպտահայ տարեցույց», 1926, էջ 163:
23. Պարն ու մանուկը. «Ամենուն տարեցույց», 1928, էջ 478—484:
24. Կոմիտաս վարդապետի ինքնակենսագրությունը. «Անահիտ», 1931, № 1—2, էջ 2—6:
25. Հայ գեղջուկ երաժշտություն, «Անահիտ», 1935, № 6, էջ 27—29, 1936, № 1—2, էջ 41—48, № 4, էջ 1—22:

26. Կոմիտասի նամակը դերասանուհի Սիրանուշին. Երբական թերթ, 1936
№ 9, էջ 4:
27. Կոմիտասի նամակները Հովհ. Թումանյանին. Երբական թերթ, 1936,
№ 13, էջ 3:
28. Կոմիտասի դիմումը վեհապետ Հայրապետի Ամենայն Հայոց Տ. Տ. Մա-
թևոս Բ.-ին. «Սովետական Հայաստան», 1940, № 247, էջ 3:
29. Հազար ու մի խաղ. ժողովրդական երգարան, խմբագրեցին Կոմիտաս
Մանուկ Աբեղյան: Առաջին հիսնյակ, 1903, Վաղարշապատ:
30. Հազար ու մի խաղ. ժողովրդական երգարան, խմբագրեցին Կոմիտաս
Մանուկ Աբեղյան: Երկրորդ հիսնյակ, 1905, Վաղարշապատ:
31. Չեռաց տետրակ հայ գեղջուկ համերգի. Կ. Պոլիս, 1911:
32. Կոմիտաս վարդապետի քնարերգությունները. Կ. Պոլիս, 1939:
33. Ժողովրդական խաղիկներ. Մ. Աբեղյանի, Կոմիտասի մասնակի աշխա-
տակցություններ, Երևան, 1940:
34. Կոմիտաս. հոդվածներ և ուսումնասիրություններ. Երևան, 1941:

ՀԱՄԱՌՈՑ ԲԻՔԼԻՈԳՐԱՑԻԱ

Պարբերական մամուլ

1. Արեղյան Մանուկ.— Կոմիտաս վարդապետը և յուր զործը: «Նոր-Պար», 1903, № 119, էջ 1, № 120, էջ 1, № 121, էջ 1:
2. Աղամյան Ա.— Նոր վավերագրեր Կոմիտասի մասին, «Տեղեկագիր» Հայկ. ՍՍՌ Գիտ. ակադեմիայի, 1956, № 9, էջ 101—114:
3. Ազատյան Թորոս.— Հայ հանճարին ի պատիվ, «Արևելք», 1931, № 32, էջ 1:
4. Արայան Ռոբերտ.— Ժողովրդական երգի ներդաշնակության սկզբունքը Կոմիտասի մոտ, «Տեղեկագիր» Հայկ. ՍՍՌ Գիտ. ակադեմիայի, 1949, № 9, էջ 87—113:
5. Արայան Ռ.— Արժեքավոր ներդրում հայ երաժշտական ժառանգության մեջ, «Տեղեկագիր», 1953, № 6, էջ 79—88:
6. Արայան Ռ.— Կոմիտասի ձեռագրերը, «Սովետական արվեստ», 1955, № 4, էջ 42—47:
7. Արայան Ռ.— Կոմիտասի նոր ձեռագրերը, «Коммунист», 1955, № 251, էջ 3:
8. Արմանյան Մառի.— Կոմիտաս վարդապետ Վիճուլիֆի մեջ, «Բազմավեպ», 1953, № 1, էջ 38—39:
9. Աղայան Մուշեղ.— Մեծ երաժշտագետի հիշատակին, «Նորհրդային արվեստ», 1935, № 20, էջ 2:
10. Աղայան Մ.— Կոմիտասի նոր հայտնաբերված երգերը, «Պրոլետար», 1938, № 34, էջ 4:
11. Աղայան Մ.— Կոմիտաս (ծննդյան 75-ամյակի առթիվ), «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1944, № 10—11, էջ 79—83:
12. Աղայան Մ.— Կոմիտասի ժողովրդայնությունը «Սովետական Հայաստան», 1949, № 227, էջ 3:
13. Աղայան Մ.— Կոմիտասի երաժշտական կատարման արվեստը, «Տեղեկագիր», 1950, № 9, էջ 71—76:
14. Անադյան Հրայր.— Հուշեր Կոմիտասի մասին, «Էջմիածին», 1953, № 8, էջ 18—20:

15. Աշոտ.— Հայկական կոնսերվատուար, «Բյուզանդիոն», 1911, № 4351, էջ 1:
16. Աշոտ.— Հայածանք Կոմիտաս վարդապետի դեմ, «Բյուզանդիոն», 1914, № 5372, էջ 1:
17. Ավագյան Արտ.— Կոմիտասը իբրև երաժիշտ և մանկավարժ, «Գրական թերթ», 1956, № 2, էջ 4:
18. Ավետիսյան Հ.— Կոմիտաս վարդապետը և «Հայ քնար»-ը, «Հանդես ամսօրյա», 1908, № 3, էջ 94—96:
19. Բաբայան Մարգարիտ.— Կոմիտասի տված կոնցերտների մասին, «Ազատամարտ», 1913, № 1329, էջ 2:
20. Բաբայան Մ.— Հայ երաժշտությունը Փարիզին մեջ, «Ազատամարտ», 1914, № 1535, էջ 1:
21. Բաբայան Մ.— Տպավորություններ Կոմիտաս վարդապետի անձին ու գործին շուրջ, «Նավասարդ», 1914, էջ 301—306:
22. Բաբայան Մ.— Վերհիշումներ Կոմիտաս վարդապետի շուրջ, «Արագած», 1926, էջ 9—10:
23. Բաբայան Մ.— Բաց նամակ Ռ. Մելիքյանին (Կոմիտասի ձեռագրերի կապակցությամբ), «Շերևան» (Փարիզ), 1927, № 184, էջ 2:
24. Բաբայան Մ.— Քոմաս Հարտման և Կոմիտաս, «Անահիտ», 1935, № 1—2, էջ 74:
25. Բաբայան Մ.— Կոմիտաս վարդապետ իր նամակների միջով, «Մշակույթ», 1935, № 3—4, էջ 153—165:
26. Բարեկյան Ստեփան.— Անուշիկ հուշեր Կոմիտասին, «Ազատամարտ», 1935, № 2773:
27. Բարխուդարյան Սարգիս.— Կոմիտասի համերգը, «Աշխատավոր», Քիֆ-լիս, 1919, № 107, էջ 4:
28. Բրուտյան Մարգարիտ.— Երգահան Կոմիտաս վարդապետը, «Էջմիածին», 1959, № 6, էջ 18—20:
29. Բրուտյան Յիցիլիա.— Կոմիտասը որպես մանկավարժ, «Սովետական մանկավարժ», 1953, № 1, էջ 38—39:
30. Գասպարյան Սամսոն.— Կոմիտաս (մահվան 10-ամյակի առթիվ), «Սովետական Հայաստան», 1945, № 226, էջ 3:
31. Գասպարյան Ս.— Կոմիտասի կյանքի ուղին, «Սովետական զրականություն և արվեստ», 1947, № 2, էջ 118—131:
32. Գասպարյան Ս.— Հայ երաժշտության շողշողուն աստղը, «Սովետական Հայաստան» ամսագիր, 1949, № 9, էջ 12—15:
33. Գասպարյան Ս.— Հայ երաժշտության հանճարը (մենդյան 80-ամյակի առթիվ), «Սովետական Հայաստան», 1949, № 227, էջ 3:
34. Գասպարյան Ս.— Աշխատանքի և սիրո մեծ երգիչը, «Գրական թերթ», 1950, № 39, էջ 4:
35. Գասպարյան Ս.— Կոմիտաս, «Սովետական Հայաստան», 1950, № 251, էջ 3:

36. Գասպարյան Ա.— Կոմիտասի նորահայտ ձեռագրերը, «Գրական թերթ», 1952, № 48, էջ 4:
37. Գասպարյան Ա.— Կոմիտասի արխիվային նոր նյութերն ու նորահայտ ձեռագրերը, «Սովետական Հայաստան» ամսագիր, 1954, № 6, էջ 3—6:
38. Գասպարյան Ա.— Հայ ազգային երաժշտության պարժանքը, «Սովետական Հայաստան», 1954, № 229, էջ 3:
39. Գասպարյան Ա.— Հայ կլասիկ երաժշտության հիմնադիրը, «Կայծ», (Կիրովական), 1954, № 117, էջ 3:
40. Գասպարյան Ա.— Հավաքվում են ցրիվ եկած թերթիկները, «Սովետական Հայաստան» ամսագիր, 1955, № 10, էջ 23—24:
41. Գավրյան Մ.— Կոմիտաս, «Կոմունիստ» (Բաբու), 1949, № 185, էջ 2:
42. Դեմիրճյան Դեռեհիկ.— Կոմիտասի ժողովրդական երգերի երեկոն, «Նորհրդային Հայաստան», 1930, № 95, էջ 6:
43. Դեմիրճյան Դ.— Կոմիտասի հիշատակին, «Գրական թերթ», 1935, № 25, էջ 3:
44. Նիմայան Մակար.— «Արարատ»-ի խմբագրության (պատասխան Կոմիտասին), «Արարատ», 1898, № 7, էջ 324:
45. Նղիազարյան Թագուհի.— Կոմիտաս վարդապետ, Հուշատետրես, «Անահիտ», 1936, № 1—2, էջ 65—70:
46. Էղգար Ա.— Հայկական երաժշտությունը Բեռլինում, «Նոր-Պար», 1899, № 115, էջ 2:
47. Թադևոսյան Ալեքսանդր.— Հայ երաժշտության հանճարը, «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1949, № 9, էջ 137—140:
48. Թադևոսյան Ա.— Կոմիտաս, «Ավանգարդ», 1950, № 119, էջ 4:
49. Թադևոսյան Ա.— Կոմիտաս, «Գրական թերթ», 1954, № 36, էջ 3:
50. Թադևոսյան Ա.— Հայ մեծ կոմպոզիտորը, «Կայծ» (Կիրովական), 1953, № 126, էջ 3, «Թանվոր» (Լենինական), 1955, № 209, էջ 3:
51. Թանվորյան Ն.— Հայ մեծ կոմպոզիտորը, «Ավանգարդ», 1954, № 115, էջ 4:
52. Թերլեմեզյան Ռուրբեն.— Կոմիտաս վարդապետի անտիպ գործերի առթիվ, «Նորհրդային Հայաստան», 1925, № 180, էջ 3:
53. Թերլեմեզյան Ռ.— Նորից Կոմիտասի անտիպ աշխատությունների մասին, «Նորհրդային Հայաստան», 1927, № 35, էջ 3:
54. Թերլեմեզյան Ռ.— Կոմիտաս, «Պարբեր», նոր շարք, «Նորհրդային Հայաստան», 1928, № 165, էջ 4:
55. Թերլեմեզյան Ռ.— Հայ երաժշտագետների երկերի ուսումնասիրության խնդրի շուրջը, «Նորհրդային արվեստ», 1932, № 3, էջ 16—17:
56. Թերլեմեզյան Ռ.— Մի էջ հայ երաժշտության պատմությունից, «Նորհրդային արվեստ», 1933, № 8—9, էջ 25—29:
57. Թերլեմեզյան Ռ.— Կոմիտասի երաժշտական արխիվը, «Գրական թերթ», 1934, № 12 (62), էջ 3:

58. Թերլեմեզյան Ռ.— Կոմիտաս, «Նորհրդային Հայաստան», 1936, № 121, էջ 3:
59. Թերլեմեզյան Ռ.— Ստեղծագործող Կոմիտասը, «Նորհրդային արվեստ», 1936, № 12, էջ 164—165:
60. Թերլեմեզյան Ռ.— Կոմիտասի նոր հայտնաբերած երգերի մասին, «Պրոլետար» (Թիֆլիս), 1938, № 83, էջ 3:
61. Թերլեմեզյան Ռ.— Կոմիտասի ստեղծագործական դեմքը, «Նորհրդային Հայաստան», 1939, № 246, էջ 3:
62. Թերլեմեզյան Ռ.— Կոմիտասի կյանքն ու ստեղծագործական դեմքը, «Սովետական գրականություն», 1940, № 10—11, էջ 200—214:
63. Թերլեմեզյան Ռ.— Հայկական երաժշտության փառքը, «Սովետական Հայաստան», 1940, № 247, էջ 3:
64. Թերլեմեզյան Փանոս.— Հուշեր իմ կյանքից, «Սովետական արվեստ», 1941, № 2—3, էջ 98—102:
65. Թրոլվենց Վանան.— Կոմիտաս վարդապետ, «Հայաստան» (Թիֆլիս), 1917, № 66, էջ 1:
66. Թոռայան Հ.— Կոմիտաս վարդապետ հիմնադիր հայ երաժշտական ազգային դպրոցին, «Զվարթնոց», 1956, № 5—6, էջ 4:
67. Թոռչյան Խոսեմ.— Կոմիտասը և հայկական ժողովրդական երգը, «Советская музыка», 1937, № 4, էջ 33—48:
68. Թոռչյան Խ.— Գասպարյան Ս., Կոմիտաս, 1948, «Սովետական Հայաստան» ամսագիր, № 11, էջ 164—167:
69. Թոռչյան Խ.— Մեսրոպյան Աղավնի, «Կոմիտաս», «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1948, № 1, էջ 147—148:
70. Թոռչյան Խ.— «Կոմիտաս», «Ավանգարդ», 1949, № 77, էջ 4:
71. Իգնատիու.— Երաժշտագետ Կոմիտաս վարդապետի մասին, «Ազատ եկեղեցի», 1926, № 29—30, էջ 482:
72. Իսահակյան Ավետիֆ.— Կոմիտասի անմահ հիշատակին, «Սովետական Հայաստան», 1949, № 227, էջ 3, «Գրական թերթ», 1949, № 35, էջ 3:
73. Լևոնյան Գաբեգին.— Դրվագներ և նմուշներ, «Արևելք», 1931, № 32, էջ 3:
74. Լուի Լալուս.— Հայ ժողովրդական երաժշտությունը, «Ամենուր տարեցույց», 1926, էջ 486—437:
75. Խոսրովյան Գաբեգին.— Կոմիտաս վարդապետ եվրոպա մեկնեցավ, «Շանթ», 1919, № 22, էջ 264:
76. Խոսրովյան Խ.— Նամակ Գերմանիայից (Միշագզային երաժշտական ընկերությունում Կոմիտասի կարդացած դասախոսության մասին), «Մշակ», 1899, № 92, էջ 2—3:
77. Խոսրով Գեվորգ.— Հայկական արվեստի տասնօրյակը Մոսկվայում, «Նորհրդային Հայաստան», 1939, № 247, էջ 2:
78. Հաբենց Արուսյակ.— Կոմիտաս վարդապետ և հայ երաժշտանոց, «Բյուզանդիոն», 1911, № 4388, էջ 1:

79. Հարտման Թումաս.— Ժողովրդական երգը և նրա հավաքողները, «Անահիտ», 1936:
80. Հարտման Թ.— Դասախոսութունն Կոմիտասի մասին, կարդացած Թիֆլիսում, 1919 (ռուսերենից թարգմանեց Մ. Բարայանը), «Անահիտ», 1935, № 1—2, էջ 567—569:
81. Հարությունյան Ա.— Կոմիտաս վարդապետի գործը, «Արագած» (Նյու-Յորք), 1911; № 2, էջ 7—8:
82. Հարությունյան Հակոբ.— Կոմիտասի դեղարվեստական ուրվանկարը, «Երրորդային արվեստ», 1939, № 8—9, էջ 174—204:
83. Հարությունյան Ս.— Հայկական համերգ Փարիզում, «Արարատ», 1907, № 2, էջ 142—147:
84. Հովհաննիսյան Միքայել.— Քնարերգություններ Կոմիտասի, «Մշակույթ» հրատարակչական մատենաշար, № 10, 1939, «Բազմավիպ», 1940, էջ 27—29:
85. Հովսեփյան Գաբեզին.— Կոմիտաս վարդապետի երաժշտական ճանապարհորդությունը Եվրոպայում, «Արարատ», 1907, № 10—11, էջ 906—909:
86. Հրահան Հրանտ.— Կոմիտասը Պոլսում, «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1945, № 9, էջ 152—160:
87. Հրահան Հր.— Հուշեր Կոմիտասի մասին, «Սովետական Հայաստան» ամսագիր, 1949, № 9, էջ 15—16:
88. Հրահան Հր.— Կոմիտաս (հուշեր), «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1949, № 9, էջ 151—160:
89. Հրահան Հր.— Կոմիտաս, «Էջմիածին», 1950, № 1—2, էջ 38—43:
90. Հրահան Հր.— Կոմիտաս (Հիշողություններ), «Էջմիածին», 1950, № 1—2, էջ 20—25:
91. Ղանալանյան Հ.— Կոմիտաս, «Գրական թերթ», 1941, № 13, էջ 3:
92. Ճեիրահյան Լ.— Կոմիտասի հայացքները հայկական երաժշտության վրա, «Ժամանակ», 1910, № 584, էջ 1:
93. Մախիբ Ֆրեդերիկ.— Երաժշտությունը Հայաստանի մեջ, «Հայաստան», 1917, № 63—76:
94. Մելիքյան Սպիրիդոն.— Կոմիտաս, «Հայ ժողովրդական երաժշտություն», «Արվեստ», 1926, № 1—2, էջ 15:
95. Մեհրաբյան Հ.— Կոմիտաս վարդապետ, «Հայաստանի կոչնակ», 1931, № 33:
96. Մեհրաբյան Հ.— Կոմիտաս վարդապետ, կենսագրական գծեր, «Հայրենիք», 1936, № 3, էջ 65—72:
97. Մեսրոպյան Աղավնի.— Կոմիտասի դերը խազադրության և եկեղեցական երաժշտության ասպարեզին մեջ, «Էջմիածին», 1953, էջ 36—39:
98. Մեսրոպյանի.— Այց երգի մեծ վարպետին, «Երևան» (Սոֆիա), 1957, № 21 (901), էջ 2:

99. Մերեյան Վարդան.— Ձայն մը Կոմիտաս վարդապետին, «Ազդարար», 1931, № 1323, էջ 2:
100. Միրզոյան Միքայել.— Կոմիտաս, «Նորհրդային Հայաստան», 1926, № 85 (25), էջ 7:
101. Միրտչյան Հարություն.— Հայը ունե՞ր ինքնուրույն երաժշտություն, «Տաճար», 1913, № 30—31, էջ 522—523:
102. Մուրադյան Մարևոս.— Արժեքավոր նյութեր Կոմիտասի մասին, «Սովետական Հայաստան» ամսագիրը, 1947, № 8, էջ 42:
103. Մուրադյան Մ.— Կոմիտասի տեսական-վերլուծական մի փորձի մասին («Նոտու գույժաները Վարդաբլուր գյուղի ոճով»), «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1947, № 6, էջ 116—122:
104. Մուրադյան Մ.— Կոմիտասը և հայկական ժողովրդական երգը, «Գրական թերթ», 1949, № 35, էջ 3:
105. Մուրադյան Մ.— Կոմիտասի տեղն ու նշանակությունը հայկական երաժշտության պատմության մեջ, «Տեղեկագիր» Հայկ. ՍՍԻ Գիտ. ակադեմ., 1950, № 11, էջ 31—45:
106. Մուրադյան Մ.— Նոր էջեր Կոմիտասի ժառանգությունից, «Սովետական Հայաստան», 1955, № 229, էջ 3:
107. Մուրադյան Մ., Տիգրանով Գ.— Կոմիտասի երաժշտական կոմեդիայի ձևագրերը, «Տեղեկագիր», 1955, № 3, էջ 81—83:
108. Մուրադյան Մ.— Կոմիտասի ստեղծագործ. ժողովրդայնությունը, «Коммунист», 1949, № 235, էջ 3:
109. Նարեկյան Ռ.— Կոմիտաս, «Գրական թերթ», 1940, № 29, էջ 2:
110. Շահան—Սիմոն.— Կոմիտաս, «Էջմիածին», 1954, № 10, էջ 25—28:
111. Շահպազ Հրանուշ.— Հայկական երաժշտության պանծացումը, «Ազատամարտ», 1914, № 1548, էջ 1:
112. Շահվերդյան Ալեքսանդր.— Կոմիտաս (մահվան 10-ամյակի առթիվ), «Սովետական Հայաստան» ամսագիրը, 1945, № 6, էջ 42—44:
113. Շահվերդյան Ալ.— Կոմիտասը և հայ ժողովրդական երգը, «Գրական թերթ», 1946, № 7 և № 8:
114. Շահվերդյան Ալ.— Կոմիտասը և նրա բարեկամները, «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1949, № 9, էջ 141—145:
115. Շահվերդյան Ալ.— Հայ երաժշտության կլասիկը, «Советская музыка», 1949, № 12, էջ 101—109:
116. Ոսկերչյան Արտաշես.— Կոմիտասը և հայ երաժշտությունը, «Նորհրդային արվեստ», 1936, № 15—16 (67—68), էջ 212—215:
117. Ոսկերչյան Արտ.— Կոմիտասի մասին, «Երաժշտական հարցեր» (Պետհրատ), 1937, էջ 9—29:
118. Ջեռնկոսյան Տ., Թերյեմեզյան Փ.— Կրոնական ժողովի որոշումը (Բողոք Կոմիտասի վերաբերյալ կայացված որոշման առթիվ), «Բյուզանդիոն», 1914, № 5370, էջ 2:

119. Չիրունիլի.— Կոմիտաս վարդապետը և մեր ժողովրդական երգը, «Հայաստանի կոչնակ», 1931, № 39, էջ 1230—1233, № 40, էջ 1266—1267, № 41, էջ 1300—1301, № 45, էջ 1424—1425, № 48, էջ 1517—1518, № 50, էջ 1588:
120. Չիրունի.— Կոմիտասի հետ, «Հայրենիք», 1936, № 2, էջ 80—99:
121. Չլիլիկարյան Առն.— Կոմիտաս վարդապետ և հայկական երաժշտությունը, «Ճամանակ», 1910, № 592, էջ 1:
122. Չոպանյան Արշակ.— Դեմքեր, Կոմիտաս վարդապետ, «Անահիտ», 1901, № 6—7, էջ 141—144:
123. Չոպանյան Ա.— Կոմիտաս վարդապետ և Շահ-Մուրադյան, «Բյուզանդիոն», 1912, № 4703, էջ 1:
124. Չոպանյան Ա.— Կոմիտաս վարդապետ, «Հայաստանի կոչնակ», 1923, № 39, էջ 1226—1228, № 40, էջ 1256—1257:
125. Չոպանյան Ա.— Կոմիտասը և հայ երաժշտությունը, «Անահիտ», 1931, № 1—2, էջ 103—127:
126. Չոպանյան Ա.— Կոմիտաս վարդապետի բանաստեղծությունները, «Անահիտ», 1939, № 3, էջ 1—3:
127. Պատմագրյան Ա.— Օր. Բաբայանի բաց նամակի առթիվ, «Երևան» (Փարիզ), 1927, № 188, էջ 2:
128. Պատմագրյան Ա.— Կոմիտաս վարդապետ, «Զվարթնոց», 1956, № 5—6, էջ 1—2:
129. Պեպկեյան Մաննիկ.— Կոմիտաս վարդապետ: Արտագրված է «Սիրված դեմքերից», «Լրաբեր», 1956, № 143, էջ 2:
130. Պեպկեյան Շ. Ռ.— Կոմիտաս վարդապետ, անձը և դործը, «Սիրոն», 1935, էջ 382—389, 1936, էջ 23—28:
131. Պոյանյան Ստեփան.— Մեր Կոմիտասը, «Հայրենիք», 1956, № 13304, էջ 1—3:
132. Պուրմայան Սերովբե.— Հայ երաժշտությունը, «Բյուզանդիոն», 1912, № 4743, էջ 1:
133. Պուրմայան Ս.— Հայ ժողովրդական երգեր, «Բյուզանդիոն», 1913, № 5070, էջ 1:
134. Պուրմայան Ս.— Հուշիկներ տարաբախտ Կոմիտասեն, «Արևելք», 1931, № 32:
135. Ջնդի Հաջիե.— Կոմիտասը և բրդական երաժշտությունը, «Գրական թերթ», 1949, № 35, էջ 3:
136. Սալմաստեցի.— Լուրեր էմիաժնից, «Մշակ», 1913, № 172, էջ 4:
137. Սաղաբեյան Լ.— Պատկերներ Գևորգյան ճեմարանից, «Սովետական գրականություն», 1957, № 8, էջ 132—140:
138. Սարգսյան Արշալույս.— Սև օր մը, «Ազդարար», 1935, № 2714, էջ 2:
139. Սարգսյան Վարդան.— Մայրենի երաժշտություն, «Հայ մշակույթի օր», 1932, № 6—7, էջ 317—318:

140. Սարգսյան Վ.— Կոմիտաս վարդապետի ձեռագրերուն երևանյան արխիվը, «Զվարթնոց», 1956, № 5—6, էջ 3:
141. Սիպիլ.— Հիշատակ մը, «Արևելք», 1931, № 32, էջ 1:
142. Սիոնյան Ա.— Համագգային պատիվ ողբացյալ Կոմիտասին, «Ազդարար», 1935, № 2712, էջ 2:
143. Սիոնյան Ա.— Կոմիտաս վարդապետ և Աղեքսանդր Մանթաշև, «Ազդարար», 1935, № 2723, էջ 2:
144. Սուլիսյան Ա.— Կոմիտաս (Հուշեր և տպավորություններ), «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1948, № 5, էջ 160—166:
145. Վարդանյան Աստ.— Կոմիտասի վերադարձը, «Մշակ», 1913, № 143, էջ 3:
146. Տայան Ղևոնդ.— Հայկական խաղերի ուսումնասիրությունը, «Բազմավեպ», 1933, № 1, էջ 5—11:
147. Տեր-Ասատրյան Հայկ.— էջմիածնի արդարությունը, «Արփի», 1913, № 37, էջ 1—2:
148. Տեր-Առաքելյան Վահան.— Կոմիտասի ստեղծագործությունը, «Նորհրդային արվեստ», 1934, № 13, էջ 9:
149. Տեր-Առաքելյան Վ.— Վճռական ճակատամարտ (Հուշեր Կոմիտասի մասին), «Նորհրդ. արվեստ», 1936, № 1, էջ 4—8:
150. Տեր-Ղևոնդյան Ա.— Կոմիտասի անվան Պետական կոնսերվատորիան, «Ավանգարդ», 1953, № 155, էջ 3:
151. Տիգրան-Ջավեն.— Հայ ժողովրդական և եկեղեցական երգերը, «Մշակ», 1905, № 65, էջ 1, № 66, էջ 2:
152. Տուրյան Օ.— Մեծատաղանդ Կոմիտասը, «Զվարթնոց», 1956, № 5—6, էջ 5:
153. Փայլակ.— Մեծ հորեղանը, «Շանթ», 1913, № 49, էջ 12:
154. Փեշիկյան Նդիա.— Երկու պատահիկներ Կոմիտաս վարդապետին, «Բազմավեպ», 1936, № 3—7, էջ 155—156:
155. Քեչեչյան Բյուզանդ.— Խմբագրական պահպանողականություն, թե խավարամտություն, «Բյուզանդիոն», 1910, № 4293, էջ 1:
156. Քերեսբեկյան Գ.— Կոմիտաս երգահավաք, թե ստեղծագործող, «Զվարթնոց», 1956, № 5—6, էջ 4—5:
157. Օնանյան Առ.— Նամակ Ֆրանսիայից, «Մշակ», 1906, № 265, էջ 3—4:

Գրքեր

1. Ազատյան Թ.— Կոմիտաս վարդապետու իր կյանքն ու գործունեությունը: Հատոր I: Կ. Պոլիս, 1931:
2. Արայան Ռ.— Հայկական խաղային նոտագրությունը: Երևան, 1959:
3. Գասպարյան Ս.— Կոմիտաս: Երևան, 1947:
4. Թերլեմեզյան Ռ.— Կոմիտասի կյանքն ու գործունեությունը: Վիեննա, 1924:

5. «Կոմիտաս» (ժողովածու: նվիրված ծննդյան 60-ամյակին): Կազմեց Քերլեմեղյան Ռ.: Երևան, 1930:
6. Կուշնարյան Ք. (Կուշնարյով) — Հայ մանողիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը (ռուսերեն): Լենինգրադ, 1958:
7. Ղուրդանյան Վ. (Կորգանով) — Կովկասյան երաժշտություն (ռուսերեն): Քիֆրիս, 1908:
8. Մելիքյան Սպ. — Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզը: Երևան, 1932:
9. Մեսրոպյան Ա. — Հուշեր: Կոմիտաս: Երևան, 1942:
10. Շանվերդյան Ալ. — Կոմիտասը և հայ երաժշտական կուլտուրան (ռուսերեն): Երևան, 1956:
11. Շանվերդյան Ալ. — Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ: Երևան, 1959:
12. Պերպերյան Շ. — Կոմիտաս վարդապետ: Անձը և գործը: Բուխարեստ, 1936:
13. Տիգրանով Գ. — Հայ երաժշտական թատրոնը (ռուսերեն): Երևան, 1956:

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Ա

- Արեւիյան Հ.— 52
 Արեւիյան Մ.— 57, 58, 67, 75, 85,
 98, 125, 142, 167, 222
 Արոժիյան Խ.— 50, 88, 130, 177,
 221
 Աբղուլ Համիրդ— 46
 Ադամյան Պ.— 52
 Ազատյան Թ.— 26, 197, 200
 Աթայան Ռ.— 7, 13, 35, 36, 37,
 38, 108, 126, 149, 168, 169,
 171
 Աղայան Ղ.— 51
 Աղայան Մ.— 34, 130, 168
 Աղաջանյան Ս.— 53
 Աճառյան Հ.— 75, 144
 Ալվազովսկի Հովհ.— 52, 112
 Առաքելյան Ս.— 53
 Ասաֆև Բ.— 100
 Ասլամազյան Ս.— 211
 Աթենսկի Ա.— 91

Բ

- Բարսյան Մ.— 10, 15, 110, 164,
 165, 196
 Բարսեղանյան Ա.— 34
 Բախ— 62

- Բաշինջաղյան Գ.— 52
 Բեթհովեն— 20, 62, 140
 Բրյուսով Վ.— 145
 Բրուսյան Մ.— 7
 Բրուսյան Ց.— 7, 34

Գ

- Գերցեն— 50
 Գլոթե— 91
 Գլինկա Մ.— 11, 91, 100, 101, 146
 Գնեսին Մ.— 52, 160, 162
 Գևորգ Դ.— 57, 93

Դ

- Դանիել Վարուժան— 97
 Դարգոմիժսկի— 143
 Դեբյուսի Կ.— 105
 Դերձակյան Գ.— 57
 Դեմիրճյան Դ.— 60, 74, 146
 Դուրյան Ղ.— 84

Ե

- Եկմալյան Մ.— 19, 55, 61, 90,
 134, 163, 190
 Եղիազարյան Բ.— 78
 Եղիազարյան Լ.— 221

Է

Կնգեիս Տ.— 48

Թ

Թաղևոսյան Ծ.— 53, 74, 92, 158

Թաղևոսյան Ալ.— 34

Թամանյան Ալ.— 92

Թեյմուրազյան Ն.— 9, 217

Թերլեմեզյան Ռ.— 32, 33, 34

Թերլեմեզյան Փ.— 53, 74, 98

Թիրաքյան— 19

Թոռչյան Խ.— 34

Թումանյան Հ.— 11, 49, 51, 74,

92, 104, 145, 146, 147, 193,

208, 219, 222

Թումանյան Մ.— 67, 145, 146,

147, 148.

Ե

Եզմիրլյան (կաթողիկոս)— 80, 81

Եսահակյան Ավ.— 51, 74, 92

Լ

Լալուա Լ.— 189

Լ. Գ. (Մշակի թղթ.)— 79

Լեյմոնտով Մ.— 91

Լենին Վ. Ի.— 43, 44, 48

Լիմոնջյան Հ.— 53, 162

Լիստ Տ.— 221

Լորիս Մելիքով— 93

Լևոնյան Գ.— 74

Խ

Խորենացի Մ.— 73

Խրիմյան Մ.— 59

Խուրով Գ.— 34

Ս

Սերենց— 51.

Կ

Կալինին Մ. Ի.— 170

Կարա-Մուրզա Բ.— 34, 55, 59, 60,
92, 190

Կոստանյան Կ.— 61, 63, 64, 66,
188

Կորզանով Վ. (տե՛ս Ղորղանյան)

Կուչնարյան Բ. (Կուչնարյով— 7,
40

Հ

Հայկունի Ս.— 176

Հարոթյունյան Մ.— 34

Հարտման Բ.— 5

Հեթման Աբերտ— 161

Հովնաթանյան Ա.— 52

Հովնաթանյան Հ.— 52

Հովհաննիսյան Թագուհի (Կոմի-
տասի մայրը)— 56

Հովհաննիսյան Հ.— 51, 74, 92

Հովհաննիսյան Հակոբ— 7

Հրահան Հրանտ— 29, 41

Հուսիկ (Եպիսկոպոս)— 78

Ղ

Ղորղանյան (Կորզանով) Վ.— 20,

21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30,

152, 167

Ղևոնդ վարդապետ (ճեմարանի

դասատու)— 58

Մ

Մախոսյան Վ.— 52

Մանթաշյան Ալ.— 62, 65

Մանթաշյան (տիկին)— 75

Մանկունի Վ.— 67

Մառ Ն.— 177

Մարիամ (Կոմիտասի տատը)— 56

Մատթևոս Բ.— 80, 222

Մելիքյան Սպ.— 7, 28, 29, 30,

31, 32, 36, 167, 170

Մեկիբրյան Ռ.— 152, 164
Մեյերբեր— 140
Մեսրոպյան Ա.— 29
Մյասնիկյան Ալ.— 75, 76, 217
Մուսրգսկի— 143
Մուրադյան Մ.— 7, 37, 143
Մուրացյան— 51
Մոցարտ— 20, 140

Յ

Յուրգենսոն— 175
Յոլյան Ի.— 7
Յոսիսիմ Ե.— 62

Ն

Նազարյան Տ.— 67
Նալբանդյան Միք.— 50
Նար-Ռոս— 51
Ներսիսյան Ս.— 52
Նիմանդ (Մշակի թղթ.)— 79

Շ

Շահվերդյան Ա.— 7, 38, 39, 40,
119, 126, 129, 131, 132, 133,
171

Շահազիզ Ս.— 131, 221
Շահումյան Ստ.— 47, 48, 49
Շամշինյան Ա.— 53
Շիրին— 150
Շիրվանզադե Ալ.— 51
Շմիդտ Ռ.— 62, 66, 107

Ո

Ոսկերչյան Ա.— 34, 76

Չ

Չայկովսկի Պ.— 90
Չարենց Ե.— 41
Չերնիշևսկի— 50

Չմշկյան Գ.— 52
Չուխաշյան Տ.— 53, 54
Չոպանյան Ա.— 14, 15, 71, 72,
93

Պ

Պալյան Տ.— 157
Պարոնյան Հ.— 51, 103, 143
Պատկանյան Ռ.— 130, 132, 221
Պեշիկթաշլյան Մ.— 131, 221
Պերպերյան Շ.— 26
Պոռոշյան Պ.— 51
Պուշկին Ա. Ս.— 11

Ջ

Ջիվանի— 150
Ջնդի Հ.— 177

Ի

Իհիզեման Օ.— 160
Իհիման Հ.— 160
Իհիմսկի-Կորսակով Ն.— 90, 91, 92,
140, 162
Իոսսինի— 140

Ս

Սարյան Գ.— 41
Սարյան Մ.— 53
Սարգսյան Վ.— 134
Սիամանթո— 97
Սիրանուշ— 52, 73, 222
Սողոմոնյան Գևորգ (Կոմիտասի
հայրը)— 56
Սողոմոնյան Հարություն (հորեզ-
բայրը)— 56
Սպանդարյան Ս.— 48
Սպենդիարյան Ալ.— 92, 123, 124
Ստասով Վ.— 11
Սունդուկյան Գ.— 51, 52
Սուրենյանց Վ.— 52, 92
Սևակ Պ.— 41

Վ

- Վագներ Մ.— 177
 Վագներ Ռ.— 71, 140, 221
 Վանքյան Գր.— 18
 Վերեր— 140
 Վերդի— 140, 221

Տ

- Տեր-Առաքելյան Վ.— 191, 194
 Տեր-Աստվածատրյան— 58
 Տիգրանյան Ա.— 92
 Տիգրանյան Նիկ.— 23, 55, 137, 152
 Տիգրանով Գ.— 7, 40, 139, 140, 143, 149, 150
 Տոնիկյան Ա.— 34

Ր

- Րաֆֆի— 51, 220

Փ

- Փոլադյան Ս.— 26, 27, 186

Ք

- Քոչարյան Ա.— 34
 Քրիշչյան Մ.— 26

Օ

- Օրով Վ.— 91

Ֆ

- Ֆլայշեր Օ.— 67, 161

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԳՂՈՒՆ ԱՌԱՋԻՆ — Ներածություն	3
ԳՂՈՒՆ ԵՐԿՐՈՐԴ — Կոմիտասի մասին եղած գրականությունը (համառոտ տեսություն)	17
ԳՂՈՒՆ ԵՐՐՈՐԴ — Կոմիտասի ժամանակաշրջանը, կյանքը և գործունեությունը	42
ԳՂՈՒՆ ՉՈՐՐՈՐԴ — Կոմիտասի ստեղծագործական դիմանկարը	99
1. Կոմպոզիտորը	99
2. Երաժշտագետը, հրապարակախոսը և ազգագրագետը	151
3. Խմբավարը, երգիչը, մանկավարժն ու պոետը	186
ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ	206
ՀԱՎԵԼՎԱԾ	215
ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ	233



ՍԱՄՍՈՆ ԳԱՍՊԱՐԻ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

Կոմիտաս

Կյանքը, գործունեությունը, ստեղծագործությունը

Նկարիչ՝ Ա. Մամաջանյան
Գեղ. խմբագիր՝ Ռ. Բեդրոսյան
Տեխ. խմբագիր՝ Ն. Ախիրյան
Վերստուգող սրբագրիչ՝ ՔՆ. Բարսեղյան

ՎՖ 07907:

Պատվեր 1680:

Տիրաժ 7000:

Հանձնված է արտադրության 21/X 1960 թ.:

Ստորագրված է տպագրության 13/1 1961 թ.:

Թուղթ՝ $84 \times 108 \frac{1}{32}$: Տպագր. 14,75 մամ. = 12,0 պայմ. մամ.:
Հրատ. 10,4 մամ. + 4 ներդ.:

Գինը՝ 74 կ.:

ՀՍՍՌ Կուլտուրայի մինիստրության Հրատարակչությունների
և պոլիգրաֆ արդյունաբերության Գլխավոր վարչության
Պոլիգրաֆկոմբինատ, Երևան, Տերյան, 91: