

ՀԱՅ ԱԶԳԱՅԻՆ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԻ ՀԻՄՆԱԴԻՐԸ

Հարգելի ունկնդիրներ,

նախ շնորհակալ եմ այս առիթի համար, որ այսօր Հումբոլդտ համալսարանը ընձեռել է մեզ, այստեղ հիշատակելու իր երբեմնի սաներից մեկին՝ հայ մեծ կոմպոզիտոր Կոմիտասին:

Մի համառոտ տեղեկությամբ հիշեցնեմ նրա կենսագրության որոշ կարևոր փաստեր: Կոմիտասը՝ Սողոմոն Գևորգի Սողոմոնյանը, ծնվել է 1869 թվականին, Թուրքիայում, Քյոթահյա կամ Կուտինա քաղաքում: Մանուկ հասակից կորցրել է ծնողներին: Որպես երաժշտական լավ ունակությունների տեր երեխա 1881 - ին տեղափոխվել է Էջմիածին՝ հայերի հոգևոր մայրաքաղաք և ընդունվել տեղի Գևորգյան ճեմարան: Հետագայում դարձել է հոգևորական, ստացել վարդապետի կրոնական - գիտական աստիճան՝ մինչև կյանքի վերջ հավատարիմ մնալով իր հոգևոր կոչմանը:

Երաժշտական կրթության առումով, կարևոր է այն, որ ճեմարանական տարիներին՝ 1881 - 1893 թվականներին նա շփումներ է ունեցել հայ հոգևոր երգի այն շրջանի նշանավոր գիտականների հետ և ուսանել նրանց, այդ թվում՝ Սահակ վրդ. Ամատունուն, Վահրամ եպս. Մանկունուն և ուրիշների: Ճեմարանում սովորելու վերջին փուլում երաժշտության դասեր է առել հայ կոմպոզիտոր Քրիստափոր Կարա - Մուրզայից և փոխարինելով նրան, երաժշտություն է դասավանդել նույն ճեմարանում: Երաժշտական գիտելիքները կատարելագործելու նպատակով 1895 թվականի աշնանը մեկնել է Թիֆլիս, ուսանել մեկ այլ հայ կոմպոզիտորի՝ Ս. Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի շրջանավարտ, Նիկոլայ Ռիմսկի - Կորսակովի աշակերտ Մակար Եկմալյանին: Շուրջ կես տարի կատարելագործվելով երաժշտատեսական առարկաների և խմբավարության բնագավառում՝ մեկնել է Բեռլին: Ընդունվել է Ռիխարդ Շմիդտի մասնավոր կոնսերվատորիա, զուգահեռաբար նաև այս համալսարանի փիլիսոփայական բաժանմունք՝ երաժշտական առարկաներ սովորելու նպատակով:

Հայտնի են Բեռլինյան ուսումնառության շրջանի նրա պրոֆեսորների անունները, նույնիսկ ուսումնասիրած առարկաների ցանկը: Կոմիտասի ուսուցիչների շարքում են պրոֆեսորներ Ֆլայշերը, Բելլերմանը, Ֆրիդլենդերը և այլք:

Ուսումն ավարտել է 1899 - ին և վերադարձել Էջմիածին: Սակայն, կապը եվրոպայի և հատկապես Գերմանիայի երաժշտական շրջանակների հետ այլևս մշտական էր:

Դեռևս ուսումը չավարտած՝ պրոֆ. Ֆլայշերը նրան առաջարկում է դառնալ Միջազգային երաժշտական ընկերության նոր հիմնադրվող Բեռլինյան մասնաճյուղի անդամ: Հետագայում, իր եվրոպական բազմաթիվ համերգաշարերից ու դասախոսություններից բացի, հատկապես այս ընկերության հետ ակտիվորեն կհամագործակցի, համաժողովներին հանդես կգա գիտական ելույթներով, ընկերության պաշտոնական պարբերականներում կիրատարակի հոդվածներ: Իսկ եվրոպական տուրներն, 1900 - 1914 թվականներն ընկած ժամանակահատվածում, տարբեր տարիների կունենա Գերմանիայում, Շվեյցարիայում, Ֆրանսիայում, Իտալիայում, շփումներ կունենա նաև ֆրանսիացի խոշոր արվեստագետների՝ Կլոդ Դեբյուսիի, Մորիս Ռավելի, Ռոմեն Ռոլանի և ուրիշների հետ: Արևելքում հանդես կգա՝ Եգիպտոսում, Օսմանյան կայսրության տարբեր ծայրամասերում, Ռուսական կայսրության մի շարք քաղաքներում: Հիմնական գործունեությունը կծավալի Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում՝ դասավանդելով երաժշտություն և ղեկավարելով Մայր տաճարի երգչախմբերը,

ապա Կոստանդնուպոլսում, որտեղ հույս ունեւ կոնսերվատորիա բացելու, կհավաքի և կդեկավարի մի քանի հարյուր հոգուց կազմված երգչախումբ:

1915 թվականին, հայերի գենոցիդի ժամանակ, պոլսահայ երեք հարյուր մտավորականների հետ Կոմիտասն աքսորվում է Սիրիական անապատ: Եվրոպացի մտավորականների բողոքի, Թուրքիայում ԱՄՆ - ի դեսպան Մորգենթաուի և թուրք թագաժառանգի միջնորդությամբ նա ետ է բերվում աքսորից:

Սակայն, ուշ էր: Այն ինչ նա տեսել էր մի քանի շաբաթ տևած աքսորի ճանապարհին, այն հսկա կորուստները, իր ընկերների դաժան մահը, իր ժողովրդի համատարած ոչնչացումը, անջնջելի հետք թողեցին նրա հոգեկան աշխարհի վրա: Աքսորից նա վերադարձավ հոգեկան հավասարակշռությունն արդեն կորցրած, իսկ 1916 թվականից, առհասարակ, դադարեց ստեղծագործել: Նշեն, որ նրա հիվանդության վերաբերյալ այսօր կան տարբեր տեսակետներ:

Նրան տեղափոխեցին Կոստանդնուպոլսի հոգեբուժարան: Ամբողջ աշխարհով ցրված մի խումբ հայ մտավորականներ ստեղծեցին Կոմիտասի փրկության կոմիտե, հանգանակեցին գումարներ, նրան տեղափոխեցին Փարիզ, որտեղ և չապաքինվելով մահացավ 1935 թվականին: Նրան չհուղարկավորեցին Փարիզում: Մեկ տարի հետո 1936 - ին, մի խումբ հայերի հետ Կոմիտասի դին տեղափոխվեց Հայաստան և ամփոփվեց իր անունը կրող հայ մտավորականների պանթեոնում:

Այս է նրա համառոտ կենսագրությունը:

Կոմիտասի գործունեությունը բազմաշերտ է եղել: Եթե միայն թվարկենք նրան զբաղեցնող ոլորտները, ապա կնշենք. կոմպոզիտորական արվեստ, երաժշտագիտություն՝ իր մի քանի ճյուղավորումներով, այսօր ընդունված տերմինով՝ էթնոերաժշտագիտություն, միջնադարագիտություն, խազագիտություն, երաժշտական քննադատություն - հրապարակախոսություն, ապա նաև՝ խմբավարություն, երգչական արվեստ, մանկավարժություն, բանաստեղծական արվեստ և այլն:

Այսպիսի լայն հետաքրքրություններով է պայմանավորված Կոմիտասի թողած ժառանգության բազմապիսի լինելը: Այդ ժառանգությունը մեծ կորուստներով և մասնակի է մեզ հասել: Դրա պատճառները տարբեր են: Ուղղակի նշենք, որ կորուստներ կարող էին լինել և՛ Կոստանդնուպոլսում, իր հիվանդության օրերին, ի դեպ, նաև իր ձեռքով, և՛ այստեղ՝ Գերմանիայում, առաջին և երկրորդ համաշխարհային պատերազմների տարիներին, և՛ արխիվը Եվրոպայից Խորհրդային Հայաստան տեղափոխելու ճանապարհին:

Ցավոք, մեծ կորուստների շարքում են իր հավաքած ժողովրդական երգերից շուրջ երկու հազար միավոր, իր ստեղծագործություններից շատերը, հայկական միջնադարյան հոգևոր երաժշտության գրանցման նշանների՝ խազերի վերծանմանը նվիրված նրա հիմնական աշխատությունը, որը Կոմիտասի խոստովանությամբ մոտ քսան տարվա աշխատանքի արդյունք էր: Աշխատության նշանակությունը շատ մեծ էր, որովհետև այդ նշաններն այսօր էլ, հիմնականում, վերծանված չեն: Այսինքն, մի քանի հազար հայկական միջնադարյան երաժշտական մատյաններ այսօր չեն ընթերցվում այդ նշանների վերծանված չլինելու պատճառով: Այն ամենը, ինչ արված է այս բնագավառում հայ երաժշտագիտության մեջ, դարձյալ հենվում է Կոմիտասի աշխատությունից մնացած որոշ պատառիկների, հրատարակված մեկ - երկու հոդվածի վրա: Աշխատությունը մեկ սովոր հատորով

պատրաստվում էր հրատարակել, ինչպես նշում է 1914 թվականին իր տպագրած վերջին հոդվածներից մեկում¹:

Ինչևէ. այսօր այդ կորուստներով հանդերձ, նրա երկերի ժողովածուն, որն ընդգրկում է թե՛ ժողովրդական և հոգևոր երգերի հավաքածուներ և թե՛ իր ստեղծագործությունները, կազմում է տասնչորս հատոր: Դրան գումարվում է երաժշտագիտական ժառանգությունը, որն այսօր հրատարակված է երկու սովոր հատորով, նաև նամականի և բանաստեղծությունների ժողովածու:

Դեռ պետք է հրատարակվեն Բեռլինյան շրջանի բազմաթիվ ստեղծագործություններ, այդ թվում տարբեր գործիքային անսամբլերի համար գրված երկերը, Ալխենդորֆի, Լենաուի և այլոց գերմաներեն տեքստերով գրված ռոմանսները, թեև դրանք արդեն **կատարվում են**: Հավանաբար, կհրատարակվեն նաև իր այն ստեղծագործությունների բազմաթիվ տարբերակները, որոնք արդեն տեղ են գտել հրատարակված ժողովածուներում:

Այս ամբողջ ժառանգությունը հիմք է տալիս ասելու, որ Կոմիտաս վարդապետի գործունեությունն ու ժառանգությունը կարող է գնահատվել անցյալ դարասկզբի եվրոպական երաժշտության միտումների տեսանկյունից, համեմատվելով XIX դարավերջի և XX դարասկզբի այլ հեղինակների ստեղծագործության և գիտական հետաքրքրությունների հետ, դիտարկվելով այդ շրջանի երաժշտական ոճերի և ուղղությունների համատեքստում: Նրա ժառանգության ուսումնասիրությունը, անկասկած, կարևոր է հենց եվրոպական երաժշտության ժամանակի խիստ նորարարական միտումների հետազոտման առումով:

Դա կարևոր է նաև, որովհետև նման դիտարկումները ոչ միայն կօգնեն ճիշտ գնահատել Կոմիտասի արվեստն ու գործունեությունը, այլև այդ ժառանգության միջոցով ցույց կտան հայ և արևելյան մշակույթների այն շրջանի մի շարք էական առնչություններ եվրոպական մշակույթի հետ: Ըստ էության, Կոմիտասի արվեստն այն առաջին և եզակիորեն հաջողված դրսևորումներից էր, որը թեև լինելով հենց եվրոպական արվեստի նորարարական արտահայտություն, նույն այդ եվրոպական արվեստի սկզբունքների համեմատ բոլորովին այլ երաժշտական մտածողության և հազարամյա ավանդույթների հիման վրա ձևակերպեց նոր ազգային կոմպոզիտորական դպրոց:

Կոմիտասի ժառանգությունը կարելի է դիտարկել XIX դարի երկրորդ կեսին եվրոպական երաժշտության պատմության մեջ մի շարք նոր ազգային կոմպոզիտորական դպրոցներ հիմնադրած կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների շարքում: Սակայն, ես այդ մեծ հեղինակների անունները չեմ հնչեցնում, քանի որ նրանց և Կոմիտասի միջև եթե կա պատմական ֆունկցիայի զուգահեռականություն, ապա կան նաև բազմաթիվ տարբերություններ: Դրանցից էականը, որ ես կուզենայի նշել, այն է, որ եվրոպական կոմպոզիտորական նոր դպրոցներ հիմնած հայտնի այդ կոմպոզիտորներից շատերը ռոմանտիկական գեղագիտության կրողներ էին, ինչը և շատ բանով պայմանավորում էր նրանց կոմպոզիտորական գրելաոճն ու արտահայտչամիջոցների հիմնական բնութագիրը:

Կոմիտասի աշխարհայեցողությունն այլ էր: Նա հակված էր ժողովրդական արվեստի ամենամաքուր և ամենաարխայիկ շերտերի ուսումնասիրության վրա կառուցել նոր կոմպոզիտորական արվեստ, ինչն համահունչ էր XX դարասկզբի մի շարք խոշոր արվեստագետների եվրոպական արվեստը նորոգելու, թարմացնելու փորձերին: Այս

¹ Կոմիտաս, Շարականի խազերի նշանակությունը, «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ», Պետհրատ, Երևան, 1941, էջ 166 - 167:

տեսակետից Կոմիտասն առավել մոտ էր կանգնած XX դարասկզբի նոր ձևավորվող ավանգարդի ներկայացուցիչներին կամ նրանցից մեկն էր: Նրա ժառանգության մեջ ռոմանտիզմի և հատկապես գերմանական ռոմանտիզմի ընդգծված դրսևորումներ կնկատվեն իր ուսումնառության՝ Բեռլինյան շրջանի մի շարք ստեղծագործություններում միայն, սակայն ոճական հասուն տարիների երկերը բնութագրվում են իմպրեսիոնիզմի ոճական հատկանիշներով, սոնորիկայի դրսևորումներով, նոր ձևավորվող նեոֆուկլորիստական ըմբռնումներով, նույնիսկ որոշ էքսպրեսիոնիստական տարրերով:

Կոմիտասի արվեստն այս լույսի տակ ուսումնասիրվել է և դեռ կուսումնասիրվի²:

Այդ կարևոր տեսանկյունից բացի, Կոմիտասի ժառանգության ուսումնասիրությունը բացառիկ կարևորություն ունի հայերի և հայ երաժշտական մշակույթի համար: Առաջին հերթին այն կարևոր է Կոմիտասի կատարած պատմական դերի առումով. նա հայ դասական երաժշտության և հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիրն է: Ավելին, երաժշտական արվեստի բնագավառին վերաբերող այս ձևակերպումներն այն ժամանակ և այսօր էլ, երբ որոշակի սուր տեսանկյունով են դիտվում մի շարք կուլտուրոլոգիկ հիմնախնդիրներ, հայերի համար ստանում են առավել լայն նշանակություն: Այդ տեսանկյունից Կոմիտասի գործը հայերի ինքնության հարացույցի (պարադիգմի) կարևոր և աշխատող բաղկացուցիչներից մեկն է: Նույնիսկ շատ հայեր, որ ունեն այլ երաժշտական հետաքրքրություններ, ապրում են Հայաստանում կամ Հայաստանից դուրս, չեն խոսում հայերեն, այդուհանդերձ, իրենց ինքնությունը որոշարկելիս տալիս են Կոմիտասի անունը որպես ազգի հայրերից մեկի, որի գործով իրենք իրենց ճանաչելի են համարում:

Ես հիմա պետք է փորձեմ խոսել հայ մշակույթի պատմության մեջ նրա կատարած դերի մասին:

Որպեսզի ճիշտ ներկայացնեմ, թե ինչու է Կոմիտասն համարվում հայ դասական երաժշտության, հայ կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիրը, անհրաժեշտ է, որ համառոտ անդրադառնամ հայ երաժշտական մտածողության որոշ բնութագրերի:

Հայ ժողովուրդը, լինելով հնդեվրոպական հին ժողովուրդներից մեկը, ստեղծել է մի քանի հազար տարվա պատմություն ունեցող մշակույթ: Դրա երաժշտական շերտը միջև XIX դար եղել է մոնոդիկ բնույթի: Ուստի, կարող ենք ասել, որ հայ երաժշտական մտածողության հիմնական բնութագրերից մեկը նրա մոնոդիկ լինելն է:

Հայ մոնոդիկ երաժշտական մշակույթն ունի երեք հիմնական ճյուղ՝ ժողովրդական երաժշտական արվեստ կամ երաժշտական ֆոլկլոր, գոսանների և աշուղների արվեստը, որ հայ երաժշտագիտության մեջ կիրառական ձևակերպմամբ անվանում ենք ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստ և հայ մոնոդիկ պրոֆեսիոնալ երաժշտություն, որը մեզ հասած իր նմուշներով, հիմնականում, հայ հին և միջնադարյան հոգևոր երգարվեստն է:

Այս ճյուղավորումներից ժողովրդականն ու ժողովրդապրոֆեսիոնալը ունեն նաև նվագարանային բավականին զարգացած բաղադրիչ, սակայն իրենց հիմնական հատկանիշներով վոկալ բնույթի են: Հայ հոգևոր երաժշտությունն, առհասարակ, սոսկ երգային արվեստ է:

² Գ. Գյողակյան, Կոմիտասի ոճն ու քսաներորդ դարի երաժշտությունը, «Կոմիտասական», հ. 1, ՀՍՄՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1969 թ., էջ 84 - 120:

Գ. Գյողակյան, Կոմիտաս, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2000թ.:

XVIII - XIX դարերի զարգացումները հայ երաժշտության պատմության մեջ բերեցին նրան, որ XIX դարի երկրորդ կեսին եվրոպական կոմպոզիտորական արվեստի ստեղծագործական ավանդույթները ներթափանցեցին հայկական իրականություն: Հայ կոմպոզիտորական արվեստի ձևավորման այս փուլը ներկայացնող գրեթե բոլոր կոմպոզիտորները կրթվել էին եվրոպական կամ ռուսական կենտրոններում՝ Միլանում, Վիեննայում, Ս. Պետերբուրգում և այլուր:

Տիգրան Չուխաջյանը (1837 - 1898) դարձավ հայ առաջին կոմպոզիտորն, ում ստեղծագործությունը լիովին համապատասխանում էր ժամանակի եվրոպական երաժշտության մասնագիտական, ոճական և այլ մոտեցումներին:

Չուխաջյանի դեպքում հայ ազգային կոմպոզիտորական արվեստի մասին խոսելը վաղ էր, քանի որ նրա ժամանակներում հայ իրականության մեջ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի նախադրյալները դեռ չէին հասունացել և նրա առջև իր ժամանակը այդպիսի խնդիր չէր դնում:

Չուխաջյանի կրտսեր ժամանակակից հայ կոմպոզիտորներն առավել մոտ էին կանգնած հայ կոմպոզիտորական արվեստը ազգային հիմքերի վրա զարգացնելու գաղափարին: Դրանց մեջ էին Քրիստափոր Կարա - Մուրզան (1853 - 1902), Մակար Եկմալյանը (1856 - 1905), Նիկողայոս Տիգրանյանը (1856 - 1951) և այլք:

Այս հեղինակներն աստիճանաբար և իրար հաջորդելով մոտեցրեցին ազգային կոմպոզիտորական արվեստի բյուրեղացումը: Այն գործընթացները, որ նրանք կազմակերպեցին հայ արվեստի պատմության մեջ, գրեթե զուգահեռ էին նույն շրջանում եվրոպական մի շարք մշակույթներում ազգային կոմպոզիտորական դպրոցների կազմավորման կամ վերակազմավորման գործընթացներին: Սակայն, նոր կազմավորվող եվրոպական ազգային կոմպոզիտորական դպրոցները, որքան էլ որ առանձնահատկություններ ունենային, այդուհանդերձ, համաեվրոպական մշակութային ընդհանուր հիմքերի վրա էին ծավալվում ու եվրոպայում կուտակված փորձը առանց մեծ հակասությունների առաջացնելու կարող էր յուրացվել որևէ նոր ձևավորվող եվրոպական դպրոցի կողմից:

Խնդիրն էականորեն տարբեր էր հայ կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորման դեպքում: Մոնոդիկ մտածողությամբ ստեղծված հազարամյակների երաժշտական ավանդույթը, եվրոպական երաժշտական արվեստի առանձնահատկությունները յուրացնելիս, մեծ խնդիրների առաջ էր կանգնում: Դրանք առնչվում էին երաժշտական արվեստի գրեթե բոլոր հիմնական սկզբունքներին՝ սկսած ժանրային տիպաբանության հստակեցումից, եվրոպական երաժշտական գործիքների օգտագործումից ու կատարողական տարբեր կազմերի ընտրությունից մինչև բազմաձայն և մոնոդիկ մտածողության ձևերի համադրման կամ համաձուլման բարդ խնդիրները:

Հայ իրականության մեջ կոմպոզիտորական արվեստին ազգային դիմագիծ հաղորդելու ճանապարհին, դեռևս Կոմիտասին նախորդած կոմպոզիտորների արվեստում, մեծ տեղ հատկացվեց հայ ժողովրդական երաժշտությանն ու հոգևոր երգարվեստին: Ավելին, ժողովրդական երգերի, պարեղանակների ու հոգևոր մոնոդիաների մշակումները դարձան կոմպոզիտորական արվեստի հետագա զարգացման հիմնական դրսևորումները:

Այսինքն, հայ մոնոդիկ երաժշտական արվեստի երկու հիմնական ճյուղերը հիմք դարձան նոր ձևավորվող կոմպոզիտորական արվեստի համար: Դրանց հիման վրա հետագայում

հստակեցվեցին հայ կոմպոզիտորական արվեստի ստեղծագործական բոլոր հիմնական սկզբունքները:

Իմ հիշատակած հայ կոմպոզիտորներից Կարա - Մուրզայի մշակումներում արդեն եվրոպական ֆունկցիոնալ հարմոնիայի նորմերի փոխառությունն առաջ էր բերում հակասություն՝ հայկական մոնոդիաների ձայնակարգային (մոդալ) հիմքի համեմատ: Այդ մեղեդիները, խրոմատիզմների որոշ նորմավորված կիրառություններից զատ, հիմնականում ծավալվում են դիատոնիկ հնչյունաշարի հիման վրա կառուցվող ձայնակարգերում (մոդուսներում): Կարա - Մուրզայի մշակումներում մասնակիորեն, իսկ հետո առավել հետևողական կերպով սկսում են հաշվի առնվել այդ մեղեդիների մոդալ հիմքի առանձնահատկությունները:

Իհարկե, այս գործընթացները նույնպես որոշակի զուգահեռներ ունեն եվրոպական երաժշտության զարգացման համանման երևույթների հետ, երբ XIX դարավերջին, XX դարասկզբին մոդալ մտածողության ակտիվացումը «Նոր մոդալ հարմոնիայի» դրսևորումներ ի հայտ բերեց մի շարք խոշոր կոմպոզիտորների արվեստում: Բնական է, որ հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորումն էլ այդ ճանապարհով ընթացավ: Եվ այստեղ արդեն, Մակար Եկմալյանի արվեստով, խնդիրը կարող էր համարվել լուծված, որովհետև այդ հայ կոմպոզիտորին հաջողվեց ստեղծել եվրոպական ֆունկցիոնալ հարմոնիկ մտածողության և հայկական ավանդական մոդալ մտածողության որոշակի հավասարակշռված համաձուլվածք:

Սակայն, ամբողջ հարցն այն էր, որ Կոմիտասին դա չէր բավարարում: Օրինակ, եթե նա լայն առումով և ընդհանուր, գեղարվեստական որականների տեսանկյունից բարձր էր գնահատում իր ուսուցչի՝ Մակար Եկմալյանի մշակած հայկական Պատարագի երգասացությունները, ապա մի շարք տեսական հարցերի առումով խստորեն քննադատում էր այն:

Նոր ձևավորվող հայ կոմպոզիտորական արվեստի համար ավելի ու ավելի կարևորվող ձայնակարգային (մոդալ) տրամաբանությունը մինչև վերջ գիտակցված չէր: Այն առավել չափով դրսևորվում էր որպես կոմպոզիտորական պրակտիկայի բնութագիր՝ հիմնականում պայմանավորված թե՛ ստեղծագործողի, թե՛ ունկնդրի լսողական փորձով: Այսինքն, հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգային հիմքի ուսումնասիրությունն, անգամ XIX դարի հայ տեսաբանների կատարած հետազոտությունների արդյունքներով, դեռևս ի մի չէր բերվել և հստակ պատկերացում չկար հայ երաժշտության մոդալ կառույցների հիմնական առանձնահատկությունների վերաբերյալ: Ուստի, հայ երաժշտության մեջ մոդալ հարմոնիայի կիրառության համար անգամ տեսական բավարար հիմքեր չէին ապահովվել:

Դա կարևորագույն երաժշտական դիտարկումներից մեկն էր, որ կատարեց Կոմիտասը: Նա բացառիկ հստակությամբ տվեց հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգային կառույցների տիպական բաղադրիչներն ու կառուցման սկզբունքները:

Ազգային երաժշտության հիմքերի տեսական վերաիմաստավորումն էր, որ հանգեցրեց կոմպոզիտորական արվեստում նոր արտահայտչամիջոցների ստեղծմանն ու կիրառությանը: Դեռևս Բեռլինյան շրջանում, այս համալսարանում սովորելու տարիներին, Կոմիտասն ակտիվորեն փորձում էր նոր հարմոնիկ կառույցների գեղարվեստական կիրառությունն իր ստեղծագործություններում: Նրա արխիվում պահպանված նյութերը ցույց են տալիս, որ մի կողմից եվրոպական երաժշտության ուսումնասիրությունն ու զուտ ուսումնական գործընթացը

թելադրել են մի շարք գործերում կիրառել եվրոպական դասական հարմոնիայի նորմերը, մյուս կողմից՝ միևնույն ժամանակ ստեղծել գործեր, որոնցում փորձարկվել են կվարտա - կվինտային կառուցվածքի ակորդներ, մաքուր ինտերվալների վերտիկալ կիրառություններ, բազմաձայնման այլ ձևեր:

Թեև մաքուր ինտերվալների ակուստիկ և մոդալ հատկանիշների ուսումնասիրության ու կոմպոզիտորական կիրառության բավարար փորձը վաղուց արդեն կուտակված էր հենց եվրոպական մշակույթի մեջ, սակայն Կոմիտասն անդրադառնում էր դրանց որպես հստակ համակարգված արտահայտչամիջոցների ամբողջություն, որպես այլընտրանք տերցիային կառույցի հարմոնիաներին: Դա արվում էր թե՛ ազգային երաժշտության դիատոնիկ հիմքին առավել հարագատ լինելու և թե՛ այն պատճառով, որ ի տարբերություն տերցիային կառուցվածք ունեցող ակորդների, մաքուր ինտերվալներից բաղկացած հարմոնիկ արտահայտչամիջոցները մոդուսների մաժոր, մինոր տարատեսակներ որոշարկելու առումով չեզոք էին³:

Այս փորձարկումները Կոմիտասի ստեղծագործական հասուն փուլում կկուտակեն հարմոնիկ արտահայտչամիջոցների նոր պաշար և կիրառության նոր մոտեցումներ, որոնք ոչ թե կհարմարվեն հայկական մոնոդիայի մոդալ հիմքերին, այլ կծնվեն այդ հիմքի առանձնահատկություններից: Տերցիային կառուցվածքի ակորդները դուրս չեն մղվի նրա ստեղծագործական միջոցների ցանկից, այլ կհամադրվեն, կվերաիմաստավորվեն, կառաջացնեն նոր հարմոնիկ դարձվածաբանություն:

Կոմիտասն, ակնհայտորեն, ձգտում էր ստեղծել հայ կոմպոզիտորական արվեստի ստեղծագործական սկզբունքների համապարփակ մի համալիր: Իր ավագ ժամանակակիցներից դեռևս Նիկողայոս Տիգրանյանը նկատել էր, որ մոնոդիկ արվեստի բազմաձայնման համար առավել նախընտրելի է պոլիֆոնիկ մտածողությունը: Կոմիտասի արվեստում այս մոտեցումը ստանում է իր առավել արդարացված գեղարվեստական մարմնացումը: Նրա երգչախմբային ստեղծագործություններում գծային մտածողությունը դառնում է կարևորագույն հատկանիշ և դարձյալ մոնոդիայի տեսական հիմքերին համապատասխան: Դիատոնիկ ձայնակարգերի տարբեր ոլորտների համաժամանակյա ակտիվացմամբ, դրանց բնութագրական հատկանիշներով ծավալվող մեղեդային գծերն իրար համադրելով նա հասնում է պոլիմոդալության, նաև պոլիռիթմիայի և պոլիտոնալության գաղափարներին⁴:

Կոմիտասի ստեղծագործական սկզբունքների մասին խոսելիս կարելի է մի շարք այլ կարևոր մոտեցումներ ևս նշել. նա մշակեց հարաբերական մետրական նկարագիր ունեցող հայկական մոնոդիայի տակտաբաժանման նոր, հայոց լեզվի շեշտական և առոգանական նորմերով պայմանավորված սկզբունքներ, հայերեն երաժշտական տերմինների ամբողջ մի համալիր, ազգային կոմպոզիտորական արվեստի համար առավել նախընտրելի ժանրային կազմեր և այլն:

³ Ռ. Աբայան, Ժողովրդական երգի ներդաշնակման սկզբունքը Կոմիտասի մոտ, ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր, N 9, Երևան, 1949, էջ 87 - 113:

Ռ. Ստեփանյան, Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ, «Կոմիտասական», հ. 1, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1969 թ., էջ 121 - 147:

⁴ Գ. Գլյուկայան, Կոմիտասի ոճն ու քսաներորդ դարի երաժշտությունը:

Էդ. Փաշինյան, Կոմիտասի խմբերգերում բազմաձայնության կազմավորման որոշ սկզբունքների մասին, «Կոմիտասական», հ. 2, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1981, էջ 171 - 199:

Հայ կոմպոզիտորական արվեստում մոնոդիկ հիմքի խիստ կարևորումը Կոմիտասին հանգեցրեց մեկ այլ գաղափարի, որ մոնոդիան կարող է և իրավունք ունի համարվելու պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի լիարժեք արտահայտություն, բարձր գեղարվեստական մտածողության ձև:

Այսպես մտածելու համար հիմք են ծառայում Կոմիտասի արխիվում պահպանված մի շարք հոգևոր մոնոդիաներ, որոնք, այսպես ասած, «մշակվել» են, սակայն չեն բազմաձայնվել: Այսինքն, ըստ էության, հեղինակը բավարարվել է միջնադարյան մոնոդիայի գիտական վերականգնմամբ, սակայն չի բազմաձայնել: Ավելին, եթե իր կոմպոզիտորական արվեստում և երաժշտագիտական ուսումնասիրություններում նա հրաժարվում է հայ երաժշտական մտածողությանը հատուկ միկրոինտերվալիկայից, հայ կոմպոզիտորական արվեստի զարգացման համար կարևորելով լավ տեմպերացված համակարգը, ապա նշված վերականգնումներից մեկը՝ X դարի հայ հեղինակ Ս. Գրիգոր Նարեկացու Հարության «Հալիկ» տաղն իր կատարմամբ արտացոլում է հայ երաժշտական մտածողությանը և միջնադարյան մոնոդիային հատուկ հարաբերական տեմպերացիան: Նույնիսկ առանց համեմատելու այլ նմանատիպ երևույթների հետ, կարող ենք ասել, որ այս մոտեցումը ևս XX դարասկզբի նորարարական արտահայտություն էր:

Կարող ենք եզրակացնել նաև, որ հայ երաժշտության մեջ Կոմիտասի գեղարվեստական ժառանգության բացառիկությունը, առաջին հերթին, պայմանավորված էր այն բանով, որ դա գիտնականի և կոմպոզիտորի աշխատանքի համադրություն էր: Ավելին, Կոմիտասի նախորդների մասին խոսելիս նշեցինք, որ նրանց ժամանակներում հայ հասարակական գիտակցությունը կոմպոզիտորական արվեստում ազգային շեշտման պահանջ ուղղակի չէր դնում: Ավելի ուշ հայկական նկարագիրը դրսևորվում էր առավել չափով որպես ազգային մեղեդիական մտածողությունից ծնվող և եվրոպական ավանդույթին հարմարվող ստեղծագործական փորձ: Սակայն, այս դեպքում այլ էր. Կոմիտասն ինքն էր ազգային կոմպոզիտորական արվեստի տեսական ձևակերպման և գեղարվեստական իրագործման հեղինակը:

Արվեստում ազգային հատկեցման ճանապարհին Կոմիտասի հետևողական, մեթոդական բնույթ ունեցող աշխատանքի մասին վկայում է դարձյալ Բեռլինյան շրջանի նրա երաժշտագիտական ուսումնասիրությունը՝ նվիրված քրդական երաժշտությանը: Դա, ըստ էության, քրդական երաժշտության առաջին ուսումնասիրությունն էր: Այս աշխատանքի նպատակը հայերին հարևան արևելյան ժողովուրդներից մեկի արվեստի ուսումնասիրությունն էր, որպեսզի համեմատության մեջ հնարավոր լիներ խոսել երկու ժողովուրդների ստեղծած երաժշտական մշակույթների առանձնահատկությունների մասին (ցավոք պահպանվել են սոսկ հրատարակված երաժշտական օրինակները. տեքստը կորած է): Դրա վկայությունն է նաև այն, որ 1899 թվականի հունիսի 14 - ին, այստեղ՝ Բեռլինում, Միջազգային երաժշտական ընկերության և պրոֆ. Օսկար Ֆլայշերի նախաձեռնությամբ կազմակերպված համերգ - դասախոսության ժամանակ Կոմիտասը ներկայացնում է քրդական, պարսկական, թուրքական երգեր և բացատրում դրանց տարբերությունը հայ երաժշտական մշակույթի համեմատ: Հայ և եվրոպական երաժշտական արվեստների համեմատության, դրանց առանձնահատկությունների մասին խոսել է բազմիցս: Հիշողություններ կան նույնիսկ Փարիզի պանսիոնից՝ հիվանդ տարիներին արած դիպուկ ձևակերպումներով:

Հայ իրականության մեջ, Կոմիասն առաջինն էր, որ հրապարակախոսական մի հոդվածով հայտարարեց, թե. «Հայն ունի ինքնությունը երաժշտություն»: Այդ նույն հոդվածում խնդիրը դիտարկեց մշակույթի տեսության հատույթով, երաժշտական մտածողությունը համարելով որևէ ժողովրդի լեզվական մտածողության համարժեքը և երկուսն էլ որպես որևէ ժողովրդի հոգեկերտվածքի ուղղակի արտացոլանք:

Այսինքն, Կոմիտասի կողմից երաժշտությունը դասվեց ազգային ինքնության պարադիգմի կարևորագույն բաղադրիչների շարքում: Այդ պատճառով նա այսօր համարվում է հայ ժողովրդի ինքնությունը ձևավորած խոշոր հեղինակներից մեկը, ում մենք՝ հայերս, համեմատում ենք միայն ազգի հայրերից մեկի, հայ գրավոր մշակույթի հիմնադիր, IV - V դարերի հեղինակ Ս. Մեսրոպ Մաշտոցի հետ:

Եվ շնորհակալ ենք այս հաստատությանը, որ կրթեց մեր ազգի մեծերից մեկին՝ իր մեծագույն օժանդակությունը բերելով մեր մշակույթի զարգացմանը: Այսօր էլ, ահա, հիշատակի այս գեղեցիկ ձեռնարկով ամրագրում է իր երբեմնի սանի արժանի անունը իր պատին՝ մշակութային հսկաների շարքում: Խորապես շնորհակալ ենք: