

<https://doi.org/10.46991/hc.2024.21.2.353>

Barriers: Music That Crosses Boundaries

Hripsime Pikichian

<https://orcid.org/0009-0009-6523-547X>

Yerevan State University, Associate Professor
Senior Researcher at the Institute of Arts, National Academy of
Sciences of Armenia
hripsime.pikichyan@ysu.am

Keywords: L. Karakhan, K. Charchoghlyan, H. Bakhtikyan, duduk,
Iran, musicians from Baku, musicians from Tbilisi, Artsakh war, Great Patriotic War.

The tangible and intangible boundaries set by nature or humans are, from the beginning, dividing lines between eras, worlds, states, and cultures. Although these boundaries may seem unbreakable or exceedingly fragile, people sometimes seek to cross, remove, or, conversely, reinforce these barriers, directly or indirectly, when necessary. Occasionally, despite obstacles and under the influence of supreme forces known only to itself, music traverses both visible and invisible boundaries, re-establishing a sense of equilibrium and eternity. Reflecting on this, the figure of Orpheus [Kun, 2021, 301-306] comes to mind—a mythical musician whose lyre enchanted nature and even commanded the realm of Hades, ruler of souls of the dead. In this article, we will attempt, through a combination of scholarly literature, archival materials, and facts and oral histories gathered during field research, to explore the interrelations between boundaries, musicians, and music. This exploration will consider examples of peaceful coexistence as well as conflict situations. Thus, through four real stories, we will present different temporal, socio-cultural, and political perceptions and realities of the concept of boundaries. We will also explore the "right to break" boundaries earned by renowned musicians and their music, which, in the perceptions of various social groups, transcended religious, political, and social divisions and conflicts.

Ուղեփակոց. սահմանները հատող երաժշտությունը

Հոփսիմե Պիկիչյան

Երևանի պետական համալսարան, դոցենտ,
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող

History and Culture Vol.-21(2), 2024, pp 353-363.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

Received: 21.09.2024

Revised: 06.10.2024

Accepted: 20.11.2024

© The Author(s) 2024

Հիմնաբառեր. Լ. Կարախան, Կ. Չարչոգլյան, Հ. Բախտիկյան, դուդուկ, Իրան, Բաքվի երաժիշտներ, Թիֆլիսի երաժիշտներ, արցախյան պատերազմ, Հայրենական պատերազմ:

Բնության կամ մարդու որոշարկած իրական ու ոչ նյութական սահմաններն ի սկզբանե բաժանարար գծեր են ժամանակների, աշխարհների, պետությունների ու մշակույթների միջև: Ու թեև դրանք կարող են անբեկանելի կամ հույժ փխրուն թվալ՝ անհրաժեշտության դեպքում մարդը փորձում է ուղղակի կամ անուղղակիորեն հատել, վերացնել կամ ընդհակառակը՝ հիմնանորոգել ու ամրացնել ուղեփակոցները: Երբեմն էլ, ի հեճուկս արգելքների ու միայն իրեն հասու գերագույն ուժերի ազդեցությամբ՝ երաժշտությունն է անցնում իրական ու անտեսանելի ջրբաժանների միջով՝ վերահաստատելով հավասարակշռության ու հավերժության կարգը:

Այս ամենի մասին խորհելիս՝ առաջինն Օրփեոսի [Кун, 2021, 301-306] կերպարն էինք մտաբերում. այն առասպելական երաժշտի, որի քնարի հնչյուններին ենթարկվում էին բնությունն ու անգամ մեռյալների հոգիների տիրակալ՝ Հադեսի թագավորությունը:

Ներկայացվող հոդվածի շրջանակներում փորձելու ենք մասնագիտական գրականության, արխիվային նյութերի ու դաշտային հետազոտությունների ընթացքում մեր գրանցված փաստերի ու բանավոր պատմությունների հիման վրա համադրաբար դիտարկել սահման-երաժշտության փոխհարաբերությունները՝ խաղաղ համակեցության ու կոնֆլիկտային իրավիճակների մի քանի օրինակով: Ըստ այդմ՝ չորս իրական պատմության միջոցով կներկայացնենք սահման հասկացողության ժամանակային, սոցիոմշակութային ու քաղաքական տարբեր պատկերացումներն ու իրողությունները, ապա նաև՝ այն հատելու «իրավունքը վաստակած» անվանի երաժիշտներին ու երաժշտությունը, որոնք հանրության տարբեր շերտերի ընկալումներում, վեր էին կրոնական, քաղաքական ու սոցիալական հակադրություններից ու հակամարտություններից:

Барьер: музыка, пересекающая границы

Рипсима Пикичян

Ереванского государственного университета, доцент

Старший научный сотрудник Института искусств Национальной академии наук Армении

Ключевые слова: Л. Карахан, К. Чарчоглян, Х. Бахтикян, дудук, Иран, бакинские музыканты, тбилисские музыканты, война в Арцахе, Великая Отечественная война.

Ощутимые и неоощутимые границы, установленные природой или людьми, изначально являются разделительными линиями между эпохами, мирами, государствами и культурами. Хотя эти границы могут казаться непреодолимыми или чрезвычайно хрупкими, люди иногда стремятся пересечь, устранить или, наоборот, укрепить эти барьеры, прямо или косвенно, когда это необходимо. Иногда, несмотря на препятствия и под воздействием высших сил, известных только им самим, музыка преодолевает как видимые, так и невидимые границы, восстанавливая равновесие и порядок вечности.

Размышляя об этом, сразу припоминается фигура Орфея [Кун, 2021, 301-306] - мифического музыканта, чья лира очаровывала природу и даже повелевала царством Аида, властителя души мертвых.

В данной статье мы попытаемся, используя сочетание научной литературы, архивных материалов, фактов и устных свидетельств, собранных в ходе полевых исследований, исследовать взаимосвязь между границами, музыкантами и музыкой. Это исследование будет учитывать примеры мирного сосуществования, а также ситуации конфликта. В связи с этим, посредством четырех реальных историй, представим понятие границы с точки зрения времени, социокультурных и политических реалий, а также пересекающие эти границы «право имущие» знаменитые музыканты и музыка, которые в восприятии разных слоев общества, выше любых религиозных, политических и социальных разногласий и конфликтов.

* * *

Ներածություն: Խորհրդանշական սահմանները: Հայաստանի տարբեր բնակավայրերում 19-20-րդ դդ. ավանդական երաժշտական կյանքը համակողմանի բնութագրելու, նվագարանագործ վարպետների ու երաժիշտների գործունեությանն առնչվող դաշտային նյութեր գրանցելու ընթացքում բանասացները հաճախ պատմում էին, որ խաղաղ ժամանակներում Ցարական Ռուսաստանի տիրապետության տակ գտնվող տարածքներից ու հարևան երկրներից իրենց տարաբնույթ տոներին ու ծեսերին մասնակցելու հրավերներ ստանալը հայ անվանի երաժիշտների ու վարպետների համար սովորական կենսակերպ էր, քանզի երաժշտությունն ու երաժիշտը աշխարհագրական ու վարչական սահմաններից վեր էին ընկալվում ուղեփակոցների բոլոր կողմերի համար [Пикичян, 2020, 250-251]: Դեռ ավելին՝ երաժիշտներն իրենք էին փաստում, որ ըստ հրավիրող կողմի մշակութային առանձնահատկությունների ու նախասիրությունների՝ հաճախ տարբեր ազգության կամ դավանանքի երաժիշտներից ու երգիչներից ժամանակավոր անսամբլներ էին ձևավորում և համապատասխան երգացանկ կազմում: Այդ երաժշտախմբերի երգացանկում տեղ էին գտնում տարբեր ազգերի ժողովրդական, քաղաքային, աշուղական երգեր, պարեղանակներ, ծիսական նվագներ ու ծավալուն մուղամներ: Հիշենք նաև, որ դեռևս 13-րդ դարից, մերձավորարևելյան երաժշտական մշակույթի ձևավորման գործընթացում և հատկապես, Օսմանյան կայսրության կազմավորման ու հզորացման հետագա տարիներին, անուրանալի ներդրում ունեին հայ երաժիշտները, երգիչներն ու աշուղները [Тагмизян, 1987, 77-87]: Հետագայում ևս, բազմազգ ու բազմամշակույթ Ցարական Ռուսաստանի տիրապետության շրջանում և հատկապես, Անդրկովկասի մշակութային ու արդյունաբերական կենտրոններ դարձած Թիֆլիսում ու Բաքվում, ժամանակին մեծ պահանջարկ ունեցող երաժշտախմբերի կազմում ընդգրկվում էին լարային (թառ, քամանչա, ուդ, քանոն) և փողային (դուդուկ, զուռնա) նվագարանների հայ բարձրակարգ երաժիշտները և արևելյան դասական մուղամների գիտակ լավագույն մուսուլման երգիչները, քանզի նվագարանային մուղամաթի կատարողական արվեստում անմրցակից էին համարվում հայ գործիքահարները, իսկ երգարվեստում՝ մուսուլման երգիչները¹: Նման բազմաթիվ

¹ Օրինակ, անվանի թառահար Ներսես Դորդանյանը (Կորգանով), վիրտուոզ քամանչահարներ Հովհաննեսը, Սևին, Մաշա Օգանեզաշվիլին և Լևոն Կարախանը նվագել են մուղամաթի լավագույն կատարողներ Ջաֆար Կայրագլի-Օղլու, Մեիդ Շուշինսկու, Մեիդ Միրզաբաևի, Ալեսկեր Նուխինսկու և այլոց հետ: Նշանավոր երգիչ Ալեսկեր Աբդուլլանը, հայ երաժիշտներ Թևոսի և Մովսեսի նվագակցությամբ, ձայնագրել է շուրջ 40 մուղամ ու թեսնիֆ [Բրուտյան, 2001, 65-75]: Իսկ Մերձավոր Արևելքում, Ռուսաստանում և Անդրկովկասում մեծ հռչակ վայելող թառահար Ադամալ Մելիք Ադամալյանը (1830-1906), քաջ տիրապետում էր նաև

օրինակներ կարելի է գտնել նաև մասնագիտական գրականության էջերում [Բրուսյան, 2001, 30-81, Գևորգյան, 1973, 9-30: Шущинский, 1979, 147-149], տարածաշրջանում հայտնի երաժիշտների հուշագրություններում, իսկ ասվածի հնչունային ապացույցը՝ եվրոպական առաջին ձայնասկավառակներ արտադրող ֆիրմաների («Սպորտ-ռեկորդ», «Պրեմյեր ռեկորդ», «Պատե ռեկորդ», «Էքստրոֆոն») թողարկած, հայ, վրացի, ադրբեջանցի լավագույն երաժիշտների մենանվագների և համատեղ անսամբլների կատարմամբ՝ ավանդական երաժշտության սիրված երգերի ու նվագների ձայնագրություններն են [Дискография..., 1989, 175-246]: Օրինակ, Վարշավայի «Սպորտ-ռեկորդ» ֆիրման 1912թ. տաղանդավոր քամանչահար Սաշա Օգանեզաշվիլու (Ալեքսանդր Հովհաննիսյան) կատարմամբ ձայնագրում է արևելյան հայտնի «Ռաստ», «Չարգահ», «Հեջագ» դասական մուղամները և հայկական ժողովրդական «Կռունկ», «Մայր Արաքսի ափերով», քրդական «Դո» երգերը [Գևորգյան, 1973, 15]:

Կովկասում, Իրանում, Թուրքիայում, Ճապոնիայում, Չինաստանում, Ռուսաստանում ու Եվրոպական տարբեր երկրներում մեծ համարում վաստակած քամանչահար Լևոն Կարախանն (1891-1979) իր հուշագրություններում [Լ. Կարախանի ֆոնդ, հուշագրություններ, ՀԱՊԹ 3088/29, փ 13/3, տետր N 2, էջ 34-38, ՀԱՊԹ 3088/30, փ 13/4, տետր N3, էջ 41-48] մանրամասնորեն նկարագրում է, որ երբ 1910թ., Թիֆլիսից ժամանակավորապես տեղափոխվել էր Բաքու և ելույթներ էր ունենում մուղամաթի երգարվեստի քաջ գիտակ Ջաֆար Կայրագլի-Օղլու և թառահար Շիրինի հետ, Իրանի դեսպան Դաութխանն իրենց երաժշտախմբին հրավիրել է Թեհրան՝ նվագելու վարչապետ Աբաս Փաշախանի որդու և Սպահանի քաղաքագլխի դստեր հարսանիքին, որին հրավիրված էր Իրանի աշխարհիկ ու հոգևոր ամբողջ վերնախավը՝ շահ Մահմեդալիի գլխավորությամբ: Իրանի դեսպան Դաութխանը խնդրել էր նվագախումբը համալրել նաև դուդուկ ու նաղարա նվագող բարձրակարգ երաժիշտներով: Եվ, քանի որ Բաքվում այդ տարիներին նաղարա նվագարանն ընդունված չէր, իսկ տարածաշրջանում մեծ համբավ վայելող դուդուկահարներ Գևորգ Շուլավերցին (ծնվ. 1884, Չոբանյան), Բագրատ Խրիմյանն ու նաղարաչի Արշակ Օհանովը (տաղանդավոր քամանչահար Սաշա Օգանեզաշվիլու (1889-1932) հայրը) Թիֆլիսում էին գործում՝ Լևոն Կարախանին գործուղել էին նրանց հրավիրելու: Բացի այդ, հարսանիքին մասնակցելու հրավեր էր ստացել նաև Թիֆլիսում հայտնի երգիչ Բագրատ Բադրամովի (1850-1939) խումբը: Իսկ արդեն բուն հարսանեկան արարողությունների ընթացքում՝ հրավիրյալ երաժիշտներին միացել և ութնօրյա հարսանեկան ծեսի տարբեր փուլերին մասնակցել էր իրանցի ընտրյալ երաժիշտների ևս երեք նվագախումբ: Լ. Կարախանը նկարագրում է, թե ինչ հարգանքով, հետաքրքրությամբ ու մեծարանքով էին իրենց ունկնդրում ու վերաբերվում իրանցիներն ու առատորեն վարձատրում: Իրականում, թե՛ տարբեր ազգերի ու կրոնների երաժիշտներին, թե՛ սոցիալական տարբեր մակարդակներում գտնվող բազմազգ ունկնդիրներին միավորում էր երաժշտությունը, որի իրական կրողն ու զարգացմանը խթանողը հենց իրենք էին:

քամանչա, չոնգուր, սրինգ, դափ նվագարաններին), որ մուղամի անգուգական կատարումների համար Իրանի շահի պալատական հավաքածուից թառ էր նվեր ստացել՝ ելույթներ էր ունենում նաև ճանաչված երգիչ Սատթարի հետ [Բրուսյան, 2001, 32]:

Կյանքի ու մահվան մագե սահմանները: Լևոն Կարախանի հուշագրություններից կարելի է համակողմանի պատկերացում կազմել նաև Իրանի հասարակության տարբեր խավերի (սոցիալական, կրոնական, սեռային) ներքին ու այլազգի երաժիշտների հետ հարաբերությունների սահմանված նորմերի, մշակութային առանձնահատկությունների ու երաժշտական նախասիրությունների մասին: Առանձնակի ուշադրության են արժանի կանանց ու տղամարդկանց աշխարհիկ ու կրոնական կյանքը կանոնավորող ավանդույթները, որոնք արտացոլվում են անգամ բարձրաշխարհիկ խավի ժամանցի ու վայելքի, երաժշտություն ունկնդրելու միջավայրերի համար սահմանված կարգում: Ասվածի խոստուն օրինակներից կարելի է հիշել հարսանեկան արարողություններում խնջույքի ու երաժիշտների ելույթների համար նախատեսված կանանց (փակ, վարագուրապատ) ու տղամարդկանց (բաց, ազատ) տարածքների հարդարանքի, հյուրասիրության ու վարվելակարգի ավանդույթներն ու դրանք խախտելու դեպքում նախատեսվող պատիժները: Լ. Կարախանը մանրամասնորեն բնութագրում է նաև երաժիշտների ու երաժշտության ներգործությամբ՝ խստագույնս գործող կարգը բեկանելու մի բացառիկ դրվագ, որն ասես հրաշապատում հեքիաթի ժանրից էր և անգամ ականատեսներն էին դժվարանում դրան հավատալ: Նրա հավաստմամբ, նախապես տեղեկանալով, որ երկրում ընդունված օրենքների համաձայն, քրիստոնյա իշխանի հետ ամուսնանալու ցանկության համար, պալատական երգչուհի, տոհմիկ մուսուլման ընտանիքի դուստր, գեղեցկուհի Ռուբաբա Խանումին մահվան են դատապարտել՝ հարսանեկան ծեսի վերջին օրերին, երբ հիացած տանտերերը, հյուրերն ու հատկապես Մահմեդալի շահը սկսում են խմել երաժիշտների կենացը, շոայլ գովեստի խոսքերով առատորեն վարձատրել ու նվերներ մատուցել՝ ֆարսի լեզվով դիմելով շահին՝ Ջաբար Կայրագդի-Օղլին ասում է, որ իրենք ևս մի թանկարժեք նվեր կակնկալեին շահից, բայց վախենում են մերժվելուց: Ու երբ հավաքվածները ստիպում են ասել, թե երաժիշտներն այդ ինչ թանկարժեք նվերի մասին են ակնարկում, որ չեն համարձակվում դիմել շահին: Իսկ երաժշտությամբ ու հատկապես իր պատվիրած «Օսմանլուի մանի» և «Ղարաբաղի շիքյաստի» երգերից հմայված շահը խոստանում է կատարել նրանց ցանկացած խնդրանքը: Կարճատև դադարից հետո Ջաբար Կայրագդի-Օղլին հայտնում է, որ ամենամեծ ու թանկ նվերը, որի համար խնդրում ու շահի մեծահոգությունն են ակնկալում՝ իրենց գործընկերուհի, տաղանդավոր երգչուհի ու մահվան դատապարտված Ռուբաբա Խանումին կյանք շնորհելն է: Եվ ահա, ծանր լուրությունից հետո, Մահմեդալի շահի հրամանով, բեկանվում է մահվան վճիռն ու դատապարտյալին ներում է շնորհվում [ՀԱՊԹ 3088/30, փ 13/4, տետր N3, էջ 45-49]:

«Մեծ տան գավակները»¹. ԽՍՀՄ ներքին սահմանները: Խորհրդային շրջանում ԽՍՀՄ հանրապետությունների միջև ձգվող սահմաններն ու ուղեփակոցները գրեթե խորհրդանշական էին, քանզի ըստ ամենայնի կարևորվում էր միայն արտաքին աշխարհը բաժանող սահմանը: Իսկ Միության ներսում բոլորը պաշտոնապես եղբայրներ էին հռչակվում, թեև եղբայրներին բաժանող ուղեփակոցի երկու կողմերն էլ հիմնականում «մեծ եղբոր» աչառու հսկողությամբ ու հովանավորությամբ էին կարգավորվում: Առանձնակի վերահսկողություն էր սահմանվում մշակութային քաղաքականության և մշակույթի միջոցով խորհրդային գաղափարախոսության տարածման ու «խորհրդային մարդու» ընդհանրական, իդեալական կերպարի ձևավորմանը

¹ Ըստ Հրաչյա Քոչարի «Մեծ տան գավակները» երկմաս վեպի վերնագրի, Երևան, Հայպետհրատ, 1952:

միտված բազմաշերտ գործընթացներում [Աստոնյան, Մուրադյան, 2023, 18-25], որի բաղադրիչներից էր նաև ՄՍՀՄ հանրապետությունների համար նախասահմանված ազգային երաժշտության զարգացման խորհրդային տեսլականը [Պիկիչյան, 2022, 69-92]: Եվ որքան էլ գեղեցիկ ու մարդասիրական կարգախոսներ հնչեցվեին ու արհեստականորեն համահարթեցման ջանքեր գործադրվեին՝ յուրաքանչյուրն իր դեմքն ու դիրքն ուներ, որը ձգտում էր պահպանել, զարգացնել ու ճանաչելի դարձնելով՝ ամրագրել:

Հիշյալ գործընթացի տրամաբանական դրսևորումներից էր նաև բնիկ մշակութային ժառանգությունը մի հանրապետությունից մյուսը տեղափոխելը կանխող արգելքը, որի տրամաբանությամբ՝ կարևոր չէ, թե սահմանը վերաձևելիս որ երկրի նյութական ժառանգությունն է մնացել մյուսի տարածքում, միևնույնն է՝ ըստ պաշտոնական կարգախոսի՝ բոլորը հավասար եղբայրներ են, նույն մեծ ընտանիքի անդամները¹: Եվ իհարկե, բոլորը չէ, որ հավատում էին համահարթեցման այս կարգախոսին, քանզի, ճակատագրի բերումով, այլ հանրապետությունում մնացած շատ արժեքներ ժամանակի ընթացքում պատահաբար անհետանում կամ լավագույն դեպքում յուրացվում էին՝ անհասկանալի հանգամանքներում գրկվելով ինքնությունը փաստող արձանագրություններից, խորհրդանիշներից և կորուսյալ ժառանգության միակ վկան մշակույթը ստեղծողների, կրողների ու ականատեսների հիշողություններն էին դառնում...

Երբ դաշտային հետազոտությունների ընթացքում գրուցում էինք գյումրեցի լուսահոգի դուդուկահար Կարապետ Արտաշեսի Տեր-Պետրոսյանի (1928-2005) որդի Գագիկի հետ՝ մի ուշագրավ դեպք պատմեց Լենինականի ռաբիզի ճանաչված դուդուկահար հոր՝ Ջումշուդենց Կարուշի² մասին [Պիկիչյան, ԴԱՆ, 2022]: Ըստ նրա՝ 1950-ական թթ. Հայաստանի, Թիֆլիսի ու Բաքվի երաժիշտները գործընկերային սերտ հարաբերություններ ունեին և հաճախ էին մասնակցում համատեղ խնջույքների, տոների, համերգների ու հյուրընկալվում միմյանց բնակավայրերում: Օրինակ, հայրը հատկապես մտերիմ էր Բաքվեցի կլարնետահարներ Ալեքսանդր Ասկյարովի, Գեորգի Մարտիրոսովի, իր վարպետի՝ Բաքվում մեծ համբավ վաստակած գյումրեցի դուդուկահար Կարո Չարչոլյանի (1905-1956) և այլոց հետ: Կ. Չարչոլյանը ժամանակի ամենասիրված ու ճանաչված դուդուկահարներից էր, որին գնահատում ու մեծարում էին Անդրկովկասի տարբեր ազգերի ունկնդիրներն ու նրա աշակերտները՝ յուրաքանչյուրը վարպետին իրենը համարելով: Նա հրաշալի տիրապետում էր հայ ավանդական ու տարածաշրջանի քաղաքներում տարածված տարբեր ժողովուրդների երգերին ու նվագներին և արևելյան մուղամաթի կատարողական ավանդույթի լավագույն կրողներից էր: Նա նվագել է բժիշկ,

¹ Իսկ երբ Խորհրդային սահմանը հատած երաժիշտն ընդդիմանալով այլևս չէր ցանկանում վերադառնալ և ապաստան էր ստանում արտերկրում՝ ՄՍՀՄ-ում համարվում էր դավաճան ու արգելվում, վերացվում էին նրա մասին բոլոր հիշողություններն ու անգամ արխիվներից ջնջվում էին ձայնագրությունները:

² Գյումրեցի դուդուկահար Կարապետի հայրը՝ Արտաշես Տեր-Պետրոսյանը, ծագումով Մշո Բուլանըխի Թեղուտ գյուղից էր, իսկ պապը հայոց երջանկահիշատակ Մակար կաթողիկոսն էր: Արտաշեսը զորավար Անդրանիկին էր զինվորագրվել, որտեղ, բացի իրենից՝ Արտաշես անունը կրող ևս երկու զինվոր կար: Ու երբ մարտի ընթացքում Կարապետի հայր Արտաշեսը Ջումշուդ անունով մի հայտնի թուրքի էր սպանել՝ անվանակիցներից տարբերելու համար, զինակից ընկերները նրան Ջումշուդ մականունն էին տվել, իսկ հետագայում էլ դուդուկահար Կարապետ որդուն Գյումրիում սկսել են մտերմաբար Ջումշուդենց Կարուշ (Կարուշ) կոչել:

Շուշիի զինվորական նվագախմբի կապելմեյստեր Հովհաննես Իոննիսյանի (1881-1938) ստեղծած Բաքվի ժողգործիքների առաջին պետական նվագախմբում (1920), ապա նաև՝ Կոմիտասի (1869-1935) աշակերտ Վարդան Բունու (1888-1960) Երևանում ստեղծած Արևելյան սիմֆոնիկ (1925) և Արամ Մերանգույանի (1902-1967) ղեկավարած Հայաստանի ռադիոյի ժող. գործիքների նվագախմբերում (1927): Բաքվում աշխատելու տարիներին, կոմպոզիտոր Ուզեիր Հաջիբեկովի (1884-1950) համահեղինակությամբ, Կարո Զարչոլյանը գրել է դուդուկի դասագիրք, իսկ 1939թ. Մոսկվայում արժանացել է համամիութենական մրցույթի դափնեկրի կոչման [Կիրակոսյան, 2007, 29-30; Մկրտչյան, 1987, 20]: Նրան հաճախ էին հրավիրում Երևանում, Գյումրիում ու Թիֆլիսում, Բաքվում և այլուր կազմակերպվող համերգներին ու միջոցառումներին [Կիրակոսյան, 2011, 10-11]:

1960-ական թվականներից մինչ արցախյան ազատամարտի սկիզբը, Անդրկովկասի և Միջին Ասիայի հանրապետություններում գործող հայ և այլազգի երաժիշտներից շատերը նրա հիշատակի օրը պարբերաբար այցելում ու հարգանքի տուրք էին մատուցում Բաքվի գերեզմանատանը հանգչող վարպետին: Նրա շիրիմը խորհրդանշական ուխտավայրի ու միմյանց հետ հաղորդակցվելու միջավայրի էր վերածվել: Միրելի ուսուցչի հիշատակը հարգելու և շիրիմին այցելելու ավանդույթը սրբորեն պահում էր նաև նրա գյումրեցի սանը: Եվ գնահատելով վերջինիս նվիրումը՝ Կ. Զարչոլյանի քույրերը Վարպետի ոսկե ու արծաթե ընծայագիր թիթեղիկներով պատված դուդուկը նվիրել էին նրա սիրելի աշակերտ, բարեհամբավ դուդուկահար Կարապետ Տեր-Պետրոսյանին: Այդ պատմական դուդուկն, իբրև ընտանեկան մասունք, այսօր էլ ակնածանքով է պահվում նրա որդու՝ Գագիկ Տեր-Պետրոսյանի օջախում: Սակայն, արցախյան պատերազմից հետո անհնար էր դարձել հարևան երկիր այցելելը, քանզի ազերի ազգայնականները, մահվան սպառնալիքով, վտարել էին տեղի ողջ հայ բնակչությանը: Եվ մտածելով, որ հայերի ներկայությունը վկայող ամեն հետք վերացնելու ջատագով գործող մոլեռանդները կարող են պղծել կամ քանդել նաև Բաքվում հանգչող վարպետի շիրիմը՝ Կարո Զարչոլյանի երախտապարտ սան Կարապետ Տեր-Պետրոսյանն ընտրել էր վարպետի հետ իր նվիրական լուսանկարներից մեկը¹ և մի հուշ-տապանաքար պատվիրել ուսուցչի հիշատակին՝ որդուն պատգամելով, որ հետագայում իր գերեզմանին տեղադրի այն²: Եվ Գյումրիի հանգստարանում Վարպետի ու աշակերտի պատկերներով այդ յուրահատուկ հուշաքարն այսօր մի խորհրդանշական վայրի է վերածվել, որտեղ, բացի ննջեցյալների հիշատակին պարտադիր այցելության օրերից, տարբեր սերնդի երաժիշտները գալիս են խոնարհվելու և իրենց նվագով հաղորդակցվելու անվանի վարպետներին [Պիկիչյան, ԴԱՆ, 2022]:

Ռազմաճակատի կարգը խախտող նվագարանը: 1980-90-ական թթ. Հայաստանի տարբեր մարզերում իրականացված դաշտային հետազոտությունների ընթացքում, երբ հետաքրքրվում էինք հայկական նվագարանների վարպետ կատարողների կենսագրությամբ ու գործունեությամբ,

¹ Նույն լուսանկարի փոքրացված տարբերակը տեղադրված է նաև Վարպետի դուդուկի փողի ծայրի արծաթե փորագրանախշ թիթեղիկի վրա:

² Կարապետ Տեր-Պետրոսյանը փորձել էր թիֆլիսցի գործընկերների միջոցով տեղեկանալ, թե ինչ ճակատագրի է արժանացել Վարպետի գերեզմանը, սակայն իրարամերժ պատասխաններ էր ստացել: Ի վերջո, Բաքու այցելած երաժիշտներից մեկը հայտնել էր, թե Կ. Զարչոլյանի տապանաքարն ու դրվագապատկերով հուշաքարը չի քանդվել, բայց ռուսերեն մակագրությունից ջնջվել է նրա հայկական ծագումը փաստող վկայությունը:

Ուղեփակոց. սահմանները հատող երաժշտությունը

բանասացները մի հետաքրքիր դեպք էին պատմում Հայրենական պատերազմին մասնակցած հայազգի մի դուդուկահարի մասին, որը գերեվարությունից փրկել էր տաս հայրենակցի [Պիկիչյան, ԴԱՆ, 1980-82]: Եվ, երբ փորձեցինք առավել հետամուտ լինել՝ ճշտելու տարբեր բնակավայրերում հանդիպող այդ ոչ սովորական պատմությունը, ականատեսներից ու սովորական գյուղացիներից կարողացանք պարզել, որ իրոք, 1943-44 թվականների մարտերի ընթացքում գերմանացիների գերեվարած խորհրդային զինվորների կազմում են հայտնվել նաև յոթ կամ տասը հայ երիտասարդ (տարբեր բանասացների մոտ թիվը տատանվում էր): Ու երբ դաժան պայմաններում հայտնված գերիներն արդեն սկսել են հուսահատվել, թե երբևէ կկարողանան վերադառնալ հարազատ օջախներ, վիշտը փարատելու համար, նրանցից մեկը, որին Հայրիկ էին անվանում, զիշերը, երբ շուրջբոլորը քնած էին, ծոցից հանել է դուդուկն ու ցածրաձայն հայկական տխուր մեղեդիներ նվագել: Եվ քիչ անց հայտնվել է գերմանացի վերակացուն ու պահանջել հայտնել նվագողի անունը: Ըստ պատմողների՝ սկզբում բարաքում ներկա տարբեր ազգերի գերիները լռել են, մտածելով, որ չեն դավաճանի երաժշտին, քանի որ, միևնույնն է, վաղ թե ուշ՝ բոլորին պիտի գնդակահարեն, սակայն երբ վերակացուն համառորեն պնդել և ասել է, թե լռության պարագային հենց հիմա բոլորին (շուրջ երեսուն հոգու) կգնդակահարի՝ երաժիշտը ոտքի է կանգնել ու խոստովանել: Ու երբ վերակացուն նրան տարել է սպայի սենյակ՝ բոլորը ափսոսանքով ու հրաժեշտի հայացքով ուղեկցել են Հայրիկին: Ի զարմանս նրա՝ սպան սկսել է թարգմանչի միջոցով հետաքրքրվել, թե ուր է այդ նվագարանը և ինչ էր նվագում գերին¹: Երաժիշտը վախվորած հանել է դուդուկն ու պարզել սպային: Սպան տնտղել է դուդուկն ու պատվիրել նվագել հենց այդ նույն մեղեդին: Կիսահյուծված երաժիշտը դողացող մատներով նվագել է և, անսպասելիորեն, սպան նրան ուտելիք ու խմիչք է առաջարկել, որ քիչ հանգստանա, ապա կրկին պատվիրել նվագել ու հարցուփորձ արել նվագարանի մասին: Պարզվել է, որ սպան նաև կլարնետ է նվագում: Մի քանի օր իր սենյակում պահելով հայ դուդուկահարին և հմայվելով նրա վարպետությամբ՝ սպան օղիով մաքրել է դուդուկի եղեգնե ձայնոցը (մունդշտուկ, դամիշ) և փորձել նվագել, բայց՝ անօգուտ: Հետո, Հայրիկին առաջարկել է փորձել իր կլարնետը նվագել ու բացատրել է գործիքի առանձնահատկությունները: Որոշ փորձերից հետո՝ հայ երաժիշտը կլարնետով սկսել է իր սիրած ավանդական մեղեդիներից մեկը հնչեցնել, որից զարմացած ու հիացած սպան խոստովանել է, որ ինքը չի կարող գնդակահարության ուղարկել նման տաղանդավոր երաժշտի ու ասել, որ նրան ազատություն կշնորհի՝ պայմանով, որ դուդուկի կատարման որոշ նրբություններ սովորեցնի իրեն և գործիքն էլ նվիրի: Բնականաբար, երաժիշտն ուրախությունից ցնծացել է, բայց հետո

¹ Պատումի այս հատվածը գրանցել ենք մեր պատմության հերոս՝ Գեղարքունիքի մարզի Հացառատ գյուղի բնակիչ, երաժիշտ (դուդուկ, զուռնա, սուֆարա /սրնգի տարբերակ/, կլարնետ) և փողային նվագարաններ պատրաստող վարպետ Հայրիկ Սարիբեկի Բախտիկյանից (1909-1982) ու տարբեր գյուղերում բնակվող՝ համերկրացիներից [ԴԱՆ, 1980-1982]: Նշենք, որ Հայրիկ Բախտիկյանի լավագույն աշակերտն իր թոռն էր տաղանդավոր դուդուկահար, կյանքից վաղաժամ հեռացած Արայիկ Բախտիկյանը (1962-2020), որի կատարողական արվեստը բարձր էր գնահատվում Ֆրանսիայում, Գերմանիայում, Կանադայում ու անգամ Կորեայում: Նրա յուրօրինակ մտածողության ու նվագի առանձնահատկության հիմքը դուդուկահար պապից ժառանգած ժողովրդական երաժշտության բնիկ զգացողությունն ու կատարողականության ավանդույթն էր, որը տարիներ անց համալրվել ու ամբողջացվել էր նաև Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայում ստացած դասական երաժշտության ու Զիվան Գասպարյանի (1928-2021) դպրոցին բնորոշ գիտելիքներով:

համարձակություն ձեռք բերելով, նման մեծահոգության համար սպային շնորհակալություն է հայտնել ու ասել, որ չի կարող օգտվել նրա այդքան ցանկալի առաջարկից, քանի որ գերիների շարքում իր մի քանի հայրենակիցներն են, որոնց չի կարող դավաճանել և, տուն վերադառնալով, չի կարողանա նայել նրանց երեխաների աչքերին: Ջարմացած սպան բարկացել է ու գորգոռալով ասել, որ այդ գերին թեև տաղանդավոր է, բայց հիմար ու երախտամոռ, քանզի չի գնահատում ճակատագրով իրեն մատուցված անգին հնարավորությունը: Ապա, հրամայել է գնդակահարել «անաղուհացին» (բանասացի բնորոշումն է): Երաժիշտը սպային խնդրել է մահից առաջ մի վերջին հնարավորություն ընձեռել հրաժեշտ տալու իր սիրելի դուդուկին և, համաձայնություն ստանալով, սկսել նվագել: Ջարմանալիորեն, սպան չի ընդհատել նրան և երաժիշտը հերթով նվագել է մերթ «Դե յաման», «Հովերն ընկան» ու «Մաճկալ ես» մերթ՝ արևելյան մուղամներ ու հարսանեկան ծեսի ճամփի նվագ՝ «Կալոսի պոկեն»: Եվ հանկարծ, սպան ձեռքը խփել է սեղանին ու բղավել՝ «Բա՛վ է...», որքան էլ խելագար հնչի՝ ես կազատեմ քո ընկերներին...»: Ու երբ շուրջ մեկ շաբաթ անց վերակացուն տարբեր բարաքներում կարդացել է հայ գերիների անունները՝ բոլորը կարծել են, թե տանում են գնդակահարելու ու հայացքով հրաժեշտ են տվել մյուսներին՝ իրենց հերթին սպասելով: Սակայն, զարմանալիորեն՝ սպան կատարել է իր խոսքը և հայ գերիներին ազատություն է շնորհել՝ Հայրիկին նվիրելով նաև իր կլարնետն ու երկու ուղեկցողի հետ նրանց տարածքից անվնաս հեռացնելու հրաման տվել:

Եզրակացություններ: Հոդվածում շարադրված չորս առանձին պատումի միջոցով («Խորհրդանշական սահմանները», «Կյանքի ու մահվան մազե սահմանները», ««Մեծ տան գավակները»», ԽՍՀՄ ներքին սահմանները», «Ռազմաճակատի կարգը խախտող նվագարանը») փորձեցինք կենսական նշանակություն ունեցող սահմանային իրավիճակներում դիտարկել երաժշտության ներգործության երկսայր գործառույթը՝ իբրև հավասարակշիռ լուծումներ գտնելու կամ հակառակը՝ տվյալ իրավիճակում «բնական» ենթադրվող կենսընթացը խաթարելու միջոց:

Չիշյալ պատումներն ի մի բերելով կարելի է եզրահանգել, որ Ցարական Ռուսաստանի իշխանության տակ գտնվող տարածքներում ապրող տարբեր կրոնական համայնքների ու ազգությունների բնակչության երաժշտական կարիքները սպասարակելու նպատակով՝ ստեղծվում էին տվյալ մշակույթը ներկայացնող բարձրակարգ երաժիշտներից կազմված անսամբլներ, որոնց երգացանկը ձևավորվում էր ըստ պատվիրատուի երաժշտամտածողության, նախասիրությունների և հրավերի նպատակի: Հայդմ, ի տարբերություն խորհրդային ազգային բուրգի (տիտղոսկիր ազգ - փոքրամասնություն), հայ և այլազգի երաժիշտների մասնագիտական համագործակցությունը պայմանավորվում էր ընդհանուր վարչատնտեսական-քաղաքական տարածքում գործող մշակութային շուկայի պահանջարկով և հնարավորինս վեր էր էթնիկ ու դավանական սահմաններից:

Երկրորդ՝ «Կյանքի ու մահվան մազե սահմանները» պատումն ամփոփելով, կարելի է հիշել, որ ըստ ավանդական մշակույթներին բնորոշ առասպելականացված պատկերացումների՝ իդեալական երաժիշտն Աստծո/տիեզերքի ընտրյալն ու միջնորդն էր, որն աստվածային երաժշտությունը մարդկանց փոխանցելով՝ նպաստում էր տիեզերքի հավասարակշռության վերականգնմանը: Երաժշտության տիեզերաստեղծ ու համամարդկային լեզուն ու այդ լեզվին տիրապետող երաժիշտը վեր էին քաղաքական, մշակութային, սոցիալական ու էթնիկ սահմաններից՝ իբրև այս ու այն աշխարհների, ժամանակների սահմանների միջնորդ ու

կապակցող: Քանզի, միայն այդ գերբնական ուժի շնորհիվ էր երաժշտությունն ի գործ ազդել ունկնդրի հոգու, մտքի, անգամ՝ մարմնի վրա [Герцман, 1988, 36-43: Герцман, 2006, 403-440: Չելեբի, 1967, 171: Պիկիչյան, 2012, 203-210]: Եվ ավանդական աշխարհընկալմամբ ուղղորդվող այդ ընկալումներից էլ ձևավորվում էր երաժշտության ու երաժշտի անձի ու գործառույթի նկատմամբ հանրության սոցիալական, կրոնական, քաղաքական ու էթնիկ շերտերի ակնածալից ու գերակա վերաբերմունքը:

Ազգային դիմագծերի համահարթեցմամբ նոր՝ «խորհրդային հասարակության» ստեղծելու և «մեծ եղբոր» իրավունքով սահմաններ վերաձևելու քաղաքականությամբ կառուցված սին իրականության յուրօրինակ բնութագիրն է երրորդ՝ «Մեծ տան զավակները» պատումը: Ժամանակի անվանի երաժիշտների կյանքի տարբեր դրվագների միջոցով բացահայտվում են զսպաշապկի տակ թաքնված ու անկախության շրջանում սրված միջէթնիկ հարաբերություններն ու դրանց լուծումները գտնելու տարաբնույթ եղանակները՝ ուղեփակոցի աջ և ահյակ կողմերում: Ու թեև ըստ հայտնի ասացվածքի. «Երբ կրակոցներ են լսվում՝ երգերը/սոխակները լռում են», սակայն վերը ներկայացված չորրորդ պատումը գալիս է փաստելու նաև, որ երգը չի լռի, եթե մարդն այն լսելու ցանկություն և ունակություն կարողանա ձեռք բերել...

Գրականության ցանկ

Անտոնյան Յ., Մուրադյան Հ., «Խորհրդահայ մշակույթ» կոնցեպտի ու դիսկուրսի ձևավորման համատեքստի շուրջ (ներածության փոխարեն), Խորհրդահայ մշակույթը. կոնցեպտը, ընկալումներն ու դրսևորումները, հոդվածների ժողովածու, Երևան, 2023, ԵՊՀ հրատ., էջ 8-41:

Բրուտյան Մ., Հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտության կատարողական արվեստի պատմության էջեր, Երևան, 2001, «Տիգրան Մեծ» հրատ.:

Գևորգյան Գ., Սաշա Օգանեզաշվիլի, խմբ. Է. Ա. Մանուկյան, Երևան, 1973, «Հայաստան», հրատ.:

Կարախան Լ., հուշագրություններ, Հայաստանի ազգագրության թանգարան, ՀԱՊԹ 3088/29, փ 13/3, տետր N 2, էջ 34-38, ՀԱՊԹ 3088/30, փ 13/4, տետր N 3, էջ 41-48:

Կիրակոսյան Ա., Դուդուկահարներ: //Դուդուկը, Երևան, 2007, Ակտուալ արվեստ հրատ., էջ 29-30:

Կիրակոսյան Ա., Հայ ժողովրդական նվագարանային կատարողական արվեստ, Երևան, 2011, Ամրոց գրուպ հրատ., էջ 10-11:

Մկրտչյան Կ., Հայ դուդուկահարներ, Երևան, 1987, էջ 20:

Չելեբի Է., Օտար աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին, Երևան, 1967:

Պիկիչյան Հ., Դաշտային ազգագրական նյութեր (ԴԱՆ), ՀՀ Գեղարքունիքի մարզ, 1980թ., 1982թ., Գյումրի 2022թ.:

Պիկիչյան Հ., Ազգային երաժշտության զարգացման խորհրդային տեսականը. էթնոերաժշտագիտական դիտարկումներ, Արվեստագիտական հանդես, Երևան, 2022 N 2, էջ 69-92:

Պիկիչյան Հ., Երաժշտությունը հայոց առունին և տոնածիսական կյանքում, Երևան, 2012, «Ամրոց գրուպ»:

Апинян А., Бадалян Ж., Киракосян А., Дискография армянской монодической музыки. //Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли., Сб. статей, Ленинград, 1989, стр. 175-246.

Герцман Е., Языческие и христианские музыкальные древности, Санкт-Петербург, 2006, ООО «Лебедушка».

Герцман Е., Византийское музыкознание, Л., 1988, изд. «Музыка».

Кун Н. А., Легенды и мифы древней Греции и Древнего Рима, Орфей и эвридика, Санкт-Петербург, СЗКЭО, 2021, стр. 301-306.

Пикичян Р., Внутриэтнические и межэтнические отношения амкарств (братств) армянских музыкантов в традиционной культуре, Լրաբեր հասարակական գիտություններ, Երևան, 2020, N 2 (659), стр. 245-261.

Тагмизян Н. К., Музыкальная культура Армении и ее связи с Востоком. //Музыка народов Азии и Африки, т. 5, М. 1987.

Шушинский Ф., Народные певцы и музыканты Азербайджана., М., 1979, изд. «Советский композитор».