

ԿՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՆՈՐ ԷՏԱՊ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ
ՏԵՍԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՄԵՋ

Հայկական ռեսպուբլիկայի Գիտությունների ակադեմիայի Արվեստի ինստիտուտը լույս ընծայեց պրոֆեսոր Կրիստափոր Դուլարյանի «Հայկական մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը» խորագիրը կրող աշխատությունը¹։ Նա նվիրված է հայկական ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության բնագավառին։

Աշխատությունը բաղկացած է երկու մասից։

Առաջին մասը պատմա-տեսական բնույթի հետադոտություն է հայ մոնոդիայի՝ զարգացման, նրա երկհաղարամյա հարուստ պատմության մասին։

Այստեղ պրոֆ. Դուլարյանը ընդգրկում է հայ մոնոդիայի բոլոր ճյուղերը՝ գեղջկական երգ, գուսանա-աշուղական արվեստ, քաղաքային ֆոլկլոր, հոգեկոթ երաժշտություն, ի տարբերություն նախորդ տեսաբանների, դրանց թվում և Կոմիտասի, որոնք իրենց աշխատությունները սահմանափակում էին միայն գեղջկական երգի ոլորտով։ Ուսումնասիրության մեջ շոշափվում է, միաժամանակ, դրանց փոխադարձ կապերի ու ազդեցությունների հարցը։

Ավելին, պրոֆ. Դուլարյանը հայ մոնոդիայի զարգացման ուսումնասիրությունը կատարում է ազգային գրականության, ճարտարապետության, նկարչության, թատրոնի, կատարողական ու կոմպոզիտորական արվեստների, գործիքային երաժշտության զարգացման պատմության հետ շաղկապված, ինչպես նաև նրա և ուրիշ ժողովուրդների (հատկապես Անդրկովկասի և Մերձավոր Արևելքի) երաժշտական մշակույթների միջև գոյություն ունեցող բարդ փոխազդեցությունների ու կապերի հաշվի առմամբ։

Թե հայ մոնոդիայի բոլոր ճյուղերի ընդգրկումը, և թե ամբողջությամբ վերցրած նրա զարգացման ընթացքը այլ ժողովուրդների երաժշտական մշակույթների հետ համեմատելու ճանապարհի ընտրությունը հնարավորություն է տալիս պրոֆեսորին մեկ կողմից լրիվ և հիմնավոր կերպով բացահայտելու հայկական ժողովրդական երաժշտական արվեստի առանձնահատկությունները և հետևելու ազգային գծերի ու ոճի աստիճանական զարգացման պրոցեսին, մյուս կողմից՝ ցույց տալու, թե որ գծերն են ապահովում ազգային արվեստի ինքնատիպությունը և դրանով իսկ, Կոմիտասի օրինակով, գիտական դիրքերից ջախջախելու այն անհիմն տեսությունը, թե հայը ինքնուրույն երաժշտություն չունի։

¹ X. C. Кушмарев, «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки», Государственное музыкальное издательство, Ленинград, 1958.

² Մոնոդիա-երաժշտական ստեղծագործություն է, որը ծավալվում է դերադանցապես մեղեդիական ձևերում։

Հայկական մոնոդիալի զարգացումը տարբեր երաժշտական մշակույթների զարգացման ընդհանուր պատմությունից չկտրելու հետևանքով պրոֆ. Քուշնարյանը կարողանում է զուգընթաց լուծել ևս մեկ կարևոր հարց — զաաշխարհիկ պրոֆեսիոնալ մոնոդիկ երաժշտության ծագման և զարգացման հարցն է:

Մասնավորապես աշուղական արվեստի ծագումը պրոֆեսորը կապում է երաժշտության դասակարգային շերտավորման հետ, որն առաջին անգամ նկատվում է ստրկատիրական դարաշրջանում: Այստեղ երևան են գալիս աշուղներ, որոնք իրենց արվեստով բավարարում են ժողովրդական լայն խավերի զեղազիտական-հոգեոր պահանջները, և աշուղներ, որոնք հանդիսանում են այսպես կոչված բարձր դասի զաղափարախոսության արտահայտիչներ: Հատկապես վերջինները, հետագայում, մեծ դեր են խաղում տարբեր ժողովուրդների գուսանա-աշուղական արվեստների խաչաձևման գործում, իրենց գործունեության մեջ մեծ տեղ տալով փորձի փոխանակման պրակտիկային: Այս երևույթը դառնում է հիմք որոշ տեսարանների համար՝ պնդելու, թե աշուղական արվեստը մեր ազգային երաժշտական մշակույթի փոխառնված բնագավառներից է:

Պրոֆ. Քուշնարյանի հարցադրման և նրա լուծման մեջ արժեքավորը այն է, որ նա չժխտելով տարբեր ժողովուրդների երաժշտական մշակույթների փոխազդեցությունների փաստը, միաժամանակ ցույց է տալիս հաշուդական արվեստի ազգային ինքնատիպությունը, նրա ժողովրդա-ազգային հենքը:

Պրոֆ. Քուշնարյանը հայ մոնոդիալի զարգացումը սերտորեն կապում է նաև հաշ ժողովրդի քաղաքական-տնտեսական կյանքի ընդհանուր պրոցեսի. նրա ընդհանուր պատմության հետ: Նա այդ կապը ցույց է տալիս ամենայն հետևողականությամբ, առանձնակի նշելով, թե ինչպես ամեն մի դարաշրջանի հասարակական—տնտեսական ֆորմացիա ազդում է արվեստների, այդ թվում և ժողովրդական ստեղծագործության վրա, թե ինչպես հաշ պետականության կազմավորման հետ միաժամանակ երևան են գալիս ազգային ինքնագիտակցության առաջին արտահայտությունները, թե ինչպես փոփոխվող իրականությունը կյանքի է կոչում այդ իրականությունն արտացոլող արտահայտչական միջոցների ու ձևերի համապատասխան փոփոխում և այլն:

Պատմականությունն այս աշխատության ամենագնահատելի կողմերից մեկն է:

Հայ մոնոդիկ երաժշտության զարգացման ողջ պատմական ընթացքը սահմանելու նպատակով աշխատության մեջ պրոֆեսորը մանրամասն ուսումնասիրության է ենթարկում հայկական մոնոդիալի ժանրերի ստեղծման պրոցեսը՝ ամենապարզից մինչև ամենաբարդը: Նա բնութագրում է ամեն մի առանձին ժանր բովանդակության, ոճի ու կառուցվածքային առանձնահատկությունների տեսակետից, միաժամանակ բացահայտելով նրանց փոխադարձ կապերն ու ազդեցությունները: Հեղինակը բազմաթիվ երաժշտական նմուշների վերլուծության հիման վրա դրսևորում է հայկական մոնոդիալի ժանրային բազմազանությունը, նրա արտահայտչական միջոցների հարստությունը և հանդում այն եզրակացության, որ միաձայնությունը ոչ մի կերպ չի կարող որակավորվել իրեն տվյալ ժողովրդի երաժշտական ցածր մակար-

դակ ունենալու հատկանիշ: Հայկական մոնոդիկ երաժշտությունը բարձր զարգացում ունեցող երաժշտության օրինակ է:

Գիտական հիմնավորությամբ պրոֆ. Քուչնարյանն իր աշխատության մեջ առաջ է քաշում և լուծում մինչև օրս հայ երաժշտագիտության համար վիճելի հարցերը մուղամաթի և եկեղեցական երաժշտության մասին:

Մուղամաթի վերաբերյալ մինչև այժմ գոյություն ունեցող տեսակետներից և ոչ մեկը պրոֆեսորը չի ընդունում: Դրանցից մեկը ընդհանրապես ժխտում է մուղամաթի գոյությունը հայ երաժշտական մշակույթում, մյուսը այն համարում է հայկական ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ և կատարողական արվեստների հիմնական ձևերից մեկը:

Հարցին մոտենալով պատմականորեն, պրոֆ. Քուչնարյանը գտնում է, որ քաղաքային երաժշտության վոկալ-գործիքային այդ ճյուղը՝ մուղամաթը գերազանցապես «մահմեդական աշխարհի» ծնունդ է, սակայն նրա հետագա զարգացման գործում մեծ դեր են խաղացել նաև ոչ մահմեդական ժողովուրդները և հատկապես հայերը: Նա ցույց է տալիս այն ընդհանուր գծերը, որոնք կան մուղամաթի ու հայկական շարականների, մուղամաթի ու ժողովրդական երգերի միջև, առաջին դեպքում իրեն հետևանք միեմունյն սկզբնաղբյուրի (բազմախոսվ քաղաքի երաժշտական պրակտիկայի) ընդհանրությունը, երկրորդ դեպքում՝ իրեն հետևանք գյուղի ու քաղաքի երաժշտական մշակույթների փոխհարաբերության: Որպես դասակարգային շերտավորման հետևանք, պրոֆեսորը նշում է մուղամաթի երկու ճյուղերը՝ պալատական (փարթամ) և դեմոկրատական մուղամաթը: Վերջինս իր առանձնահատկություններով մոտ է ժողովրդական երգերին և մինչև օրս տարածված է մեր կենցաղում:

Մուղամաթի հարցի նման լուծումը պրոֆ. Քուչնարյանի կողմից, մեկ անգամ ևս լույս է սփռում տարբեր ժողովուրդների երաժշտական մշակույթների փոխազդեցությունների փաստի գոյության վրա, սակայն գիտական այլ դիրքերից:

Ընդունելով եկեղեցական երաժշտությունը որպես հայ մոնոդիայի ճյուղերից մեկը, պրոֆ. Քուչնարյանն ի տարբերություն Կոմիտասի, շեշտը դնում է ոչ թե ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտությունների միջև եղած սերտ կապի վրա, այլ այն հանգամանքի, որ եկեղեցական երաժշտությունն իր վաղ շրջանում կրել է գեղջկական երգի, իսկ ուշ շրջանում՝ գուսանա-աշուղական արվեստի ազդեցությունը: Եկեղեցին պահպանում է ժողովրդական մոնոդիայի լադա-ինտոնացիոն և կառուցվածքային առանձնահատկությունները, զրկելով նրան իր ակտիվ, կենսունակ բնույթից, հատկապես ռիթմական գործոնի չեզոքացման միջոցով: Այսպիսով, եկեղեցին ելնելով իր հետապնդած նպատակներից, վերափոխում է ժողովրդական երգը և դրա հիման վրա ստեղծում իր ուրույն ոճը:

Հայտնի է, որ ժողովրդական արվեստի բանավոր լինելու և առաջներում ձայնագրման տեխնիկայի բացակայության պատճառով հայկական մոնոդիայի դարերի խորքին պատկանող բազմաթիվ նմուշներ անհետ կորած են: Դրանց վերականգնման համար հաճախ դիմում են անուղղակի աղբյուրների՝ տարեգրության, գրականության և այլն: Պրոֆ. Քուչնարյանը հատկապես վաղ շրջանի եկեղեցական երաժշտությունը դիտելով որպես ժողովրդական երգի վերափոխված տարբերակը (մասնավորապես շարականները և սաղմոսները),

փաստորեն մեծ հնարավորություններ է ստեղծում ժողովրդական մոնոդիալի կրած նմուշների մասին պարզ պատկերացում կազմելու համար (հիշենք, որ եկեղեցական երաժշտությունը պահպանված է դրավոր ձևով):

Եկեղեցական երաժշտության նկատմամբ ցուցարկած նման մոտեցմամբ պրոֆ. Քուչնարյանը միաժամանակ մահացու հարված է հասցնում այն տեսարաններին, որոնց կարծիքով հայկական եկեղեցական երաժշտությունն ունի սիրիական—բյուզանդական ծագում:

Աշխատության առաջին մասում, բացի այս հիմնական հարցերից, պրոֆ. Քուչնարյանը շոշափում է հայկական մոնոդիալի և կոմպոզիտորական արվեստի փոխհարաբերության հարցը, ազգային դպրոցի ձևավորման գործում ժողովրդական երաժշտության ունեցած դերի, գեղջկական ու քաղաքային ֆոլկլորի մերձեցման հարցերը և այլն: Առանձին բաժին է նվիրված ժամանակակից մոնոդիալի բնորոշ առանձնահատկությունների սահմանմանն ու նրա գրաված տեղին սովետական երաժշտական արվեստում:

Աշխատության երկրորդ մասը նվիրված է հայ մոնոդիկ երաժշտության լադերի տեսությանը: Այստեղ բովանդակված տեսական հարցերը որպես մի ամբողջական գիտական կոնցեպցիա, հիմնված հետևողական և երկարատև զննումների, ժողովրդական ստեղծագործության կենդանի հնչողությունից բխող տրամաբանական եզրակացությունների վրա, հայ երաժշտագիտության մեջ զբաղում և լուծվում են առաջին անգամ: Մինչև հիմա լադերի տեսության պատմական ողջ զարգացումն ընդհանրացնող այսպիսի աշխատություն չի ստեղծված սովետական, գուցե և այլ ժողովուրդների երաժշտագիտական գրականության մեջ: Ահա ինչու մենք մեր հոգվածի նպատակն ենք դարձնում գրախոսել հատկապես աշխատության երկրորդ մասը:

Հայկական մոնոդիալի լադերի ուսումնասիրությունն ունի ճանաչողական մեծ նշանակություն, քանի որ լույս է սփռում երաժշտության տեսության այնպիսի կարևոր հարցերի վրա, ինչպիսիք են հայկական մոնոդիալի տարրեր ճշուդներում և դրանց պատմական զարգացման տարրեր էտապներում երաժշտական-կերպարային մտածողության էվոլյուցիայի հարցը, արտահայտչական միջոցների և լադերի գեներիսի հարցը, ժողովրդական, ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ և եկեղեցական մոնոդիաների փոխհարաբերությունների հարցը պատմական առումով, ի վերջո ժանրերին, ձևերին, ձայներին³ վերաբերող հարցերը և այլն:

Լադերի ուսումնասիրությունն ունի միաժամանակ գործնական նշանակություն: Այս հանգամանքը կապվում է արվեստի ազգային ձևի հետ, որը ձևով է բերվում հատկապես լադային հիմքով ծավալվող ինտոնացիայի միջոցով և կոմպոզիտորական պրակտիկայում ժողովրդական ստեղծագործության լավագույն տրադիցիաների,՝ դրանցից ամենակարևորի՝ լադա-ինտոնացիայի բնագավառին վերաբերող տրադիցիաների չուրացմամբ և օգտագործմամբ:

Ընդհանրապես լադերի ուսումնասիրությունը նվիրված աշխատություններ համարյա չկան: Հայ երաժշտագիտության մեջ էլ դրանց թիվը սահմանափակ է, և եղածներն էլ հիմնականում կամ հեռու են ամբողջական լինելուց,

³ Ձայն (глас) կամ ձայնեղանակ-մոնոդիայի տեսակ է, որին բնորոշ են հատուկ լադա-ինտոնացիոն առանձնահատկություններ: Ձայնային սիստեմը որպես այդպիսին ծագել է ղեղարվեստական պրակտիկայի զարգացման տարրեր շրջաններում, իրեն երաժշտական մտածողության հասարակական-պատմական կատեգորիա:

կամ ունեն լուրջ թերություններ: Ահա ինչու իր ուսումնասիրության ընթացքում պրոֆ. Քուլչնարյանը հիմնվում է ժողովրդական հանճարեղ ստեղծագործության պրակտիկայի վրա, ցուցաբերելով անցյալի երաժշտագիտական գրականության օգտագործման նկատմամբ վերին աստիճանի ղգույշ, քննադատական և դիտական մոտեցում: Այսպես, աշխատության երկրորդ մասի նախաբանում (որտեղ արված է անցյալի գրականության տեսությունը) պրոֆ. Քուլչնարյանը հիշատակում է XIX դարի հեղինակներ Նիկողայոս Թաշչյանին և Արշակ Բրուտյանին, որոնք իրենց հայկական երաժշտության տեսության ձևաբանությունում մեր երաժշտության հին թեորիային վերաբերող որոշ դրույթների կողքին գտնում են, որ հայ երաժշտության լադերն իրենց կառուցվածքով օկտավային են լայնակ, ինչպես և եվրոպական երաժշտության լադերը:

Վկայակոչելով ողջ երաժշտական գեղարվեստական պրակտիկան պրոֆ. Քուլչնարյանը գտնում է, որ Թաշչյանի և Բրուտյանի սխալը եվրոպական երաժշտության տեսությունը հայ երաժշտության տեսության վրա անզգույշ փոխադրման հետևանք է:

Երբ ժամանակի երաժշտագիտական աշխատություններից պրոֆեսորը բարձր է գնահատում Կոմիտասի աշխատությունները: Նա գտնում է, որ Կոմիտասի ստեղծագործական պրակտիկայից բխող դրույթներն ու արտահայտած կարծիքները ժամանակակից երաժշտագիտության համար ունեն հիմնաքարային նշանակություն: Այդ պատճառով էլ նա ոչ միայն հենվում է Կոմիտասի այդ դրույթների վրա, այլև խորացնում ու զարգացնում է դրանք՝ օգտագործելով վերջին տասնամյակներում կուտակված երաժշտական հարուստ նյութը: Սակայն Կոմիտասի նկատմամբ ևս պրոֆ. Քուլչնարյանը ցուցաբերում է քննադատական ստեղծման իր մեթոդը: Այսպես, նա գտնում է, որ տետրախորդների շղթայման սկզբունքով հայկական լադերի կառուցման կոմիտասյան դրույթն անվիճելիորեն ընդունելի է⁴, բայց միակը չէ, քանի որ տրիխորդային և պենտախորդային լադային առաջնային կառուցվածքների նշանակությունը հայկական լադերի կառուցման հարցում նույնքան մեծ է:

Լադերի կառուցման հարցում պրոֆեսորի այս նոր գիտողությունը չափազանց արժեքավոր է, որովհետև այն կապվում է լադերի արտահայտչականության բաղադրիչ հարցերի լուծման հետ:

Պրոֆեսորն առարկում է նաև Կոմիտասի կողմից հայ երաժշտության մեջ տրիտոնային մեկոդիկ հաջորդականությունների, որպես «ոչ մեկոդիկ» և «ֆալշ» հնչողության բացարձակ ժխտման դեմ, ևլնելով այն բանից, որ գեղարվեստական պրակտիկայում թեպետ քիչ և որոշակի սահմանափակումներով, բայց այդպիսի հաջորդականություններ հանդիպում են:

Այս գիտողությունը նույնպես չափազանց կարևոր է, քանի որ կապվում է լադերի դարգացման էվոլյուցիայի, նրանց պատմականության և հատկապես օկտավային կառուցվածք ունեցող լադերի օգտագործման հարցերի հետ:

Անցյալի գրականության ուսումնասիրման և օգտագործման իր դիրքերից է մոտենում պրոֆ. Քուլչնարյանը նաև լադային ուսմունքի բնագավառում Սպիրիդոն Մելիքյանի և այլոց ունեցած տեսական դրույթներին:

⁴ Հայտնի է, որ հայ երաժշտության մեջ առաջին անգամ այս դրույթը նկատելի և գիտականորեն հիմնավորել է Կոմիտասը:

Այսպիսով, պրոֆեսորը մի կողմից դոգմայի չի ենթարկում երաժշտագիտական ասպարեզի ձեռքբերումները, մյուս կողմից՝ կատարում է նոր գիտողություններ և գիտական ընդհանրացումներ, առաջ շարժելով հայ երաժշտագիտական միտքը, այն բարձրացնելով դարգացման մի նոր աստիճանի։ Աշխատության հրկրորդ մասը բացի նախարանից ունի չորս զլուխ, որոնցից ամեն մեկը ներկայացնում է նախորդի տրամաբանական դարգացումը։

Առաջին զլուխը նվիրված է հայ մոնոդիկ երաժշտության լադերի հնչյունաշարերին։

Այստեղ հեղինակը պարզելով, թե ինչ սկզբունքներ են ընկած հնչյունաշարերի կազմակերպման հիմքում, պատմական տարբեր շրջանների պատկանող ժողովրդական երգերի վերլուծության միջոցով գալիս է այն եզրակացության, որ հայ մոնոդիկ երաժշտության հանրագումարային հնչյունաշարը իրենից ներկայացնում է խրոմատիկ հնչյունների մի կարգ, որը ստեղծվել է պատմության ընթացքում, դիատոնիկ հնչյունաշարի (հիմնական կմախքի) բաղապատիկ բարդացումներից։

Հայ մոնոդիկ երաժշտության հանրագումարային հնչյունաշարի սահմանումը (որտեղ հաշվի են առնված նաև հայ երաժշտության ակոստիկական հիմքում գտնվող միևնույն հնչյունների այն տարատեսակները, որոնք իրարից տարբերվում են բարձր և ցածր հնչողությամբ) հնարավորություն է ընձեռում պրոֆ. Քուչնարյանին իր ամբողջ աշխատության ընթացքում հետևողականորեն զբաղվելու ինտոնացիայի արտահայտչականության հարցերով, որոնք չափազանց կարևոր են ազգային ինքնատիպության խնդիրները լուծելու գործում։

Հանրագումարային հնչյունաշարի սահմանումը պրոֆեսորի համար դառնում է հիմք՝ անելու մեկ ուրիշ հետաքրքիր գիտողություն ևս. կվարտա տարածության վրա ինտերվալային հարաբերությունները կրկնվում են։ Այս մտահանգումը չափազանց կարևոր նշանակություն ունի միևնույն լադը հնչյունաշարի տարբեր աստիճաններից կառուցելու երեույթը տեսականորեն բացատրելու, լադային մոդուլացիաներ ու շեղումներ կատարելու գործում։

Հետապնդելով լադային հնչյունաշարերի կառուցվածքային օրինաչափությունների բացահայտման նպատակը, պրոֆ. Քուչնարյանը նկատում է, որ հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ գոյություն ունի երեք հնչյունաշարային կառուցվածք՝ լոկրիական, էոլիական և միքսոլիդիական թեքաձևերով, և որ, ի տարբերություն խրոմատիկ հնչյունաշարի, դիատոնիկ հնչյունաշարի հնչյուններից ամեն մեկը կարող է գառնալ տոնիկա մի նոր հնչյունաշարի համար։

Այս բոլոր գիտողությունները չափազանց կարևոր նշանակություն ունեն լադերի սեմանտիկան՝ բացահայտելու գործում, որն իր հերթին ստեղծում է լադերի և արտահայտվող տրամադրությունների մի գրանորվող կերպարների կապը մանրամասն հասկանալու հնարավորություն։

Լադերի արտահայտչականության ու գունավորման հարցում որոշիչ կարևորություն ունի եվրոպական օկտավային և հայկական ոչ օկտավային կառուցվածք ունեցող լադերի տարբերությունից բխող առանձնահատկություններ։

Սեմանտիկա-լադր կազմող առանձին տարրերի իմաստային-արտահայտչական նշանակությունը։

ների բացահայտումը: Այս հարցում պրոֆ. Քուշնարյանը հանդում է հիմնավոր եզրակացությունների: Նա ակնհայտ կերպով (սքեմաների, օրինակների, միջոցով) ցույց է տալիս, թե ինչպիսի որակական տարբերություն կա եվրոպական երաժշտության հավասարաչափ տեմպերացված սխեմայի վրա հիմնված լադերի և հայկական մոնոդիկ երաժշտության ոչ հավասարաչափ տեմպերացիայի վրա հիմնված լադերի ինտերվալային կազմի միջև:

Լադերի և նրանց հնչյունաշարերի զարգացումը չկտրելով ընդհանուր երաժշտական մշակույթի զարգացման պատմական ընթացքից, պրոֆ. Քուշնարյանը նշում է, որ հայ երաժշտության ակուստիկական հիմքը փոխվում է բազմաձայնության և եվրոպական գործիքների օգտագործմանն անցնելիս: Ծիշտ է այս դեպքում հայ մոնոդիկ երաժշտությանը բնորոշ շատ ու շատ երանգներ կորչում են, սակայն հայ երաժշտության հետագա զարգացման գործում սա մի ռուլյուցիոն քայլ էր, որը բաց արեց մեծ հնարավորություններ կոմպոզիտորական արվեստի համար, արտահայտչական միջոցների ու ձևակառուցման մեթոդների հարստացման, ակորդիկայի զարգացման, անսահման մոդուլացիաների օգտագործման իմաստով (այս ամենն անհավասարաչափ տեմպերացիայի սահմաններում անհնար է):

Երկրորդ զուգիւր նվիրված է լադերի կառուցվածքին:

Բոլոր լադերն այստեղ բաժանվում են երկու կատեգորիայի. մոնոտոնիկալ՝ դիատոնիկ հնչյունաշարերի բնական տեսակների վրա հիմնված լադերը և երկակի՝⁶ երկու հնարավոր տոնիկաներ պարունակող լադերը: Բոլոր լադերն իրենց թեքմամբ նույնպես երկու տեսակի են՝ մաժորային և մինորային:

Անկախ լադի տեսակից, նա կարող է կառուցված լինել 1—3 օղակներից, սակայն գործածական են 1—3 օղակներ ունեցող լադային կառուցվածքները: Հիմնականը լադային կառուցվածքում տոնիկական օղակներն են՝ լոկրիական, էոլական-մինոր և միքսոլիդիական-մաժոր տարատեսակներով: Երանք են որոշում լադի կառուցվածքային հատկանիշները և այն դեպքերում, երբ նրանց վերևից կամ ներքևից կցվում են լադային այլ օժանդակ կառուցվածքներ (ստացվում են հիմնական և հիպո լադեր՝ էոլական կամ հիպոդորիական-էոլական, լոկրիական կամ հիպոլիդիական-լոկրիական, մեքսոլիդիական կամ հիպոնական-միքսոլիդիական և երկակի):

Երբ լադում երկակի է ոչ թե տոնիկական, այլ նրա որևէ աստիճանի վրա կառուցված լադային օժանդակ կառուցվածքը, ապա ստացվում են Տզուստը լադերը, որոնք հայ երաժշտության հին խնորհիվ հայտնի են Տզարտուղի լադեր, անունով:

ՏՀատուկ լադերն անվան տակ խմբավորված են այն լադերը, որոնք ունեն իրենց հնչյունաշարում տրիտոն (լիդիական լադեր), մեծացրած կլինտա (էոլական լադը բարձրացված VII³-ով) և երկու երկակի լադային կառուցվածք (Տերկնակի երկակի լադ⁷): Բոլոր այս լադերը անկայուն, դիստոնանսող լադեր են և հիմնականում կիրառվում են հետագա լուծմամբ մոնոտոնիկալ լադերի մեջ:

Այսպիսին է ահա հայ մոնոդիկ երաժշտության մեծ հարստությունը աչքի ընկնող լադերի կառուցվածքը, որոնք ժամանակի ընթացքում զարգանա-

⁶ Լադ, որի տոնիկական լադային կառուցվածքը հարմոնիկ (մեծացրած սեկունդա-յով) տետրախորդն է:

⁷ Լադ, որտեղ տոնիկան շրջապատված է երկու հարմոնիկ տետրախորդներով:

լով և միավորվելով որևէ լադային կենտրոնի շուրջը կազմում են բարձր կարգի թարդ լադային սիստեմներ (հիմնականում կիրառվում են ուշ շրջանի զուսանա-աշուղական և եկեղեցական երաժշտությունների մեջ):

Լադերը և ընդհանրապես երևույթները կապակցության և ժամանակի մեջ դիտելու սկզբունքը պրոֆ. Մուշնարյանի հետազոտական մեթոդի դրական կողմերից մեկն է:

Լադերի կառուցվածքների ուսումնասիրությունն անկասկած կմնար ինքնանպատակ, եթե պրոֆեսորը այն սերտորեն չկապեր լադա-ինտոնացիայի արտահայտչականության հետ: Այսպես, գտնելով, որ եվրոպական և հայկական երաժշտության էության սիստեմները մոտ են իրենց էմոցիոնալ զուսավորմամբ, միաժամանակ համոզիչ կերպով ցույց է տալիս, որ նրանք հայկականում ավելի եզերերգական են, կամ թե՛ մեքսոլիդիական սիստեմները բացի ընդհանուր պայծառ և ուրախ ընույթից, հայկականում ավելի մեղմ և փափուկ են: Դա հետևանք է այն բանի, որ եվրոպական էության լադի I և մեքսոլիդիական լադի III աստիճանների համեմատությամբ, հալ ժողովրդական երաժշտության այդ նույն լադերի միևնույն աստիճաններն ավելի ցած են:

Պրոֆ. Մուշնարյանն առանձնակի կանգ է առնում հայկական և եվրոպական լադերի սկզբունքային իրարից տարբերվող կառուցման օրինաչափությունների ընդդեման վրա՝ կապված լադերի արտահայտչականության հետ: Երանք հետևյալներն են. ա) հայկական լադերը կազմող կառուցվածքները շղթայվում են, իսկ եվրոպական լադերինը՝ հաջորդվում, բ) հայկական լադերն ունեն լադային օժանդակ հենակետ (ըստ հին թեորիայի զգիմող ձայն), եվրոպականում այն բացակայում է, գ) հալ երաժշտության լադերը կենտրոնածիղ են (շնորհիվ նրանցում փոքր և փոքրացրած ինտերվալների զերակշռության և հիմնականում իջեցվող ալտերացիայի), իսկ եվրոպական լադերը՝ կենտրոնախույզ (շնորհիվ նրանցում տրիտոնի առկայության), այստեղից հայկական լադերում տոնիկական ֆունկցիայի օկտավային կրկնապատկման բացակայությունը, դ) հալ երաժշտության լադերի հիմքում ընկած է տարբեր ինտերվալներ կազմող լադային հենակետերը (տերցիա, կվարտա, կվինտա, կվարտասեպտիմա, կվինտա-օկտավա), ի տարբերություն եվրոպական լադերի հիմքում ընկած տոնիկական եռահնչյան, ե) հայկական լադերում լադային աստիճանները ընդգրկվում են ֆունկցիոնալ անհատականությամբ, որն արտահայտվում է կամ տոնիկայից վերև ու ներքև միևնույն աստիճանի վրա տարբեր հնչյունների հանդես գալով, կամ օկտավա տարածության վրա կրկնվող միևնույն հնչյունների տարբեր ֆունկցիոնալ դերով, ի տարբերություն եվրոպական լադերը կազմող աստիճանների, որոնք տոնիկայից վերև ու ներքև միևնույն հնչյուններն են, միևնույն ֆունկցիոնալ նշանակությամբ:

Եզված այս սկզբունքային տարբերությունները դալիս են բացասելու որոշ տեսաբանների այն փորձերը, որոնք հենվելով միայն արտաքին նմանությունների վրա, նույնացնում են հայկական և եվրոպական լադերը (օրինակ, համարում են, որ էության լադը նույն եվրոպական մինորն է, կամ «կրկնակի երկակի» լադը՝ եվրոպական կրկնակի հարմոնիկ լադը և այլն):

Հայկական և եվրոպական լադերի միջև եղած այս էական տարբերություններից շատերը նկատելի է դեռևս Կոմիտասը, սակայն ուշադրալ նորոյթը այստեղ այն է, որ պրոֆ. Մուշնարյանը որոշ երևույթների մոտենում է նոր դիտակետից, տալով նրանց նոր մեկնարանություն: Օրինակ հայկական

լադերում առկա օժանդակ հենակետը դիտում է ոչ միայն մի աստիճանի, որը քանակով գերակշռում է մեղեդիում, խտացնելով իր շուրջը նրա զարգացումը, այլ տալիս նրան նոր ֆունկցիաներ՝ նա տոնիկայի անտիթեզն է⁸, որոշում է լադի հիմքում ընկած տոնիկական կառուցվածքի սահմանները, իր վարընթաց փոխադրմամբ մինչև տոնիկան՝ ըստ լադային աստիճանների, պայմանավորվում է հայ մոնոդիկ երաժշտության ձևակառուցման սկզբունքը:

Այս և նման դիպուկ դիտողությունները արժեքավոր են, որովհետև նոր են հայ երաժշտագիտության մեջ, որովհետև այդ դիտողություններն անելիս պրոֆ. Քուչնարյանը առաջնորդվել է այն ճշմարտությամբ, որ կոմպոզիցիային վերաբերող օրենքներն ու կանոններն ստեղծվում են դարերի ընթացքում, սերունդների մասնակցությամբ և կենդանի ստեղծագործական պրակտիկայի հիման վրա, բայց ոչ թե ստեղծագործական պրակտիկան է հորինվում ըստ այդ կանոնների:

Երաժշտական կենդանի ստեղծագործության վրա իր դիտողությունները հենելու արդյունք է նաև պրոֆեսորի կողմից լադերի ուսումնասիրությունը ժողովրդական ստեղծագործության այս կամ այն ճյուղի հետ կապելու Այսպես, պարզվում է, որ մեկ օղակից բաղկացած սիստեմները հատկապես բնորոշ են հայ ղեղձկական երաժշտությանը, իսկ 4—5-ը՝ ուշ շրջանի բարձր զարգացում ունեցող տաղերին և մեղեդիներին, կամ որ «կրկնակի երկակի» լադը առատկանում է Առաջավոր Ասիայի երաժշտական մշակույթների լադային սիստեմներին և մինչև օրս էլ օգտագործվում է ժամանակակից արաբական, իրանական և անդրկովկասյան մուղամաթներում «չարգլա» անվան տակ և այլն:

Պրոֆեսորի դիտողությունների և ժողովրդական հնչող ստեղծագործության միջև եղած սերտ կապը ընդհանրապես գրքի ուժեղ և գրավիչ կողմերից է:

Երրորդ գլուխը նվիրված է լադերի ինտոնացիոն դրսևորման հարցին: Լադային հիմքը երաժշտական ինտոնացիայի ամենասպեցիֆիկ հատկանիշն է: Այս հիմքով է ձևաք բերվում ինչպես ինտոնացիայի մասնատումը, այնպես էլ գունավորումը: Լադի կազմում տեղի ունեցող յուրաքանչյուր աննշան փոփոխություն անմիջապես դրսևորվում է ինտոնացիայում:

Աշխատության հեղինակը լադի և ինտոնացիայի կապը ցույց է տալիս ժողովրդական արվեստի ուրեք կոնկրետ նմուշի վերլուծության հիման վրա: Օրինակ՝ խոսելով էոլական տրիստորդի առանձնահատկությունների մասին, պրոֆեսորը այն բնորոշում է որպես «մի լադ, որի միջոցով արտահայտում են ինքնամիութի, քարացած հոգեկան դրություններ, պայմանավորված խոր, անհույս թախծի զղացմունքներով» (էջ 437) և իբրև օրինակ բերում հանրահայտ «Գարուն ա ձյուն ա արել» երգը:

«Ինտոնացիան բալմապատիկ անգամ դիմում է լադի մինոր մեգիանտային՝ «վշտի հնչյունին»: Ինտոնացիան մասնատված է ցիկլերի, որոնցից յուրաքանչյուրի ծավալման սկզբունքն է՝ շարժում տոնիկայից դեպի մեգիանտա և վերադարձ: Երգը բնորոշվում է արտահայտության անբնագործակալությամբ՝ պայմանավորված երգային, հոսուն բնույթի ռիթմո-ինտոնացիայով: Այստեղ կիրառված է մի այնպիսի հետաքրքիր հնար, որի ժամանակ

⁸ Տերմինալոգիան պատկանում է պրոֆ. Քուչնարյանին:

միևնույն ռիթմո-ինտոնացիոն դարձվածքը հանդես է դալիս մետրական նոր ֆունկցիաներով: Իր ռիթմո-ինտոնացիոնային երգայնությամբ այս մեղեդին պարտական է նաև ինտոնացիայի ոչ հավասար ցիկլերի մասնատմանը (էջ 438): Շերգի կոմպոզիցիայում բացակայում է ընդհանրապես հակադրման սկզբունքը, որը պայմանավորված է երկու նախադասություններում արտահայտված միևնույն տրամադրությունների ու մտքերի ընդհանրությամբ (էջ 179):

Այս և աշխատության մեջ բերված բոլոր երաժշտական օրինակների ընտրությունը կատարված է հավասարապես հմտորեն, ջոկված են ամենատիպիկ և բարձր գեղարվեստականությամբ աչքի ընկնող նմուշներ: Դրանց վերլուծությունը նպատակալաց է, առանց որևէ նշանակալից հանգամանք բաց թողնելու: Շարուն առ երգի վերլուծությունը ցույց տվեց, որ պրոֆ. Փուշնարյանը նրա բովանդակությունը լիովին զրոսկորելու համար դիմում է արտահայտչական բոլոր միջոցների ու հնարների համատեղ գործակցությանը, վերլուծության կոմպլեքսային մեթոդին: Այս ամենագնահատելի մեթոդը ընտրելու հետևանքով աշխատության մեջ երգերի վերլուծություններ բովանդակող էջերը նշանակալից արժեք են ստանում:

Երգերի վերլուծությունից պարզվում է, որ որևէ կերպարային բնութագիր կամ զրամատուրգիական տեսակետից ստեղծագործական բարդ կոնցեպցիա իրագործելու համար չափազանց կարևոր է, թե ինչ լադ է օգտագործված (օրինակ՝ հիմնականում մարդկային խոր վշտեր արտահայտող լոկրիական լադը, թե թախծի ու տխրության շղարշով պարուրված տրամադրությունների արտահայտիչ դորիական լադը, թե մեկ ուրիշը), ինչպիսի լադային հենակետերով (տերցիային, կվարտային և այլն), ինչպիսի լադային օժանդակ ոլորտների ինքնուրույնությամբ (մեղիանտային, սուբգոմինանտային, թե դոմինանտային) զարգացման ինչ սկզբունքով և այլն: Այս ամենի հաշվի առնելը շատ անհրաժեշտ է, որովհետև արտահայտչականությունն արդեն բովանդակված է հենց իր՝ լադի մեջ, որովհետև ինչպես պրոֆեսորն է գրում՝ «Լադային հիմքով ծավալվող ինտոնացիայի կազմավորման պրոցեսը դա միևնույն ժամանակ լադային հարաբերությունների զրոսկորման պրոցեսն է» (էջ 414):

Պրոֆեսորն իր վերլուծությունների ժամանակ չի սահմանափակվում միայն լադային աստիճանների (ոչ բոլոր) արտահայտչականությունը բացահայտելու փորձերով (օրինակ մինոր մեղիանտան՝ որպես «վշտալի»): Նա փորձում է բնորոշել և առանձին ինտոնացիոն դարձվածքների արտահայտչականությունը. օրինակ՝ VII—VI (բարձրացված)—VII—V աստիճաններից բաղկացած դարձվածքը էլիական մինորում նա բնորոշում է որպես «աղաչանքական» արտահայտիչ, մեծացրած սեկունդա պարունակող դարձվածքներից մեկը՝ «հեկեկոցի» և այլն:

Բովանդակության և արտահայտչականության միջոցներից ամենակարևորի՝ լադային ինտոնացիայի կապերի ու հիմքերի այսպիսի հիմնավոր բացահայտումը, որտեղ բնթերյոդի ուշադրությունը կենտրոնացվում է ամենահիմնականի վրա, առանձին արժեք է տալիս աշխատությանը:

Հետաքրքրական է, որ այս դիսում պրոֆ. Փուշնարյանն ուսումնասիրում է լադային ինտոնացիայի և բովանդակության կապը ոչ միայն աորնչված դրանց հանդես գալու ժամանակաշրջանի, մոնոդիկ երաժշտության տարբեր ճյուղերի ու ժանրերի հետ: Նա միաժամանակ նշում է, թե հալ ժողովրդա-

կան երաժշտությանը բնորոշ լադերից, որոնք են կիրառվում, կամ տարածված են, և այլ ժողովուրդների (Առաջավոր Ասիայի, Անդրկովկասյան ժողովուրդների, ռուսների ու հրեաների և այլն) երաժշտական մշակույթներում, որ ժանրերում, ինչ անվան տակ:

Ազգային երաժշտական մշակույթի ոճային առանձնահատկություններն (ամբողջությամբ կամ մասնակի) ուսումնասիրող ամեն մի աշխատության մեջ նման համեմատություններն ու զուգահեռները անհրաժեշտություն են, քանի որ դրանք օժանդակում են տվյալ ազգային մշակույթի ոճային առանձնահատկությունների ու ինքնատիպության սպառիչ բացահայտմանը: Այս հանգամանքը պրոֆ. Փուշնարյանի աշխատության նշանակությունը հսկայական տարածության նեղ սահմաններից դուրս է բերում:

Արժեքավոր է և այն, որ պրոֆեսորը միշտ հաշվի է առնում հայ երաժշտության հին թեորիայում լադերի մասին եղած տեսական դրույթները՝ ինչպես են դրսևորվել այդ լադերը, հայ մոնոդիայի որ ճյուղերում, երբ, ինչ անուն են ունեցել և այլն:

Զորքորդ գլուխը նվիրված է տարբեր լադերի փոխհարաբերություններին ու զուգորդումների (մոդուլացիաների) ուսումնասիրությանը, կոմպոզիցիոն և ղեկավարական տեսանկյուններով:

Պրոֆ. Փուշնարյանը տարբեր լադերի զուգորդումը դիտում է որպես մի անհրաժեշտ երևույթ, պայմանավորված հիմնականում քաղաքային աշուղների ու գուսանների գործունեության մեջ, տաղերում, մեղեդիներում նոր ոճերի ու կերպարների հանգես զալով, նրանց արվեստի նոր բովանդակությամբ: Հադերի զուգորդումից առաջանում են լադային բարդ սիստեմներ, որոնք ընդունակ են լայնորեն արտահայտելու բովանդակության տարբեր կողմերը, հակադրելու և համագրելու, միացնելու և մասնատելու ամենատարբեր միջոցներով:

Նշվում է, որ այդ զուգորդումների նախատիպը գտնվում է դեռ զեղչկական երաժշտության մեջ, երբ ընդգծման ու ընդլայնման են ենթարկվում լադային առանձին աստիճանների ուղորտները, ստեղծելով մեկ լսողի սահմաններում էմոցիոնալ տարբեր գունավորումներ:

Այս դիպուկ դիտողությունը հիմք է դառնում պրոֆեսորի համար անելու հետևյալ երկու եզրակացությունները. մեկը, որ լադերը և նրանց հարաբերությունները ժամանակի ընթացքում զարգանում և բարդանում են՝ կապված հայ մոնոդիայի պատմական էվոլյուցիայի հետ, և մյուսը՝ որ ժողովրդական երգի լադերը ժառանգվում են ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ և եկեղեցական երաժշտությունների կողմից, պահպանելով այդ լադերի կառուցվածքային և արտահայտչական հիմնական առանձնահատկությունները:

Մոդուլացիաների օրինաչափությունների և լադերի ու ինտոնացիայի կապերը հեշտությամբ ուսումնասիրելու նպատակով պրոֆ. Փուշնարյանը կատարում է լադերի սիստեմավորում: Ըստ այդ սիստեմավորման, բոլոր լադերը խմբավորվում են երեք շրջանակի մեջ, այն է՝ հիմնական, որի մեջ են մտնում բոլոր բնական (փրուդիական և դորիական մինորները, միքսոլիդիական մաժորը տարբեր լադային օժանդակ հենակետերով) և երկակի լադերը: Այստեղ առաջանում են տիպական մոդուլացիաները մեկ կողմից բնական լադերի միջև, մյուս կողմից՝ բնական և երկակի լադերի միջև: Զուգորդումը դիտվում է որպես մոտ ազդակցության լադերի միջև կատարվող մոդուլացիա:

Երկրորդ շրջանակ, որի մեջ մտնում են բնական լազերի ալտերացված տեսակները (փրոպիականը իջեցված $1V^{\circ}$ -ով, դորիականը՝ V° -ով և միքսոլիդիականը՝ VI° -ով): Մոդուլացիաները կատարվում են մեկ կողմից նույն լազի ալտերացված տեսակների միջև, մյուս կողմից՝ բնական ալտերացված և երկակի լազերի միջև:

Երրորդ շրջանակ, որի մեջ են մտնում հատուկ (սկրկնակի երկակի» լիդիական, օկտավային կառուցվածք ունեցող) լազերը: Մոդուլացիաները կատարվում են հատուկ լազերի և բնական լազերի ու նրանց ալտերացված տեսակների միջև: Ազգակցությունը հետապնդում է:

Լազերի այս սիստեմավորումը գտնված է չափազանց հաջող, որովհետև այն բավարարում է հալ մոնոդիայի զարգացման ողջ պատմական պրոցեսն ուսումնասիրելու ընթացքում ծագող բոլոր հարցադրումների լուծման պահանջներին: Լազերի սիստեմատիզացիան, որը տեսական դժվարագույն հարցերից է, պրոֆեսորի աշխատության մեջ գտել է իր փայլուն լուծումը:

Այս ուսումնասիրության մեջ առանձնապես գրավիչ է այն հարցադրումների ընդգծումը, որոնք ունեն հեռանկարային նշանակություն, որոնք կապվում են հատկապես ժամանակակից կոմպոզիտորական պրակտիկայի հետ, դառնալով հիմք հալ ազգային երաժշտության լազային սիստեմների զարգացման համար: Այսպես օրինակ, եզրափակման մեջ պրոֆ. Քուշնարյանը նշում է կոմպոզիտորական երաժշտության մեկոդիկայում և հարմոնիայում մոնոդիկ երաժշտության լազերի օգտագործման պրակտիկայից ըխող հետևյալ կարևորագույն հարցադրումները՝ ժողովրդական երգի լայերի արտահայտչական միջոցների ու կառուցվածքային հատկանիշների կերպարանափոխման հարցը, հալ կոմպոզիտորական երաժշտության վերաբերմունքի հարցը եվրոպական օկտավային կառուցվածք ունեցող լազերի նկատմամբ, լազերի խորամտնիզացիայի, լազա-տեմբրային և լազա կառուցման բազմաթիվ սկզբունքների օգտագործման հարցերը՝ կապված առանձին հեղինակների հետ և այլն: Այստեղ շոշափվում է նաև մոնոդիայի լազերի օգտագործման հնարավորության հարցը բազմաձայն երաժշտության մեջ:

Հետագա սերունդների կողմից հավանաբար այս կարևոր հարցադրումների լուծմանը կնվիրվեն շատ ու շատ հետազոտություններ և ըստ արժանվույն պրոֆ. Քուշնարյանի աշխատությունն իր ամբողջականությամբ, գիտական խորությամբ և նյութի լայն ընդգրկմամբ կհանդիսանա նրանց համար հիմք և րանալի: Անկասկած սա ևս պրոֆեսորի աշխատության մեծ առավելություններից է:

Հալ մոնոդիայի զարգացման ողջ պատմության ընդգրկումը, այդ պատմության ուսումնասիրությունն իր էվոլյուցիոն ընթացքում, մոնոդիայի բոլոր ճյուղերի (վեղջկական, քաղաքային, հողեր) երաժշտական մշակույթների՝ որպես ամբողջական մշակույթի զարգացման տարրեր էտապների ընդգրկումը, նրանց միջև առկա ժառանգականության գծերի բացահայտումը, ազգային ինքնատիպությունն ապահովող հատկանիշների դրսևորումը, լազերի տեսությունն սպառնիչ ուսումնասիրությունն ու հիմնավորումը, լազերի զարգացման ուղին ցայտունորեն դրսևորող սիստեմավորումը, կոմպլեքսային վերլուծության մեթոդը — ահա պրոֆ. Քուշնարյանի «Հալ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը» կապիտալ աշխատության այն արժանիքների ընդհանրացրած պատկերը, որը իրավունք է տալիս ասելու, որ այդ

ուսումնասիրությունը հալ երաժշտագիտության պատմության մեջ մի նոր էջ բաց արեց:

Լավ է այդ մեծածավալ գրքի (40 տպագրական մամուլ) շարադրությունը: Մտքերի և կոողցվածքի հստակության, հակիրճ լեզվի շնորհիվ այդ բարդ աշխատությունը, որը կարող է պարզապես ուսումնասիրվել, կարդացվում է համեմատաբար հեշտ (մասնավորապես նրա առաջին մասը):

Աշխատությունը միաժամանակ գրված է սիրով, ճանաչողական մեծ հետաքրքրությամբ: Ձգացվում է, որ հեղինակն իր ամբողջ պրպտուն միտքը ներդրել է այդ ուսումնասիրության մեջ:

Աշխատության հրապարակ գալը նշանակալից երևույթ է սովետական երաժշտագիտության ասպարեզում: Այդ մոնումենտալ ուսումնասիրությունը թափանցեց հայ երաժշտության պատմության և տեսության այնպիսի գիտական խորքերը, որոնք մինչև այժմ անանցանելի էին: Հայ մոնոգրաֆի պատմատեսական ռազմաթիվ հարցերը մշակող և ընդհանրացնող այդ աշխատությունը հնարավորություն է տալիս ըստ ամենայնի ընկալելու հայ ազգային ժողովրդական երաժշտական հարուստ մշակույթի հրաշալի գոհարները, գիտակցված և տեսականորեն հիմնավորված, նրանցում առկա յուրօրինակ և ինքնատիպ հատկանիշների ճանաչմամբ:

Վերջում չենք կարող չնշել արվեստագիտության թեկնածու Ռ. Տոթյանի մեծ և շնորհակալ աշխատանքը, որ նա կատարել է որպես գրախոսվող աշխատության խմբագիր:

Մ. Ա. ԲՐՈՒՏՅԱՆ

ՇԵՍԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆ ՇԻՊՈԹԵԶԻ ՄԱՍԻՆ

Աշխարհի իմացության, օբյեկտիվ ճշմարտության իմացության դիալեկտիկական պրոցեսի առանձին օղակների հետազոտությունն ունի գիտական ու գործնական անմիջական արժեք, քանի որ այն խորացնում է մեր գիտելիքները մեր իսկ մտածողության մասին և հնարավորություն ստեղծում գիտակցականորեն գործադրել մտքի ձևերը և ըստ կարելիության խուսափել սխալներից:

Իմացության պրոցեսի այդպիսի կարևոր օղակներից մեկը հիպոթեզն է: Բացահայտելով հիպոթեզի նշանակությունը, էնգելսը գրում էր, որ «բնագիտության զարգացման ձևը, որքանով որ այն մտածում է, նիպոթեզն է հանդիսանում» (Բնության դիալեկտիկա, Երևան, 1957, էջ 247): Էնգելսն այնուհետև նշում է, որ նոր փաստերի հայտնագործումը մարդկային դատողությունից պահանջում է բացատրության նոր եղանակներ, սկզբում միայն սահմանափակ փաստերի ու դիտողությունների վրա հիմնված հավանական գիտական ենթադրություններ, այսինքն՝ հիպոթեզներ, որոնք հետագայում ավելի ու ավելի խորանալով հասցնում են օրենքի իմացությանը: Իմացության այդպիսի օղակը իրենից անհրաժեշտություն է ներկայացնում, որովհետև «եթե մենք ցանկանալինք սպասել մինչև որ նյութը հստակ տեսքով պատրաստ լինի օրենքի համար, ապա դա կնշանակեր մինչև այդ ժամանակ դադարեցնել մտածողական հետազոտությունը, և հենց միայն այդ պատճառով մենք երբեք էլ օրենք չէինք ստանալ» (նույն տեղում):

Էնգելսի այս խորիմաստ գրությունները ելակետ են հանդիսացել փոխոտփա-