

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋԸ

Ն. Վ. ԳԵՐՈՅԱՆ

Երաժշտական ստեղծագործության էսթետիկական ընկալումը հնչող երաժշտության պասսիվ ըմբռնում չէ, այլ օբյեկտիվ գոյություն ունեցող, հատուկ ձևով կազմակերպված երաժշտական ամբողջության ակտիվ ընկալում: Պարզ է, որ ընկալման պրոցեսում վճռական դերը պատկանում է երաժշտական ստեղծագործությանը, նրանում որոշակի արտահայտված զգացմունքներին և մտքերին:

Սակայն ստեղծագործության ընկալումից ստացած էսթետիկական հաճույքի առաջացումը մեր պիտակցության մեջ կախված է ոչ միայն նրանից, թե կոմպոզիտորը իր երաժշտությամբ ինչ է արտահայտում և ինչպես է արտահայտում, այլև այն բանից, թե ինչպես ենք մենք ընկալում այդ երաժշտությունը:

Հայտնի է, որ երաժշտությունը, ինչպես և խոսքը, կինոարվեստը, թատերական ներկայացումը և արվեստի այլ տեսակները ընկալվում են ժամանակի մեջ, ըստ որում ամբողջությունը ստեղծվում է առանձին մասնիկներից, որոնք աստիճանաբար շաղկապվում են մեր հիշողության մեջ: Երաժշտությունը նախապես լսվում է մեր կողմից ոչ որպես մի ամբողջական երևույթ, այլ որպես ժամանակի ընթացքում մեկը մյուսին հաջորդող հնչյունների շարք, որի մեջ ամբողջը քողարկված է և ի հայտ գալու համար պահանջում է կատարողից կամ ունկնդրից գիտակցական որոշ աշխատանք: Մեկը մյուսիս հաջորդող հնչյունների շարքը մեր կողմից ըմբռնվում է, հավանաբար, այս պատճառով, որ նրանց միջև գոյություն ունի կապ և որ երկու իրար հաջորդող հնչյունների կամ երաժշտական ֆրազների ընկալման պահին մենք գտնվում ենք միևնույն զգայական վիճակում:

Փորձը ցույց է տալիս, որ եթե պայմանական կերպով ստեղծագործության միջից առանձնացվեն երկու-երեք հնչյուններից կազմված ինտերվալային միացություններ, ապա նրանցից յուրաքանչյուրը մեկուսացված վիճակում կարող է ունենալ մեկ նշանակություն, այսինքն լինել այն, ինչը որ ունի հնչում է տվյալ մոմենտում: Սակայն երաժշտությունը իր էությամբ չունի մեկ նշանակություն: Նրա յուրաքանչյուր բաղադրիչ մասը, անկախ հնչյունների քանակից, ընկալվում է մեր կողմից բազմաթիվ, այսինքն օժտված է բազմակողմանիությամբ:

Կարևորը ոչ միայն որևէ ինտերվալային քայլի կամ ակորդների հերթականության ընկալումն է որպես այդպիսին, ոչ միայն այդ փոքր հատվածներին նախորդող և հաջորդող կապերի ըմբռնումը, այլև այն բոլոր բարդ փոխազդեցությունների առկայությունն է, որի շնորհիվ յուրաքանչյուր մեկուկիկ քայլ ստանում է նոր արժեք, նոր նշանակություն, ավելին՝ քան ինքն է որպես այդպիսին:

Այս նույն երևույթը նկատվում է նաև արվեստի մյուս ճյուղերում:

Փորձենք որևէ զեղարվեստական կտավ, ասենք Սուրենյանցի «Շամի-րամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» ստեղծագործությունը դիտել մաս-մաս: Սկզբում ծածկելով ամբողջ կտավը, դիտենք միայն կենտրոնական ֆիգուրը, որից հետո հետզհետե լայնացնենք դիտման շրջանակը: Աստիճանաբար հեռացնելով կտավի վրայի ծածկոցը, մենք ոչ միայն ընկալում ենք նկարի նորանոր հատվածները, այլև զրանով իսկ ընկալում ենք կենտրոնական ֆիգուրը բոլորովին այլ, շատ ավելի հարուստ կապերի, միացություն մեջ: Եվ որքան լավագույն ու խոր են այդ կապերը, այնքան այդ ֆիգուրը (և ոչ միայն այդ ֆիգուրը) ընկալվում է մեր կողմից բազմաշերտ և ամբողջական, ստանում է իր բարձրագույն իմաստը, դառնում է բազմաթերթ:

Գոյություն ունի կարծիք, որ երաժշտության մեջ բազմաթերթ ընկալվում է երաժշտական կերպարը¹, իսկ որոշ երաժշտագետներ այդ երևույթը վերագրում են երաժշտական ձևին²: Սակայն հարցադրումը ավելի ճիշտ կլինի, եթե նախապես պարզենք երաժշտական ստեղծագործության այն նեղ հատմածի, միավորի նշանակությունը, որի մեջ սկզբնական ձևով ի հայտ է գալիս երաժշտության բովանդակության բազմաթերթ ընկալումը: Որքանով որ երաժշտության բովանդակության, նրա արտահայտչականության տարրական միավորը, ինչպես հայտնի է, հանդիսանում է ինտոնացիան³, այդքանով ինտոնացիան է մեր կողմից նախապես ընկալվում բազմակողմանիորեն և հետո միայն ավելի խոշոր մասերը:

Յուրաքանչյուր որ ի վիճակի է լսելու երաժշտություն: Սակայն բոլորը չեն, որ կարող են ընկալել երաժշտությունը ակտիվ, ինտոնացիոն, այլ կերպ հասկանալ այն:

Երաժշտական ինտոնացիան ստեղծագործության ունի հնչող այն հատվածն է, որը ընկալվում է լսողի կողմից հնչյունային բարձրագույն փոխհարաբերությունների մեջ, այսինքն բազմակողմանի իմաստային և հուզական նշանակությամբ:

Սակայն հարց է ծագում. ինչպե՞ս հասկանալ երաժշտական տվյալ հատվածի բազմակողմանի արտահայտչականությունն ունենալու հատկությունը, որը վեր է ածում այդ հատվածը ինտոնացիայի:

Տեսական որոշ աշխատություններում, ինչպես նաև «Советская музыка» ամսագրի էջերում այդ հարցը հաճախ է արծարծվում: Այսպես, Յու. Կրեմլյովը «Երաժշտական կերպարի ինտոնացիոն բազմակազմությունը» հոդվածում ճիշտ կերպով նշում է մարդկային լսողության այն յուրահատկության մասին, որը կայանում է շրջապատող տարրեր երևույթների բազմակողմանի և միաժամա-

¹ Ю. Кремлев, Интонационная многосоставность музыкального образа, «Советская музыка», 1952, № 10, էջ 36:

² В. Ванслов, Об отражении действительности в музыке, М., 1953, էջ 101:

³ Ինտոնացիա հասկացողությունը ունի մի շարք նշանակություններ. ա) որպես մեկուդիկ զարժվածք, մեկուդիայի ամենափոքր մասնիկ. բ) երբ որևէ ինտերվալ վերարտադրվում է իր պնայի սահմաններում, այդ զեպրում խոսվում է ինտոնացիոն ճշտության մասին, գ) երբ հնչյունաշարի յուրաքանչյուր հնչյուն իր բարձրության, ուժգնության և երանդի տեսակետից արտաբերվում է ճիշտ և հավասար: Ներկա հոդվածում ինտոնացիա հասկացողությունը մոտ է մեկուդիկ զարժվածք հասկացողությանը (որպես ութմո-մեկուդիկ տեսակետից կազմակերպված հնչյունների կոմպլեքս), սակայն ունի ավելի լայն նշանակություն, այսինքն որպես զեղարվեստական կերպարի արտահայտման միջոց:

նակյա ընկալման մեջ նա դրում է. «...մեր լսողությունը ի վիճակի է ընկալել արտաքին աշխարհի երևույթները միաժամանակ... Ժխորի միջից մենք ընկալում ենք որակական տեսակետից տարբեր հնչյուններ: Գտնվելով ծովափին, մենք կարող ենք բազմաթիվ հնչյուններից առանձնացնել ալիքների շառալ, մոտակա անտառի սոսափյունը, թռչունների զայլալը»⁴:

Այնուհետև վերլուծելով մի շարք օրինակներ, հեղինակը հանգում է այն հարակցություն, որ բաղմակողմանի ընկալման էությունը կայանում է «հերոսի և միջավայրի հակադրման» և կամ «առանձին հերոսների կամ գործող անձանց պորտրետային բնութագրերի հակադրման մեջ»⁵: Վերցնենք, թեև ուղիղ, հետևյալ օրինակը. «Ես ելով... Լիստի «Վալլենշտայն լիճ» կամ Շոպենի «Բարկարոլան», մենք չենք կասկածում, որ ձևավոր ֆոնը պատկերում է ջրային բնակարար, իսկ մեկուդիան մարմնավորում է հիմնական հույզը»⁶:

Խոսելով երաժշտական կերպարի բաղմակողմանիության մասին, հեղինակը այդ հասկացությունը կապում է մի շարք ձայների միաժամանակյա հնչողության, այլ կերպ՝ բաղմաձայնության հետ: Նա այդպես էլ դրում է. «Բնականաբար, կոմպոզիտորը իր ստեղծագործություններում բաղմաձայնության, պոլիֆոնիայի, պոլիռիթմի, հարմոնիայի միջոցով արտացոլելով օբյեկտիվ իրականությունը ...ստեղծում է և բաղմակալով երաժշտական կերպարներ»⁷:

Այսպիսով երաժշտության բաղմակողմանի ընկալումը կապված է մի շարք համեմատաբար ինքնուրույն երաժշտական մեկուդիաների միաժամանակյա հնչողության հետ՝ մեկուդիան նվագակցության հետ, պոլիֆոնիկ թեման՝ կոնտրապունկտային ձայների հետ և այլն: Այս ամենը ճիշտ է և համոզիչ:

Սակայն հարց է առաջանում. իսկ ինչպե՞ս հասկանալ մեկձայնանի մեկուդիան, որը զուրկ է ինչպես նվագակցությունից, այնպես էլ որևէ այլ կոնտրապունկտային ձայնից:

Յու. Կրեմլյովը, վերը նշված հոդվածում առաջ քաշելով պոլիֆոնիայի և հարմոնիայի ծագման վերաբերյալ մի հիպոթեզ, որը հանգում է «երաժշտական ինտոնացիոն բաղմակաղմություն ստեղծելու» պատմականորեն զարգացող ձգտմանը, արդեն իսկ ընդունում է «ինտոնացիոն բաղմակաղմությունը» որպես լիարժեք երաժշտական կերպարի գոյության նախապայման: Սակայն դրանով իսկ կասկածի տակ է առնվում մեկձայնանի բաղմաթիվ մեկուդիաների ունեցած լիարժեք գեղարվեստական նշանակությունը: Այստեղից կարող է տուգանալ այն սխալ կարծիքը, որ երեք-չորս ձայն ունեցող պոլիֆոնիկ ստեղծագործության մեջ ավելի մեծ պոտենցիալ նախապորություններ կան ստեղծելու բաղմարժեք երաժշտական կերպարներ, քան որևէ մեկձայնանի մեկուդիան:

Չժխտելով այն փաստը, որ մեկձայնանի մեկուդիան հաճախ կարող է լինել բաղմաձայն որևէ ստեղծագործությունից ավելի բովանդակալից, ավելի արտահայտիչ, հոդվածի հեղինակը սահմանափակվում է անցողիկ մի դիտողությունամբ, որ թողովորդական մեկձայնանի երգը զուրկ է միաժամանակյա ինտոնացիոն բաղմակաղմությունից, նրան մատչելի է միմիայն հաջորդական

4 Յու. Կրեմլյով, նշվ. աշխ., էջ 37:

5 Նույն տեղում, էջ 35:

6 Նույն տեղում, էջ 39:

7 Նույն տեղում, էջ 37:

բազմակազմությունը, այսինքն այս կամ այն ինտոնացիաների հերթագայությունները»։

«Հաջորդական բազմակազմություն» հասկացողությունը թերի է հենց թեկուզ այնքանով, որ յուրաքանչյուր հաջորդական շարժում ոչ մի դեպքում չի դառնա բազմակազմ, բազմաշերտ, այլ կերպ ասած՝ մեկը մյուսին զուգակրցված շարժման բաղադրիչ տարրերի կոմպլեքս, եթե հասկացվում է մեր կողմից ժամանակի տարրեր պահանջին։

Կարելի է ենթադրել, որ երաժշտության մեջ մի քանի մեյոդիաների միաժամանակյա հնչողությունը բազմաթիվ արտահայտչականության առաջացման միակ միջոցը չէ, որ գոյություն ունի ավելի ընդհանուր, բայց հաստատուն և հիմնական գործոն այդ պրոցեսում։

Ինչպես հայտնի է, մարդու ներքին լսողությունը՝ ունի ակտիվ բնույթ։ Այդ ակտիվությունը պայմանավորված է նրանով, որ ներքին լսողությունը, լսողական պատկերացումները ժամանակի մեջ սահմանափակված երաժշտական տարրերի նկատմամբ ավելի շարժունակ են։ Մարդկային լսողությունը լուրջ ընդունիչ ապարատ, արտաքին ակուստիկական ազդակների պասսիվ արձայանքող չէ։

Առանձին երաժշտական հատվածները, թեմաները և դարձվածքները հիշելու հատկության շնորհիվ մեր պիտակցությունը ակտիվ ազդում է ընկալվող երաժշտության վրա, դրանով իսկ կարևոր դեր խաղալով երաժշտական ստեղծագործությունը բմբռնելու պրոցեսում։

Իսկ ո՞րն է հիշողության դերը. համեմատությունը, որի շնորհիվ յուրաքանչյուր երաժշտական-արտահայտչական դարձվածք ընկալվում է ոչ թե մեկուսացված, այլ փոխադարձ ազդեցությունների և կապերի, այլ կերպ՝ ընդհանուր կոնտեքստի մեջ։

Պարզ փորձը ցույց է տալիս, որ որևէ արտահայտչական դարձվածք պիտակցի է ոչ ինքնըստինքյան, նրա պեղարվեստական արժեքը պայմանավորված է ոչ միայն իրենով, որքան ամբողջի, ավելի ճիշտ՝ երաժշտական այդ հատվածի վրա ամբողջի ունեցած ազդեցությունով։ Համեմատության միջոցով, իսկ այդ պրոցեսը իր էությունը անվերջ է, հնարավոր է դառնում հնչյունների միջև ստեղծել ուղղակի և հակադարձ կապեր, հարաբերություններ։

Մեր շրջապատում գոյություն ունեցող յուրաքանչյուր շարժում առաջին րոպեին ընկալվում է ժամանակի տարրեր պահանջին մեկը մյուսին հաջորդող առարկաների և երևույթների հերթականության ձևով։ Ինչպես է հասկացվում այդ դեպքում ամբողջը։ Ամբողջը հասկացվում է շարժման ժամանակի յուրատեսակ «հաղթահարելու» միջոցով։ Հակառակ դեպքում մենք ի վիճակի չենք լինի ընկալել այն կապերի և հարաբերությունների կոմպլեքսը, որոնցից յուրաքանչյուրը առանձին-առանձին մենք բմբռնել էինք ժամանակի ընթացքում։

Երաժշտության մեջ, ակտիվ գործող ներքին լսողության միջոցով, հնարավոր է դառնում հաղթահարել մեյոդիկ պոփ ունեցած բնական մասնատվածությունը, ժամանակի մեջ ձգվող մասերի հաջորդականությունը։ Այդ բարդ

8 Ց ու. Կ ր և մ լ յ ո վ, Նշվ. աշխ., էջ 38։

9 Լսողություն հասկացողությունը ներկա հոգվածում սգտագործվում է ոչ այնքան ֆիզիոլոգիական, որքան երաժշտա-հոգեբանական իմաստով, այսպես ասած՝ ներքին լսողության առումով։

պրոցեսը հիմնականում կատարվում է երաժշտական լսողության, հիշողության միջոցով, որի շնորհիվ երաժշտական արտահայտչականության մի ինչ-որ միևնույն կենտրոնացվելով, խտացվելով մեր զիտակցության մեջ, այդպիսով իսկ ստանում է ընդհանրացված ամբողջի նշանակություն։ Ստեղծվում է յուրատեսակ մի «ստատիկ» պահ շարժման մեջ։

Գ. Նեյդաուզը մի հետաքրքիր փաստ է բերում Մոցարտի կյանքից. «Մոցարտը ասում էր, որ երբեմն, մտովի ստեղծագործելով սիմֆոնիա, նա ոգևորվում է ավելի ու ավելի և, վերջապես, հասնում է մի այնպիսի վիճակի, երբ իրեն թվում է, որ ինքը լսում է ամբողջ սիմֆոնիան սկզբից մինչև վերջ մեկանգամից, մեկ ակնթարթում։ (Այն նույնքան պարզ է, ինչպես խոնձորը ափի մեջ)։ Եւ ավելացնում է, որ այդ բոլորները իր կյանքի ամենաերջանիկ բոլորներն են...»¹⁰։

Այսպիսով, մեր հիշողության մեջ եղած երաժշտական ինչ-որ միևնույն հատվածների միակցումը, սինթեզը տեղի է ունենում միաժամանակ։ Սակայն պետք է նշել, որ այդ միաժամանակյա ընկալումը, հավանաբար, մեկը մյուսին կապակցված, խիստ արագ հաջորդող երաժշտական-արտահայտչական տարրեր են և ոչ մի դեպքում՝ մեկ ակնթարթում ի մի կուտակված երաժշտական տարրեր հատվածների ինչ-որ քառսային ընկալում։ Այդպիսի ընկալումը, անշուշտ, հնարավորություն չէր տա որոշակի և պարզ հասկանալ այն, ինչը որ հնչում է տվյալ պահին։

Մեր լսողությունը, ինչպես վերը նշվեց, «ստվերի» նման չի հետևում ժամանակի ընթացքում զարգացող երաժշտության շարժմանը, այլ անընդհատ «կուսում»։ «Կանխադրված է», ստեղծում է սպասողական վիճակ այն երաժշտական հատվածի, որը պետք է հնչի իրականում։ Այդ իսկ պատճառով ժամանակի ընթացքում զարգացող երաժշտական ստեղծագործության յուրաքանչյուր կոնկրետ հնչող հատված մեր կողմից հասկացվում է որպես տարբեր արտահայտչական մոմենտների մի բարդ կոմպլեքս, այլ խոսքով՝ ընկալվում է բաղմակողմանի, բաղմարժեք։ Եթե չլինեք ունալ հնչող երաժշտական ստեղծագործության «խորքը» ներթափանցելու՝ ներքին լսողության այդ ակտիվ հատկությունը, երաժշտությունը վեր կածվեր դատարկ ժամանցի, զվարճալիքի։

Երաժշտական լսողության այդ առանձնահատկությունը, ի միջի այլոց, վաղուց հայտնի էր երաժշտագետներին։ Այսպես, է. Տոխը մեկոդիային նվիրված իր աշխատությունում գրում է. «Հապաղման»¹¹ էսթետիկական հրապույրը, էսթետիկական ազդեցությունը կայանում է հետևյալում... լսողությունը անմիջապես ճիշտ ընկալում է հապաղման հարմոնիկ օտար հնչյունը և նույն ակնթարթում ճիշտ կերպով հանգեցնում է սպասվող լուծման մեջ, նույնիսկ դեռ չլսելով այն... Հարկավոր է նկատել, որ հապաղման լուծումը առաջանում է ոչ թե ինչ-որ ֆիզիկական, ակուստիկական ազդեցության հետևանքով, այլ ֆանտազիայի ինքնազորած աշխատանքի շնորհիվ։ Գեղարվեստական հաճույքը ավելի ուժեղ է այնտեղ, որտեղ ֆանտազիան հրահրվում է ինքնուրույն կերպով շարունակելու կոահված միտքը»¹²։

¹⁰ Г. Нейгауз, Об искусстве фортепьянной игры, М., 1958, էջ 60։

¹¹ Երաժշտական հնչյուն (կամ հնչյուններ), որը տվյալ ակորդի մեջ հանդես գալով որպես օտար տոն, որոշ ուղացումով անցնում է մոտակա ակորդային հնչյունի մեջ։

¹² Э. Тоx, Учение о мелодии, М., 1928, էջ 94։

Միևնույն ժամանակ ղեկավար է պատկերացնել, որ լսելու պրոցեսում երաժրշտական ստեղծագործությունը մեր հիշողության մեջ չի թողնում և ոչ մի կոնկրետ հետք: Ընդհակառակը, խոսելով երաժշտական լսողության ակտիվ բնույթի մասին, նախկինում ընկալված առանձին հատվածները և ամբողջական մեկոդիաները պատկերացնելու մեր հատկության մասին, մենք զբաղվում ենք ի նկատի ունենալով պարզ պատկերացվող մեկոդիկ դարձվածքների կողքին համեմատաբար թույլ, ազոտ ինտոնացիոն կոմպլեքսների, զգացողության, նախկինում հնչած մեկոդիաների թողած հետքի ունի գոյությունը:

Ռեալ հնչող ինտոնացիաները մեր գիտակցության մեջ ինչ-որ ժամանակ դադարում են երաժշտական պատկերացվող հնչողություն լինելուց և վերածվում են որոշակի տրամադրություն արտահայտող «կետերի», որոնք բացահայտվում են ոչ անմիջականորեն, միջնորդադործված (опосредствованно):

Ժամանակի համեմատաբար փոքր հատվածում երաժշտական արտահայտչական միավորների կենտրոնացումը անշուշտ ենթադրում է նաև մի ամբողջ շարք զգայական վիճակների առկայություն, որը ստեղծագործության տվյալ մոմենտին նախորդող հնչողությունից առաջացած տրամադրությունների բարդ փոխհարաբերությունն է երաժշտական գիտակցության մեջ: Տվյալ պահին գիտակցության մեջ գործող զգայական, հուզական կացությունը (տրամադրությունը) հաճախ ունենալով նաև ոչ երաժշտական ծագում, այնուամենայնիվ, խիստ ներգործում է ունի հնչող երաժշտության ընկալման վրա, որը այդ իսկ պատճառով բնութագրվում է բարդ հարաբերությունների մեջ: Փորձը ցույց է տալիս, որ երաժշտական տվյալ գործը միշտ չէ առաջացնում մեր գիտակցության մեջ էսթետիկական հաճույք, չնայած այն բանին, որ բաղմամբով անգամներ այն ընկալվել էր մեր կողմից իր բարձրագույն նշանակության ձևով:

Ռեալ հնչող երաժշտական հատվածի վրա այդ հատվածին նախորդող և հաջորդող երաժշտության ունեցած ազդեցության վերաբերյալ նմանօրինակ եզրակացությունների կարելի է հանդիպել նաև Ռ. Ինհարդենի մոտ. «Եթե նա (հնչյունային կերպարը—Ն. Գ.) պետք է հասկացվի, ապա դա հնարավոր է միայն պայմանով, որ ընկալումը ինչ-որ կերպ ուղղված լինի դեպի մոտակա անցյալը և այն կապի տվյալ ներկայի հետ մեկ ընդհանուրի մեջ: Այդ «դիմումը դեպի անցյալ» հանդիսանում է ավելի շուտ անցյալում կատարվածի պահումը որոշ ակտուալության մեջ, այնպես որ նա գոյություն ունենա, չնայած որ արդեն անցել է կամ խցնում է»: Եվ միևնույն ժամանակ հեղինակը նշում է նաև, որ ընկալման պրոցեսում հարկավոր է «...հատուկ ակներև կանխատեսություն այն բանի, ինչ որ պետք է տեղի ունենա,—այն՝ ինչը որ Գուսսերլը կոռուկյատիվ անվանել է «պրոտենցիա»: Սա ուշադրություն է հարձակել այն բանի վրա, որ երաժշտական ստեղծագործությունում հաճախ գործը հանգում է «կանխադուշակման», այն բանի, ինչը որ պետք է կատարվի...»¹³:

Պրակտիկան ցույց է տալիս, որ որոշ ինտերվալային հերթականություններ, դարձվածքներ, ակորդների շարք, պատմականորեն ստանալով, եթե հնարավոր է այսպես ասել, «գոյության քաղաքացիական իրավունք», սխալմամբ ստիկարար ամրանում են մեր հիշողության մեջ, իրենցից ներկայացնելով ամբողջական «ինտոնացիա-դարձվածք», «ինտոնացիա-մոտիվ» և այլն: Եթե

¹³ Р. Ингарден, Исследования по эстетике, М., 1962, էջ 537:

երաժշտությունը կազմված է միայն այնպիսի դարձվածքներից և ակորդների հերթականությունից, որոնք այսպես թե այնպես հեռու են մեր հիշողության «երաժշտական բազայից» (այսինքն բացակայում է երաժշտական գիտակցության ակտիվ գործունեությունը), այդպիսի երաժշտությունը հնարավոր չէ հասկանալ առաջին իսկ ունկնդրումից: Երբ մենք լսում ենք Ռախմանինովի 3-րդ դաշնամուրային կոնցերտը առաջին անգամ, սակայն ժամանակին լսել ենք նրա այլ ստեղծագործություններ և կամ, բոլորովին անծանոթ լինելով Ռախմանինովի արվեստին, քաջ տեղյակ ենք ռուսական երաժշտության լավագույն նմուշներին՝ Դլինկայի, Ռիմսկի-Կորսակովի, հատկապես Չայկովսկու և ռոմանտիկ ուղղության մի շարք կոմպոզիտորների գործերին, հնարավոր է, որ կոնցերտի առաջին իսկ կատարումը մեծ տպավորություն թողնի մեզ վրա: Այդ դեպքում հասկանալի է, որ նման պայմաններում հնարավոր է միմիայն երաժշտության ռեալ հնչող տվյալ մոմենտը կապակցել նախորդ հատվածների հետ, իսկ այդ մոմենտին հետևող երաժշտության կանխատեսումը, որոշ առումով, բացառվում է: Վերջինս ի հայտ է գալիս միմիայն երաժշտական այնպիսի ստեղծագործության մեջ, որը մինչ այդ ընկալվել էր մեր կողմից մեկ և ավելի անգամներ:

Խոսելով երաժշտության առանձին մոմենտի բազմակողմանի արտահայտչականության մասին, պետք է նկատի ունենալ, որ երաժշտական ստեղծագործության կատարման կրկնությունների դեպքում ստեղծագործության յուրաքանչյուր մոմենտում, հատվածում աստիճանաբար ի հայտ է գալիս գրեթե ամբողջը: Երաժշտական յուրաքանչյուր դարձվածք ստանում է նորանոր իմաստային նշանակություններ, դրանով իսկ վերածվելով ինտոնացիայի:

Ինքնըստինքյան հասկանալի է, որ երաժշտական որևէ ինտոնացիա մեկուսացած վիճակում, ամբողջից դուրս դադարում է որպես այդպիսին լինելուց: Երաժշտության մեջ (և ոչ միայն երաժշտության) հնարավոր է այնպիսի «էֆեկտ», երբ առանձին վերցրած միևնույն երաժշտական հատվածի բազմաթիվ կրկնությունների դեպքում մինչ այդ եղած հարուստ արտահայտչականությունը աստիճանաբար կորչում է: Երաժշտական այդ հատվածը կարծես «գունաթափվում» է, վեր է ածվում սխեմայի: Ինտոնացիան, որը կոնտեքստի մեջ օժտված էր մեծ արտահայտչականությամբ, մեկուսացած վիճակով, կորցնելով իր «քաշը», նշանակությունը (իրականում՝ կորցնելով բազմապիսի փոխհարաբերությունները ամբողջի հետ), դառնում է ավելի քիչ բազմակողմանի աստիճանաբար վերածվելով ոչինչ շարտահայտող հնչյունների սխեմատիկ կոմպլեքսի: Այդ դեպքում, պարզ է, ինտոնացիայի արտաքին կառուցվածքում տեղի չի ունենում ոչ մի փոփոխություն:

Գործնականում հեշտ է համոզվել, որ տարբեր երաժշտական ստեղծագործություններում միևնույն մեկուդիկ դարձվածքի (որը կազմված է, ասենք, կվարտա ինտերվալից) գրեթե ամենամոտեցում անհնար է գտնել հրկու դեպք, որոնք ունենան միևնույն արտահայտչականություն: Ավելին, երկու ինտոնացիոն դարձվածքների արտաքին կողմերի նույնատիպության դեպքում (ինտերվալային կառուցվածք, ռիթմ, չափ, երանդ և այլն), որոնք հանդես են գալիս նաև միևնույն ստեղծագործության տարբեր մասերում, նրանցից յուրաքանչյուրը օժտված է միայն իրեն բնորոշ արտահայտչականությամբ, ընկալվում է ամենաբազմապիսի և հաճախ հակադիր իմաստային նշանակությամբ: Երաժշտ-

տակտն ինտոնացիան արտաքինից հանդես գալով որևէ ինտերվալի ձևով, չի հանդում ինտերվալի, հավասար չէ նրան: Խոր և նուրբ զգացմունքները, մրտ-բերը հնարավոր է լինում զրսևորել երաժշտության մեջ ինտոնացիոն արտա-հայտչականության այդ հատկության շնորհիվ:

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ երաժշտական ինտոնացիայի բազ-մակողմանի բնկալումը պայմանավորված է ներքին և արտաքին մոմենտներիով և նրանց միասնությամբ, սինթեզով: Մի կողմից այն ի հայտ է գալիս ան-հատի լսողության, երաժշտական հիշողության, երաժշտա-ասոցիատիվ պատ-կերացումների շնորհիվ, մյուս կողմից հետևանք է մեկից ավելի ձայների, մելոդիկ գծերի ունալ, միաժամանակյա հնչողության: Բազմաձայնությունը, պոլիֆոնիան զրա տիպիկ արտահայտությունն է: Էստ որում պարզ է, որ առա-ջին ձևը հանդիսանում է ավելի կայուն և դինամիկ, որի ղեկավարում երաժշտական ինտոնացիան դիտվում է իր շարժման, զարգացման, բազմապիսի փոխա-շարժ կապերի մեջ, անընդհատ կազմավորման պրոցեսում:

Հնարավոր է ենթադրել, որ մելոդիայի ներսում թաքնված ունալ հնչող և պատկերացվող հնչյունների բարդ փոխազդեցությունների կոնկրետ զրսևոր-ման, արտաքնապես ղիֆերենցելու, որոշակի դարձնելու պատմական ձգտումը հենց հանդերձից բազմաձայն և պոլիֆոնիկ երաժշտության ծագմանը և աս-տիճանական զարգացմանը:

Իսկ ինչպիսի՞ կապ գոյություն ունի մեկ կողմից կոմպոզիտորի և նրա լիողած ժառանգության (նոտա, պարտիտուրա) և մյուս կողմից ստեղծագոր-ծության ունալ հնչողության և անհատի բնկալման միջև: Ի՞նչ ձևով է ի հայտ գալիս ինտոնացիան այս մոմենտներից յուրաքանչյուրի ղեկավարում:

Վերջին հաշվով խոսելով անհատի ակտիվ բնկալման պրոցեսի նշանա-կության մասին, նկատի պետք է ունենալ, որ նա որոշիչ չէ, և ենթակա է այդ անհատից դուրս գոյություն ունեցող հնչյունային այն ունալ հարաբերու-թյուններին, որոնք հանդես են գալիս տվյալ ստեղծագործության մեջ՝ ըստ կոմպոզիտորի տաղանդի ու հնարավորությունների և պայմանավորում են այս ստեղծագործության ղեկավարման արժանիքները: Բայց քանի որ երաժշ-տության ունալ հնչողությունը և այդ հնչողության ակտիվ բնկալումը սերտ կապված են ինչպես երաժիշտ-կատարողի, այնպես էլ անհատ-լսողի մտավոր և հոգեկան ունակությունների հետ, երաժշտական ստեղծագործության ունալ հնչողությունը կախում ունի նրանցից:

Երաժշտական ստեղծագործության մեջ պոտենցիալ գոյություն ունեցող հնչյունային փոխհարաբերությունները լինելով համընդհանուր, անկասկած, ունեն որոշ յուրահատկություն ամեն մի անհատի համար: Այստեղից էլ առա-ջանում են միևնույն երաժշտական ստեղծագործության տարբեր ըմբռնումներ, մեկնարանություններ, երաժշտության ըմբռնման յուրովի ձևեր:

Այդ երևույթը պայմանավորված է անհատի բնկալման յուրահատկու-թյուններով՝ լսողությամբ, երաժշտական զարգացմամբ, ճաշակով, ինչպես նաև ազգային առանձնահատկություններով և դարաշրջանով⁴: Սակայն բնկալ-ման այս բազմաձևությունները հիմնականում չլինելով հակադիր, հանդիսա-նում են կոմպոզիտորի ստեղծած միևնույն ինտոնացիոն հատվածի բազմերանգ

⁴ Շուպենին լեհերը կատարում են ոչ այնպես, ինչպես ռուսները, կամ ասենք, նորվեգա-ցիները: Բայի ստեղծագործությունները տարբեր ժամանակներում ունեցել են կատարման բազմաթիվ ձևեր:

արտահայտությունները: Միևնույն երաժշտական հատվածը տարբեր անհատների մոտ ստանալով իմաստային ամենաբազմապիսի և, հավանաբար, անկրկնելի երանգներ, այնուամենայնիվ չի կարող որոշիչ դեր խաղալ երաժշտության ամեն մի կոնկրետ դրսևորման պրոցեսում: Ընկալման այս կողմի գերազնահատումը հեշտությամբ կարող է հանգեցնել սխալ եզրակացությունների և, մասնավորապես, սուբյեկտիվիզմի:

Ի տարբերություն արվեստի մի քանի ձևերի, որոնց էսթետիկական ընկալման առարկան օրիգինալն է և ունի անմիջական նշանակություն (կինոարվեստ, նկարչություն և այլն), երաժշտական ստեղծագործության օրիգինալը միշտ չէ, որ կարող է ի հայտ գալ անմիջապես:

Կարելի է եզրակացնել, որ երաժշտության մեջ շատ ավելի հնարավորություններ են ստեղծվում երաժշտական օրիգինալի կատարման և ընկալման քաղմածնությունների երևան գալուն, քան նկարչության և քանդակագործության մեջ:

Կոմպոզիտորը ստեղծելով (իրեն յուրահատուկ երաժշտական լեզվով) ինտոնացիոն կոմպլեքսների մի ինչ-որ հերթականություն, այն մարմնավորում է պայմանական նշաններով, նոտաներով, որտեղ, սակայն, ինտոնացիան քողարկված է, ունի պոտենցիալ նշանակություն և կարող է ի հայտ գալ միմիայն կատարողի և կամ անհատ-լսողի (կոնկրետ լսողի) գիտակցության մեջ: Ստեղծագործական պրոցեսում երաժշտական գործը վերածվելով պայմանական չիշերի, վերջին հաշվով իր մեջ պահպանում է ունալ հնչյունային հարաբերություններ ստեղծելու մաքսիմում հնարավորություններ, որը կոմպոզիտորի ստեղծագործական աշխատանքի արդյունքն է:

Երաժշտական ստեղծագործությունը այդ տեսակետից կարող է օժտված լինել հարուստ ու բազմազան և կամ թույլ ու աղքատիկ պոտենցիալ ինտոնացիոն կապերով:

Եվ քանի որ հնչյունային հարաբերությունները կատարողի կողմից արտարելվում և ընկալվում են կոմպոզիտորի կամքից որոշ չափով անկախ, ունալ հնչող ստեղծագործությունը կարող է ինչպես խիստ տարրելվել, այնպես էլ ընդհուպ մոտենալ կոմպոզիտորի նախնական մտահղացմանը:

Այսպիսով, երաժշտական ստեղծագործության ունալ գոյությունը պայմանավորված է մի քանի հիմնական գործոններով, առաջին հերթին, հատուկ ձևով կազմակերպված նոտային չիշերով (պարտիտուրա), որոնց մեջ կոմպոզիտորի կողմից պոտենցիալ ներդրված է ստեղծագործության բովանդակությունը: Երաժշտական ստեղծագործության ունալ գոյության կարևոր օղակներից է երաժիշտ-կատարողը, որի անհատական ընդունակություններով և պայմանավորված ստեղծագործության մեջ եղած հնչյունների բազմապիսի հարաբերությունների և կապերի ի հայտ բերելու միևնալ և մաքսիմալ հնարավորությունները: Եվ երրորդը՝ զա անհատ (կոնկրետ լսողն է: Բնքնրստինքյան պարզ է, որ անհատի կուլմից երաժշտության էսթետիկական ընկալումը գոյություն չունի հասարակության սոցիալ-պատմական փորձից դուրս:

Իսկ որոշնք են ինտոնացիայի, երաժշտական ստեղծագործության բովանդակության այդ տարրական «մասնիկի» գոյության սահմանները, հնարավոր է, արդյոք, այսպես ասած, «տեսնել» ինտոնացիան:

Երաժշտական ինտոնացիան իր մեջ ընդգրկում է միևնալ երկու մոմենտ, այն նախ և առաջ հնչյունային հարաբերություն է: Իսկ ինչ վերաբե-

րում է մաքսիմումին, ապա այն տեսականորեն անվերջ է, սակայն գործնականում խիստ սահմանափակ է և պայմանավորված է ինչպես հրաժշտական ստեղծագործության զեղարվեստական արժանիքներով, այնպես էլ անհատ-լսողի ընկալման ունակություններով: Ճարրեր անհատների մոտ տարբեր է կապակցված հնչյուններ ընկալելու ունակությունը: Ընկալվում ինտոնացիան, այնքան ավելի հնարավոր է դառնում հասկանալ ամբողջը և նրա մեջ թաքնված բովանդակությունը:

Ելնելով արտաքին նշաններից, սխալ կլիներ եզրակացնել, որ այսինչ ինտոնացիան կազմված է երկու կամ երեք ունի լսվող հնչյուններից, քանի որ ինտոնացիան երաժշտության մեջ գոյություն ունի որպես ունի լսվող և պատկերացվող հնչյունների բարդ և միասնական կոմպլիքս:

Դժվար չէ հասկանալ, որ ստեղծագործության կառուցվածքը արտաքին կողմից միշտ մնալով անփոփոխ, յուրաքանչյուր կոնկրետ կատարման դեպքում ստանում է տարբեր ինտոնացիոն բաղադրություն, որը սակայն, լավագույն պայմանների առկայության զեպրում (բարձրորակ կատարում, կոնկրետ-լսողների ընկալման մեծ ակտիվություն), կրում է աննշան փոփոխություններ:

Այսպիսով, ինտոնացիայի երևույթը իր յուրաքանչյուր արտահայտման և ընկալման մեջ լինելով կոնկրետ մեծություն՝ իրականում հարաբերական է:

Այս տեսակետից կարող են տարօրինակ թվալ Ա. Կ. Ժուկովսկու մի շարք հիպոթեզիկ եզրակացությունները, որոնք տեղ են գտել նրա «О моделировании языкового поведения слушателя музыки» հոդվածում:

Հիշատակելով Ջարիպովի՝ ավտոմատիկ ճանապարհով ճիշտ մեկնողիաներ ստեղծելու ուղղությամբ կատարվող աշխատանքները, հեղինակը հետևություն է անում, որ հարմոնիայի, լադի, մետրո-ոիթմի, ձայնատարության հիման վրա «հնարավոր է ստեղծել օրենքներ, որոնք մասնատեին երաժշտական տեքստը (ասենք, մեկնողիան) պարզագույն տարրերի «բառապաշարային» գույգորդման...»¹⁵:

Մեկ այլ տեղում նույն հեղինակը ենթադրաբար առաջ է քաշում այն միտքը, թե «ժամանակակից երաժշտագիտության մեջ գոյություն ունի հատուկ «սեմանտիկական» ուղղություն, որը մեկնողիկ գծի փոքրագույն կոմ-բինացիաներին՝ լադին, հարմոնիային, ոիթմին («բառերին») վերագրում է որոշակի նշանակություն կամ արտահայտչական հնարավորություն...»¹⁶:

Եթե երաժշտական ինտոնացիան լինելու բացարձակ մեծություն, որոշակի սահմաններով և անփոփոխ մեկ նշանակությամբ, հնարավոր կլիներ հավասարության նշան դնելու երաժշտական ստեղծագործության և մաթեմատիկական որևէ թեորեմի միջև: Իհարկե, վերին աստիճանի միամտություն կլիներ կարծելը, որ երբևիցէ հնարավոր կլինի ստեղծել, այսպես ասած, երաժշտական ինտոնացիաների «բառարան»:

Այսպիսով, ինտոնացիայի արտահայտչականությունը երաժշտության մեջ կայուն մեծություն չէ և կախված է կոնկրետ պայմաններից: Այդ իսկ առումով ընկալվող երաժշտական ամբողջը գտնվում է անընդհատ լինելիության (գո-

¹⁵ «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем» (тезисы докладов), М., Изд. АН СССР, 1962, էջ 135:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 136:

յացման) վիճակում (արդյո՞ք սա չէ երաժշտական ինտոնացիայի դեֆինիցիայի և նրա սահմանները որոշելու դժվարության պատճառը, որը և առիթ է տալիս տեսական վեճերի)։

Միևնույն ինտոնացիոն դարձվածքի նշանակությունը տարբեր է ոչ միայն յուրաքանչյուր անհատի, այլև միևնույն անհատի մոտ, եթե այն ընկալվում է մի շարք անդամներ։

Երբ որևէ ստեղծագործություն կատարվում է բազմաթիվ անգամներ, յուրաքանչյուր առանձին դեպքում մեր ընկալումն հրը մոտ լինելով օրիգինալ հնչողությանը՝ նույնանման չեն, քանի որ ստեղծագործությունը յուրաքանչյուր անգամ ընկալվում է որոշ (զուցն և աննշան) շեղումներով, անշուշտ չկորցնելով իրեն հատուկ օբյեկտիվ դեղարվեստական արժեքը։

Եթե երաժշտական ստեղծագործությունը վատ է հասկացվում լսողի կողմից ամբողջությամբ, ապա կարելի է եզրակացնել, որ յուրաքանչյուր ինտոնացիա ընկալվում է ոչ այնքան բազմանշանակալից, որ փոխադարձ կապերը հնչյունների մեջ աննշան են և կամ բացակայում են բոլորովին։ Այդ դեպքում ինտոնացիան վերածվում է ոչինչ շարտահայտող հնչյուններից բաղկացած մասնիկների հերթականության, իսկ այն ստեղծագործությունը, որի մեջ այդպիսի ինտոնացիաների քանակը անչափ մեծանում է, ընդհուպ մոտենում է երաժշտության ինտերվալային, ակորդային կառուցվածքին։ Երաժշտությունը զազարում է էսթետիկական հաճույքի առարկա լինելույց։

Սխալ կլինեի եզրակացնել ասվածից, որ տվյալ դեպքում մեկ ինտոնացիա իբր կլանում է հարևան մի շարք ինտոնացիաների և խոշորանում է իր արտաքին կողմով, հնչյունային կազմով։ Պարզապես ընկալման միջոցին մեղ գիտակցության մեջ տեղի է ունենում լսվող երաժշտության ողջ ինտոնացիոն քանակի խիստ դիֆերենցացում՝ գլխավոր և երկրորդական մոմենտների, որը զուգակցվում է էսթետիկական հաճույք ստանալու պրոցեսի հետ։

Երաժշտական ստեղծագործության այս առանձնահատկությունը որոշ դեպքերում այնքան ինտենսիվ է լինում, որ ինտոնացիոն որոշ դարձվածքներ սկսում են դերիշխել շրջապատող դարձվածքների վրա։ Երաժշտության ողջ պոտենցիալը կենտրոնացվում է այդ ինտոնացիաներում, որոնց քանակը տվյալ դեպքում խիստ նվազում է։

Այս տեսակետից սխալ են այն երաժշտագետները, որոնք մեղադրում էին Բ. Ասաֆևին այն բանում, որ նա իբր սխալ է հասկանում ինտոնացիան, գտնելով, որ երգը դա «կարճ ձայնային տարածության մեջ դործող լակոնիկ ինտոնացիա է»։

Երաժշտական ինտոնացիան որպես երաժշտության բովանդակության տարրակսն «մասնիկ» չի կարող ունենալ մեկ արտահայտչական մոմենտ, կամ չի կարող կազմված լինել, ինչպես ընդունված է ասել, մեկ հնչյունից, քանի որ լսելու և պատկերացման պրոցեսի միասնությունը արդեն իր հիմքում ենթադրում է, նվազագույն դեպքում, երկու հնչյուն։

Ավելորդ չի լինի կանգ առնել այս հարցի վրա։

Մեկ մասից կամ մեկ հնչյունից բաղկացած ինտոնացիան երաժշտության էությունը հակասող, աբսուրդ հասկացություն է։ Այդ հասկացությունը հիմնավորվում և ելնում է այն ոչ ճիշտ գրույթից, թե երաժշտական ստեղծագործության բովանդակությունը ունի իբր հնչյունային և ոչ ինտոնացիոն բնույթ։ Այդ սխալ եզրակացությունն առաջ է զալիս նաև այն պատճառով,

որ ուսումնասիրության առարկան հաճախ լինում է ոչ թե կենդանի հնչող երաժշտությունը, այլ նոտաները պարտիտուրան:

Դիմենք օրինակների. «Երաժշտությունը իր, եթե կարելի է այդպես արտահայտվել, կյանքում... մեզ ներկայանում է նախ և առաջ «ստեղծման» գործողության, այսինքն երաժշտական հնչյունների ստեղծագործության մեջ...»¹⁷:

Բայց մի՞թե հնարավոր է հնչյուններ «ստեղծագործել» և այդ հնչյունների միջոցով ինչ-որ բան արտահայտել և ճանաչել:

Երաժշտական հնչյունի «զեղարվեստական ճանաչողության» այս սխալ դրույթը մեր ժամանակներում նույնպես ունի լայն տարածում, մասնավորապես, երաժշտագետ Վ. Վանսլովը վերը նշված աշխատության մեջ գրում է. «Մեղիկ ինտոնացիան, ընդհանրապես, կազմված է, որպես օրենք, երկու-երեք հնչյունից, չնայած առանձին ղեպերում կարելի է հանդիպել մեկ հնչյունից բաղկացած ինտոնացիաների (Բեթհովենի «Էդմոնտ» նախերգանքի սկիզբը, Լիստի սի մինոր սոնատի սկիզբը, Շոպենի c-moll նոկտյուրնի սկիզբը)»¹⁸:

Ինտոնացիայի այսպիսի մեկնաբանումը սխալ է: Մեկ հնչյունից բաղկացած ինտոնացիա արդեն գոյություն չունի այնքանով, որքանով որ հնչյունի մեկուսացումը շրջապատող երաժշտությունից, վերածում է այդ հնչյունը ֆիզիկական, ակուստիկ երևույթի. «...զեղեցիկը և նրա հակապատկերը եզրափակվում են ոչ առանձին, այլ հաջորդական հնչյունների մեջ... այսինքն մասերի որոշ միակցման մեջ»¹⁹:

Եթե պայմանականորեն ղեն նետենք երաժշտական ամբողջի առաջացման կարևոր գործոններից մեկը՝ լսողի ընկալման պրոցեսը, ապա, իսկապես, ինտոնացիան արտաքինապես կարող է կազմված լինել մեկ հնչյունից: Սակայն քանի որ ինտոնացիան ռեալ հնչողության և ընկալման միասնություն է, ապա պարտիտուրայում մեկ նոտայով արտահայտված ինտոնացիայի արտաքին պատկերը ղեն և իրավունք չի տալիս պնդելու ընդհանրապես մեկ հնչյունից բաղկացած ինտոնացիայի ռեալ գոյության մասին:

Այն դեպքում, երբ մենք առաջին անգամ լսում ենք որե՛կ երաժշտական ստեղծագործություն, որի սկիզբը կազմված է մեկ տեական հնչյունից, մենք, իսկապես, ընկալում ենք մեկ հնչյուն, սակայն ի վիճակի չլինելով այդ հնչյունը համեմատության մեջ ղեն հետագա երաժշտական հատվածների հետ, չենք կարող այն ընկալել որպես ինտոնացիա: Բոլորովին այլ պատկեր է ներկայացնում ծանոթ երաժշտություն ընկալելու պրոցեսը:

«Էդմոնտ» նախերգանքի սկզբում յուրաքանչյուրի համար, ով ղեն երկու-երեք անգամ լսել է այդ ստեղծագործությունը, ծանոթ է այն վայրկենական զգացողությունը, երբ լսողությունը ինչ-որ ակնթարթ «առաջ անցնելով» նախապես ստեղծում է հաջորդ ինտոնացիաների հետ կապ, այն դեպքում, երբ նվագախմբում այդ կապը հնչում է որոշ «ուշացումով»:

Երբ ինտոնացիան արտաքին ձևով հանդես է գալիս որպես մեկ հնչյուն, մենք նախապես այդ հնչյունը վերածում ենք կոմպլեքսի, մտովի միացնելով այն նախորդ և հաջորդ հնչյունների հետ: Այդ պրոցեսը կատարվում է:

17 Л. Сабанеев, Что такое музыка, М., 1928, էջ 22:

18 Վ. Վանսլով, նշվ. աշխ., էջ 79:

19 Плутарх, О музыке, 1922, էջ 78:

վայրկենական և երբեմն ենթագիտակցաբար: Ի՞նչ միայն այդ դեպքում ենք մենք լսում ինտոնացիա, որը «կազմված է» մեկ հնչյունից:

Կարող է թվալ, որ խոսելով մեկ հնչյունից բաղկացած ինտոնացիայի մասին, վերը նշված հեղինակը լուրջալիս ընդունում է կոնտեքստի առկայությունը: Սակայն նման ենթադրությունը անհիմն է: Հեղինակի մոտ երաժշտական ստեղծագործության հնչյունային բնույթի մասին եղած սխալ կարծիքը հանդիսանում է բաղմամբով երաժշտական հասկացողությունների սահմանումների ելակետը:

Այսպես, օրինակ, մեկուդիայի սահմանումը նույն աշխատության մեջ տրվում է հետևյալ ձևով. «Մեկուդիայի առանձնահատուկ հատկանիշն է միաձայնությունը (հնչյունների հաջորդականությունը ժամանակի ընթացքում, որի դեպքում յուրաքանչյուր պահին լսվում է մեկ հնչյուն)»²⁰:

Սակայն չէ՞ որ ունի գոյություն ունեցող հնչյունի հետ մեկտեղ գոյություն ունի նաև այդ հնչողության ընկալումը և անպայման բաղմաշերտ ընկալումը: Հետևապես, մեկուդիայի վերոհիշյալ սահմանումը ճիշտ կլիներ կարգալ այսպես՝ մեկուդիայի առանձնահատուկ հատկանիշն է միաձայնությունը (հնչյունների հաջորդականությունը ժամանակի ընթացքում, որի դեպքում յուրաքանչյուր պահին հնչում, իսկ ավելի ճիշտ, ընկալվում է ոչ մեկ ձայն):

Հակառակ դեպքում ստացվում է այն սխալ դրույթը, որ մեկուդիան իբր ժամանակի տարրեր պահերին լսվող հնչյունների հերթականություն է, իսկ ինտոնացիան կարող է կազմված լինել մեկ հնչյունից:

Ճշտ է հասկանալ, որ նման մտածելակերպը հիմնովին ժխտում է ինչպես երաժշտության արտահայտչականության բաղմակողմանի լինելու, այնպես էլ ինտոնացիայի և մեկուդիայի գոյության փաստը, քանի որ եթե հնչյունը կարելի է «ստեղծագործել» և զեղարվեստական տեսակետից ընկալել, ապա երաժշտական ինտոնացիան և մեկուդիան, անկախ հնչյունների քանակից, առանձին «ճանաչված», «բովանդակվող հնչյունների» հաջորդական շարք են:

Իր նամակներից մեկում Ա. Ի. Գերցենը գրում է. «Սիմֆոնիան բաղկացած լինելով հնչյունային տատանումներից, իշխում է հնչյունի ֆիզիկական կողմի վրա, կլանում է այն, դուրս է գալիս նրա սահմաններից»²¹:

Զհասկանալ երաժշտության ինտոնացիոն էությունը, նշանակում է չհասկանալ երաժշտական արվեստի հիմնական յուրահատկություններից մեկը:

Եթե ընդունենք, որ հնչյունը հանդիսանում է այն տարրական բովանդակալից միավորը, որից սկիզբ է առնում երաժշտությունը, սկզբունքորեն երաժշտություն պետք է անվանել որակական տեսակետից տարբեր հնչյունների ամեն մի կամայական հավաքածու: Իրանում չէ՞ արդյոք կայանում մոդեռնիստական բաղմամբով ուղղությունների՝ «կոնկրետ երաժշտության», «ալանդարդիստների» ստեղծագործական հիմնական «զենքը», ուղղություններ, որոնք հնչյունի ֆիզիկական հատկություններին տալիս են փաստորեն բացարձակ իմաստ:

Ի՞նչովար չէ հասկանալ, որ հնչյունի նման ֆետիշացումը առաջին հերթին հարվածում է երաժշտության հիմքերին, նրա կոմպոզիցիոն, մեկուդիկ, հարմոնիկ և ութմիկ կառուցվածքին, փոխարինելով այն բացարձակ պատահական երևույթներով:

20 Վ. Վախուով, Նշվ. աշխ., էջ 93:

21 А. И. Герцен, Об искусстве, М., 1954, էջ 369:

Ամերիկացի արվեստագետ Ռ. Արնհայմը գրում է, թե ինչպես կոմպոզիտորներին մեկը «սիրում է նկարել հատակին դրված թղթի վրա նոտային հնդագիծ և այդ թղթի վրա գցել մի բուռ դրամ, որից հետո այդ կերպով ստացված նոտային նիշերի պատահական դասավորությունը նա օգտագործում է երաժշտական ստեղծագործության համար»²²։ Եվ տարօրինակ չէ, որ ժամանակակից արատրակցիոնիստների ստեղծագործությունների մեծ մասում «հնչյունային երաժշտությունը», թեկուզ վարպետորեն մեկ-մեկու հյուսված չեզոք հնչյունների շարքը, ի վիճակի է լավագույն դեպքում «արտահայտել», ընդօրինակել բնության մեջ գոյություն ունեցող բազմապիսի հնչյունային էֆեկտները, բայց ոչ ավելին։

* * *

Հավակնություն չունենալով, անշուշտ, ներկա հոգվածում սպառիչ վերլուծության ենթարկել երաժշտության ընկալման վերին աստիճանի բարդ և դեռևս քիչ ուսումնասիրված պրոբլեմը, փորձենք սահմանափակվել մի շարք մասնակի եզրակացություններով։

Երաժշտական ստեղծագործության ունի գոյությունը պայմանավորված է օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ գործոնների սինթեզով, նրանց միասնությամբ։ Մեկի կամ մյուսի բացակայության դեպքում երաժշտությունը դադարում է երաժշտություն լինելուց։

Ստեղծագործական ակտը լինելով կոմպոզիտորի գիտակցական ակտիվ գործունեության, նրա լսողության, մտածելակերպի և ընկալման միասնություն, վերածվելով նոտային նիշերի, դրանով իսկ իր մեջ պոտենցիալ ձևով պարունակում է կոմպոզիտորի հիմնական մտահղացումը։

Երաժշտական ստեղծագործության գոյությունը (պարտիտուրա, հնչողություն) ընկալման պրոցեսից դուրս ունի օբյեկտիվ, բայց, միևնույն ժամանակ, սոսկ պոտենցիալ իմաստ, այնքանով, որքանով նա իր մեջ կրում է կոմպոզիտորի մտահղացումը բացահայտելու ունի հնարավորություններ։ Երաժշտության ֆունկցիան, նրա բովանդակությունը ի հայտ է գալիս ընկալման պրոցեսի ընթացքում (ինչպես կոմպոզիտորի, այնպես էլ կատարողի և լսողի մոտ)։ Այլ խոսքով, երաժշտական ինտոնացիան կենդանություն կարող է ստանալ միմիայն ունի հնչողության և ընկալման միասնության մեջ։

Երաժշտական ամբողջը և նրա յուրաքանչյուր մասը, շնորհիվ ներքին լսողության ակտիվ բնույթի, հիշողության, ասոցիատիվ պատկերացումների, ընկալվում է մեր կողմից բազմապիսի փոխհարաբերությունների, փոխազդեցությունների շրջանակում։ Փոխազդեցությունները կարող են հանդես գալ ունի հնչող մեկույիսների ձևով, եթե երաժշտությունը բաղմամբայն է։

Սակայն ինչպես բաղմամբայն, այնպես էլ միաձայն երաժշտության տրվելով մոմենտը, շնորհիվ ընկալման յուրահատկության, հասկացվում է բազմակողմանի արտահայտչականության կոմպլեքսի ձևով։

Ինտոնացիան ենթադրում է տվյալ մոմենտին նախորդող և հաջորդող երաժշտության շարժման, ինչպես նաև այդ երաժշտությունից առաջացած զգայական վիճակների պահպանումը երաժշտության տվյալ մոմենտում։

²² Л. Землянова, Современная эстетика в США, М., 1962, էջ 11։

Հստկության այս ակտիվ գործունեությունը, ընդհանրապես, զուգակցվում է նաև ոչ երաժշտական ծագում ունեցող տարրեր հուզական կացությունների (տրամադրության) հետ: Այս երևույթը տվյալ հատվածը զրկում է մեկ նշանակություն ունենալուց, դարձնելով այն բազմարժեք, բազմիմաստ:

Հետևապես ինտոնացիան չի կարող կազմված լինել (ընկալվել) մեկ արտահայտչական միավորից (մեկ հնչյունից), իսկ նրա սահմանները խիստ հարաբերական են, փոփոխական: Ծաշականների բազմաձևությունը երաժշտական արվեստում, միևնույն ստեղծագործության բազմապիսի մեկնաբանումների և ընկալումների փաստը, պետք է ենթադրել, սերտորեն կապված են ինտոնացիայի բազմարժեք լինելու այս երևույթի հետ:

Միևնույն երաժշտական դարձվածքը, որը կարող է հանդիպել մի քանի ստեղծագործություններում, ինչպես նաև նույն ստեղծագործության տարբեր մասերում, յուրաքանչյուր դեպքում կրկնավի յուրահատուկ ձևով:

Երաժշտական ստեղծագործության յուրաքանչյուր դարձվածքի բազմարժեք լինելու երևույթը տարբեր մարդկանց մոտ, ինչպես նաև մեկ անհատի կյանքի տարբեր ժամանակներում, դրսևորվում է յուրովի, որոշ շեղումներով, որը պայմանավորված է ոչ միայն տվյալ անհատի երաժշտական դաստիարակությամբ (զարգացումով), ճաշակով, լսողությամբ, այլև ընկալման տվյալ պահին նրա ունեցած զգայական, հոգեկան վիճակով: Միշտ չէ, և ամեն տեսակ հնչյունների հերթականությունը չէ (անկախ նրանից՝ գնահատվում է այն լավ, թե վատ), որ ըմբռնվում է մեր կողմից ինտոնացիոն: Այսինքն միշտ չէ, որ երաժշտության ունկնդրումը զուգակցվում է լսողական ակտիվ համեմատության պրոցեսի հետ:

Հնարավոր է պնդել, որ երաժշտությունը ընկալվում է ինտոնացիոն միմիայն այն դեպքում, եթե ստեղծագործության մեջ ի հայտ են գալիս գեղարվեստական կերպարի էսթետիկական նշանակությունը, էսթետիկական հաճույքի մոմենտը, գեղեցիկի իմացությունը:

Ինտոնացիոն համընդհանուր կապերը հանդիսանում են երաժշտական արամաբանության, երաժշտական-գեղարվեստական մտածելակերպի հիմքը:

Ընկալման բազմաձևությունները չլինելով որոշիչ, այնուամենայնիվ ըստեղծագործության բովանդակությանը հաղորդում են անկրկնելի երանգներ: Ի տարբերություն մաթեմատիկական նիշի կամ, ասենք, որոշ առումով նաև բաների, ինտոնացիան կոնտեքստից դուրս գուրկ է որևէ երաժշտական իմաստից: Ինտոնացիան դա ընկալման պրոցեսում օբյեկտիվ ամբողջի արտացոլումն է տվյալ հնչող հատվածի մեջ:

«Ինտոնացիոն դարձվածք» հասկացողությունը ծայր առտիճանի պայմանական է, քանի որ ինտոնացիան դինամիկ երևույթ լինելով, ստեղծագործության մեջ գտնվում է անընդհատ շարժման, կազմավորման պրոցեսում:

Այդ իսկ առումով ինտոնացիոն «բառարան» ստեղծելու սեմանտիկական ամեն մի փորձ, որը հավակնություն ունի կոնկրետացնելու և համընդհանուր օբյեկտիվ նշանակություն տալու յուրաքանչյուր երաժշտական դարձվածքին, ստեղծելու երաժշտական արտահայտչական միավորների խիստ դասակարգում, նախապես, կարելի է կարծել, դատապարտված է անհաջողության:

Հաշվի չառնել ընկալման բազմաձևությունները և առանձնահատկությունները, նշանակում է անթույլատրելիորեն պարզեցնել, հասարակացնել արվեստի գործերի ստեղծման և ըմբռնման բարդ պրոցեսը:

К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Н. В. ДЕРОЯН

(Р е з ю м е)

Основной вопрос данной статьи — выяснение понятия о музыкальной интонации, наименьшей смысловой единицы музыкального целого. Будучи в произведении динамическим явлением, она находится в процессе непрерывного движения и организации. Интонация вне музыкального контекста лишена всякого смысла, поскольку она в процессе восприятия отражает музыкальное целое в данном реально звучащем отрезке.

В статье затрагивается проблема единства объективно существующего музыкального произведения и его художественного восприятия. Музыкальное произведение (партитура, звучание) вне процесса восприятия имеет объективное, но в то же время лишь потенциальное значение, так как оно таит в себе реальные возможности для раскрытия основного замысла автора. Музыкальная интонация проявляется в процессе восприятия данного произведения. Процесс восприятия, будучи важным звеном в раскрытии музыкального содержания, имеет активный характер. Музыкальное целое, в силу активно действующего внутреннего слуха и музыкально-ассоциативных представлений, воспринимается слушателем в сфере многообразных взаимодействий и взаимоотношений.

Интонация в любом моменте музыкального целого подразумевает единство предыдущего и последующего музыкального движения и эмоциональных состояний, создаваемых этими движениями. Если учесть, что восприятие сопровождается еще и эмоциями немusicalного происхождения, то звучащий отрезок лишается однозначности, приобретает многогранный, многозначимый характер.

Учитывая динамический и многогранный характер воспринимаемой интонации, в статье проводится мысль о невозможности создания интонационного «словаря». Всякая попытка вне контекста придать музыкально-выразительным средствам строго определенное, объективно-конкретное и всеобщее значение влечет за собой упрощение и искажение сложного процесса творчества и восприятия художественного произведения.