

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԵՐԿԻ ԸՆԿԱԼՄԱՆ
ՄԻ ՔԱՆԻ ՕՐԻՆԱԶԱՓՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՄԱՍԻՆ

Արվեստի երկի ռեալությունը գրան-
վորվում է ստեղծագործության և
ընկալման պրոցեսների միասնության մեջ: Գեղարվեստական
ընկալման պրոցեսը իրավամբ դասվում է առավել դժվար և
քիչ լուսարեւված պրորլեմների թվին, որի բացահայտումը
կապված է արվեստի տարրեր տեսակներին բնորոշ ընկալ-
ման յուրահատկությունների վերլուծման և ուսումնասիրման
հետ: Մասնակի եզրահանգումներն անկասկած կարող են
սրռչակի դեր ունենալ արվեստի երկի ընկալման ընդհանուր
օրինաչափությունների պարզարանման համար:

Ներկա հոդվածը լույսի փորձ է՝ երաժշտական ամբող-
ջական երկի ընկալման մի շարք կողմերի վերլուծության
միջոցով հնարավորին շափ ընդլայնելու ուսումնասիրվող
հարցերի այն շրջանը, որն ընկած է գեղարվեստական երկի
ընկալման բարդ պրոցեսի հիմքում:

Երաժշտական ստեղծագործության կամ նրա նույնիսկ ոչ
մեծ հատվածների ընկալման վերաբերյալ ամեն մի գտառ-
չություն անխուսափելիորեն շոշափում է ստեղծագործության
ամբողջական ընկալման հարցը: Նման պարադոքսերում լու-
յայն ենթադրվում է, որ ժամանակի յուրաքանչյուր ակրն-
թարթում ծագող և «անհետացող» հնչյունները և նրանց կա-
պակցությունները այս կամ այն կերպ պահպանվում են
ունկնդրի գիտակցության մեջ:

Հատկապես վերջին շրջանում արժարժվում է հնչյունային կապակցությունների առաջանալու հարցը, բայց այն ամենին չի տարածվում որոշակի հատվածի և, ընդհանրապես, ամբողջական ստեղծագործության ընկալման վրա: Մենշպես պարզված է ակուստիկական-հոգեբանական ուսումնասիրություններից, ինտերվալի նախորդ (առաջին) հնչյունը լսողական ընկալման ոլորտից չի շքանում ամբողջապես, երբ վերցվում է հետևյալը (երկրորդը). առաջին հնչյունը թողնում է այս կամ այն «հետք» լսողական գիտակցության մեջ, ասես շարունակելով գաղտնի հնչել որոշ ժամանակ: Բնականաբար հարց է ծագում. իսկ վերանո՞ւմ է, արդյոք, տվյալ մոմենտը «որոշ ժամանակ գաղտնի հնչելուց» հետո, քն անկախ դրանից, ինչ-որ ձևով պահպանվում է հիշողության մեջ, հարաբերվելով նաև մեծ հեռավորության վրա գտնվող հնչյունների, դարձվածքների հետ: Այս հարցն է ընկած յուրաքանչյուր համեմատաբար ավարտված երաժշտական հատվածի և, անշուշտ, ստեղծագործության ամբողջական ընկալման պրոբլեմի հիմքում:

Հնարավո՞ր է, արդյոք, ենթադրել, որ երաժշտական ըստեղծագործությունը չի ընկալվում ամբողջությամբ, որ այն որպես միասնություն գոյություն չունի ընդհանրապես և, հետևաբար, տվյալ պրոբլեմը զուրկ է սրևէ հիմքից: Նման դատողությունը անտրամաբանական է մի շարք պատճառներով. այն կստիպի մեզ անհիմն կերպով մտածել, որ ամբողջական երևույթը հատուկ է արվեստի միմիայն այնպիսի գործին (նկար, քանդակ և այլն), որն, ի տարբերություն արվեստի ժամանակային ձևերի, միաժամանակյա ընկալվող ամբողջություն է: Բացի այդ, անվիճելի է, որ յուրաքանչյուր ընկալվող օբյեկտ գիտակցության մեջ հանդես է գալիս, բնորոշվում է որպես ինչ-որ մի ամբողջություն. հետևաբար, գիտելով ստեղծագործությունը ոչ որպես մի ամբողջական երևույթ, մենք ստիպված կլինենք, այնուամենայնիվ, ամբողջության գաղափարը վերագրել նրա մասերին:

Երաժշտագիտության և էսթետիկայի մեծ ամբողջական

ստեղծագործության առաջացման պրոբլեմը տեղյալում համեմատաբար քիչ է լուսաբանվել, և առանձին փորձերը ընդգրկում են փաստորեն վերջին 60—70 տարիները: Առավել աչքի ընկնող կոնցեպցիաներից կարելի է նշել Հ. Ռիմանի և է. Կուրտի տեսական աշխատություններում եղած առանձին գրույթները, որոնք տրամագծորեն հակադիր են մեկը մյուսին:

Լ. Մազելը իր «է. Կուրտի կոնցեպցիան» աշխատության մեջ, քննադատելով Կուրտի տեսությունը, հիմնականում պաշտպանում է Ռիմանի գրույթը: «Կուրտը երաժշտական ձևի մեջ տեսնում է միայն պրոցես, ես չի տեսնում այդ պրոցեսի ավարտված արդյունքը: Նա անտեսում է նույնիսկ Ռիմանի ճշմարիտ գրույթը, որ այն բանից հետո, երբ երաժշտական ստեղծագործությունը լսված է, ընդհանուր գծերով, առեւ ակնբարձր են երհայվում է ամբողջությամբ, և որ այդ պատճառով երաժշտական ձևը կարելի է պատկերացնել որպես մի ինչ-որ միասնություն և ամբողջություն, որպես ձև և ոչ միայն ձևավորում»¹: Հ. Ռիմանի այս գրույթը, սակայն, զերծ չէ ներքին հակասություններից: Պնտը է հասկանալ այս միտքը այնպես, որ բոլոր զեպրերում, երաժշտական ստեղծագործության հնչողության ընթացքում ունեւկընդիրը (կոմպոզիտորը) ոչ մի զազափար շունի ընկալվող ստեղծագործության մասին ամբողջապես, մինչև վերջին հնչյունը, որից «հետո» միայն, մեկ ակնթարթում դիտակցվում է ամբողջը: Եթե այս է վերը բերված մտքի էությունը, ապա այն սուր կերպով հակասում է փաստերին: Իսկապես, ամեն որ իր անձնական փորձից ելնելով կարող է պնդել, որ երբ ստեղծագործությունը լսված, ավարտված է, որեւէ երաժշտական ամբողջի մասին խոսք լինել չի կարող. լավագույն դեպքում իներցիայով կարող է որոշ հիշողություն պահպանվել արդեն անցած ամբողջի մասին, որոշ ընդհանուր սպաւորություն մինչ այդ անցած զգայական վիճակների մասին, սակայն հնչողությունից դուրս ամբողջության ակնթարթային ծագումը, որպես այդպիսին, որպես զուտ

¹ Л. Мазел, Н. Рыжкин, Очерки по истории теоретического музыкального знания, вып. II, М.—Л., 1939, стр. 27.

երաժշտական երևույթ՝ բացառված է նման կատեգորիկ ժխտումը դալիս է այն պարզ համարությունից, որ երաժրչությունը բովանդակությունը անխզելի կապված է հենդուսյան հետ, և որևէ մելոդիայի անկրկնելի զեղեցկությունը հաշակելու համար, բոլոր դեպքերում, հարկ է լինում, պարզապես, վերաբաղել և լսել այն, նման ունկնդիրը իր առջև նպատակ է դնում «լսելուց հետո» գիտակցել ամբողջը, ապա ստիպված կլինի երևակայության մեջ մտովի վերաբաղել այն, ինչն արդեն ընկալել էր ֆիզիկական հենդուսյան ձևով, ժամանակի մեծ հատվածում:

«Լսելուց հետո» զրույթը, հավանաբար, մի կոմպոզիտային մոտեցում է, որևէ կերպ լուծելու ամբողջության պրոբլեմը այն պրոցեսուալ երևույթի, որը գտնվում է անընդհատ շարժման մեջ և որի մասերը արտաբուսաբանություն չունեն մեկ պահի մեջ: Լսելու պրոցեսում կամ նրանից հետո գիտակցության մեջ այդ լսածին համապատասխան զգայական կամ որևէ այլ վիճակի պահպանման հարցը բազմիցս եղել է երաժշտագետների խորհրդածության առարկա: Օրինակ, Հինդեմիտը պնդում է, որ զգացողությունը բնական է ավարտվում է հիշողության պահին երաժշտական այն ազդակների հետ, որոնք առաջացնում են այդ զգացողությունները: Կամ հետևյալ միտքը. «Զգացումը անցավ, երաժրչությունը հնչեց վերհացավ—և ապարդյուն է փորձը՝ նորից վերականգնել զգացածը: Քանի որ այն նկատելի է միայն երաժշտության, և այն էլ հատկապես յուրահատուկ երաժրչություն մեջ...»¹:

Չնայած այն բանին, որ որոշ տեսարանների կարծիքով «գիտել ձեր որպես պրոցես նշանակում է ժխտել ձեր որպես այդպիսին», այնուամենայնիվ հարցի լուծումը պետք է փնտրել՝ ուսումնասիրելով դինամիկ զարգացող երաժշտական ստեղծագործությունը, բանի որ այդ է նրա իրական զրահորման միակ վիճակը և պայմանը:

Նման վերցնենք abcd պայմանական հնչյունային շարքը, ապա ամբողջի առաջանալու պատճառները պարզելու հա-

¹ Н. Гартман, Эстетика, М., 1958, стр. 286.

մար կապահանջվի պատասխանել հետևյալ հարցին՝ պահպանվո՞ւմ է, արդյո՞ք, և ի՞նչ կերպ, եախորդ անցած «նե» հեշտունային կապակցությունը «Հ» ունի ընկալվող մոմենտում: Անցած երաժշտության պահպանման գաղափարը տվյալ հեշտոններն պահին բոլոր դեպքերում դուրս է մտնում կապակցածից: Հակառակ դեպքում, անհասկանալի կլինի, թե ինչպե՞ս կարելի է գիտակցել, ըմբռնել ձեռն հեշտունային շարքը «...պես» մի ամբողջություն, ավարտված մեկոդիա, ֆրազ, ևլ... «Ա»-ի հեշտություններից հետո «ն» կետում բացարձակ վերանում, հիշողության միջից անհետ ընկնում է «Հ»-ի նշանակությունը, «Հ» կետում՝ «Ա» և «ն» պահերը և այլն:

Որ մեկ անգամ լսված երաժշտական հատվածը, ինտերվալային բայիերը, ամրապնդվում են հիշողության մեջ, անվիճելի է: Դրա լավագույն ասպացույցն է, երբ, ասենք, ԱԲԱ երեք հատվածից բաղկացած որևէ կառուցվածքի առաջին իսկ ունկնդրումից հետո Ա-ի ունի հեշտությունը երկրորդ անգամ հեշտությամբ ճանաչվում և կոանվում է: Ընկալման պրոցեսում ի՞նչ հատվածի հետ է համեմատվում Ա-ի երկրորդ հեշտությունը (որի շնորհիվ և այն ճանաչվում է որպես ծանոթ մի երաժշտություն), եթե նշմարիտ պետք է համարվի այն, որ Ա-ի առաջին հեշտությունը չի պահպանված հիշողության մեջ:

Ֆիզիոլոգիայի ժամանակակից որոշ նվաճումները ցույց են տալիս, որ տեսողական, լսողական ինֆորմացիայից գիտակցության մեջ առաջացած «...հետքերը պահպանվում են հիշողության մեջ, թեկուզ եթե չբացել է կամայական վերարտադրելու ունակությունը»¹: Հիշողության մեջ մուտք գործած ինֆորմացիան չի անհետանում, չի կորչում: Այն նույնպես ֆիքսացվում և պահպանվում է, իսկ որոշ, յուրահատուկ պայմանների դեպքում՝ վերարտադրվում:

Բնականաբար հարց է առաջանում. իսկ ի՞նչն է պահպանվում, արդյո՞ք անցած երաժշտական հատվածի պատկերացվող հեշտությունը, թե նրա որևէ համարժեք արտա-

¹ А. Н. Лук, Память и кибернетика, М., 1966, стр. 6.

հայտնությունը: Հիշողության ֆունկցիայի վերաբերյալ ժամանակակից գիտությունը այս հարցին տալիս է ընդհանուր, որոշ առումով մշուշապատ և հաճախ հակասական պատասխաններ:

Հնարավոր է ենթադրել, որ երաժշտության ժալալման ընթացքում արդեն անցած հիշողության պահպանումը հիշողության մեջ հանդես է գալիս կայուն սուբստրատի ձևով, որ գիտակցության մեջ վերարտադրվում է ոչ թե հնչած երաժշտությունը, այլ այդ հիշողությունից առաջացած և պահպանված զգայական վիճակը, որի հետ և յուրաքանչյուր ակնթարթում հարաբերվում է ունալ հիշող մոմենտը: Սակայն, ինչպես արդեն նշվեց, երաժշտական որևէ հատվածի նշանակությունը, նրանից ծագող էսթետիկական զգացումը չի կարող գոյություն ունենալ առանձին, այդ հիշողությունից դուրս: Եթե ճշմարիտ է այս դրույթը, ապա ճշմարիտ պետք է համարվի նաև այն, որ ունկնդրման ողջ ժամանակահատվածում էսթետիկական ամբողջական զգացողությունը բացակայում է, որի փոխարեն ընկալման մեջ ֆիքսացվում է միմիայն տվյալ հիշող մոմենտից առաջացած նշանակությունը: Սակայն զգվար չէ համոզվել, որ իրականում, ընկալման պրոցեսում, տվյալ կոնկրետ պահի նշանակության ըմբռնման հետ զուգահեռ, ունկնդրի գիտակցության մեջ, յուրաքանչյուր պահին առկա է նաև ամբողջական ստեղծագործությունը, որի շնորհիվ է միայն տվյալ պահը ստանում կոնստրստային նշանակություն:

Այդքանով իսկ ամբողջական ստեղծագործության առաջացման փաստը չի կարելի արդարացնել ոչ առանձին պահի նշանակությամբ և ոչ էլ էսթետիկական ամբողջական զգացողության ինչ-որ երևակայական ավտոնոմիայով:

Հնարավոր է ենթադրել, որ abcd հնչյունային շարքում «a» պահից «b» անցնելու պահին, վերջինի մեջ կոնցենտրացվում է ինչպես ունալ հիշող «b»-ի, այնպես էլ «a»-ի նշանակությունը, և նույն կերպ «c» կետում տվյալ հիշողությունից բացի «a» և «b» պահերի նշանակությունը և այլն, որի շնորհիվ կազմակերպվում է ամբողջական ստեղծագործությունը՝ abcd: Այս դատողությունը զուրկ է հիմքից, քանի

որ նման պարագաներում ստեղծագործության էսթետիկական ներգործությունը խոզի վրա անընդհատ կատարականաբար, կաշնեք քանակապես և որակապես, և ստեղծագործության վերջին տակաերը, հնչյունները, իրենց մեջ կրելով ողջ նախորդ հնչյունների նշանակությունները, իրականում կունենային անհամեմատ մեծ իմաստ, քան նախորդ սրճի տակա, մտախիվ, քիմա: Առավել ևս անընդունելի է այս միտքը, եթե նկատի առնենք, որ ստեղծագործության մեջ էսթետիկական նշանակությունը բաշխված է թիշ քի շուտ հավասարաչափ և զովար է առել, քի ստեղծագործության ո՞ր կետում է այն, ընդհանրապես, հասնում իր մաքսիմումին:

Կարելի է մտածել, որ էսթետիկական նշանակության աճը տեղի է ունենում ալիքաձև, լոկալ, մեկ քիմայի, մեկ կառուցվածքի սահմաններում: Այլ խոսքով, ձև և ըմ հատվածներում առանձին-առանձին նշանակությունը մաքսիմալ է այն դեպքում, երբ այն աննկատելի է երկու կառուցվածքի անցման սահմանագծում: Նշանակության բաշխման նման դիսկրետ բնույթը կասկած չի հարուցում, տակայն ուսումնասիրվող պոռթկմի շրջանակներում այն չունի որոշիչ դեր, քանի որ, եթե «ձև»-ի պահանջման հարցը հիշողության մեջ, այն ժամանակ, երբ հնչում է «Ը»-ն, այնուամենայնիվ բացառվում է, ապա դրանով իսկ ամբողջության հարցը մնում է շլուծված: Եվ վերջապես, եթե ընդունենք, որ ստեղծագործության մեջ յուրաքանչյուր սեղալ լավող հնչյուն պարագապես նախորդի տրամաբանական շարունակությունն է՝ և իր հերթին՝ ելակետ հետևյալ հնչյունի համար, ապա զովար չէ հասկանալ, որ ալգպիտի շղթայակապ միացությունները կառաջացնեն միմիայն հոսունություն, բայց ոչ ամբողջական ընկալում: Իսկ ամբողջի գաղափարը, ավյալ գնալում, կրիտարինվի երկու հնչյունի միջև ծագող տրամաբանական կապակցությունը:

Անլուծելի հակասություններից խուսափելու համար, հավանաբար, պետք է կարծել, որ ամբողջությունը, բոլոր գնալներում, ներկա է ստեղծագործության յուրաքանչյուր հատվածում, անշուշտ նախորդը վերապահելով, որ ալգպիտի ստեղծագործությունը էսթետիկական առումով բարձրարժեք

է յոր ամբողջականութիւն մեշ և խորթ չէ ունենորի լսողական դիտակցութիւնը:

Նման դատողութիւնը կարելի է հիմնավորել հետևյալ փաստարկներով. նախ, երբ խոսվում է որևէ հատվածի ունեցած նշանակութիւն մասին, ապա բնականաբար ենթադրվում է, որ այն ընկալվում է որպէս մաս այնքանով, որքանով հաւաքելով է մի որոշակի ամբողջութիւն հետ: Հակառակ դեպքում, եթէ ամբողջը պարզապէս բացակայում է կամ պետք է առաջանա հետազայում, ապա մասը կորցնում է իր մաս լինելու ֆունկցիան, վերածվելով ինքնաբաժ մեկ այլ ամբողջութիւն: Պարզ է, որ այդ դեպքում ակամա նույնացվում են մասի նշանակութիւնները՝ կոտորածի մեշ և նրանից դուրս, և մասը, կորցնելով փոխկապակցութիւնը տվյալ ամբողջութիւն հետ, փաստօրէն դադարում է մաս լինելուց:

Պրակտիկան ցույց է տալիս, որ եթէ ամբողջական ստեղծագործութիւնը օժտված է բարձրարժեք էսթետիկական նշանակութիւնով, ապա այն առկա է արդեն ստեղծագործութիւն՝ լսելու ընթացքում ընկալվող յուրաքանչյուր մոմէնտում: Միևնույն ժամանակ, էսթետիկական նշանակութիւնը ավարտված ձևով կարող է ծագել միմիայն ամբողջական ստեղծագործութիւն հետ առնչված, և նրա առաջացումը, անկասկած, պայմանավորված է վերջինիս ռեալ գոյութիւնով:

Թե ինչպիսին է ընդհանրապէս հիշողութիւն մեշ պահպանվող պրոցեսուալ երևույթի ֆիզիոլոգիական էութիւնը, մեխանիզմը, առայժմ զժվար է ասել: Սակայն ժամանակակից դիտութիւնը հայտնի է, որ թինֆորմացիան պահպանվում է դինամիկ, փակ շրջանի մեշ անընդհատ շրջանառվող իմպուլսների ձևով¹:

Ըստ որում, ժամանակակից հոգեբանութիւնը ընկալման միեմալ ժամանակից, հիշողութիւն ֆունկցիայից բացի, առանձնացնում է նաև շղջացողութիւն տեղականութիւնը (*durée de présence*) ակնթարթային ընկալումների ասես «եռնառադայթման» («ֆոսֆորէսցենցիայի») ժամանակը,

¹ A. H. Агк, стр. 98.

որը փոփոխվում է վայրկյանի մի քանի մասից մինչև մի քանի վայրկյան: Մի կողմից, այն ապահովում է զգացողության առկայությունը, իսկ մյուս կողմից, ինչպես վկայում են մոդելացման արդյունքները... ապահովում է կեցության անընդհատությունը... Զգացողության տեղականությունը հենց ննարավորություն է բնականում կերպարների իմացության համար, շնորհիվ հազորդման մեջ նրանց ծավալման... Նա իրենից ներկայացնում է տարրական հիշողություն, որը անհրաժեշտ է ավտոկորեկացիայի ընկալման համար... և պայմանավորվում է ժամանակային ձևերի՝ ութմի, մեկուդիայի ընկալումը¹:

Ընդունելով, որ գիտակցության մեջ ամբողջական ստեղծագործությունը առկա է իր բոլոր մասերով միաժամանակ, դեռևս չի կարելի եզրակացնել, որ հիշողության մեջ մեկ ակնթարթում ի մի են կուտակված ստեղծագործության մեջ տեղ գտած բոլոր նշյունները և նրանց կապակցությունները: Հակառակ դեպքում այդ նույն կապակցությունների կուտակումը մեկ ակնթարթում իրական, ֆիզիկական հիշողությամբ պետք է որ առանցքներ այն նույն էֆեկտը, ինչ որ առաջանում է զնդարվեստական երկի ընկալման պրոցեսում: Կարելի է ենթադրել, որ գիտակցության մեջ ֆիքսացվում, հիշվում, վերարտադրվում են նշյունային բարդ հարաբերությունները տարրեր շերտերի և մակարդակների վրա, որը պայմանավորված է նրանց ունեցած տարրեր նշանակություններով և ֆունկցիաներով: Այլ խոսքով, կոմպլեքսային առավել վառ մեծությունները՝ թեմաները կամ նույնիսկ առանձին կառուցվածքները հիշողության մեջ մզվում են առաջին պլան, ավելի քիչ կարևոր պահերը՝ հեռավոր անկյունները, և այդքանով իսկ ամբողջի ընկալման պրոցեսում հիշողության մեջ տեղի է ունենում խիստ և մանրամասն դիֆերենցիացիա:

Ամբողջը գոյանում է միմիայն երաժշտության հնչելու ժամանակ, նրա յուրաքանչյուր պահում: Այլ խոսքով, կա-

¹ А. Моль, Теория информации и эстетическое восприятие, М., 1966, стр. 156—157.

րելի է պնդել, որ ամբողջի ի հայտ գալու ցայտուն նշանն է, երբ տվյալ պահը ստանում է իր բարձրագույն կոնտեքստային նշանակությունը: Հնչող մոմենտը մի խթան է ամբողջի զրգաման և ի հայտ գալու համար, սակայն այդ նշանի դերը կարող է կրել նաև մի որևէ մասի, հատվածի մտավոր վերարտադրությունը, որը, շատ վառ լինելով, կատարում է նույն այդ ֆունկցիան: Ի. Սելենովը այսպես է բնորոշում այդ օրինաչափությունը. «Մասի վերաբերյալ արտաքին փոքրագույն ակնարկությունը իր ետևից բերում է ողջ ասոցիացիայի վերարտադրությունը: ...Գիտակցության մեջ վերարտադրվում է այն ամբողջությամբ»¹:

Ի տարբերություն բացարձակ մեկուսացված հնչող պահի ունեցած արժեքի, կենդանի ստեղծագործության մեջ նրա էսթետիկական նշանակության աճը կարելի է արդարացնել միմիայն կապելով այն երաժշտության ամբողջական հնչողության հետ, Այլ կերպ մշտապես անլուծելի կմնա այն «առեղծվածը», թե ինչով են տարբերվում մեկը մյուսից տարբեր ստեղծագործություններում օգտագործվող միևնույն հնչյունը, միևնույն ակորդը և նույնիսկ միևնույն դարձվածքները, մտախմբերը, կառուցվածքները և այլն:

Գ. Նելհուսը մի հետաքրքիր փաստ է բերում Մոցարտի կյանքից. «Մոցարտը ասում էր, որ երբեմն, մտովի սիմֆոնիա ստեղծագործելով, նա ողևորվում է ավելի ու ավելի և, վերջապես, հասնում է մի այնպիսի վիճակի, երբ իրեն թվում է, որ ինքը լսում է ամբողջ սիմֆոնիան սկզբից մինչև վերջ, միանգամից, մեկ ակնթարթում: (Այն այնքան պարզ է, ինչպես խնձորը ափի մեջ): Նա ավելացնում է, որ այդ բոլորները իր կյանքի ամենաներջանիկ բուպեներն են...»²:

Դժվար է համակերպվել այն մտքին, որ ամբողջական սիմֆոնիա լսելը «միանգամից, մեկ ակնթարթում» արտահայտությունը ունի փոխաբերական իմաստ կամ պատահական զեղեցիկ մի ֆրազ է, ասված կոմպոզիտորի կողմից որևէ մասնավոր խոսակցության ժամանակ: Ավելին, այս

¹ Н. Сеченов, Избранные произведения, т. I, М., 1952, стр. 89.

² Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры, М., 1958, стр. 60.

նայն միացը, անհշան փոփոխութիւններով, բազմիցս կրկը-
նել են խաշորագոյն կոմպոզիտորներին շատերը, կարծես
հաստատելով, որ երաժշտական ստեղծագործութիւնն ամբող-
ջութիւնն առաջացման և ընկալման օրենքը երաժշտական
ամեն մի հշմարիտ ստեղծագործութիւնն գոյութիւն կարևոր
նախապայմանն է, որ այն ամեններն կախված չէ դարաշրջ-
անի արվեստին բնորոշ յուրահատկութիւններին, կոմպոզի-
տորի մտածելակերպին, ոճին, աշխարհայացքին և այլն:

Յիտակցութիւն մեզ լրիվ ստեղծագործութիւնն ակնթա-
րային ծագման վերաբերյալ նման դատողութիւնները, ան-
շուշտ, կարող են որոշ թերահաճախութիւն առաջացնել այն
առումով, որ այդ պրոցեսում ամենեկին պարտադիր չէ լրիվ
ստեղծագործութիւնն ամբողջական ծագումը: Կարելի է են-
թադրել, որ ամբողջութիւնը ծագում է հիմնական գծերով,
սխեմատիկ ձևով, որպէս ապագա երկի հիմնական զադա-
փար և այլն: Սակայն քննարկվող հարցի տեսանկյունից
նման ուղղումը շունի էական նշանակութիւնն, բանի որ արվ-
յալ սխեման, զեղարվեստական երկի ընդհանուր գծերը ի
սկզբանէ ծագելով որպէս լոկալ ամբողջութիւններ, չեն կա-
րող դիտվել որպէս դեռևս շիրականացված ամբողջի մասեր
և դառնում են այդպիսին միայն հետագա ստեղծագործա-
կան պրոցեսի ընթացքում: Չնայած էսթետիկական ընկալ-
ման բարձր մակարդակը անմիջականորեն պայմանավորված
է տվյալ ստեղծագործութիւնն արժանիքներով, այնուամենայ-
նիվ, նա խիստ կախում ունի մտավոր գործունեութիւնն ակ-
տիվացման մարսիմոնից: Վերջինիս բացակայութիւնը, բն-
որոշ դեպքերում, կործանարար ազդեցութիւն է թողնում երկի
ստեղծման և ընկալման պրոցեսի վրա՝ կորչում է մասերի
միջև եղած փոխհարաբերութիւնը, նվազում է յուրաքան-
չյուր պահի նշանակութիւնը, այլ խոսքով, երաժշտութիւնը
չի հասկացվում, վեր է ածվում ոչինչ շարտաշայտող նշան-
ների քառսային շարժման, ազմուկի:

Այսպիսով, երաժշտական ստեղծագործութիւնն մեզ մա-
սերի և ամբողջի փոխհարաբերութիւնն հարցը փաստորեն
ստեղծագործութիւնն էսթետիկական գնահատման անկյունա-
քարն է:

Իսկ ի՞նչ ենք հասկանում մաս առնելով, և ինչպիսի՞ հարաբերություն մեջ է այն ամբողջի հետ, նրա ծառայական ստեղծագործությունը բաղկացած է համեմատաբար ավարտուն մեծ և փոքր հատվածներից, և ամբողջի ընկալմանը նախորդում է այդ մասերի ընկալումը, որոնք առաջնայինաբար շաղկապվում են մեկը մյուսին, առաջացնելով ամբողջական զործ: Այսպես, Հ. Ռիմանը գտնում է, որ ունկնդիրը չի կարող ընկալել երաժշտական ստեղծագործությունը սկզբում ամբողջությամբ՝ և հետո մասերը, այլ «...միայն առաջնայինաբար, մեկը մյուսին հետևող ոչ մեծ հատվածներից կառուցում է նշանակալից չափերով մասեր: Ամբողջի ըմբռնումը, այսպիսով, անընդհատ սինթեզի արդյունք է»¹: Հարց է ծագում. այս պնդումը ունի՞, արդյոք, համընդհանուր նշանակություն բոլոր գեղարվեստի համար՝ ստեղծագործական ակտի, ընկալման տարբեր առաջնայինների, ծանոթ, կրկնվող կամ լսողությունը օտար ստեղծագործության ըմբռնման ժամանակ: Պարզ է միայն, որ այն լիովին համապատասխանում է վերջին գեղարվեստ, այսինքն՝ երբ ստեղծագործությունը լսվում է առաջին անգամ և, հատկապես, եթե այն խորթ է ունկնդրի՝ լսողական բազային: Սակայն ավելի ձևակերպման մեջ անզգուշորեն օգտագործվող «սկզբում», «հետո» արտահայտությունները խոսում են հօգուտ այն բանի, որ մասերի և ամբողջի փոխհարաբերության հարցի լուսարանումը կրում է մեխանիստական բնույթ: Իսկապես, ինչպե՞ս կարելի է ըմբռնվող հատվածին տալ մաս անունը, առանց միևնույն ժամանակ պարզելու, թե այդ հատվածը, վերջին հաշվով, ինչի՞ մասն է և ինչպե՞ս է ստանում մասի յուրահատուկ ֆունկցիա:

Ընթացողությունից նույնքան հեռու է հոլիստական այն գրույթը, որ ստեղծագործությունը ընկալվում է սկզբում ամբողջությամբ և հետո մասերը (ինչպես կարծում էին անտիկ փիլիսոփաները), որքան և զրան հակառակ մեխանիս-

¹ Մեջբերումը՝ Н. Рижкин, Л. Мазель, «Очерки по истории теоретического музыкознания» գրքից, кн. I, М., 1934, стр. 163.

տական դրույթը, քանի որ ամբողջի և մասերի բաժանումը տեղի է ունենում միաժամանակ:

Երաժշտության պատմության մեջ հայտնի են զեպեր, երբ մասի և ամբողջի՝ մեկը մյուսին մեխանիկաբար հակադրելու փորձերը առիթ են տվել անհիմն տեսական վեճերի՝ կարո՞ղ է մասը փոխարինել ամբողջին և հակառակը: Այսպես, շարադրելով «Տրագիցիոն դպրոցի» ներկայացուցիչ Ա. Մարքսի էսթետիկական տեսական հայացքները, Ռիմկինը գովասանքով նշում է. «...նա կարծես թե մոտենում է մեզ համար տարրական դրույթի գիտակցմանը, որ երաժշտական ստեղծագործության բովանդակությունը ամենեին չպետք է (և նույնիսկ չի կարող) արտացոլվի նրա մասի մեջ, ինչպես մակրոկոսմը միկրոկոսմում...»¹:

Եթե ամբողջի արտացոլումը մասի մեջ պետք է հատկապես այնպես, որ այդ արտացոլումը հենց մասի հատկությունն է, ինչ խոսք, այն հեռու է նշմարտությունից, քանի որ տվյալ զեպում մասը և ամբողջը նույնացվում են: Սակայն ընկալման պրոցեսում հենց մասի մեջ (հնարավոր է ասել նաև՝ մասի հետ միաժամանակ) գիտակցված ամբողջն է, որ այդ մասին հաղորդում է գեղարվեստական արժեք: Հակառակ զեպում, ինչպես արդեն նշվել է, եթե ընդունենք, որ մասի ընկալման պահին ամբողջը բացարձակորեն բացակայում է, ապա անհնար կլինի պատասխանել այն հարցին, թե ինչպե՞ս և ինչի՞ց է դոյանում հատվածի, հեռու մոմենտի բարձրարժեք կոնտեքստային նշանակությունը և ինչո՞ւ է արդարացվում այդ հատվածի, որպես մասի, հեռու մոմենտի գոյությունը: Եվ ընդհանրապես, պնդել, որ յուրաքանչյուր հեռու մոմենտում, մասում բացակայում է ամբողջը, և, հետևապես, այն պետք է որ բացակայի նաև ողջ ստեղծագործության ունկնդրման ընթացքում, նշանակում է ժխտել ստեղծագործության ամբողջական լինելու գաղափարը:

Ամբողջի և մասերի բաժանումը երաժշտության մեջ հարաբերական է, քանի որ այս երկու գործոնները իրականում

¹ H. Рихкин, Л. Маркс, стр. 91.

հանգեա են դալիս անխզելի միասնության մեջ՝ մեկը մյուսին պայմանավորելու, կազմավորելու գիպեկտիկական բարդ պրոցեսի ձևով: «Ամբողջը, իրավամբ, մասերի պայմանն է, բայց նա՝ ինքը, միեկնույն ժամանակ, անմիջական ենթադրում է, որ ինքը կա այնքանով միայն, որքանով նա իրեն իր նախադրյալ ունի մասերը» կամ «Յուրաքանչյուրն ունի յուր ինքնուրույնությունը ոչ թե իր մեջ, այլ մյուսի մեջ»¹:

Անշուշտ, երաժշտական ամբողջի ներսում կան որոշակի ավարտուն հատվածներ, որոնք կարող են ընկալվել նույնիսկ ստեղծագործության առաջին իսկ ունկնդրումից: Համեմատաբար ավարտուն այդ հատվածները օժտված են յուրատեսակ ինքնավարությամբ (որպես ամբողջի մեջ մեկ այլ ամբողջություն). այն աննշան է մոտիվում, շատ մեծ՝ ասենք, սիմֆոնիայի մեկ մասում, սակայն բոլոր դեպքերում այդպիսի մասերի բարձրագույն նշանակությունը կարող է գոյանալ միայն այն ժամանակ, եթե նրանք ընկալվում են ամբողջի հետ հարաբերված:

Առաջին հայացքից հեշտ է համոզվել, որ երաժշտական ամբողջական ստեղծագործությունը ինչ-որ անընդհատ հնչյունային հոսք չէ, այլ խիստ կտրտված է, ընդհատվող և ներկայացնում է մեկը մյուսից զատվող կառուցվածքների մի որոշակի հերթականություն: Կարող է թվալ, որ այսպիսի հերթականության մեջ որևէ հնչյուն ճախ հարաբերվում է մի որոշակի, շուրջ կառուցվածքի ներսում ընկած այլ հնչյունների հետ. այն պատկանում է մի որոշակի վերջացված հատվածի, թեմայի, մելոդիայի և միայն հետո, այդպիսի խոշոր հատվածների, թեմաների փոխհարաբերումն է, որ առաջացնում է ամբողջական երևույթ: Լսողական այս պատրանքը առաջանում է այն սլարդ պատճառով, որ թեմայի կազմում եղած հնչյունային կապակցությունները շատ ավելի վառ են և գտնվում են մակերեսի վրա, այն դեպքում, երբ թեմայից «գուրս» եղած բարդ փոխհարաբերությունների պրոցեսը ընդգրկում է լսողական գիտակցության առավել

¹ Гегель, Сочинения, т. V, Наука логики, стр. 617, 619.

հետազոտող ռեպրտաժերը: Ստեղծագործության մեջ եղած որևէ հնչյուն, բոլոր գեղարվեստական, ամբողջի մասն է, չնայած որ անմիջական լսողության համար նա հանդիսանում է ավյալ թեմայի մասը: Միևնույն ժամանակ, հնչյունը թեմայի միջոցով կարող է հարաբերվել ամբողջի հետ այն գեղարվեստական, եթե ավյալ թեման իր հերթին նույնպես հարաբերված է ամբողջին, հանդիսանալով նրա մասը:

Կարելի է ենթադրել, որ ամբողջական ստեղծագործության առաջացումը և, հատկապես, բեկալումը միշտ չէ, որ կոմպոզիցիայի և համերգային ելույթների ուղեկիցն է: Հաճախ զործը վերջանում է կոմպոզիցիայի լսողության մեջ ստեղծագործությունից անջատվում են ոչ մեծ կառուցվածքներ (թեմաներ), որոնք յուրատեսակ ամբողջություններ չեն ելնով հնչողությամբ բերանվում են, հիշվում և հետագայում նույնիսկ մոտիվի վերարտադրվում: Ընկալման (ստեղծագործման, կատարման) այս ցածր մակարդակում, անշուշտ, բացակայում է ստեղծագործության բերանում որպես ամբողջական, ավարտված գործի: Այն գեղարվեստ, եթե ավյալ ստեղծագործությունը կրկնվում է մի րարք անգամ, ավյալ հիշվող հատվածների միջև վերստին ծագող փոխադրվածությունների շնորհիվ, հնարավորություն է ստեղծվում բեկալման «ստեսողաշարի» բեկալման և հիշողության մեջ նորա-նոր կառուցվածքների, հատվածների ներգրավման համար: Գիտակցության մեջ հետզհետե առաջանում են ամբողջի մեկ այլ, ավելի բարձր մակարդակներ, որից հետո միայն ամբողջական ստեղծագործության աստիճանական կազմավորման առավել բարձր մակարդակի վրա ծագում են նախադրյալներ զգայական-հոգեբանական այն վիճակի առաջացման համար, որը բնորոշված է անվանել լսմանական բարձրագույն հանույթ¹:

¹ Անգլերենից Ռուսեր հետևյալ կերպ է նկարագրում լսողական բեկալման այս սարքի փուլերը. «...ամեն մի անսովոր երաժշտության առաջին ունկնդրման ժամանակ գիտակցությանը ներկայանում է արդեն ոչ միայն սարքերի և նրանց բաղադրիչների խիստ անկայուն համադրություն, այլ որպես համառոտած ազմուկ կամ քառս և անհետ»:

Ինքնըստինքյան հասկանալի է, որ տվյալ դեպքում խոսքը վերաբերում է երաժշտական այնպիսի ստեղծագործությունների, որոնք զեղարվեստական տեսակետից օրյեկտիվորեն բարձրարժեք են: Եթե ստեղծագործության մեջ արդեն իսկ հնչյունային կապակցությունները մինիմալ են, ոչինչ շարասահայտող, ապա պարզ է, որ նման ստեղծագործության ներսում եղած կրկնությունները, թե այդ ստեղծագործության ամբողջական կրկնությունները, որևէ կերպ փոփոխել, աղերվացնել երաժշտության էությունը ի վիճակի չեն և ընդհանրապես կարող են տալ նույնիսկ հակառակ արդյունք:

Հետաքրքիր է նշել, որ հաճախ, ստեղծագործության բաղմամբիվ կրկնությունների դեպքում, հնարավոր է, որ այն աստիճանաբար դրավի երաժշտական գիտակցության ողջ ծավալը, որի ժամանակ տվյալ անհատի մոտ կարող է առաջանալ սուրյեկտիվ եղրակացությունների հանգելու մեծ հսկվածություն: Համենայն դեպս, այս կամ այն ստեղծագործության, ունի, ուղղության՝ մյուսների հանդեպ ունեցած անառարկելի գերազանցության վերաբերյալ անվերջանալի վեճերը մասնակիորեն ծագում են այդ հողի վրա:

Դժվար չէ նկատել, որ ծանոթ, կրկնվող, սպասվելիք հնչյունային կապակցությունների շարքում լսողության համար խորթ որոշ զարձագանքները հեշտությամբ ընթանում են այնքանով, որքանով ուշադրությունը ամբողջությամբ կենտրոնանում է վերջինների վրա, առավել նպատակասլաց զարձնելով հիշողության, երաժշտական գիտակցության գործունեությունը: Եվ ընդհակառակը, եթե հնչող երաժշտությունը բացառապես բաղկացած է լսողության համար խորթ, անսպասելի զարձագանքներից, հարմոնիկ կետերից,

թյուն: Կրկին անգամ ունկնդրելով, պարզվում են ուրվագծերը. երաժշտության ըմբռնումը սկսվում է գիտակցությանը ավելի ծանոթ հարաբերությունների հիշողությունից և նրանց համեմատությունից ավելի քիչ ծանոթների հետ: ...Նոր երաժշտությանը սովորում են, ապա հնչյունահարաբերությունների ընկալումը տեղի է ունենում արդեն ինքնաբերական «լսելու» (ներգիան փոխանցվում է երաժշտությունից «հանույր» ստանալու փուլին» (Н. Глебов, Музыкальная форма как процесс, кн. I, М., 1930, стр. 6).

ապա ուշադրութեան լրիվ շլատման հետեանքով գիտակցութեան մեջ առաջանում է խառնաշփոթ վիճակ:

Մյուս կողմից, այնպիսի ստեղծագործութեան ընկալումը, որի մեջ ապաստղական վիճակը վերին աստիճանի պարզ է կամ ուղղակի բացակայում է, հեշտութեամբ վերածվում է անհետաքրքիր, ձանձրալի և, բնականաբար, մեխանիկական ունկնդրման: Հավանաբար, յուրաքանչյուր անհատի համար գոյություն ունի ապաստղական վիճակի մի այնպիսի աստիճան, որից դուրս անհար է տվյալ ստեղծագործութեան գեղարվեստական բարձր ընկալումը:

Որաժշտական ստեղծագործութեան ընկալման պահին ամեն մի «անակնկալ» քայլ սրում է ուշադրությունը, և այդքանով իսկ ընդունված է ասել, որ ընկալվող ստեղծագործությունը գիտակցութեան մեջ պետք է հանդիպի որոշ զիմադրության: Ընդունված է կարծել նաև, որ այդ զիմադրությունը քանակապես շպետք է մեծ լինի որոշ միևնույնից: Եվ, իսկապես, ազմուկը, բարդությունները երբեք չեն համարվել ստեղծագործության արժանիքներ: Սակայն, մյուս կողմից, այս միտքը զերծ չէ հակասությունից. հետևողական լինելու համար հարկ կլինի պնդել, որ ստեղծագործության առաջին իսկ ունկնդրումը բոլոր դեպքերում պետք է համարվի լավագույնը, քանի որ օժտված է որոշ զիմադրողականությամբ: Եվ, ընդհակառակն, 2-րդ, 3-րդ կատարումների ընթացքում նրա գեղարվեստական նշանակությունը անհապաղ պետք է նվազի՝ նրա զիմադրողականության անկմանը զուգահեռ:

Իսկապես, ինչո՞վ կարելի է բացատրել, որ շնայած ստեղծագործության կատարման բազմաթիվ կրկնություններին, նրա էսթետիկական ազդեցությունը ունկնդրի վրա շատ զեպքերում ունի անընդհատ աճման տենդենց: Պատասխանը, հավանաբար, այս դեպքում պետք է փնտրել հեշտունային կապակցությունների առաջացման քանակական և որակական ցուցանիշների մեջ: Անկախ ստեղծագործության ծավալից, կրկնակի կատարումների ընթացքում ստեղծագործության՝ գիտակցության մեջ առաջացրած զիմադրողականությունը անընդհատ նվազում է և կարող է ընդհանրապես չթանալ: Բայց այդ դեպքում, անվերապահորեն, ունկնդրի

մոտ խիստ բարձրանում է հնչյունային կապակցությունների
ընկալման մակարդակը:

Ընկալման համար պայման չի կարող լինել ստեղծագոր-
ծություն պարզությունը կամ բարդությունը. հնչյունային
բարձրագույն կապակցություններ, որոնք դուցե և առաջին
ընկալման պահին քողարկված էին, փաստորեն ունի այն
հիմքն են՝ որով պայմանավորվում է ստեղծագործության
գեղարվեստական արժանիքների մեր գնահատականը: Մաս-
նակիորեն սրանով կարելի է բացատրել, թե ինչու ոչ մեծ
ծավալի ստեղծագործությունները հաճախ իրենց գեղարվես-
տական արժանիքներով, իրենց կազմավորվածությամբ կա-
րող են լինել շատ ավելի արժեքավոր, բարձր մակարդակի,
քան որևէ ախճանիս կամ օպերա:

Այսպիսով, ինչպես ստեղծագործական ակտի, այնպես էլ
ընկալման պրոցեսի մեջ չի բացառված ամբողջի բազմաթիվ
աստիճանների, տարրեր մակարդակների գոյացման երևույ-
թը, որի դեպքում գիտակցության լսողական ոլորտի մեջ ժա-
ղող դիմադրողականության և սպասողական վիճակների մե-
ծությունները անընդհատ փոփոխվում են և պայմանավոր-
ված են տվյալ մակարդակի վրա կազմավորված գեղարվես-
տական երկի ընկալման կոնկրետ առանձնահատկությու-
ներով: