

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀԱՉՑՈՒՆՔ ՈՐԳԱՅՈՒ ԸՆԴԱՍՄԱՆ
ՕՐՏԻՆՑ

Երաժշտական նշյունի իմացարանական էշտետոսությանը վերաբերող բազմազանի տեսություններից և կարծիքներից կարելի է առանձնացնել երկու հիմնական, իրար հակադիր տեսակետներ, երաժշտագետների մի մասը ընդունաբազմա-հանգում է կարծելու, որ նշյունը, որպես արտահայտչական միջոց, առարկայազուրկ է, բացարձակ չեզոք և ոչ մի ընդ-հանուր բան չունի արտաքին աշխարհի երևույթների հետ: Մյուս հակառակ, գոյություն ունի մեկ այլ, ծայրահեղության հասցված հարցադրում, ըստ որի՝ առանձին վերցրած հիշ-յունը բովանդակալից է, իմաստավորված արդեն աշխարհով, որքանով որ հիշեցնում է, եկարագրում և կամ արտացոլում արտաքին աշխարհում գոյություն ունեցող նշյունային երևույթները:

Այսպես օրինակ, Յու. Գրեմյանը կարծում է, որ «կոմ-պոզիտորը չի կարող տեսաբան տեսնել երաժշտական նշյունների գնեկաին կապը իրականության նշյունային ետիակերպարների, ոչ երաժշտական նշյունների հետ»:

Փորձելով այս տարածված կարծիքը փրկել տեմբրապես եատուրալիզմին հանգելու վտանգից, տեսաբանը երաժշտա-կան նշյունին շնորհում է որոշ ինքնատիպություն և ինք-նուրույնություն, այնուամենայնիվ կապելով բնության մեջ հանդիպող նշյունների՝ քամու ազմուկի, ծառերի սոսա-փյունի, ծովի ալիքների, կենդանիների կամ մարդու ձայնի հետ:

¹ Кремаев Ю. Очерки по вопросам музыкального эстетизма. М., 1957, стр. 127.

Եթե երաժշտությունը նպատակ ունի նշյունների միջոցով վերարտադրելու այն, ինչը գոյություն ունի առօրյա կյանքում, ապա պետք է կորակացնել նման կրկնօրինակը կամ նմանողությունը բերի կլիների նշյունային այն նախակերպարի համեմատությամբ, որը վերարտադրման օրյակտն է: Այս առումով ավելորդ չէ վերհիշել Պ. Հինդեմիտի ծագրը այն կոմպոզիտորի նկատմամբ, որն իր վրա է վերցրել նշյունների լեզվով դուրզամոզ մերենայի ազմուկը վերարտադրելու ծանր պարտականությունը. «Եթե նա իր վրա է վերցրել ողջ այդ աշխատանքը, որպեսզի ստեղծի նույն այն էֆեկտը, որն ավելի ուսցիոնալ և էժան առաջացնում է աշխատող մերենան, նա իսկապես որ ցածր է զնահատում իր աշխատանքը»¹:

Նշյունի իմաստային նշանակության հարցը հատկապես հրատապ է ժամանակակից երաժշտագիտության մեջ, քեկուդ պարզաբանելու համար այն հայտարարությունը, որ նից հեւծ երաժշտական մտածելակերպի, հարմոնիայի, մելոդիայի փոխարեն այժմ ստեղծագործության կալկետը պետք է լինի «ազատագրված» ինքնարալ նշյունը:

Նշյունի միջոցով ծագող իմաստային նշանակությունն, րաւ ասոցիատիվ տեսության, ընդհանրապես ընդունված է բաժանել երկու հիմնական ձևերի՝ պատահական (ինդիվիդուալ) և կայուն: Պատահական ասոցիացիաների թվին են հասվում, այսպես կոչված «չունային լսողությունը», հոտի, համի հետ զուգակցվող նշյունային երևույթները, որոնք բոլոր դեպքերում պատահական են և ոչ տիպական²: Թերևս պատահական ասոցիացիա կարելի է համարել նաև ոչ երաժշտական ծագում ունեցող գործոնների հետ նշյունի պատահական ռեֆլեկտորային կապը, որը գործնականում հաճախ հանդիպող երևույթ է: Ընկալվող երաժշտությունը որոշ դեպքերում կարող է վերածվել մեր անձնական հույզերի, զգացմունքների, պատկերացումների հանդեպ լուրատեսակ

¹ Хиндемит П. «Мир композитора». Советская музыка, 1963, № 5, стр. 118.

² «54» Кремлев Ю. Очерки по вопросам музыкальной эстетики, стр. 197.

մի քանի, որն անշուշտ ազգայ ստեղծագործության բուն բա-
ղանդակության հետ ոչ մի ընդհանուր բան չունի:

Համանայն այդ տեսության, կայուն առաքիաթիվ կապե-
րը, ընդհակառակը, ծագում են պայմանական ունիթերների
հոգի վրա և ֆիզիոլոգիական նշանակության ունեն: «Նշյու-
նի միջոցով կարելի է դասել առարկաների որակի մասին,
երանց փերտումության, քաշի, խտության մասին և այլն»¹:
Նման հանապարհով երևան են գալիս շրջապատող միջա-
կայքի այս կամ այն երևույթի հետ անշուշտ պայմանա-
կան անալոգիաներ, առաքիաթիվ կապեր: Ահա մի քանի
նմուշներ. «...արևի լույսը բարձրացնում է կյանքի տոնու-
սը երկրի վրա և այդ պատճառով մշտականորեն նույնպես
սովորական է: ...«Բարձր» մշյունները առաջանում են առա-
վելապես մթնոլորտի մեջ (քամու ազմուկը և այլն) և նրա
բնակիչների կողմից (թռչուններ, միջատներ), որակից
Պարավոր է բարձր մշյունների միջոցով մշյունագրել եր-
կների անհուն խորությունը: Ընդհակառակը, ցածր մշյուննե-
րը արտաբերում են առավելապես երկիրը, երկրային առար-
կաները, հոգի ընդերքը:

...Այստեղից «Պարավորությունը» «բարձր» և «ցածր» հըն-
շյունների կոնտրաստով երաժշտության մեջ արտահայտել
անկումը, պարզեցված-ներքինաց զամմայով»², նմի հետե-
վողականորեն շարունակենք նման անալոգիաները, ապա
ֆանտազիայի օգնությամբ Պարավոր է ցանկացած առար-
կան կամ երևույթը նմանեցնել մի որևէ բանի: Մակայն որևէ
երևույթ հասկանալու համար, կարծում ենք, որ նման անա-
լոգիաները սկզբունքային, գոնե նշանակալից գեր չունեն:
Անալոգիան չի կարող բացատրություն լինել, առավել ևս
գիտական ապացույց:

Առաքիաթիվ տեսության համար էականային է այն
գրույթը, բայց որի կոմպոզիտորը իր ստեղծագործության
համար մշյուններ է բնարում արտաբերել միջավայրից: Երե-
մասինկ զամման արտացոլում է «քամու տոնացը», իսկ ՄԱՍ
սիեման արտահայտում է կյանքում լայն տարածում ստա-

¹ КРЕМЛЕН Ю. Очерки..., с. 17, 197.

² Կայն տեղը, էջ 201—202.

ցած հոգեվիճակների կամ գրավյունների փոփոխությունը՝ «ուրախություն, տխրություն և նորից ուրախություն», «խաղաղ բնապատկեր», հայտնվում է սուրացող զնացքը և անհետանում և այլն»:

Այս տեսության առաջին հետևողական ներկայացուցիչները ուղղակի կոչ են անում կոմպոզիտորներին՝ լսել բնությունը, առարկայում ծագող «նոր ինտոնացիաները», մարդկանց խոսակցությունները, գործարանի, բաղարի աղմուկը և այլն:

Ամենին հաշվի չառնելով երաժշտության բովանդակության, ամբողջական ստեղծագործության որակական տարբերությունը այդ ստեղծագործության մասերի՝ հնչյունների, նշանակություններից կամ նրանց պարզ գունավորից, ասոցիատիվ տեսությունը, ի վերջո, անմիջական շփման մեջ է մտնում հասարակիզմի հետ:

Հնչյունի «էսթետիկական գրավյուն» երևույթը, կարելի է ենթադրել, ամուր շաղկապված է հնչյունի այս կամ այն տեմբրային գունեղության հետ: Սակայն միամտություն կլիներ երաժշտական ամբողջական ստեղծագործության ողջ նշանակությունը խարսխել հնչյունի էսթետիկական գրավյունի փաստին: Համեմատել երաժշտական առանձին հնչյունների էսթետիկական գրավյունի ընդունված շափանիչը՝ մարդկային ձայնը, բնական վիճակում, այսինքն առարկա խոսակցական լեզվի մեջ պետք է որ բազմապատիկ անզամ ափելի մեծ էֆեկտ ունենա, որը սակայն դործնականում չի նկատվում ամենին:

Իսկ ինչպե՞ս վարվել այն դեպքում, երբ միևնույն գործիքի վրա կատարվում են տարբեր ուժի և արժեքի ստեղծագործություններ. նիշտ կլինի արդյոք այդ ստեղծագործությունների որակական տարբերությունը հանդեցնել տեմբրային տարբերությանը, որը տվյալ դեպքում փաստորեն անփոփոխ է: Հնչյունների պատահական շարքը լավագույնս սույալի վրա, բովանդակության առումով, առանձնապես չի տարբերվում այդ նույն շարքի հնչողությունից մեկ այլ գործիքի վրա, որը հետո է լավագույն կոլվելուց: Նույն կերպ

խոսքի առանձին Աշխատանքը կարող էն ունենալ ասոցիատիվ նշանակություններ, գունեղության տարրեր աստիճաններ, սակայն ոչ ոք չի փորձում այն գնել լիզվի, խոսքի և մտածողության հիմքում:

Աշխատի ֆեռտիլիտետը, ինչպես արգեն նշվեց, հանդիսանում է հասարակելի, և քնակահարար, վերանում է տարբերությունը գեղարվեստական տեսակետից տարրեր արժեքներ ենթակայացնող գործերի միջև, արդարացիում է Աշխատանքի ցանկացած սխառմը՝ մեխանիկական լինի այն, թե որ գանական: Արդարացիում է, քանի որ բոլոր գեղարվեստական գործերից պահանջվում է միմիայն «լավ» հասկանալ Աշխատանքի շարքի յուրաքանչյուր առանձին Աշխատել, «գիտակցել» նրա մեջ պարունակվող ասոցիատիվ, անալոգիկ կապերը արտաքին աշխարհի հետ: Հետ այս հետևությունների, նշմարիտ է համարվում այն տարրերից պեղումը, որ երկու տարրեր ստեղծագործություններ, էթն ունեն միևնույն Աշխատանքի կազմը, պետք է որ գիտակցության մեջ ասոցացնեն միևնույն բովանդակությունը:

Նրաժշտական Աշխատել, որպես ընկալման օբյեկտ, կարող է ունենալ հետևյալ գրությունները, այն մեկուսացված վիճակում, ետև և առաջ ընկալվում է որպես ֆիզիկական երևույթ, ֆիզիկական որևէ առանձին միջավայրի աշխուժան առաջանում, որը գիտակցության մեջ Աշխատանքի զգացողություն է առաջացնում: Նրաժշտական Աշխատել ակուստիկական ցուցանիշներից երկը՝ տեղություն, բարձրություն, ուժգնություն (պատահական ասոցիատիվ կապերի բացակայության պայմաններում) հարաբերական մեծություններ են և լուսնեն ավելի ինֆորմատիվ նշանակություն, քան այն, ինչ արտահայտում են: Աշխատել շարքող հատկությունը գունեղությունն է, տեմբրը, որի այս կամ այն տարրերից պայմանավորված է Աշխատել հետ միամասնական ընկալվող սրերանների բանակով և առանձին սրերանների ինտենսիվության աստիճանով:

Հաճանարար Աշխատել՝ լուղություն վրա թողած ֆիզիոլոգիական էֆեկտով պետք է բացատրել նրաժշտական գործիչների Աշխատել արժեքավորումը և հույնիսկ հարյուրամյակներ տեղի այն զարմանալի մշտականությունը, որով

աշխարհ է բնկենում խառնակահան *bel canto* երգեցողության բարձր գնահատականը: Կարենյի է պնդել, որ առանձին Շնչյունի ֆիզիկական ցուցանիշները, չնայած բնկալման մեջ որոշակի ինֆորմացիայի ազդույթ էն, չնայած առանձին Շնչյունը, տանը իր տեմբրային կազմով կարող է ստանալ «դուրեկական» կամ «անդուրեկական» բնորոշումը, այնուամենայնիվ, նման գնահատականը չի բարձրանում զգացողության մակարդակից և էսթետիկական արժեք չի ստանում: Շիլլերի խոսքերով «ստան» «Առանձին Շնչյունը հաճույք է պատճառում միայն ֆիզիկական զգացողությանը: Դեղեցիկը հիմնված է կոմպոզիցիայի վրա»:

Էսթետիկական նշանակության բացակայությունը տվյալ զնայում բացատրվում է թեկուզ նրանով, որ առանձին վերջրած Շնչյունը զեռես չի հարարերված որեւ բովանդակության հետ և նրա կրողը չէ:

Իսկ որպիսի՞ն կլինի գնահատականը, եթե Շնչյունը դիտվի արտահայտվող բովանդակության հետ փոխհարարերված, այնինքն՝ Շնչյունների որոշակի համադրության մեջ: Այս զնայում կարենոր նշանակություն է ստանում տվյալ Շնչյունի ֆիզիկական ցուցանիշների որակական կազմի համապատասխանությունը արտահայտվող բովանդակությանը: Լսողական հիշողությունը ասես որոշակիորեն անտեսում է ինչպես Շնչյունի կոնտեքստուալ նշանակությունը, այնպես էլ Շնչյունի միշտցով արտահայտվող առարկայի առանձին վերջրած զեղարվեստական արժեքը: Կարենոր միայն այն չէ, թե ինչ է արտահայտվում և ինչպես է արտահայտվում: Երկու այդ պահերի առանձնակի բնութագրերը կարենություն ունեն այնքանով, որքանով այդ պահերի փոխհարարերության հիմքի վրա առաջանում է աղերսատության այս կամ այն աստիճանը. այլ խոսքով, կարենոր է նաև այն, թե Շնչյունը իր ֆիզիկական կազմով որքանով է համապատասխանում այն բովանդակությանը, որի կրողն է: Նման պարագայում Շնչյունի ֆիզիկական հատկությունների և տվյալ բովանդակության մեջ առկա համապատասխանության տարրեր աստիճանները դառնում են այս կամ այն գնահա-

1 Шпапер Ф., Статьи по эстетике. М.—Л., 1935, стр. 469.

տականի շափանիչ: Համապատասխանության ֆենոմենը առկա է ինչպես գեղարվեստում, նրա տարրեր տեսանկերում, այնպես էլ առարկայում և եռյակի գեղարվեստի մեջ. այլ կերպ առած, բոլոր այն գեղարվեստ, երբ Մշակութային ուղեկցում է որևէ երևույթի կամ առարկայի Ֆուրաբանչյուր իրադրություն, յուրաքանչյուր երևույթ պահանջում է ազդեցության Մշակութային գրանցում և, բոլոր գեղարվեստ, Համապատասխանության թվերով աննշան խախտումը (եթե այն չի կատարվում միտումնավոր և չի ծառայում որևէ գեղարվեստական նպատակի) առաջացնում է անբավարարվածության զգացում և եռյակի նակարանք:

Այս սրինաչափությունը առավել պարզ գրանցվում է, ասենք, երաժշտության տարրեր ժանրերի մեջ. այսպես, Հատրադային ժանրի երաժշտությունը պահանջում է յուրատեսակ ֆիզիկական հատկություններով ստացված Մշակութային սպերային ժանրը՝ մեկ այլ տեսակի, ժողովրդական երգի ժանրը «նախընտրում» է ակուստիկական այնպիսի ցուցանիշներով ստացված Մշակութային, որոնք ամենին ցանկալի չեն լինի սպերային ժանրում և այլն: Բիզնիս «Կարմեն» սպերային նախընտրում է թվերով անթերի կատարումը ժողովրդական գործիքների անսամբլի կողմից առնվազն թերահամարության կառուցանի, սպերային երգիչը իր զուգահեռ տեմպային յուրահատուկ ձայնով չի կարող մրցել ժողովրդական երգեր կատարող որևէ շարքային երգչի հետ, եթե իր երգացանկի բնորոշության հարցում հաշվի չի նստել Համապատասխանության սրինաչափության հետ: Ավելին, Մշակութային որակի՝ և ստեղծագործության բովանդակության Համապատասխանության հարցը բարձր կատարողական արվեստում ամեն գեղարվեստ ստանում է կարևոր նշանակություն: 17-րդ դարի կուպոլիտոր Գ. Սկարլատտիի գործերի կատարումը պահանջում է յուրատեսակ Մշակութային արվեստ, այն գեղարվեստ, երբ Մշակութային տվյալ որակական հատկանիշները կարող են ամբողջությամբ անբավարար լինել, ասենք, Մարկիսի կամ Մոսկովիչի ստեղծագործությունների կատարման համար և այլն: Այսպիսով, յուրաքանչյուր գեղարվեստ Համապատասխանության տարրեր աստիճանները որոշելիս առաջանում են տարրեր գեահատականներ, որոնք ի տարբերություն աստիճանի հեն-

չյունի ֆիզիկական հատկությունների նշանակությունը, էսթետիկական բնույթ ունեն և հաճախ որոշիչ դեր են կատարում ստեղծագործության ըմբռնման հարցում:

Երաժշտական Վնչյունի ֆիզիկական հատկություններից որևէ մեկի (ասենք ուժղեություն) ընդգծումը անշուշտ կարող է ստանալ էսթետիկական նշանակություն այնքանով, որքանով հարաբերվում է տվյալ ստեղծագործության բովանդակության հետ: Նման նշանակությունը տարածվում է նաև ցանկացած երաժշտաարտահայտչական միջոցներից որևէ մեկի, ասենք, մետրառիթմի (որի ներսում հանդես է գալիս Վնչյունը) տոանձնակի դրսևորման վրա: Մուրը ղեպքերում, սակայն, բարձրարժեք ղեղարվեստական երկում Վնչյունի որևէ հատկության կամ երաժշտաարտահայտչական միջոցի գոմինանտ լինելը պարտադիր առնչվում է կոնտեքստում Վնչյունի մյուս հատկություններին և երաժշտաարտահայտչական այլ միջոցներին:

Հակառակ պարագայում, եթե երաժշտական Վնչյունի որևէ հատկության հիպերտրոֆիան հետևողականորեն հասցվում է այնպիսի վիճակի, որի ղեպքում միևնույն ժամանակ անտեսվում են լադատոնայնական, ինտոնացիոն, մետրառիթմական և երաժշտաարտահայտչական այլ կարևորագույն միջոցները, հիմնովին աղճատված տվյալ երաժշտական երկի ղեղարվեստական արժեքը խիստ տուժում է և այնքան ավելի շատ, որքան լայն է երաժշտաարտահայտչական միջոցների ունեցածան շրջանակը:

Անշուշտ Վնչյունի որևէ հատկությունը (ասենք ուժղեությունը) բացարձակ և միակ նշանակություն տալը (հարվածային գործիքների հարուստ և շրեղ օգտագործմամբ) կարող է ունկնդրի վրա ունենալ ֆիզիոլոգիական ազդեցություն և նույնիսկ առաջացնել նորարարության պատրանք:

Սակայն էսթետիկական այդ խարկանքը հեշտությամբ կարելի է բացահայտել տվյալ «երկի» կրկնակի կատարումները ունկնդրելիս, որի ղեպքում ամբողջովին մերկանում է երա ներքին դատարկ պարունակությունը և միօրինակությունը, որում Վնչյունից մնացած միակ հատկությունը՝ ուժղությունը ծառայում է միմիայն լսողական օրգանի վրա ֆիզիկական նշում գործադրելուն:

Նրաժշտական Շնչունք խմբավորման ներքոյ Շարա-
վոր գրականութիւնը կազմած է նրա՝ որպէս նրաժշտական ամ-
բողջական ստեղծագործութիւնն տարրական մասնիկ լինելու
հարցի հետ: Պարսիտութեան մեջ Շնչունք (նոտայի) ինչ-
պէս ակուստիկական ջուղանքները, այնպէս էլ համապա-
տասխանութեան օրինաւորութիւնը սակայն չազդարձած են,
զանգում են ետին պլանի վրա. Շնչունք հանգին է գալիս
յուրաքանչեւ արտաբանութեամբ:

Շնչունք ինտոնացիան բնույթը, որը պարտական է նրա-
յունաշարի առանձին տարրերի միջև առաջացած փոխա-
րարկութիւնների խիստ բարդ ստրուկտուրային, իմաս-
տավորում է ամբողջի յուրաքանչեւը պահել և գերիշխում է
ակուստիկական և կատարողական կողմերի վրա: Ըստ որում
նրաժշտական արվեստի առանձին գլուխգործոցներում այդ
իմաստավորումը հասնում է այնպիսի մաշտմամբ, նրբ
լսթեղծական հանույք է պատճառում Շնչունաշարի նույ-
նիսկ մտովի պատկերացումը (ոնայ Շնչողութեան բացակա-
յութեան պայմաններում) և կամ այն Շնչունաշարի ոչ մեծ
մասնով կատարումը, որը կոմպոզիտորը հախապէս նշել է
օրկեստրային կատարման համար: Բոլոր դեպքերում զեա-
հատվում է ստեղծագործութեան կոմպոզիցիան, որպէս բա-
ղանդակութեան արտահայտիչ:

Շնչունք, որպէս ամբողջի տարրական մասնիկ, լս-
թեղծական արժեքավորումը այս դեպքում շատ մեծ է,
բայց, այնուամենայնիվ, չի կարող համարվել լրիվ: Արժե-
քավորումը զանոնում է կատարելով՝ փնդանքի Շնչողութեան
մեջ, նրբ լիովին գրականութիւն է նաև համապատասխանու-
թեան օրինաւորութիւնը: Վերջին հաշվով յուրաքանչեւը
կոմպոզիտոր ստեղծագործում է ոչ միայն նկատի ունենալով
Շարավոր ունկնդիրների հախախտութիւնները, այլև հա-
նախ կանխապէս հաշիւն առնելով այս կամ այն գիրտուղ
կատարողի տեխնիկական և կատարողական յուրահատկու-
թիւնները:

Այսպիսով, պնդել, որ առանձնակի վերցրած Շնչունք
չնոք է ավելի ստեղծագործութեան բաղանդակութեան հան-
դեպ, ամենին չի նշանակում, որ այն զուրկ է բնականա-
պէս իմացարանական նշանակութիւնից: Տվյալ կոնկրետ

առեկագործության բովանդակության հանդեպ, որը ներկայացնում է նոր որակ, բարձրագույն կարգի նոր երևույթ, կանաներստից առանձնացված նշյունը իսկապես շեղոք է, միևնույն ժամանակ որպես «երաժշտական լեզվի» նյութական տարր, ածագած է որոշակի արձևերով:

Այլ խոսքով, առանձին նշյունների ֆիզիկական հատկությունները մեկը մյուսի վրա մեխանիկորեն կուտակելը չէ, որ առաջացնում է բովանդակություն, այլ նշյունների միջև ծագած այն հարաբերությունները, որ յուրաքանչյուր անգամ կորցնելով իր նախնական արժեքը, ձևոք է բերում նոր որակ: Ըստ որում այդ պրոցեսում վերաիմաստավորվում են նշյունի ունեցած նախնական հատկությունները, որոնց փոխարեն նա ստանում է իր նախնական հատկություններից տարբեր նշանակություն. «Ամբողջի մեջ մասերը, որպես մեկուսացված օրյեկտների բնորոշ հատկություններ, չեն ոչնչացվում, այլ պահպանվում են հազվաճարված, փխակերացված ձևով»:

Այսպիսով, ամենեին շփոթելով նշյունի օրյեկտիվ ֆիզիկական հատկությունները, միևնույն ժամանակ ոչ մի հիմք չկա դրանց վերադիել բացարձակ նշանակություն: Պետք է կարճել, որ առանձին վերցրած նշյունի ֆիզիկական հատկությունների հիմքի վրա գոյություն ունի այլ նշյունների հետ հարաբերվելու միջոցով որոշակի նոր նշանակություն ձևոք բերելու պոտենցիալ հարավորություն:

Վերջին հաշվով, փորձելով իրականության մեջ գոյություն ունեցող յուրաքանչյուր առարկայի էությունը փնտրել նրա բազադրիչ մասերի և ոչ թե այդ մասերի փոխհարաբերության մեջ, կարելի է հանդել այնպիսի անհեթեթ եզրակացության, ըստ որի առարկայի էությունը (ինչպես կարծում էին անցյալ դարերի մեխանիստորեն մտածող բնագետները) արդեն ի սկզբանե գոյություն ունի նրա կազմի մեջ մտնող մասնիկների մեջ: Դրանով իսկ, անշուշտ, անհիմն կմխտվի նաև նոր որակի առաջացման երևույթը ընդհանրապես:

¹ Блауберг И. В. Проблема целостности в марксистской философии, М., 1964, стр. 59.

Նրա երաժշտական նշյունը, եռյակիսկ առանձին զննարան, ստացած լինելը սեմանտիկ նշանակությունը, ապա պարզ չէր լինի, քն ինչպես են ստեղծագործողները կարողանում քանակապես ինչպես սահմանափակ նշյունների միացումը արտահայտել որևէ բովանդակություն, հասկանալու ենք այն վերաբերում է մարզկային ենթաշխարհում ստեղծողի պոետիկական պրոցեսներին, հոգնական ապրումներին՝ այդ բազմազանությունը:

Պետք է հարմել, որ ստեղծագործության ուսուցչական նշանակությունը կազմավորվում է այլ գործունեություն, որոնք միաժամանակ առկա են սովորչական նշանակությունում, և այդ ուժերի ենթգործման շնորհիվ է, որ սովորչական-մամենար ֆիզիկական երևույթից վերածվում է երաժշտական նշանակության կրող որոշակի գիտակցված միավորի:

Նշյունաշարում իրար հաջորդող նշյունները ստանում են որոշակի իմաստ այն պատճառով, որ գոյություն ունի կապակցությունների բարդ սխեմա, և որ շարքի յուրաքանչյուր նշյունի ընկալման պահին մենք, համեմատաբար, գտնվում ենք հմտցիոնալ հարաբերությունների միևնույն որոշակի ոլորտում: Կարևոր է միայն որևէ ինտերֆազային շարժի կամ ակորդների հերթականության ընկալումն է ինքնաբերական, այլև այդ համադրումներին հարաբերող և հաջորդող մասերի միջև կամ բոլոր այն բարդ փոխազդեցությունների առկայության բմբռնումը, որի շնորհիվ սովորչական ընկալվող մամենար ստանում է հոր արժեք, հոր իմաստ սովելին՝ քան ինքն առանձին: Այս փաստի ընդունումը անխուսափելիորեն պահանջում է ընդունել նույնպես, որ մեկուսացված նշյունի և նույն նշյունի կապակցված գիճակի միջև գոյություն ունեցող տարրերությունը իր առաջացմամբ պարտական է վերլիկին հետ միաժամանակ ընկալվող բազմաթիվ գործունեների առկայությունը: Այդ պրոբլեմի մանրակրկիտ բնութագրումը դուրս է եերկա հոգվածի շրջանակներից և աշխարհա առանձին ուսումնասիրության նյութ է:

Իսկ ինչպե՞ս պետք է հասկանալ ընկալման մեջ միաժամանակ առկա գործունեների ֆենոմենը: Հնարավոր է, արդյուր, միևնույն ակնթարթում ընկալել մեկը մյուսից տարրերով

երևույթներ, առանց քառասյին վիճակ ստեղծելու գիտակցության մեջ: Այդպիսի վիճակ իրոք կարող է ստեղծվել, եթե փորձենք ընկալել միաժամանակ ժամալվող մի քանի բացարձակ ինքնություն համասարազոր մեղեգիների շարքը: Այս դեպքում ընկալումը հնարավոր է դառնում միմիայն ընկալվող օբյեկտների ինքնությունության կորստի գնով:

Գործնականում, սակայն, բազմաձայն որևէ ստեղծագործություն ունեղորելիս մեկ զլխավոր մեղեգիկ գծի ընկալումը կարող է զուգորդվել հարաբերական ինքնությունության ներկայացնող բազմաթիվ մեղեգիկ գծերի, տեմբրային, հարմոնիկ կետերի, նվագակցության կամ կոնտրապունկտային ձայների հետ, որոնք հաճախ աննշան մեծություններ լինելով, ոչ միայն շեն խանդարում, այլև ընդհակառակը, հարստացնում են, վերջին հաշվով, նպաստում են տվյալ գրվածքի գծի նշտ և ամբողջական ընկալմանը:

Միաժամանակյա ընկալման երևույթը տարածվում է նաև երաժշտական հնչյունի վրա. այսպես, օրինակ, բմբոնում է արդյոք, լսողությունը հնչյունի մեջ պարփակված ենքա հետ միաժամանակ ընկալվող բազմաթիվ օրերտոնները: Այս հարցի դրական պատասխանը, որը կասկած չի հարուցում, շատ ավելի համոզեցուցիչ կլիներ, եթե փորձենք որևէ հնարով ընկալվող հնչյունի միջից աստիճանաբար հեռացնել նրա օրերտոնները, ասենք, սկզբում 16-րդը, հետո 15-րդը, 14-րդը և այլն: Տվյալ դեպքում, նույնիսկ հեռավոր օրերտոնների բացակայությունը, որոնք առաջին հայացքից կարող էին ընկալման պրոցեսից դուրս թվալ, անմիջապես կանդարդառնա հնչյունի որակական կոդմի վրա. հնչյունը, ասես զառնալով «քիմիապես մաքուր», աստիճանաբար կրկորցնի իր գունեղությունը:

Երաժշտական ստեղծագործության ոչ մեծ հատվածում արդեն անցած կամ սպասվելիք հնչողությունների պահպանմանը զուգահեռ, ենթադրվում է նաև մի շարք էմոցիոնալ վիճակների առկայություն, որը անցած (իսկ որոշ դեպքերում՝ նաև սպասվող) երաժշտական տրամադրությունների բարդ կամպլեքս է: Ներկայի մեջ երաժշտական առանձին գործոնների պահպանման այս երևույթը հսկայական նշանակություն ունի ամբողջական ստեղծագործության կոմպո-

զիցիոն միանությունն ապահովելու գործում։ Ավելին, ընկալման այս հատկության ինտենսիվության տարրեր առաջնաները բոլոր ժամանակներում ընկել են երաժշտական արվեստի զարգացման հիմքում, որպես վերջինիս յուրատեսակ կարգավորիչ։

15—16-րդ դարերը արևմտաեվրոպական պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարթոնքի ժամանակաշրջանն էին։ Նրանք տուրքային, որին անցյալում սոսկ ծանրին, պաշտամունքներին, զվարճալիքներին ծառայելու զեր էր հատկացված, այժմ առաջնանաբար վերածվում է գաղափարախոսական հզոր միջոցի։ Այդ պրոցեսի ընդերքում բազմերանգ գոյններով ծաղկում է պոլիֆոնիկ արվեստը՝ Փալեստրինայի, Ֆրեսկոբոլայի, Քուբատեուզի գեմոլրատական աչազիցիաներով հարուստ երաժշտությունից մինչև Բախի և Հենդելի հոգերանակուն լիթիկոֆիլիսոփայական գաղափարներով հաղեցված ստեղծագործությունները։

Ավելի քան երկու դար առաջնանական, որակական հոփոխությունները առաջին, հերթին շոշափում էին անցյալից ժառանգություն մեացած երաժշտական արտահայտամիջոցների ոլորտը։ Մյուս կողմից, այդ ժամանակահատվածում ծագող զեղարվեստական-գաղափարական հոր սկզբունքները առավել առաջադեմ կոմպոզիտորներին հրամայաբար մղում էին երաժշտական արվեստում գոյություն ունեցող արժեքների վերազնահատմանը։

Յուրահատուկ դարձվածքները, ինտերվալային քայլերը, լազային մասնիկներալը և, ավելին՝ պոլիֆոնիկ թեմատիզմն ու ստեղծագործության կոմպոզիցիոն կառուցվածքը, տեսառականաեղանակով և բյուրեղանալով, առաջնանաբար ենթափոխեցում էին շիտակցություն, որը, բնականաբար, ուղեկցվում էր երաժշտական շարադրանքը, միտքը տերեզնատ զարգացնելու մասշտաբները ընդլայնելու բուն անկողնեցով։

Դժվար է պատկերացնել, որ 14—15-րդ դարերում, կոնկրետ թեմատիզմի, լազա-հարմոնիկ մասնիկներալի, մասշտաբային-կառուցվածքային ձևերի բացակայության և մյուս կողմից՝ երաժշտական լսողական տրագիցիաների սահմանափակության պայմաններում, պրոֆեսիոնալ երա-

մըշտութիւնն բռնեց զարգացումը չէր ընթանալու պոլիֆոնիկ ոճով: Այս պրոցեսը բնական էր, քանի որ պոլիֆոնիկ ոճին յուրահատուկ իմիտացիոն-կանոնիկ, սեկվենցիոն կամ ենթաձայնային զարգացման օրինաչափութիւնները մեծ հնարավորութիւններ էին ընձեռում լավագոյնս իրագործելու երաժշտական հիշողութիւն մեղ մի շարք գործոնների միաժամանակյա պահպանման երևոյթը:

Կարելի է ենթադրել, որ ունիւ և պատկերացվող հնչյունների բարդ փոխհարաբերութիւնները կոնկրետացնելու, որոշակի զարմեցնելու և, միաժամանակ, տվյալ տկնթարթում պահպանելու ձգտումը, որն ընկած է մեղեդու ներսում և ի հայտ է գալիս միայն ընկալման պրոցեսում, հենց հանգերէց բազմաձայն և պոլիֆոնիկ երաժշտութիւնն ծագմանը և սաստիճանական զարգացմանը: Իմիտացիան, որի պարզ ձեղերը արդեն օգտագործվում էին հմրուպական երաժշտութիւն մեղ 12—13-րդ դարերում, պոլիֆոնիկ ոճի կազմավորման շրջանում գարձաղ երաժշտական շարադրանքի, ամբողջական ստեղծագործութիւնն թիմատիկ միասնութիւնը ապահովող տկնթիվ, գործուն միշտցներից ամենատարածվածը:

Ակադեմիկոս Ասաֆեր այն համարում է «...ինչ-որ մեկի ստեղծագործական մտքի հանձարեղ հայտնագործութիւնը կամ երաժիշտների կոլեկտիվ ճիգերի արդյունք»¹, որը խախտելով *cantus firmus*-ի ներքին ստատիկ վիճակը, շարժեց այն իր տեղից և «...հնարավորութիւն տվեց միասնական երաժիշտային երաժշտութիւնն պոլիֆոնիկ հորիզոնական շարժման ընդլայնմանը, առաջընթացին»²:

Իսկ ի՞նչ է իմիտացիան $A \longrightarrow B \longrightarrow$

$A \longrightarrow$

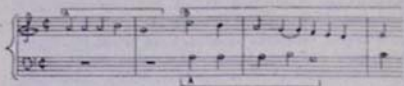
$A \longrightarrow B \longrightarrow$ մելոդիկ գծում B -ի հնչողութիւնը, A հատվածի մասշտաբային ընդլայնումը լինելով, պահանջում է (եթե այն պետք է հասկացվի A -ի հետ կապակցված և հարաբերված) որոշ գիտակցական ճիգեր, լսողական ֆունկ-

¹ Глебов Н. Музыкальная форма как процесс, кн. 1, М., 1930, стр. 93.

² Խախտելով տեղը, էջ 26:

ցիայի շարում, այդ Շնչողության հետ գաղտնիաց Շնչողության մեջ որևէ կերպ պահպանելու Ա-ի արգեն անցած Շնչողությունը: Այն պարզ կարելի է պատկերացնել հետևյալ որինակում:

16-րդ դարի շին աննայտ նկարնակ



Ա — — В — — շարքը, որպես մեկնայնականի մեկուկի գիծ, առանց որևէ իմիտացիայի, անշուշտ, սկզբունքորեն հնարավոր է հեշտությամբ իրականացնել: Սակայն կոնկրետ պատմական միջավայրում, որպիսին պոլիֆոնիկ արվեստի սկզբնավորման վաղ շրջանն էր, ստեղծագործության թեմատիկ միասնության, մեկուկի գծի երկարատև շարժում ստեղծելու գործում նման հնարավորությունը հավանաբար պարզ լինածով էշանակություն ուներ և ի հայտ գալու համար պահանջում էր որևէ օժանդակ միջոց, հնար: Պոլիֆոնիկ մտածելակերպը այս դեպքում հանգեց պարզ և էֆեկտիվ լուծման: В-ի Շնչողությունը (որը թերգարգացած և, հետևապես, դժվարությամբ հիշվող հեշտունային շարք է), ուղղահիգ և միաժամանակ միակցվեց մինչ այդ հեշտ և արգեն ամուսացված: Ա-ի իրական Շնչողության հետ, առաջացնելով իմիտացիա, և զբաղեցրելով իսկ, հեշտացնելով երաժշտական գիտակցության, հիշողության աշխատանքը: Սակայն իսկ —

Ա — —

ոնաչ կապակցությունը իր հերթին, բնականաբար, գուցե էլ ավելի բարդ հեշտունային փոխհարաբերությունների առաջացման խթան գտեալով, կյանքի կուլեց պոլիֆոնիկ այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնց մեջ ձայների բաժանկր անցնում էր 10—15-ից: Տեխնիկապես շատ բարդ, կանոնիկ իմիտացիաները (կրկնակի, եռակի իմիտացիաներ, բարդ հնարամտություններով հագեցված կանոններ և այլն), հասկապես լայն ճանաչում էին գտել հենց 15—16-րդ դարերում:

Ավելի ուշ, 17-րդ դարից սկսած, այդ բուրբ բարգավաճե-
ները տեղի տվեցին իմիտացիոն շարագրանքի ամենազար-
գացած ձևին՝ ֆուգային, որի իմիտացիոն-թեմատիկ, լազա-
նարմոնիկ կուռ կառուցվածքը, լսողական բազայի հարը-
տացման, հիշողության մեջ փոքնի կուռակման շնորհիվ
հեշտությամբ ապահովում էր ինչպես կոմպոզիցիոն միաս-
նությունը, այնպես էլ ամբողջական ստեղծագործության
զեղարվեստական բարձր բնկալումը:

Այսպիսով, վերը նշված դիտարկումները թույլ են տալիս
կարակացնելու, որ հնչյունը առանձին վերցրած, բնկալման
մեջ կարող է դրսևորվել երկու ձևով՝ որպես ֆիզիկական
հատկություններից բաղկացած մեկուսի օբյեկտ և որպես
ամբողջի մի պահ՝ օժտված կոնտեքստուալ նշանակությամբ:

Առաջին ձևում այս կամ այն տեմբրով օժտված հնչյու-
նը հետաքրքրություն է ներկայացնում այնքանով, որքանով
հնչյունի աեսակը համապատասխանում է (կամ չի համա-
պատասխանում) այն ամբողջի ժանրային առանձնահատ-
կություններին, որի մեջ նա հանդես է գալիս:

Մյուս կողմից մեկուսի հնչյունը այլ հնչյունների հետ
փոխհարաբերվելու միջոցով ստանում է մեկ այլ՝ կոնտեքս-
տուալ նշանակություն, այսինքն՝ վերածվում է ամբողջի մի
մասի՝ օժտված արտահայտչականությամբ և էսթետիկական
նշանակությամբ: Այս վերջինիս խորության աստիճանն էլ
հենց հանդիսանում է բարձրարժեք զեղարվեստական երկի
զնաշատման հիմնական չափանիշը: