

**ՏԵՍԱԿԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ԴՐՈՒՑԹՆԵՐԻ ԵՎ
ՖԻԶԻԿԱԿԱՆ ՕՐԻՆԱԶԱՓՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՄՈԴԵԼԱՎՈՐՈՒՄԸ ԵՐԱԺԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

Կոմպոզիտորական Հնարների վերլուծության Հարցերում տեսական երաժշտության մեջ կարելի է առանձնացնել երկու միտում. մի դեպքում Հնարի մանրակրկիտ շարադրանքն ի վերջո դրսևորում է էությունը, այսինքն նկարագրությունը երաժշտական այն էֆեկտի, որն իր գոյությամբ պայմանավորված է կոմպոզիտորական Հնարով: Այսպես, խոսելով կառույցի կոտորակման մասին, ամենուր նշվում է այդ կոմպոզիտորական Հնարի թողած էֆեկտը, այն է՝ կառույցի տրոհումից առաջացած դինամիզացիան և լարվածության աճը:

Մյուս դեպքում կոմպոզիտորական Հնարների տեխնոլոգիական տիպի բազմապիսի բարդություններով Հարուստ նկարագրությունը և մանրակրկիտ դասակարգումը չի ցուցաբերում որևէ միտում տվյալ կոմպոզիտորական Հնարի ծագումը /գենեզիսը/ և էությունը բացահայտող Հարցում և լոկայան բավարարվում է քննվող օբյեկտի արտաքին Հատկանիշների ձևական շարադրմամբ:

Այսպես, դինամիկ ռեպրիզայի, սիմետրիայի, Հալակերպ /inversa/ և խեցգետնաքայլ /crabs/ շարժման, պոլիմետրիայի, բարդ կոնտրապունկտի և այլ երևույթների տեխնիկական Հարցերը վաղուց ի վեր բացահայտված են ամենայն մանրամասնությամբ:

Սակայն, նախորդ օրինակների նմանողությամբ փնտրելով էությունը, մի՞թե բավարար կլինի այն Հանգեցնել մի ընդհանուր դիտողության, ինչպիսին է բազմազանության ստեղծումը, այսինքն արդարացնել այդ Հնարների գոյությունը՝ դասելով

նրանց բաղմամբանությունն առաջացնող կատեգորիաների թվին:

Իսկապես, ինչու՞մն է դինամիկ ռեպրիզայի իմաստը, կամ, ասենք, խեցգետնաքայլից առաջացած գեղարվեստական նշանակությունը: Մի՞թե երաժշտական կառուցվածքը, որը մի ինչ-որ պահից շարժում է ետ՝ դեպի ելակետ /կինոֆապսևն, որը պատվում է Հակառակ ուղղությամբ/, ինքնըստինքյան կարող է լինել այն աստիճան հետաքրքիր, որ բավարարի և՛ XV դարի խիստ ոճի պոլիֆոնիստներին, և՛ Բախին, բայց և Բարտոկին ու Հինդեմիթին:

Երաժշտական, տեխնիկական այս հնարանքը վերջին կես Հազարամյակում, իսկ ժողովրդական երաժշտության մեջ է՛լ ավելի վաղ ժամանակներում հանդես է գալիս ամենատարբեր ձևերով՝ ցուցադրելով հաստատուն կենսունակություն, որը, ցանկության դեպքում նույնիսկ, դժվար է բացատրել պարզ հետաքրքրասիրությամբ: Այդպիսի «մանկական» հետաքրքրասիրությունը մարդկությունը վաղուց ի վեր բավարարած կլիներ, եթե իսկապես խեցգետնաքայլի հիմքում ընկած լիներ միմիայն անվերջ կրկնվող միևնույն իմաստը՝ պարզունակ առաջ ու ետ շարժումը:

Նման հարցադրումը հավասարապես կարելի է տարածել նաև մյուս բոլոր երաժշտական հնարների՝ բարդ կոնտրապունկտի, դինամիկ ռեպրիզայի, պոլիմետրիայի և այլնի վրա, որոնցում, անհասկանալի պատճառներով, ձևական տարրերի նկարագրությունը վեր է դասվում ամեն ինչից: Կոմպոզիտորական այս կամ այն հնարի թողած էֆեկտի լեզվական նկարագրությունը, անշուշտ, ստեղծում է բացատրելու որոշակի պատրանք, որը, սակայն, մեկ քայլ առաջ լինելով ֆորմալ ընդունմից, այնուամենայնիվ չի պատասխանում այն հարցին, թե ինչումն է տվյալ հնարի կենսունակությունը և դարերով չլիսմրող նշանակությունը:

Վերջինս, հավանաբար կարդարացվեր, եթե հնարավոր լիներ տվյալ կոմպոզիտորական հնարը բացատրել երաժշտական բովանդակության կամ հոգեբանական, փիլիսոփայական, սոցիոլոգիական, կամ նույնիսկ, ֆիզիոլոգիական տեսանկյունից:

Երաժշտության պատմությանը հայտնի են առանձին փորձեր ֆիզիոլոգիական /սրտի տրոփյունները/ կամ, ասենք, մարդու քայլերի տեսանկյունից դիտել մետրառիթմական կաղմավորումները և այլն:

Պարզ տրամաբանությունը, սակայն, պահանջում է, որ որևէ կոմպոզիցիոն Հնարի տարածման սահմանները, ինչպես նաև խորությունը և կենսունակությունը, պետք է որ ուղիղ Համեմատական լինեն այն բացատրությանը, որով արդարացվում է այդ կոմպոզիտորական Հնարի գոյությունը:

Օրինակ, բացատրել դինամիկ ռեպրիզայի երևույթը, նշանակում է ոչ միայն նկարագրել այն տեխնիկական, այլև այդ երևույթի բազմապիսի ձևերի, բոլոր դարերում նրա ունեցած հսկայական տարածման Համար գտնել Համարժեք արտահայտություն, այսինքն այնպիսի Համազոր բացատրություն, որն իր նշանակության խորությամբ Համապատասխաներ այդ երևույթի նշանակության խորությանը: Նման պարագայում նախապես կարելի է բացառել պարզունակ և մակերեսային որևէ բացատրության Հնարավորություն:

Եվ ընդհակառակը, եթե ասենք, ոմն կոմպոզիտոր ստեղծագործության ողջ իմաստը տեսնում է մեկ Հատիկ Հնչյունի 10-15 բույն ձգվող Հնչողության մեջ /թեկուզև տարբեր գործիքավորմամբ/, ապա կոմպոզիտորական այդ «Հնարը» զուրկ է ներքին պոտենցիալից և մեծ տարածում ստանալու Հնարավորությունից և տառապում է միօրինակությամբ:

Այլ խոսքով, որքան քիչ տարածում ունի կոմպոզիտորական Հնարը և որքան մակերեսային լինելու պատճառով այն անհապաղ կործանման է դատապարտված այն, այնքան բացատրությունը կլինի պարզունակ, և ընդհակառակը:

Բնականաբար Հարց է ծագում. իսկ չն^ո Հանդիսանում, արդյոք, լայն տարածում ստացած կոմպոզիտորական Հնարները /որոնցից մի քանիսը նշվեցին վերը/ երաժշտական միջոցներով իրականության մեջ գործող ֆունդամենտալ օրինաչափությունների յուրօրինակ արտացոլում /ասենք ֆիդելիտյուն Հայտնի իններցիայի, մարմնի արագացման, լույսի տարածման և այլնի/: Իհարկե, նյութական մարմնի իններցիայի, նրա շարժման արագացման կամ արգելակման և այլ երևույթները, ցանկության դեպքում Հնարավոր է տարածել երաժշտական ստեղծագործության այս կամ այն Հատվածի վրա, որը, սակայն, բոլոր դեպքերում կունենա ձևական, լավագույնս դեպքում փոխարենական /մետաֆորիկ/ նշանակություն:

Մետաֆորիկ արտահայտությունը, սակայն, կխոսի միմիայն

արտաքին որոշ գծերի ֆորմալ նմանության մասին և չի կարող ծառայել զենեղխի Հարցերի լուծման պայման և, էլ առավել, բացատրություն:

Որևէ վերընթաց հնչյունային հոսք, բաղկացած, ընդունենք



մոտիվ պարունակող սեկվենցիոն օղակներից, ինչ-որ տեղ կարող է հիշեցնել, ասենք, Ֆիգիկայում շատ Հայտնի տուրբուլենտային շարժումը: Սակայն այդպիսի նմանության նկարագրությունը կլինի ընդամենը փոխաբերական, քանի որ հնչյունային այդ հոսքը, բացի արտաքին նմանությունից, զուրկ է մնացած բոլոր այն կարևոր Հատկություններից, որոնցով իրականում օժտված է տուրբուլենտային շարժումը:

Մեզ շրջապատող իրականության մեջ, անշուշտ, անհնար է գտնել երկու այնպիսի օբյեկտ, որոնց միջև դոյություն ունենա անանցանելի մի սահման: Ավելին, ռեալ դոյություն ունեցող բոլոր օբյեկտները, անկախ նյութական են թե ոչ, իրենց վրա կրում են այդ իրականության կնիքը՝ հանդիսանալով միևնույն մետասիստեմի մանրամասները:

Այս առումով, հնրավոր է, արդյոք, դիտարկման սահմանները ընդլայնել՝ փորձելով բացատրել երաժշտական երևույթները Ֆիգիկայում Հայտնի չորս հիմնական՝ թույլ փոխադրեցության, ուժեղ փոխադրեցության, էլեկտրամագնիսական և զրավիտացիոն ուժերով: Դժվար չէ կռահել, որ ֆունդամենտալ այս օրինաչափություններն առաջին հերթին վերաբերում են Ֆիգիկական մարմիններին, և փորձել այն տարածել հոգեկան աշխարհի վրա, նշանակում է նախօրոք դատապարտել այն անհաջողության:

Հինգեմիթի Համոզմունքն այն մասին, որ տիեզերական գրավիտացիոն ուժերի նմանությամբ տոնայնության մեջ դործում է դեպի կենտրոն ուղղված ձգողականությունը, ընդամենը մի փոխաբերական արտահայտություն է, լավագույն դեպքում՝ անալոգիա:

Սակայն, եթե նշված օրինաչափությունների և երաժշտական ստեղծագործության մեջ բացակայում է անմիջական կապը / չհաշված փոխաբերական կապը /, դուցե այն դրսևորված է միջնորդավորված՝ Ֆիգիկայում և աստղաֆիզիկայում նկարագր-

վող երևույթների երաժշտական մոդելավորման ճանապարհով, որոնցում գործում են նշված ֆունկցիոնալ չորս օրինաչափությունները:

Ժամանակակից գիտություն մեջ մաթեմատիկական մոդելավորումը հետզհետե զրավում է նոր ասպարեզներ, և շատերի կարծիքով, հեռու չէ այն օրը, երբ մարդկային գործունեության բոլոր ոլորտները կենթարկվեն մաթեմատիկական մոդելավորման: Սակայն ապագան է միայն, որ ցույց կտա այդ դրույթների ճշմարիտ լինելը:

Հնագույն ժամանակներում Հունաստանում, իսկ ավելի վաղ՝ Չինաստանում և այլուր կար մի համոզմունք, որ մաթեմատիկական օրինաչափությունները հավասարապես ղեկավարում են և՛ երաժշտական միտքը, և՛ տիեզերքի շարժումը: Պլուտարքոսի համար տիեզերքի հարմոնիան հիմնվում էր տոնի և թվի վրա. ամեն մի թիվ ունի կառուցվածք, որը մտնում է տոնի մեջ, իսկ սա էլ իր հերթին՝ հնչյունաշարի մեջ*:

Հույն փիլիսոփաների մոտ ինտերվալների բնույթը կապվում էր նույնիսկ աշխարհի արարչության, տիեզերական նախաՀնչյունի ինքնաառաջացման ֆենոմենի հետ: Ընդ որում, ժամանակի ընթացքը, գիշերը և ցերեկը, արեգակնային և լուսնային ցիկլերը, ինչպես նաև առօրյա բազմաթիվ դրվագներ խորհրդանշվում էին կենդանիների կերպարանքով. օրինակ՝ ցուլը խորհրդանշել էր առավոտի ու զարնան և այլն: Կենդանիներն, այնուհետև, ինչ-որ ձևով վերածվում էին տոների և ինտերվալների, որոնցից յուրաքանչյուրին տրվում էր ինքնատիպ մի բնույթ, իմաստ:

Միջնադարում և հատկապես ուշ միջնադարում հին Հույների տեսական մտահղացումները տիեզերքի երաժշտական ծագման մասին նոր կյանք են ստանում:

Այսպես, Դուս Սկոտ Էրիուգենի /810-877 թթ./ տեսությունում երկիրը զանվում է տիեզերքի կենտրոնում, որի շուրջը պտտվում են մյուս բոլոր երկնային մարմինները, ինչպես նաև արևը: Երկրից մինչև արև մեկ օկտավ է, իսկ արևից մինչև անշարժ աստղերը ևս մեկ օկտավ: Երկրից մինչև լուսին եղած

* Այս և մյուս տեսությունների մասին տես ավելի մանրամասն՝ Հանգես "Vimnaxm", N 3, 1985, էջ 25:

տարածությունը Համապատասխանում է ամբողջ տոնին, այսինքն 18:16 Հարաբերությանը և այլն, իսկ մոլորակների ողջ շքերթը արձակում է Հաճելի ամբողջ տոներ՝ թվով վեցը, յոթ ինտերվալներով և ութ տոներով, որը և կոչվում է դիատոնիկ լրիվ Հնչյունաշար:

Ըստ էրիուզենի 6,7 և 8 թվերը կատարելության խորհրդանշներ են և ներկայացնում են կատարյալ կոնսոնանսներ, օկտավ, յոթ ինտերվալներ և վեց ամբողջ տոներ: Մի այլ պարագայում կատարելության խորհրդանշն էր 3 թիվը և այլն:

Ավելի ուշ իր Հաշկավոր «Տիեզերքի Հարմոնիան» տրակտատում Յոհանն Կեսպերը կհայտարարի, որ երաժշտությունն այն ուժն է, որը կազմակերպում է տիեզերքը:

Իսկ Լայբնիցը երաժշտության մեջ տեսնում էր մաթեմատիկական կառույց՝ գտնելով, որ երաժշտությունը դա գիտակցության մեջ զրված Հաշվելու մի ընդունակություն է:

Այս և նման բազմաթիվ տեսություններն առաջին Հայացքից ընդամենը զեղեցիկ, ուսմանտիկական ոգով տոգորված Հիպոթեզներ են, իսկ իրականում մի փորձ ոչ երաժշտական բազազրիչները՝ լինի դա մաթեմատիկա թե տիեզերական Հարմոնիա, կապելու երաժշտության Հետ բարձրագույն միասնությունով՝ մեկ ընդհանուր ունիվերսալ Համակարգի մեջ:

Մեկ ունիվերսալ Համակարգ ստեղծելու Հոյակապ Հեռանկարն այնքան դալթակղիչ էր, որ Հաճախ երաժշտական և ոչ երաժշտական կոմպոնենտների մերձեցումը կատարվում էր ոչ բավարար գիտական Հիմքի վրա՝ Հավասարապես օգտագործվում էին և՛ փոխաբերական արտահայտություններ, և՛ էական Հատկանիշներն ընդգծող Համանման /անալոգիկ/ Համեմատություններ:

Սկզբունքորեն որևէ զերազանցապես ոչ երաժշտական օբյեկտի ներգրավումը երաժշտական ոլորտ Հնարավոր է դառնում, եթե այն բավարարում է առնվազն Հետևյալ Հինգ պայմաններից որևէ մեկին.

ա/ Կամայական, ոչ մի բանով չՀիմնավորված Հայտարարություն, օրինակ՝ Սատուրն մոլորակը մարմնավորում է 2-րդ օկտավի լյա Հնչյունը և այլն:

բ/ Ձևական զուգադրում /անալոգիա/՝ Հիմնված ոչ էական գծերի նույնության փաստի վրա. օրինակ՝ պարտիտուրի մի Հատված, որում նոր գործիքների և գործիքային խմբերի ի

Հայտ գալով Հնչողությունն ուժեղանում է. իսկ ֆակտորան ընդլայնվում՝ Հեռավոր կերպով Հիշեցնելով տիեզերքի ընդլայնման ժամանակակից կոսմոլոգիական տեսությունը:

զ/ Զուգադրում, որում ընդգծված է հական Հատկանիշների ընդհանրության փաստը. օրինակ՝ կոնդենսատորի և ամպի միջև գոյություն ունեցող անալոգիան Հազիվ թե կարող է Հիմնվել արտաքին և ձևական նմանության վրա, այլ հական այն Հատկանիշի վրա, ըստ որի նրկու օրյեկտում էլ կոնդենսացվում են մի դեպքում էլեկտրական լիցքերը, մյուս դեպքում՝ գոլորշիները:

դ/ Համընդհանուր որևէ կանոնի կամ օրինաչափության տարածումը երաժշտության վրա, որի դեպքում քննվող երաժշտական Հատվածը այդ կանոնի կամ օրինաչափության կոնկրետ արտահայտությունն է. օրինակ, Հակասությունների միասնությունն դիալեկտիկական օրինաչափությունը կարող է դրսևորվել Հակադիր բնույթի տարաբեր ձայների կոնտրաստականության միացության մեջ:

ե/ Եվ, վերջապես, որևէ օրյեկտում և Հատկապես խոշոր օրյեկտներում /ասենք դաշակախկայում/ գործող օրինաչափության մոդելավորումը երաժշտական միջոցներով:

Առաջին նրկու պայմանը, չնայած առաջին Հայացքից ստեղծում են ոչ երաժշտական և երաժշտական օրյեկտների մերձեցման պատրանք, իրականում զուրկ են դիտական որևէ Հիմքից, և այդ իսկ պատճառով դուրս են ներկա Հոգվածի շրջանակներից:

Ինչ վերաբերում է մյուս դեպքերին, ապա որևէ Համընդհանուր կանոնի երաժշտական շղթաներում և կամ լայն ճանաչում ստացած այս կամ այն ֆիզիկական տեսության օրինաչափությունների մոդելավորումը երաժշտական միջոցներով Հեռանկարային է և, միևնույն ժամանակ, խարսխված է գիտական Հիմքերի վրա:

Բերենք մի շարք օրինակներ:

Ժամանակակից փիլիսոփայական միտքը Հակված է կարծելու, որ ամեն մի շարժում ընթանում է դիալեկտիկական եռմիասնության /տրիադա/ թեզ, Հակաթեզ, սինթեզ եռյակ փուլերի Հուշով: Ըստ որում, այդ պնդումը նախապես օժտված լինելով տեսական նշանակությամբ, ընդհանրացված և արստրահված է ամեն մի էմպիրիկ օրյեկտից և Հավասարապես կիրառելի է կոնկրետ շարժման ցանկացած ձևի վրա:

Հետևյալ օրինակը $8/4+4/$ տակտից բաղկացած մի նախադասություն է, որն իր հերթին տրոհվում է երեք անհավասար մասերի $/2+2+4/$:

Օրինակ N 1.

Moderato tranquillo

Ս. Պրոկոֆև, «Ռումբո և Զուլիետ»



Հարմոնիկ տրամաբանությունը բերված հատվածում նախ ընթանում է բնական մինորում, բնական D-ի անսրող ցուցադրմամբ, որը Հետևյալ պազին վերածվում է T-ի՝ անսրվոր D₁₁-ի երևան գալով, և ապա մոդուլացնում է սկզբում as-moll, որի համար գլխավոր տոնայնությունը Հանդիսանում է VI ցածր / *gis-e*՝ «չուբերտյան» ցածր VI/ տոնայնություն, ի վերջո վերադառնում է սկզբնական e-moll տոնայնություն:

Հարկ է նշել, որ բերված օրինակում ստրուկտուրային տրոհումը $2+2+4$ -ի կամայական չէ ամենեին և խարսխվում է Հենց նկարագրված Հարմոնիկ Հերթականության, ինչպես նաև մեղեդիական գծի շարժման տրամաբանության վրա:

Իսկապես, 2-րդ տակտի վերջում ցեզուրայի առկայությունը արդարացվում է մի կողմից նոր՝ h-moll տոնայնության երևան գալով, մյուս կողմից՝ մեղեդիական գծի շարժման պարբերականությունը:

Հետևյալ ցեզուրան գտնվում է 4-րդ տակտի վերջում, ինչպես մոդուլացնող պլանի փոփոխության, այնպես էլ նոր Ֆակտուրայի Հայտնվելու շնորհիվ: Իսկ 5-8-րդ տակտերը զուրկ են ներքին ցեզուրաներից և, նախորդ երկտակտերի հետ համեմատած, ներկայացնում են միազուսմարում:

Անշուշտ, ախալ կլինի այս եռափուլ հատվածը լոկ դիտել որպես դիալեկտիկական եռփաստություն զուգադրում: Տվյալ դեպքում խոսքը նմանության մասին չէ միայն, այլ տեսական այդ օրինաչափության իրականացման մասին, այն տարրերույթյամբ, որ իրականացվում է երաժշտական լեզվի միջոցներով և երաժշտական տրամաբանություն մեջ:

Վերջին հաշվով, եթե որևէ իմաստային α -ին հետևում է α' մեկ այլ իմաստային պահ, և եթե այդ α և α' պահերի հակադրման շնորհիվ առաջանում է ընդհանրացնող c պահը, ապա ամենևին կարևոր չէ, թե ինչով են շնչված α , α' և c պահերը՝ մաթեմատիկական տրամաբանության մանրամասներով, պատմության առանձին դրվագներով, թե հերթականությամբ ընթացող երաժշտական նյութով:

Բոլոր դեպքերում մենք դործ կունենանք դիալեկտիկական եռփաստության հետ՝ եթե այդ եռյակ հերթականությունն օրգանական է և ոչ թե մեխանիկական, այսինքն, յուրաքանչյուր փուլի շարժումն իր արտացոլումն է դառնում հետևյալ փուլի մեջ, և եթե եռափուլ այդ կառույցի յուրաքանչյուր պահ հանդիսանում է այդ ամբողջի անքակտելի մասը:

Բերված երաժշտական հատվածը լրիվ համապատասխանում է նշված պայմաններին և այդքանով թույլ է տալիս պնդելու, որ նշված օրինակում կառուցվածքային բաժանումն իրականանում է շարժման դիալեկտիկական եռփաստության /տրիադայի/ սկզբունքով:

Ավելին, ժամանակակից փիլիսոփայական միտքը դառնում է, որ հակաթեզն իր քաշով ավելին պետք է լինի թեզից, որով կապահովվի ինքնաշարժումը դեպի սինթեզ: Այս պայմանը նույնպես պահպանված է, եթե հաշվի առնենք ոչ թե տակտային ձևական համամասնությունը /2+2/, այլ ներքին լարվածությունը և դինամիկան, որը 3-4-րդ տակտերում, թևկուզն աննշան կերպով, գերազանցում է 1-2-րդ տակտերին:

Դիալեկտիկական եռփաստության սկզբունքը բազմապիսի ձևերով և տեսակներով, իսկ առանձին դեպքերում որոշակի բարդացումներով, հանդիպում է ամենուր՝ և՛ Հին, և՛ նոր երաժշտության մեջ, և՛ պոլիֆոնիկ, և՛ դասական կամ ռոմանտիկական դարաշրջանում, և՛ ժամանակակից արվեստում, և՛, վերջապես, ժողովրդական երաժշտության մեջ:

կառույցի ներքին կազմն, բայց տակտերի, կարելի է արտա-
հայտել $a+a'+c$ սինմայով, որում a -ն թեզն է, a' -ը հակաթեզը,
 c -ն սինթեզը: Բազմաթիվ տարրերակներից նշենք մի քանիսը՝
 $a+a+c$, $a+b+c$, $aa'+bb'+c$ և այլն: Իսկ բարդացումը կապված է
այն բանի հետ, որ տրիադայի յուրաքանչյուր փուլ իր հերթին
տրոհվում է եռյակ փուլի՝ առաջացնելով տրիադա՝ տրիադայի
մեջ, օրինակ.

$A + B + C$ և այն:

$a+a'+D$ $b+b'+K$

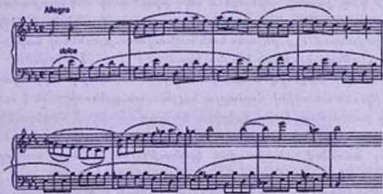
Այս սկզբունքի գործնականում անսահման տարածումը, որն
ամենևին կախում չունի դարաշրջանից, ուղղությունից, երաժշ-
տական կերտվածքից, ժանրից կամ ոճից, թույլ է տալիս եզրա-
կացնել, որ այն բնորոշ է ընդհանրապես երաժշտական մտքին,
համենայն դեպս ներկա քաղաքակրթության սահմաններում:

$a+b+c$ տրիադիկ սինմայի c -ն սինթեզն է, ողջ շարժման
նպատակակետը: Շատ հաճախ c -ն իրենից ներկայացնում է
սկզբնական a -ի խիստ փոփոխված տարրերակը, որը և առաջաց-
նում է, այսպես կոչված, դինամիկ եռամասնություն՝ $a+b+a'$:

Պարուրածն այս շարժումը նույնպես տրիադա է, և ընդհան-
րապես, ձևակազմավորման մեջ լայն տարածում ստացած բոլոր
տեսակի եռափուլ կառույցները, որոշ վերապահումով, կարելի
է դիտել որպես տրիադիկ կառուցվածքներ, լինի դա պարզ թե
բարդ եռամասն ձև, սոնատային ձև և այլն:

Ահա պարուրածն շարժվող դինամիկ եռամասն ձևի մի օրինակ:
Օրինակ N 2.

Բեթհովեն. Սոնատ N 8, op.13, III մ.



Շարժումը բերված օրինակում սկսվում է *Es-dur* տոնայնությամբ մեջ սինկոպացված ռիթմիկ պատկերից և անցնում ընդհանուր շարժման՝ ութերորդականներով:

Կառուցվածքի երկրորդ հատվածում լարվածությունն ավելի է սրվում համանուն *es-moll* տոնայնության հայտնությամբ, որից հետո երկրորդ օկտավում վրա է հասնում կուլմինացիոն պահը՝ սկզբնական *Ձ-ի* տարբերակային կրկնությունը, այսինքն՝ դինամիկ ռեպրիզան:

Հարկ է նշել, որ տրիադիկ սխեմայի առաջացումը տվյալ դեպքում պայմանավորված է այդ կառուցվածքի եռափուլ տրոհմամբ $/1+5+3/$: Այդ անհավասար տրոհումն իր հերթին նույնպես պայմանավորված է յուրաքանչյուր փուլին բնորոշ հատկություններով. այսպես, առաջին և վերջին երեք տակտերը շարադրված են նույն ձևով /սինկոպներ/, ըստ որում վերջին երեք տակտերն առաջին տակտի դինամիկ տարբերակն են: Իսկ միջին մասը՝ հակաթնգը $/2-5-րդ տակտեր/$ միավորվում է մեկ ընդհանուր շարժման /ութերորդականներով/ մեջ:

Դժվար է նկատել, որ այս բոլոր երեք փուլերն օրգանապես կապված են մեկը մյուսին, այլ խոսքով, փոխկապակցված են ու պայմանավորում են և՛ անցած, և՛ սպասվող պահերի գոյությունը: Փուլերից յուրաքանչյուրը հանդիսանում է նախորդ փուլի հետևանքը և, միևնույն ժամանակ, սպասվող հատվածի պատճառը:

Այս օրինակը, ինչպես և նախորդը, հանդիսանում է դիտելատիկական եռափասնության սկզբունքի իրականացումը երաժշտական միջոցներով:

Ի դեպ, ցննվող օրինակում գոյություն ունի մեկ այլ բաժանում ևս $/4+4/$: Նման բաժանումն արդարացվում է նախ միջնակադանտով $/V_{34}/$, ինչպես նաև նախադասությունների հարմոնիկ հերթականության նույնությամբ $/I V_2 I_6 V_{34} I$ և այլն/:

Եվ եթե երկրորդ նախադասության հարմոնիկ հերթականությունն առաջինի համարյա նույնական կրկնությունն է ուղիղ շարժումով, ապա երկրորդ նախադասության մեղեդային կազմն առաջինի խնցղեղենաքայլ /այդ մասին տես ստորև/ և, որոշ առումով, ձևախեղված կրկնությունն է $/5-րդ տակտը կրկնում է 3-րդը, 6-րդը՝ 2-րդը, 7-րդը՝ 1-ինը և այլն/$:

Բնականաբար հարց է ծագում. որտեղից են առաջանում

երաժշտական նյութի շարժման ձևերը, հանդիսանում են, արդ-
յոք, այդ ձևերը իրականություն մեջ առկա երևույթների և կամ
դրանց մաթեմատիկական և ֆիզիկական տեսական նկարագ-
րությունների մի ինչ-որ արտացոլում:

Եթե ճիշտ է այդպիսի պնդումը, ապա պետք է կարծել, որ
երաժշտական շարժման բոլոր ձևերը չեն, որ ենթակա են այդ
կանխադրույթին. համանաբար այդ ձևերից միայն մի մասն
է, որ օժտված է այդպիսի արտացոլման ունակությամբ: Ըստ
որում, այդ արտացոլումը, ինչպես վերը նշվեց, կարող է ընդգը-
կել ձևական կողմերը, լինել պարզապես զուգադրում, որևէ
կանոնիկ օրինաչափության տարածում երաժշտության վրա և
կամ արտացոլվող երևույթի մոդելավորում երաժշտական մի-
ջոցներով:

Ահա մեկ օրինակ ևս. վերընթաց կամ վայրընթաց սեկվեն-
ցիոն շարժման յուրաքանչյուր օղակ, ինչպես հայտնի է, օժտ-
ված է իր «տեղային» շարժումով, որի ուղղվածությունը կամ
համընկնում, կամ էլ չի համընկնում սեկվենցիոն ընդհանուր
շարժման ուղղվածությանը:

Երաժշտական պրակտիկայում առաջին ձևը համեմատաբար
քիչ է հանդիպում, այն դեպքում, երբ երկրորդը լայն օգտագոր-
ծում ունի և՛ ժողովրդական, և՛ պրոֆեսիոնալ արվեստում: Օգ-
տագործման այդպիսի մեծ մասշտաբներն, ըստ այնմ, անհնար
է արդարացնել որևէ աննշան միտումով կամ էլ, պարզապես
պատահականությամբ:

Իսկապես, այդ դեպքում, ինչպիսի՞ երաժշտական կամ ոչ
երաժշտական մի հիմնադադափար կարող է ընկած լինել վեր
կամ վար ընթացող սեկվենցիայի հիմքում, որի օղակները շարժ-
վում են սեկվենցիայի շարժման ուղղությամբ հակառակ:

Օրինակ N 3.

Շուման. Սիմֆոնիկ էսյուդներ



Կա՞ արդյոք, իրականության մեջ որևէ նմանակ, հիշեցնող
մի բան, մի միտք կամ դադափար, որն արդարացնի այնպիսի

երաժշտական-կոմպոզիցիոն Հնարի այդ աստիճան լայն տարածման փաստը:

Հարցադրումը դիտելով նման լույսի տակ, Հնարավոր է ընդունել, որ նման Հակասական շարժումը, որի փոքր և մեծ վեկտորների ուղղությունը Հակադիր է, այսինքն շարժման ընթացքում չեն Համընկնում, ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ գիտության մեջ բազմիցս նկարագրված բարդ շարժումը, սակայն այն տարբերությամբ, որ այդ օրինաչափությունը տարածվում է երաժշտության վրա և այդքանով իսկ ստանում զուգադրման նշանակություն:

1922 թվականին պետրոգրադյան մաթեմատիկոս Ալեքսանդր Ֆրիդմանը, մանրակրկիտ վերլուծելով էյնշտեյնի Հարաբերականության ընդհանուր տեսության մի շարք Հավասարումներ, եկավ մի տարօրինակ եզրակացության, որ մոտ 16 միլիարդ տարի առաջ մեկ կետից, որում մատերիան գտնվել է ահռելի ճնշման տակ սեղմված, տեղի է ունեցել աննկարագրելի ուժի պայթյուն, որից Հետո վայրկյանի Հազարերորդ մասում սկզբնական, այսպես կոչված սինգուլյար վիճակից մատերիան դուրս է մղվել բոլոր ուղղություններով: Սկզբնական ոչ մեծ մասշտաբներ ունեցող տիեզերքում պայթյունին զուգահեռ ծագել են ժամանակը և տարածությունը:

Ըստ Ֆրիդմանի Հաշվարկների, տիեզերքի սկզբնական ընդլայնումը շարունակվել է, և այժմ էլ դեռ մենք կարող ենք դիտարկել այն՝ կարմիր տեղաշարժի էֆեկտի ձևով, երբ դալակտիկաները և աստղային Համաստեղություններն, ասես, «փախչում են»՝ անընդհատ Հեռանալով միևնույն մեկ կետից: Եվ այդ «փախչելը» կատարվում է արագացումով. որքան Հեռու են գտնվում այդ կետից դալակտիկաները, այնքան մեծ է նրանց արագությունը:

Ռեյսատիվիստական կոսմոլոգիայի ոչ ստացիոնար՝ ընդլայնվող տիեզերքի այս տեսությունն ունի մի շարք տարբերակներ, սակայն աննշան բացառությամբ, այն իր Հիմնական գծերով ընդունված է ժամանակակից գիտության կողմից որպես միակ Հնարավոր կոսմոլոգիական մոդել:

Տիեզերքի զարգացմանը վերաբերող տեսություններն ընդլայնվող տիեզերքի ապագայի վերաբերյալ Հանգում են երկու՝ մեկը մյուսին Հակադիր եզրակացությունների. կամ տիեզերքի

ընդլայնումը կշարունակվի անվերջ, կամ էլ զրավիտացիոն ուժերն ի վերջո կարգելակեն այդ ընդլայնումը:

Առաջին դեպքում տիեզերքի անընդհատ ընդլայնումը կհասցնի մի անկենդան վիճակի, որտեղ կդադարի ամեն մի պրոցես, շարժում. նրկրորդ դեպքում զրավիտացիոն ուժերը կարգելակեն «փախչող» գալակտիկաների վազքը, որից հետո տեղի կունենա հետադարձ շարժում դեպի սկզբնական փուլը՝ գալակտիկաների սեղմում մինչև սինգուլյար վիճակ, քվանտային օբյեկտ, կես:

Ժամանակակից գիտություն մեջ գոյություն ունի ռելյատիվիստական այդ տեսություն մի տարբերակ, համաձայն որի հետադարձ շարժումը պետք է որ տեղի ունենա ճշգրիտ ձևով, այսինքն՝ տիեզերքը սեղմվելու պրոցեսում կանցնի այն փուլերով, որով ժամանակ առաջ անցել է ընդլայնվելու պահին:

Հնարավոր է, արդյոք, կոսմոլոգիական այս երևույթը որևէ ձևով նկարագրել, գիտարկել կամ էլ մոդելավորել: Նկարագրել այն Հնարավոր է, անշուշտ, բնական լեզվի միջոցով /և դա վաղուց արդեն իրականացել է/: Ինչ վերաբերում է գիտարկմանը, ապա բացի կարմիր տեղաշարժի էֆեկտից, գոյություն ունեն բազմաթիվ օժանդակ փաստեր, որոնք խոսում են Հօգուտ այդ տեսության:

Կոսմոլոգիական այս տեսությունն ունի նաև իր մոդելավորումը մասթեմատիկական միջոցներով:

Մարդկային գիտակցական մյուս գործողություններից, հավանաբար, միայն կինեմատոգրաֆն է, որ կկարողանա արտացոլել այդ երևույթը՝ նմանակելով /իմիտացիա/ այն կամ նրա առանձին դրվագները որևէ ֆանտաստիկ ֆիլմում:

Մյուս բոլոր գիտելիքներին համար բացառված է նման իմիտացումը և, էլ առավել, մոդելավորումը:

Իսկ երաժշտական լեզուն: Ձէ՞ որ այդ լեզվին հատուկ ընդհանրացված բնույթը, որի դեպքում յուրաքանչյուր մանրամասն վերացարկված է ամեն մի էմպիրիկ կացությունից, տեսականորեն պետք է որ ունենա Հնարավորություն բացահայտելու, մեդելավորելու հոգեկան աշխարհի, ինչպես նաև իրականության ամենաբարդ երևույթները:

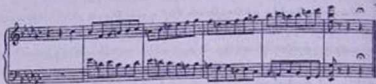
Անշուշտ, խոսքը չի գնում, ինչպես արդեն ասվել է, ձևական համադրումների մասին, որոնցում արտաքին որևէ հաս-

կույթյան ձևական նմանողությունը չի կարող բավարար Հիմք Հանդիսանալ որևէ լուրջ դատողության համար:

Այսպես, Հետևյալ հատվածի երկու՝ վերևի և ներքևի ձայները, ներկայացնում են սկզբնական CES Հնչյունից շատ արագ տեմպով մեկը մյուսից սրընթաց Հեռացող երկու մեղեդիական գծեր:

Օրինակ N 4

Մուսորգսկի. «Պատկերներ ցուցահանդեսից», «Թղուկ»



Հիշեցնում է սա, թեկուզ Հեռավոր ձևով մեկ ընդհանուր կենտրոնից «փախչող» աստղային համակարգերի շարժումը: Իհարկե, ոչ: Իսկ եթե Հիշեցնում է, ապա միմիայն ձևական առումով, որպես պարզ նմանողություն, քանի որ այդ անալոգիան Հիմնված է միմիայն ընդլայնման դադափարի ձևական ընդհանրության վրա:

Այդ դադափարի իրականացումը, սակայն, Հնարավոր է նաև ամենատարբեր ոլորտներում, տարբեր միջոցներով և ձևերով, որոնցում այդ շարժումը միշտ չէ, որ ունի էական նշանակություն:

Եթե բերված օրինակում ենթադրենք, որ շարժումն ընթանում է նաև արագացումով /*accelerando*/, ապա այդպիսի անալոգիայում որոշակիորեն նվազում է ձևական կոդը, քանի որ նմանությունն արդեն արտահայտված է երկու պարամետրերով: Իհարկե, վերջինիս զուտ քանակական կոդը հսկայական զեր ունի մոդելավորման հարցում:

Սակայն առանձին դեպքերում, եթե նմանվող ընդհանուր դիմն աչքի է ընկնում իր եզակի, բացառիկ բնույթով, ապա Հնարավոր է, որ մոդելավորումը իրականացվի շատ ավելի փոքր քանակի պարամետրերի ընդհանրության Հիմքի վրա:

Հետևյալ օրինակը մի կանոն է՝ Հիմնված խեղճտնաբայլ ճշգրիտ իմիտացիայի վրա:

Allegro moderato



Proposta-ն այս օրինակում շարժվում է մինչև *Գ*-ը տակ-
տի վերջը /*S* նշանը/, որից հետո սկսվում է *risposta*-ն՝ նախ-
կին վերևի ձայնը շարադրվում է ներքևում, իսկ ներքևինը՝
վերևում: Ըստ որում, իմիտացիան *S* կեսից շարադրվում է
հակառակ ուղղությամբ՝ խեցզետնաքայլ, հնչյուն առ հնչյուն
ճշգրտությամբ վերադարձվելով ողջ անցած ճանապարհը,
ասես, ժամանակի ընթացքին հակառակ:

Բերված օրինակը կարելի է դիտել որպես մոդելավորում կուս-
մուղիական ժամանակակից այն տեսության, որը նկարագր-
վեց վերը: Իսկապես, ընդլայնվող տիեզերքը, որը, համաձայն
ժամանակակից պատկերացումների, ինչ-որ պահի շարժվելու է
հետ՝ խեցզետնաքայլ, մեկ առ մեկ անցնելով նախկինում արդեն
անցած բոլոր փուլերը, ըստ էության, այն աստիճան եզակի

երևույթ է բնության մեջ, որ դժվար է դիմագրել գայթակղութ-
յանը նույնացնելու այն մեկ ուրիշ, այս դեպքում, երաժշտա-
կան արվեստում հաճախ հանդիպող խեցգետնաքայլ շարժման
հետ՝ դիտելով վերջինիս որպես տիեզերական այդ երևույթի
երաժշտական մոդելավորում:

Արդարև, խեցգետնաքայլ շարժման դադափարը, թեկուզ և
հեռավոր նմանությունը, այս կամ այն ձևով, ամենևին էի հան-
դիպում մարդկային մտածողության և ոչ մի բնագավառում՝
ճշգրիտ կամ հումանիտար որևէ գիտության մեջ: Իսկ եթե
դեպքից դեպք հանդիպում է կինեմատոգրաֆիայում, ապա զրս-
ևորվում է ոչ ավելին, քան որպես օպերատորական տրյուկ:

Երաժշտության մեջ, սակայն, սկսած 15-րդ դարից պրոֆե-
սիոնալ ստեղծագործություններում, իսկ ժողովրդական երաժշ-
տության մեջ է՛լ ավելի վաղ ժամանակներից, տարօրինակ հա-
մառությունը օգտագործվում է խեցգետնաքայլ իմիտացիան
/շարժումը/, լինի դա պոլիֆոնիկ խիստ ոճում, կլասիկայում,
թե ժամանակակից արվեստում:

Crabs տիպի շարժումը լայն կիրառում ունեն 18-րդ
դարի վարպետորեն զբված երկերում՝ ռիչերկարներում, Յո.Բա-
խի արվեստում /"Die cunst der fuge"/ և հատկապես 20-րդ
դարում՝ սերիալ երաժշտության մեջ /տես նաև մի ամբողջա-
կան օպերա՝ զբված խեցգետնաքայլ սկզբունքով՝ Հինգեմիթ
& Այնտեղ և ետե՛/:

Ինչպես հայտնի է, բարդ երկմաս և եռամաս ձևերի հետագա
զարգացումը հանգեցրեց այսպես կոչված համակենտրոն ձևին,
որը ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ խեցգետնաքայլ իմիտացիայի դադա-
փարի օգտագործում մեկ հարթության վրա՝ առաջ և ետ ընթա-
ցող մեծ և փոքր կառուցվածքների հերթականության ձևով. a b
c b a /նշենք թեկուզ Շուբերտի «Ապաստան» երգը, Շոպենի As-
durt բայլադի երկրորդ մասը, N 27 մազուրկան, Շոստակովիչի N
8 կվարտետը, Բարտոկի «Լարայինների, Հարվածային գործիքնե-
րի և չելեստայի համար զբված երաժշտությունից» Adagio-ն/:

Ահա բազմաթիվ օրինակներից մեկը.

Բ.Բարսուկ. «Լարայինների, Հարվածային գործիքների և
չեղեստայի Համար գրված երաժշտություն»



Երկրորդ տակտի առաջին հնչյունը շարժման այն վերջնական է, որից հետո սկսվում է հետագարձ շարժումը /crabs/ դեպի սկիզբ:

Պատահական է, արդյոք, խեցզետնաքայլ շարժման այնպիսի լայն տարածումը: Անշուշտ, ոչ:

Դժվար է համակերպվել այն մտքին, որ կոմպոզիտորական մտածողությունը բոլոր դեպքերում երաժշտական այս հնարը դիտել է ընդամենը որպես կոնստրուկտիվ մի արյուկ, կառուցվածքային մի պարագրես՝ զուրկ որևէ իմաստից:

.Ընդհակառակը, առաջին Հայացքից անբացատրելի թվացող որևէ հնարի տարածման մասշտաբները միշտ էլ խիստ պայմանավորված են եղել այս կամ այն ռացիոնալ թե իռացիոնալ գաղափարով՝ որքան խոր ու լայն է եղել գործողության շրջանակը, այնքան խոր և գործուն է եղել այդ գործողությունը պայմանավորող գաղափարը:

Խեցզետնաքայլ շարժման օգտագործման լայն մասշտաբները ստիպում են փնտրել այդ երևույթի Հիմնապատճառ Հանդիսացող այն ռեալ Հիմքը, որը թեկուզ և իռացիոնալ կերպով սնում և կազմապերպում է այդ գաղափարի իրականացումը երաժշտական լեզվով:

Երաժշտությունից դուրս այդպիսի Հիմնապատճառ ընդհանրապես գոյություն չունի, բացառությամբ ռելյատիվիստական կոսմոլոգիական այն հոյակապ աշխարհաստեղծ երևույթի, որի վերը արված տեսական շարադրանքը թույլ է տալիս մերձեցնել մեկը մյուսին այդ նույն գաղափարը և նրա երաժշտական դրուհորումը, որպես մեկը մյուսի մոգելավորման արգասիք:

Եթե խեցզետնաքայլ շարժումը կարելի է դասել իրականության հաղվազյուտ երևույթների թվին, ապա այնպիսի օրինաչափություն, ինչպիսին է սիմետրիայի սկզբունքը, ունի հսկայական տարածում և հանդիպում է ամենուր: Այստեղ արդեն

խոսքը գնում է ոչ թե մոդելավորման, այլ իրականության տար-
բեր բնագավառներում այդ կանոնի անմիջական կիրառման մա-
սին:

Համաձայն ժամանակակից գիտության, ողջ տիեզերքն՝ իր
մանրամասներով, միկրո- և մակրո- աշխարհներն ամբողջությ-
յամբ վերցրած, կազմակերպված են սիմետրիայի սկզբունքով՝
միկրոաշխարհում յուրաքանչյուր տարրական մասնիկին սի-
մետրիկ համապատասխանում է հակամասնիկը, իսկ ողջ տիե-
զերքն, իր հերթին, նույնպես սիմետրիկ է:

Սիմետրիան ոչ միայն կառուցվածքային, այլև ձևակառու-
ցողական տարր է, որի դեպքում հսկայական կարևորություն է
ստանում ոչ միայն ֆիզսացված սիմետրիկ պատկերը /օրինակ՝
ծառի տերևը/, այլ նաև սիմետրիայի սկզբունքով պայմանավոր-
ված ամեն մի շարժման տրամաբանություն: Ըստ որում, սիմե-
տրիայի տեսակից է կախված շարժման բնույթը, ինտենսիվությու-
նը և, ընդհանրապես, իմաստը:

Այսպես, Հայելանման դարձվածքով բացարձակ սիմետրիան
/ $a+b:b+a$ / գործնականում հանդիպում է խիստ սակավ, զուրկ է
դարգացման ներքին հնարավորություններից և, այդ իսկ պատ-
ճառով, ունի շարժումն արգելակողի դեր:

Այլ նշանակություն են ստանում խախտված սիմետրիան
և նրա տարբերակները /կիսասիմետրիա/, որոնց ընդերքում
երևան են դալիս շարժման և դարգացման համար նպաստավոր
պայմաններ / $a+b:b'+a'$, $a+b: a'+ b'$ և այլն/:

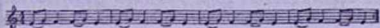
Ժամանակակից աստղաֆիզիկայում կա մի համոզմունք,
համաձայն որի, ողջ տիեզերքը մի խախտված սիմետրիա է, իսկ
տիեզերքի դարգացումը, էվոլյուցիան հենց այդ խախտված սի-
մետրիայի «չտկումն» է, այսինքն՝ շարժում դեպի բացարձակ
սիմետրիա:

Սիմետրիայի երևույթը շատ հաճախ կարելի է հանդիպել
բոլոր ժամանակների երաժշտական կառուցվածքներում՝ և՛ ժո-
ղովրդական երգերում, և՛ պրոֆեսիոնալ արվեստում:

Ոչ ճիշտ սիմետրիայի օրինակ է հետևյալ ժողովրդական
երգի սկիզբը, որում, ի դեպ, երկրորդ մոտիվային կառուցված-
քը, պահպանելով նախորդի ընդհանուր պատկերը, միևնույն
ժամանակ ներկայացնում է առաջին մոտիվի հնչյունային կազ-
մի խնցզևտնաքայլ շարադրանքը:

Օրինակ N 7.

«Հարբբան»



Պրոֆեսիոնալ երաժշտությունից մի ցայտուն օրինակ է հետևյալ հատվածը, որում պոլիխորոմատիկ շարժումը կվարտ-սեքստակորդներով իրենից ներկայացնում է ոչ ճիշտ խեցզետ-նաքայլ իմիտացիայի ձևով ընթացող խախտված սիմետրիա:

Օրինակ N 8.

Ա.Խաչատրյան. Սիմֆոնիա N 2, III մ.

Andante sostenuto



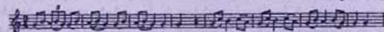
Հանախակի Հանդիպող այս տիպի սիմետրիկ շարժումների թի-վը գործնականում անսպառ է, այն Հանդիպում է բոլոր մակար-դակների վրա, ծավալային տարրեր կառուցվածքների ձևով:

Հնարավոր է, սակայն, այնպիսի բացառիկ դեպք, երբ սիմետ-րիայի սկզբունքի դրսևորումից դատ, առկա է նաև ոչ ճիշտ սիմետրիայի «չտկման» պրոցեսը:

Այդպիսի օրինակներից կարելի է նշել Հանրահայտ «Գարուն ա» երգը:

Օրինակ N 9.

«Գարուն ա»



Ուժ տակտից բաղկացած այս երգն իրենից ներկայացնում է սիմետրիայի և ասիմետրիայի տարրեր ձևերի մի ամբողջություն՝ սկզբում Հանդես է գալիս /1-ին տակտ/ կիսասիմետրիան, երկրորդ տակտը առաջինի ավելի Հատու ձևն է: Երգի երկրորդ մասի սկզբում երկու անգամ /5-6-րդ տակտեր/ երևան են գալիս Հայելանման ոչ ճիշտ սիմետրիաներ, որին հետևում է նախափերջին տակտի Հայելանման բացարձակ ճիշտ սիմետրիան:

Այսպիսով, խախտված սիմետրիկ պատկերներից շարժումը դեպի սիմետրիայի վերականգնումը, այսինքն՝ բացարձակ սիմետրիա, տվյալ դեպքում ողջ երգի Հիմնական ձևակազմափոքրող գաղափարն է, որը լավագույն ձևով դրսևորում է երգի Հիմնական կերպարի խորը փիլիսոփայական էությունը:

Միևնույն ժամանակ, տվյալ օրինակում, սիմետրիայի տարրեր ձևերի անմիջական օգտագործումից զատ, վերջին Հաշվով, պարզորոշ գծագրվում է նաև Համանմանություն: Ավելին, կիսասիմետրիաների «շտկման» պրոցեսը տվյալ օրինակում շատ բաներով Հիշեցնում է, փաստորեն, վերը նկարագրված տիեզերքի շարժման պրոցեսը /խախտված սիմետրիայի «շտկումից» դեպի բացարձակ սիմետրիա/՝ Հանդիսանալով վերջինիս յուրատեսակ մոդելավորումը երաժշտական միջոցներով:

Հարկ է նշել, որ վերը նկարագրված Համանմանության և մոդելավորման օրինակները, Հնարավոր է, որ առիթ տան սխալ եզրահանգումների Համար: Նախ, մոդելավորումը, Հանդիսանալով տվյալ կոնկրետ ստեղծագործության բովանդակության բաղադրիչ, իրենով չի սպառում տվյալ բովանդակությունը, այլ Հանդիսանում է ընդամենը մի կոմպոզիտորական Հնար և ձևակազմափորման Համար ունի նշանակություն այնքանով, որքանով որ ներկայացնում է իրենից ամբողջի մի մաս: Հակառակ դեպքում կարող է առաջանալ թյուր կարծիք, որ, ասենք, խեղդեղենաքայլ շարժումը, բոլոր պարագաներում, ապահովում է տվյալ երկի բարձր գեղարվեստական արժանիքները:

Այնուհետև, կարող է թվալ, որ զուգադրման և մոդելավորման Համար պահանջվում է, որպեսզի կոմպոզիտորական միտքը նախապես ծանոթ լինի այն օբյեկտներին և երևույթներին, որոնք ենթակա են մոդելավորման: Ոչ միայն 17-րդ, այլև Հետագա դարերի կոմպոզիտորները և, նույնիսկ, աստղագետները և փիլիսոփաներն, անկասկած, շատ Հեռու էին տիեզերքի

կառուցվածքի ժամանակակից պատկերացումներին:

Իսկ, այնուամենայնիվ, ինչո՞ւ բացատրել, որ Ֆիզիկական մի շարք օրինաչափություններ, ինչպես նաև կոսմոլոգիական հրեույթներ նախքան 20-րդ դարում կուռ, ներդաշնակ տեսական համակարգի վերածվելը, արդեն երկու-երեք դար առաջ դրսևորվել են երաժշտական արվեստում զուգադրումների և մոդելների ձևով: Անշուշտ, այդպիսի դրսևորման բնույթը ենթադրիտակցականն է, և այդ փաստերի «պատահական համընկնելը» ամենևին ոչ մի ընդհանուր բան չունի կոսմոլոգիորական մտքի գիտություն, սպտզայի կանխագուշակման կամ միատիկայի և ֆատալիզմի հետ:

Պետք է կարծել, որ միկրո- և մակրո- աշխարհները հազեցված են միևնույն օրինաչափություններով, իդեաներով և ինվարիանտային գաղափարներով, որոնցով և ղեկավարվում են տիեզերքի բոլոր օրեկտները: Սրանով միայն կարելի է բացատրել այն, որ տարբեր դարաշրջաններում, չնայած դեռ բացակայում է այդ փաստերի գիտակցումը և տեսական նկարագրությունը, իռացիոնալ ճանապարհով, հավանաբար, արդեն դրսևորվում է դրանց ազդեցությունը կոսմոլոգիորական մտքի վրա: Հետևանքը լինում է այն, որ առաջին հայացքից արտատրամաբանական թվացող կոսմոլոգիորական հնարներն իրականում հանդիսանում են մոդելավորումը այն օրինաչափությունների, որոնցով ղեկավարվում են աստղախմբերի և գալակտիկաների և, ընդհանրապես, ողջ տիեզերքի շարժումը և զարգացումը:

Նոյեմբեր, 1986

Երևան