

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԴՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԻՆՏՈՆԱՅԻՈՆ  
ԲՆՈՒՅԹԻ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋԸ

Ն. Վ. ԳԵՐՈՅԱՆ

Երաժշտական ստեղծագործության ընկալման ոլորցիսում, ապերցիպցիա շնորհիվ, հնչյունային կամայական կապակցությունների որոշ ծավալի առաջացումը, բոլոր դեպքերում, անխուսափելի է: Այստեղից էլ առաջանում են միևնույն երաժշտական երկի տարբեր ըմբռնումներ, մեկնարանություններ և յուրովի դնահատումներ:

Ասելու ընթացքում ծաղող հնչյունային կամայական կապակցությունների ծավալը, որը և բնորոշում է տվյալ անհատի ընկալման յուրահատկությունը, պայմանավորված է, մեկ կողմից, տվյալ ստեղծագործության գեղարվեստական արժեքի մակարդակով, մյուս կողմից՝ անհատի յուրույնամբ, երաժշտական պարզացմամբ, ճշգրտով, ազգային առանձնահատկություններով և, անշուշտ, տվյալ դարաշրջանին բնորոշ երաժշտական մտածելակերպի յուրահատկություններով:

«Իմ երիտասարդության ժամանակ, նեոռոմանտիզմի շրջանում,— գրում է Ռ. Ինհարդենը,— Շոպենին կատարում էին նախասպեո հաշվի առնելով «ղգայականությունը» ...տխրության և հուսալքության տենդենցով ...այն դեպքում, երբ ժամանակակից Շոպենը ի հայտ է բերում, ավելի շատ, քան առաջ էր, դուտ հնչյունային կաղմավորումների մեծ հարստություն և նրանց ձևերի պայծառություն»<sup>1</sup>:

Կարելի է պնդել, որ տվյալ ստեղծագործության մեջ, կատարողների և ունկնդիրների կողմից ներմուծվող բազմաթիվ և, անշուշտ անկրկնելի, անհատական ողջ նրբերանգները, այնուամենայնիվ, չունեն որոշիչ նշանակություն և հանդիսանում են կոմպոզիտորի կողմից ստեղծված հնչյունային հարաբերությունների սիստեմի մասնակի արտահայտություն: Ընկալման այս կողմի գերագնահատումը հեշտույնամբ կարող է հանգեցնել սխալ եղրակացությունների և, մասնավորապես, սուբյեկտիվիզմի:

Երաժշտական ստեղծագործության մեջ, հավանաբար, պետք է տարբերել հնչյունային կապակցությունների երկու շարք, որոնցից առաջինը, բնականաբար, կաղմավորվում է երաժշտական երկի ստեղծման ընթացքում և հանդիսանում է ընկալման անմիջական առարկա: Այս առումով, այն կարելի է անվանել առաջնային: Երկրորդը, որպես պատկերացվող հնչողություն, երաժշտական գիտակցության ակտիվ գործունեության, ըմբռնման արդյունք է, հետևապես, երկրորդային. այն ծագում է կատարող-յուրի մոտ, որպես ընկալման վերջնական արդյունք: Ռեալ ընկալվող ամբողջը գիտակցության մեջ ենթարկվելով բարդ փոխազդեցությունների, նոր կոնստրուկտիվ պատկեր է ստանում և, ալգբանով, ստեղծագործության մեջ, օբյեկտիվ կաղմավորված

<sup>1</sup> Р. Ингарден, Исследования по эстетике, М., 1962, էջ 555:

Հնչյունային կապակցությունների ամբողջին՝ համապատասխանում է գիտակցության մեջ առաջացած մեկ այլ կոնստրուկտիվ ամբողջություն:

Եթե առաջնային հնչյունային կապակցությունները, ստեղծագործության ամբողջական առումով, պայմանական կերպով անվանենք Ո՛Ր, իսկ երկրորդայինը՝ Ո՛Ր, ապա Ո՛Ր-ը լինելով օբյեկտիվ, մշտական և անփոփոխ, Ո՛Ր-ը կլինի ընդհակառակը՝ փոփոխականը, սուբյեկտիվը: Ո՛Ր-ի փոփոխականությունը չի կարող անցնել որոշակի սահմաններից, այն միևնույն, ռեալ գոյություն ունեցող հնչյունային կապակցությունների շարքի մտավոր վերարտադրություն է: Ո՛Ր-ը, որպես ամբողջական երևույթ, խիստ կախված է Ո՛Ր-ի կառուցվածքից, նրա օբյեկտիվ օրինաչափություններից, սակայն, այնուամենայնիվ, որոշակիորեն տարբերվում է նրանից, որը և հաղորդում է սուբյեկտիվ երանգ: Ո՛Ր-ի առավելագույն բացակայությունը, ունկնդրին դարձնում է խուլ՝ հնչող երաժշտության հանդեպ: Նրա մասնակի գոյացումը գիտակցության մեջ առաջացնում է ստեղծագործության մասնակի ըմբռնում և այլն:

Այս երկու կառուցվածքների առավել համապատասխանությունը (որի դեպքում Ո՛Ր-ը, հավանաբար, երբեք բացարձակորեն չի դառնում Ո՛Ր), հանդիսանում է երաժշտական երկի ակտիվ, գեղարվեստական ասակետից բարձր մակարդակի ընկալման կարևոր պայման:

Պ. Հինդեմիտը հետևյալ ձևով է նկարագրում ընկալման այս օրինաչափությունը. «...լսելով երաժշտական կառուցվածքը, զրը զարգանում է նրա (ունկնդրի — Ն. Դ.) լսողության առջև, նա ստեղծում է յուր երեակայության մեջ զուգահեռ կառուցվածք և, միաժամանակ, նրա հետ արտացոլված կերպար ...Արտաքին երաժշտական տպավորությունը որքան մոտ է համընկնում ներքին երաժշտական սպասումին, այնքան մեծ կլինի էսթետիկական բավարարվածությունը...»<sup>2</sup>:

Ընկալման ակտիվ բնույթը, որի շնորհիվ գիտակցության մեջ արտաքին չից ներթափանցող հնչյունները կազմավորվում են օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ գործոնների անմիջական ազդեցության տակ, թույլ է տալիս որոշ վերապահումով, խոսելու ընկալման (կատարման) պրոցեսի յուրահատուկ ստեղծագործական ակտ լինելու մասին: «Ընկալումը երկրորդ անգամ կազմավորում է կոմպոզիտորի կողմից կազմավորված շարժումը»<sup>3</sup>: Այս կապակցությամբ: Պ. Կապալսը անում է հետևյալ դիպուկ համեմատությունը. «Հնարավոր է, որ յուրաքանչյուր նոր կատարման ժամանակ առաջանա նոր բովանդակություն... Յուրաքանչյուր զարնանը ծառի վրայի տերևները թարմանում են, բայց տափեցտարի տերևները նույնը չեն լինում»<sup>4</sup>:

Սակայն, ինչպես արդեն նշվել է, Ո՛Ր-ի նման սուբյեկտիվ փոփոխությունը պայմանավորված է օբյեկտիվ գործոններով և կարող է կատարվել խիստ սահմանափակ շրջանակներում, մինչև մի որոշ կրիտիկական կետ, որից այն կողմ տվյալ ստեղծագործության մեջ օբյեկտիվ գոյություն ունեցող օրինաչափություններին սպառնում է քայքայման, վերացման վտանգ, այլ խոսքով՝ ստեղծագործությունը դադարում է իր իսկ նույնականությունը լինելուց:

<sup>2</sup> П. Хиндемит. Мир композитора, «Советская музыка», 1963, № 4.

<sup>3</sup> Н. Глебцов, Музыкальная форма как процесс, кн. I, М., 1930, էջ 7:

<sup>4</sup> П. Казальс, Об интерпретации, С. М., 1956, № 1, էջ 90:

Այդպիսի սահմանափակումը, մյուս կողմից, բացառում է այն միտքը, որ ստեղծագործությունը վերձնանկիս կատարողը որոշ ղեկավարում, իբր կարող է գերազանցել կոմպոզիտորի մտահղացումը:

«Ձի բացառված,— գրում է Ռ. Ինհարդենը,— որ կատարողը դիտակցաբար և նպատակահարմար կերպով փոփոխում է ստեղծագործության որոշ մանրամասները, և դրա հետևանքով նրա լարժեքը չի նվազում, և, հնարավոր է, նույնիսկ ստեղծվում է մի ինչ-որ ավելի կատարյալը, քան ստեղծագործության բնագիրն է, բայց դա կլինի, համենայն դեպս, ստեղծագործության ոչ ճշգրիտ կատարումը, որը գրված է պարտիտուրայում, այլ մեկ ուրիշ ստեղծագործության գրառումը, չնայած և շատ նման բնադրին»<sup>5</sup>:

Եթե ստեղծագործության մեջ պարփակված հնչյունային կապակցությունները աննշան և անբացատրելի են քանակապես և որակապես, ապա ոչ մի կատարողական վարկերություն չի միճակի չէ բուժելու այդ արատը: Այլ խոսքով, աննշան բուլանդակություն ունեցող ստեղծագործությունը հրեք չի ստանա բարձր գեղարվեստական արժեք, նրա մեկնարանությունը, լավագույն դեպքում, կարող է աննշան փոփոխություն ենթարկվելով հասնել մի որոշակի մակարդակի, ուրիշ հետո այն լազնվացնելու ամեն մի փորձ անխուսափելիորեն դատապարտված կլինի անհաջողության:

Անշուշտ, լինում է այնպիսի դեպք, երբ գեղարվեստական արժանիքներով հարուստ ստեղծագործության ունկնդրումը վատ կատարման դեպքում ևս ուղեկցվում է որոշ էսթետիկական հաճույքի ղղացումով: Հնչող երաժշտությունը լսողին հաղորդում է ավելին, քան կարող է տալ կատարողը: Այդ դեպքում, ստեղծագործության մեջ պարփակված հնչյունային հարուստ կապակցությունները վեր հանելու միակ պայման է դառնում լսողի մտավոր, հոգեկան ակտիվ աշխատանքը: «Կարելի է ասել, որ ղոյություն ունեն նաև արվեստագետ-սպանողներ, որոնք, լսելով որևէ ստեղծագործության օտար կատարումը, ընդունակ են այնպես ընկալել էսթետիկական ղղացումը, որ նրանց լսած կատարումը բացահայտում է ստեղծագործության այն ձևը, որը գոյության մասին արվեստագործ կատարողը չէր կարող ենթադրել»<sup>6</sup>:

Բարձրարժեք ստեղծագործության ընկալման պրոցեսը, եթե այն պետք է ուղեկցվի էսթետիկական հաճույքի ղղացումով, բոլոր դեպքերում, պահանջում է ոչ միայն լսողական, երաժշտական գիտակցության, ճաշակի ղարղացման որոշակի մակարդակ, այլև տվյալ պահերին ունկնդրի հոգեկան աշխարհի որոշակի լարում, յուրահատուկ սուպսողական վիճակ, տրամադրություն և նպատակասլացություն:

Փորձը ցույց է տալիս, որ էսթետիկական հաճույքի ղարղացման գործողությունն ունի մի շարք փուլեր: Այդ փուլերի բարձրագույն արտահայտությունը կապված է ինստենսիվ ընկալման պրոցեսի այնպիսի վիճակի հետ, որի դեպքում գիտակցության մեջ ծագող հնչյունային կապակցությունները հանդես են գալիս իրենց բարձրագույն բաղմանշանակությամբ, երբ յուրաքանչյուր պահին ի հայտ է գալիս ամբողջի էությունը:

Ընկալման պրոցեսում, օբյեկտիվ հիմքի վրա ծագող սուբյեկտիվ երանգավորումների հանդես գալը, ինչպես նշվեց, անխուսափելի է: Միևնույն

<sup>5</sup> Р. Ингарден, *Նշված աշխ.*, էջ 553:

<sup>6</sup> Նույն տեղում, էջ 564:



ժամանակ, ընկալման այս առանձնահատկությունը երաժշտության համալսելի կարող համարվել արատի Ընդհակառակը, բոլոր այն դեպքերում, երբ կատարողը և ունկնդիրը, որոշ սահմաններում հանդես են գալիս յուրովի ստեղծագործողների դերում, երբ ունկնդրի անհատական մեկնաբանությունները, հաճախ, նույնիսկ իր համար որևէ բարձրարժեք կատարումից զերազասելի են, երաժշտությունը ստանում է սոցիալական-հասարակական համընդհանուր նշանակություն:

Ամբողջի և մասերի հարաբերության սյուրբլեմը,<sup>7</sup> հնչյունային կապակցությունների առաջանալու պայմանների լուսաբանումը, վերջին հաշիվով, հետապնդում է նաև ստեղծագործության մեջ տարրական միավորների ինքնուրույնության և ամբողջի հետ նրանց ունեցած փոխհարաբերության խընդիրը: Եթե հաշիվի առնենք այն դրույթը, ըստ որի ստեղծագործության յուրաքանչյուր տարրական մասնիկ (հնչյուն, թե հնչյունային կոմպլեքս) արտահայտչական տեսակետից օժտված է բաղմանշանակությամբ, ապա հարց է ծագում, պետք է, արդյոք, ինտերվալ, մոտիվ, ինտոնացիա և այլ նման կատեգորիաներ, հասկանալ այն առումով, որ կոնտեքստից դուրս դրանք կրում են որոշակի, կոնկրետ նշանակություն:

Ինտերվալ, մոտիվ, մեղեդային դարձվածք հասկացությունները կոնտեքստից անջատված միավորներ են, որոնց կառուցվածքի մեջ եղած որոշակի, արտաքին օրինաչափությունների կրկնության երևույթը տարբեր պարագաներում, որոշ առումով, արդարացնում է նրանց ինքնաբավ գոյություն ունենալու փաստը: Անհնար է փնտրել կոնտեքստից դուրս, մոտիվի, ինտերվալի և կամ, էլ առավել, մեկ հնչյունի մեջ բովանդակալից միավոր, եթե այդ միավորը արտահայտում է այն, ինչ որ է արտաքինապես, առանց հարաբերվելու, համեմատվելու հիշողության մեջ վերածված ամրացած որևէ հիմքի հետ: Մյուս կողմից, այդպիսի միավորները կոնտեքստում անսպասելի դրսևորում են իրենց այլ կերպ, բաղմանշանակություն կրող հարաբերությունների վառ-արտահայտչական կոմպլեքսի ձևով:

Հնչյունի, ինտերվալի, մոտիվի ունեցած նշանակությունների այսպիսի երկակիությունը, հավանաբար, հենց ծնունդ է տվել ինտոնացիա հասկացությանը:

Երաժշտական ինտոնացիան, պարզ ձևով վերցրած, իր մեջ ընդգրկում է առնվազն երկու պահ: Այն, նախ և առաջ, հնչյունային հարաբերություն է: Ինչ վերաբերում է հարաբերությունների մաքսիմում քանակին, որք կարող է իր մեջ կրել ինտոնացիան, ապա այն տեսականորեն անվերջ է, սակայն գործնականում խիստ սահմանափակ է և պայմանավորված է ինչպես երաժշտական ստեղծագործության գեղարվեստական արժանիքներով, այնպես էլ անհատ-լսողի ընկալման ունակություններով, քանի որ, տարբեր անհատներին մոտ տարբեր է կապակցված հնչյունները ընկալելու ունակությունը: Եվ որքան բաղմանշանակությամբ է օժտված ինտոնացիան և նրա ընկալումը, այնքան ավելի մեծ է ամբողջի և նրա մեջ թաքնված բովանդակության հասկանալու հնարավորությունը:

7 Ինտոնացիա հասկացությունը երաժշտագիտության մեջ ընդհանրապես ուսումնասիրվում է ժազման առումով: Ներկա հոդվածում ինտոնացիայի երևույթը դիտվում է շարժման մեջ, որպես երաժշտության բովանդակալից տարր, ստեղծագործության ամբողջության մաս:

Որպեսզի կրկնակի արտաքին նշաններին ելնելով եղրակացնել, որ այսինչ ինտոնացիան կազմված է երկու կամ երեք ունի լսվող հնչյուններից, քանի որ ինտոնացիան զոյություն ունի որպես ունի լսվող և պատկերացվող հնչյունների ընդհանուր և միասնական կոմպլեքս:

Դժվար չէ հասկանալ, որ յուրաքանչյուր որոշակի կատարման դեպքում, ստեղծագործության կառուցվածքը արտաքուստ միշտ մնալով անփոփոխ, իրականում ստանում է մեկը մյուսից որոշակի տարբերվող ինտոնացիոն բաղադրություն, որը, սակայն, լավագույնս պայմանների առկայության դեպքում (բարձրորակ կատարում, կոնկրետ-լսողների ընկալման ակտիվություն), բնագրի համեմատությամբ կրում է աննշան փոփոխություններ:

Ինտոնացիայի երևույթը իր յուրաքանչյուր արտահայտման և ընկալման մեջ լինելով որոշակի մեծություն՝ ըստ էության՝ հարաբերական է: Այն դուրկ է իմաստից՝ տվյալ կոնտեքստից դուրս, ինչպես նաև ստատիկ վիճակում, քանի որ ինտոնացիան հանդիսանում է դինամիկ ստրուկտուրայի միավոր, որի պրոցեսուալ բնույթը դրսևորվում է միմիայն շարժման մեջ: Այդ իսկ պատճառով, ընկալվող երաժշտական ամբողջը գտնվում է անընդհատ լինել-լիության (զոյացման) վիճակում (արդյոք սրանում չէ ինտոնացիայի դեֆինիցիայի և նրա սահմանները որոշելու դժվարության պատճառը):

Ինտոնացիայի էությունը կարող է հայտնաբերվել միայն ստեղծագործության հնչյունային փոխհարաբերությունների սխեմայում նրա տեղի բացահայտմամբ, այսինքն՝ այն կարող է ըմբռնվել ոչ որպես մեկուսացված առարկա, այլ որպես ամբողջի մեջ գտնվող տարր:

Ինտոնացիան հնչող և ընկալվող ամբողջական ստեղծագործության միավորն է, նրա «ներկայացուցիչը», որի «կյանքը», գոյությունը շատ կարճ է, սահմանափակված ընկալման (այն էլ բարձր մակարդակի և ամբողջական) պրոցեսով: Փորձել այդ պայմաններից դուրս «տեսնել» ինտոնացիան, անհույս պատրանք է, քանի որ այն՝ ինչը որ ինտոնացիա էր վայրկյան առաջ, կենդանի երաժշտության ընկալման ընթացքում, դրանից դուրս, այդ նշանակությունը կորցրած դարձվածք է, ինտերվալ կամ առանձին հնչյուն: Այդ լուրջորենակ զոյաձևը հաճախ առիթ է տալիս թյուրիմացության, և ժամանակ առ ժամանակ ինտոնացիա հասկացությունը անհիմն կերպով նույնացվում է մոտիվ կամ ինտերվալ հասկացության հետ:

Այսպիսով, ընդունելով, որ ինտոնացիան դինամիկ երևույթ է և, միևնույն ժամանակ հարաբերական հասկացություն, դրանով իսկ առաջին գիծ է մղվում այնպիսի ուժերի գոյության գաղափար, որոնք բնականորեն նոր հատկություններ են հաղորդում կոնտեքստի մեջ հանդես եկող հնչյունին և, այդպիսով իսկ, ընդգծվում է այն կարևոր տարրերությունը, որը իրականում գոյություն ունի նրա և նրա մեկ այլ՝ մեկուսացված, դուրս ֆիզիկական գոյության միջև: Այդ տարբերությունը, սակայն, չի վերաբերում արտաքին, ձևական հատկություններին, այլ դուրս ներքին-որակական է: Երաժշտության ամբողջությունը այդ առումով ներկայացնում է հնչյունային հարաբերությունների այնպիսի մի փոխկապակցված սխեմա, որի յուրաքանչյուր մասին բնորոշ է դառնում այդ մասին ոչ հատուկ, նոր ինտեգրատիվ որակների դրսևորումը:

Միևնույն երաժշտական դարձվածքը, որը հանդիպում է տարբեր ստեղծագործություններում, ինչպես նաև միևնույն ստեղծագործության տարբեր

մասերում, յուրաքանչյուր դեպքում, շնորհիվ նրա մեջ առկա տարբեր հնչյունային հարաբերությունների, կրկնակի յուրատեսակ ինտոնացիոն ձևով: Միևնույն ժամանակ, ինտոնացիայի երևույթը տարբեր անհատների մոտ. ինչպես նաև միևնույն անհատի կյանքի տարբեր ժամանակներում, դրսևորվում է յուրովի, որոշ շեղումներով, որը պայմանավորված է ոչ միայն տվյալ անհատի կրաժշտական դարգացմամբ, ճաշակով, լսողությամբ, այլև ընկալման պահին նրա ունեցած հոգեկան վիճակով:

Միշտ չէ և ամեն տեսակ հնչյունների հերթականությունը չէ (անկախ այն բանից, ինչպես է գնահատվում այն), որ բմբռնվում է մեր կողմից ինտոնացիոն ուղրտում, այլ խոսքով, միշտ չէ, որ կրաժշտության ունկնդրումը ուղեկցվում է կրաժշտական մտածելակերպի ակտիվ գործունեությամբ:

Մասի (ինտոնացիայի) նշանակության մեծությունը, բոլոր դեպքերում, խիստ կախված է այն բանից, թե ինչպիսի մակարդակի ամբողջի հետ է հարաբերված տվյալ մասը:

Կարելի է պնդել, որ ի՞նչ կրաժշտական ստեղծագործությունը վատ է հասկացվում ամբողջությամբ, ապա պետք է կրակացնել, որ նրա յուրաքանչյուր պահը զուրկ է բաղմանշանակության երևույթից, որ փոխադարձ կապերը հնչյունների մեջ աննշան են և կամ բացակայում են բոլորովին: Այդ դեպքում իրական ինտոնացիաները վերածվում են ոչինչ շարտահայտող հնչյուններից բաղկացած մասնիկների հերթականության, իսկ այն ստեղծագործությունը, որի մեջ այդպիսի ինտոնացիաների քանակը անչափ մեծանում է, ընդհուպ մոտենում է հնչող երաժշտության ակորդային, ինտերվալային և, ի վերջո, ձևական հնչյունային կառուցվածքին. կրաժշտությունը զաղարում է էսթետիկական հաճույքի առարկա լինելուց:

Տվյալ պարագայում ամբողջականության ոչ բավարար աստիճանը խոսում է հոգուտ ստեղծագործության մեջ հնչյունային կապակցությունների զուտ մեխանիկական բնույթի և այդքանով իսկ, ստեղծագործության ոչ ամբողջական վիճակի մասին:

Գեղարվեստական ընկալման մակարդակը պայմանավորված է ոչ այնքան տվյալ ստեղծագործության մեջ երաժշտական դարձվածքների առատությունից, որքան յուրաքանչյուր պահի ունեցած որակական ցուցանիշներից, հնչյունային հարաբերությունների բաղմանությունից և նրանց ինտոնացիոն նշանակությունից:

Երաժշտական ստեղծագործության ունկնդրման պահին հաճախ, ընկալվող երաժշտության ինտենսիվ դիֆերենցացման շնորհիվ, որոշ ինտոնացիոն դարձվածքներ սկսում են գերիշխել շրջապատող հնչյունային շարժման վրա. երաժշտության ողջ էներգիան ասես կենտրոնացվում է այդ ինտոնացիաներում, որոնց քանակը, պարզ է, տվյալ դեպքում, ամբողջի մեջ, խիստ նվազում է<sup>3</sup>: Ընկալվող երաժշտության յուրաքանչյուր պահը, թվում է, որ արտաքինից չունի որևէ նախապատվություն այլ պահերի հանդեպ, որոնք անցել կամ սպասվում են: Սակայն, իրականում այն ինտոնացիաները, որոնցում արտացոլված է ամբողջի մի մասը միայն, կլինեն բիշ ավելի արժեքավոր, քան այնպիսիները, որոնց մեջ ամբողջի բնույթը ի հայտ է գալիս առավելագույն

3 Նման պարագաներում, ընդհանրապես, ընդունված է խոսել ստեղծագործության որևէ առանձին հատվածի, դարձվածքի անկրկնելի գեղեցկության մասին:



Վեոմ: Անդրդիտի գաղաթխների թիվը մեկ ստեղծագործության մեջ կարող է տատանվել մի քանի տասնյակի շրջանակներում, սակայն չի բացասվում, որ նրանց բանավոր կարող է սահմանափակվել մեկ-երկուսով: Բ. Ասաֆը զբաղնում է, որ երգը «կարճ ձայնային տարածություն մեջ գործող լակոնիկ ինտոնացիա է... իսկ սիմֆոնիան «երկու երեք սկզբան», լակոնիկ ինտոնացրաներ-թեղեր...»:

Ինչպես նշվեց, երաժշտության կոտորման և ընկալման յուրաքանչյուր դեպքում, ստեղծագործության արտաբերի, ֆիզիկական Ննդություն, նրա Վնշունային, ինտերվալային կառուցվածքի բաղադրակ կայուն լինելու Վեոմեկուց, անկայուն է նրա ինտոնացիոն կառուցվածքը: Այն փոփոխվում է յուրաքանչյուր տանին դեպքում, բայց որում այդ փոփոխությունը ընկած է աննշան ինտոնացիոն կապերից՝ մինչև բարձր արժեք ինտոնացիոն երևույթի առաջացման սոցիոլոգիկ միջին: Այն հոսքով, ինտոնացիան, որպես շարժվող երաժշտության միավոր, իր նշանակությամբ կարող է լինել թույլ, աննշան և տանին կապակցություններ) և բարձրարժեք՝ երբ Վնդող պա՛ն մեջ ներթափանցում է ամբողջը: Հետևաբար է կարակացել, որ ստեղծագործության ինտոնացիոն ընկալումը գործ ունի վերջինիս բարձրարժեք արտահայտությունների Վեոմ և մշտապես գոյացվում է զեպարփաստական կերպարի էթնոթիկական նշանակության, էթնոթիկական համայնի մոմենտի պոպուլում, և դա, հավանաբար, այն քանի շնորհիվ, որ ինտոնացիոն համընդհանուր կապերը հանդիսանում են երաժշտական արտահայտության, երաժշտական-զեպարփաստական ստանդարտների հիմքը:

Ինչպես նշվեց, ինտոնացիայի առաջագումբ, ամեն դեպքում, ենթադրում է սրբեկտիվ գոյություն ունեցող Ննդություն և այդ Վնդություն ընկալման օրգանական միասնություններ:

Ինտոնացիոն երևույթից պարս ամեն մի երաժշտության գոյափիճակ անկասար է, օրորվումակ և գործ է լսողական ակտիվ բաղի փորձական այդ Վնդատարում գնահատվելու Վարտություններից: Հավաղույն երաժշտական ստեղծագործություններ, որը չի բմրենվում, փաստորեն ի մի հավաղված բաղմումիմ Վնշունների ֆիզիկական տատանումների պարզ գումար է, ընայած որ ինտոնացիոն երևույթի նման ստեղծագործության մեջ իրականում հանդես է գալիս թարնված ձեով, օլտոնեցիալ նշանակությամբ: Այն առումով, պետք է ենթադրել, որ ինտոնացիոն երևույթի առաջացման կարևոր պայմանն է՝ ընկալման մեջ Վնդ երաժշտության աչնեկիմ ձեավորումը, որի դեպքում ներկա է ընկալման երևույթի առ կամ այն մասնակցությունը Վնշունային բարբի գրեթեմելու և բմրենվելու պրոցեսում: Ակարանով իսկ, երբ խոսվում է ինտոնացիայի՝ մրնիմում երկու պա՛ն ունեւալու մասին, ապա այն, անշուշտ, փերաբերվում է մեկ Վնշունի՝ ինտոնացիայի վերածվելու երևույթին: Այն տեսակետից, որն է ինտերվալ, ընայած նրանում առկա է երկու պա՛ն, զեոնա ինտոնացիա չէ և, հավանաբար, գտնում է աչգլիտին միմիայն ընկալման մեջ, երբ իրական Վնշունային կապակցությունը իր Վերվիս հարաբերվում է պատկերապոպ այն կամ այն Վնշունային Վիմբին: Միայն այն մասնագետն է կարելի է հասկանալ այն տարբերությունը, որը իրականում գոյություն ունի Վնշունի (ինտերվալի) ամբողջից պարս կրած արժեքի և այդ նույն Վնշունի (ինտերվալի) կոնտրաստալ ինտոնացիոն նշանակության միջև:

Եթե ընկալման պրոցեսինց գուրա հնարավոր լիներ ինտենսիվի գույությունը, կազմավորումը, տպա դժվար չէ նախանայ, որ այդ գեպրում այն կունենար համասարապես բոլոր գեպրերի համար մեկ անփոփոխ նշանակություն, իսկ տվյալ երաժշտական ստեղծագործությունը կընկալվեր բոլորի կողմից և բոլոր ժամանակներում միևնույն անփոփոխ ձևով:

Այսպիսով, կարելի է եղբակաղենել, որ երաժշտական ինտենսիվի գա ընկալման պրոցեսում արյնկալված մարաղցի այս կամ այն սստիևանի արտադրումն է տվյալ հոտո մամենտում, հատվածում:

Վերջին ասվով, ինտենսիվի, լայն ստուումով, հարարերությունների կամպեո է և ոչ թե որեէ նշյուն կամ, այսպես կոչված, հնչյունային արտահայտչական տարր՝ ինտելիլով, պարձվածք և այլն, և բանի որ տվյալ հարարերությունները գոյություն չունեն ամբողջական ստեղծագործությունից գուրս, այդպեսով իսկ ինտենսիվի ստանում է երաժշտական շարժման կարևորագույն ասարի նշանակություն: Ինչպես նշում է Բ. Ասաֆեը՝ «Ինտենսիվի իրևույթը ի մի է կապակցում երաժշտական ստեղծագործությունը, կատարումը և լսել-հասկանալը»:

Ինչ վերարերում է երաժշտագիտության մեջ նախա պրագործվող «ինտենսիվի գարձվածք» տերմինին, տպա այն պետք է կարծել, գերծ չէ երկրմաստությունից, բանի որ հոմախ համասարապես պրագործվում է նշելու համար և՛ ընկալվող երաժշտության մի որոշակի տեղություն հատվածը, և՛ ամբողջից գուրս ինքնուրույնություն ներկայացնող հնչյունային այս կամ այն ոչ մեծ կառուցվածք: «Ինտենսիվի գարձվածք» հասկացությունը առաջին գեպրում վեր է մանն մի կասկածից, երկրորդում՝ պահանջում է որոշ վերապրություն:

Փորձը ցույց է տալիս, որ որոշ մեղեդային գարձվածքներ, հնչյունային հերթականություններ կամ ակկորդներ, ասես, պատմականորեն ստանալով ժողովրդյան իրավունք», սխառմատիկարար ամբանում են հիշողության մեջ, իրենցից ներկայացնելով ամբողջական, առաջին հայագրից որոշ ինքնավար նշանակությամբ օժտված կազմավորումներ: Մակայն տվյալ գարձվածքների ինքնուրույնությունը արդեն հարարերական է, բանի որ նրանք հանդիսանում են նախկինում ընկալված երաժշտության մասնիկները, հիշողության մեջ արքատրահված և ամբայնդված ամբողջության տոտնձին պահերը, և մաննայն հավանականություն, տվյալ անհատի համար պահպանում են իրենց նշանակությունը այնքան մամտակ, բանի գեո ենթողիաակցարար ընրտնվում են հնավոր, ասողիատիվ կապերի ոյորտում այն ամբողջի հետ, որը երբեք նշել և արդեն անցել է:

«Ինտենսիվի գարձվածքների» ողջ բանակի, ինչպես նաև լաղի, մետրո-սիթմի, հարմոնիկ ֆունկցիաների, գինամիկայի և երաժշտական արտահայտչական բաղմաթիվ այլ միջոցների պահպանումը երաժշտական գիաակցության, հիշողության մեջ (չնայած որ վերջիններս կենդանի երաժշտությունից արատրումված սխառմատիկ միավորներ են), կարելի է անվանել երաժշտական հիշողական բաղա: Ըստ որում, հիշողական բաղան յուրաքանչյուր տնհատի մոտ յուրատեսակ է՝ յուր բոլոր անկրկնելի գծերով, երանղներով և նրբություններով:

1. Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, кн. II. М.-Л., 1947, гл. 154.



Հիշողության մեջ ամրապնդված ինտոնացիոն դարձվածքները, թեև մանրր հանդիսանում են ամբողջական ստեղծագործության յուրատեսակ սիմվոլներ, որոնք իրական հիշողության բացակայության պայմաններում նույնիսկ, կարող են գիտակցության մեջ ծառայել որպես ամբողջի «ներկայացուցիչներ»։ Դրսւ լավագույն օրակցույցն է, երբ հաճախ, պատահաբար ընկալվող կամ հիշվող հնչյունային կառուցվածքային ոչ մեծ հատված, հիշողության մեջ անմիջապես վերականգնում է նախկինում լսված, բայց մոռացված թվացող, ամբողջական ստեղծագործությունը։

## К ВОПРОСУ ОБ ИНТОНАЦИОННОЙ ПРИРОДЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Н. В. ДЕРОЯН

### Р е з ю м е

В настоящей статье рассматривается вопрос об отношении первичной структуры музыкального произведения к ее актуализированной структуре. Автором проводится мысль о зависимости высокого уровня художественного восприятия от степени соответствия этих двух структур и в связи с этим подчеркивается большое формообразующее значение содержательного элемента музыкальной структуры—интонации.

Музыкальная интонация может быть осмыслена только через обнаружения ее места в системе взаимодействующих звуковых отношений. Следовательно, звуки, интервалы становятся интонациями лишь в процессе вовлечения их в сферу активной слуховой деятельности.

В статье затрагивается также вопрос о значении интонации в аспекте соотношения целостности и частей и делается вывод, что интонация, как комплекс отношений, является отражением различных уровней целостной структуры музыкального произведения.