ԽՈՍՔԸ ԵՎ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Կ. Ա. ՋԱՂԱՅՊԱՆՅԱՆ

Խոսքի և երաժշտության առնչության խնդիրը երաժշտագիտության կարևորագույն հարցերից է, որի ուսումնասիրությամբ զբաղվել են երաժշտագետներ Բ. Վ. Ասաֆևը, Ի. Վ. Սպոսորինը, Լ. Ա. Մազելը, Վ. Ն. Խոլոպովան, Վ. Ա. Վասինա-Գրոսմանը և ուրիշներ։ Նրանք խոսքի և երաժշտության կապը դիտարկել են տարբեր կերպ և տարբեր տեսանկյուններից։ Դրանցից մեկն այն է, որ բազմաթիվ զուգահեռներ են անցկացվել երաժշտական և խոսքային ինտոնացիաների միջև, բացահայտվել դրանց ներքին ազգակցությունը և յուրահատկությունները։ Տեսական այդպիսի ուսումնասիրությունների երևան գալու համար հիմք է ծառայել Բ. Վ. Ասաֆևի աշխատությունը, ուր առաջին անգամ խոսվում է խոսքային և երաժշտական ինտոնացիաների առնչության մասին[1]։

Քանի որ ինտոնացիան չի կարող գոյություն ունենալ ռիթմից դուրս, ապա խնդրի մյուս կողմը, որ ամենից ավելի է հետաքրքրում մեզ, որոշ երաժշտագետների բնորոշմամբ՝ կոչվում է «ռիթմա-շարահյուսական»[2]։ Երաժշտության տեսության և երաժշտական երկերի վերլուծությանը նվիրված դասագրքերում ինչ-որ չափով շոշափվում է այս հարցը (երաժշտական կառուցվածքները համեմատվում են խոսքային ֆրազների և նախադասությունների հետ)։

Խոսքի և երաժշտության ռիթմա-շարահյուսական ընդհանրությունը առաջին հերթին պայմանավորված է երաժշտության մեջ ռիթմի ունեցած դերով։ Ռիթմը, ասես, կապող օղակ է խոսքի և երաժշտական հնչյունի միջև։ Վասինա-Գրոսմանը գրում է. «Ռիթմական կազմակերպվածությունից դուրկ երաժշտությունը վերածվում է հնչյունային քաոսի։ Մինչդեռ հայտնի են երկեր, որոնց մեջ չկան երաժշտության բոլոր մյուս տարրերը, սակայն հնչյունների, երբեմն նույնիսկ որոշակի բարձրություն չունեցող հնչյունների, ռիթմական կազմակերպվածության շնորհիվ մենք, այնուհանդերձ, ընկալում ենք դրանք իբրև երաժշտություն»[3]։

Կարծիք կա, որ երաժշտությունն առաջ է եկել ռիթմից։ Այսպես, օրինակ, ըստ Խառլապի՝ նախնադարյան մարդու խոսքային գործունեության հնագույն դրսևորումը հիշեցնում է մանկան խոսքի զարգացման վաղ փուլը։ Նրանց խոսքի սաղմերը, Խառլապի կարծիքով, կարելի է համարել նաև երգեցողության սաղմեր. «Ե՛վ մեկը, և՛ մյուսը հիմնված են ձայնի արտահայտիչ շարժումների, ինտոնացիաների վրա, որոնք հատուկ են ոչ միայն մարդուն, այլև կենդանիներին... Սակայն կենդանական կամ կիսակենդանական գանչյունի և մարդկային ուրույն խոսքի ու երաժշտության միջև ընկած է թոթովաձեի՝ ռիթմա-

---

[1] Б. В. Асафьев, Избранные труды. т. 5, кн. 2, М., 1957.

[2] Е. В. Назайкинский, Речевой опыт и музыкальное восприятие («Эстетические очерки». вып. 2. М., 1967).

[3] В. А. Васина-Гроссман, Музыка и поэтическое слово, М., 1972. стр. 6.

կան հնչյունախազի փուլը։ Հենց ռիթմական կառուցվածքն է հնարավորություն ընձեռում առանձնացնելու կրկնվող հնչյունային կոմպլեքսները, որոնք կարող են դառնալ լեզվական նշաններ։ Եվ հենց նույն կառուցվածքն էլ երաժշտության առաջացման նախադրյալն է»[4]։

Խոսքի և երաժշտության կապի պրոբլեմը մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում ոչ միայն հետազոտության ինքնուրույն բնագավառի տեսակետից, այլև երաժշտության ազգային ինքնատիպության առանձնահատկությունը բացահայտելու իմաստով։

Ազգայինի հարցը բազմիցս արծարծվել է նշանավոր երաժշտագետների և կոմպոզիտորների աշխատություններում[5]։ Դրանցում ամենից առաջ խոսվում է ժողովրդական ստեղծագործության հետ կոմպոզիտորի կապի անհրաժեշտության մասին, բացահայտվում են երաժշտության մեջ ազգայինի զարգացման և մարմնավորման պատմական փուլերը, ընդգծվում ազգայինի դերը կոմպոզիտորի անհատական ոճը պահպանելու առումով։ Միաժամանակ հատուկ ուշադրություն է նվիրվում երաժշտության հիմնական տարրերին, որոնց մեջ առավել ցայտուն է ի հայտ գալիս երկի ազգային նկարագիրը՝ մեղեդի-ինտոնացիոն կազմ, չափառիթմ, լադ, տեմբր։

Քաղաքակրթության բուռն առաջընթացի, ազգային տարբեր մշակույթների փոխազդեցության և փոխհարստացման ուժեղացմանը զուգընթաց և կենսական բովանդակության նոր պահանջներին համապատասխան հարստանում է նաև կոմպոզիտորների երաժշտական լեզուն։ Նրանց երկերի հարմոնիայի, մեղեդի-ինտոնացիոն կազմի, չափառիթմի և լադի բարդացման հետ դժվարանում է երաժշտության ազգային յուրօրինակության ընկալումը։ Մեղեդիական րեկբեկուն գծի, ժամանակակից դիսոնանսների սուր հնչողության, գրեթե աննկատելի տոնայնության պատճառով սկսեցին ավելի աննկատ ու քողարկված դառնալ նաև ազգային բնորոշ տարրերը։ Այս կապակցությամբ, վերջին ժամանակներս տարածում է գտել, մեր կարծիքով, սխալ մի տեսակետ, թե իբր ազգայինը ժամանակի ընթացքում համահարթվում է, կորցնում իր նշանակությունը։ Մինչդեռ ազգայինը չի վերանում, այլ ի հայտ է գալիս նորովի, վերաիմաստավորվում է, վերաերանգավորվում արդիականության ոգով։ Ժամանակակից կոմպոզիտորների երկերում, որպես նրանց երաժշտական լեզվի բարդացման հետևանք, առաջին պլան է մղվում խոսքային ինտոնացիաների հետ իր կապն ընդգծող դեկլամացիոն մելոդիկան։

Մինչև այժմ երաժշտագիտության մեջ բնական է համարվել խոսքային ինտոնացիաները երաժշտականի հետ համեմատելիս վոկալ երկերից բերված

---

[4] М. Г. Харлап, Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки («Ранние формы искусства», М., 1972, стр. 264).

[5] П. Аравин, Н. Лапченков, Народное творчество — основа реалистической музыки, М., 1959, Р. А. Атаян, Современный музыкальный язык в произведениях советских армянских композиторов («Музыка и современность», М., 1962); Т. В. Боганова, Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева, М., 1961; И. И. Земцовский, Фольклор и композитор («Музыка и современность», М., 1971); «Интонация и музыкальный образ», М., 1965; П. И. Чайковский, О народном и национальном элементе в музыке, М., 1952; Н. Г. Шахназарова, О национальном в музыке, М., 1963, и др.

օրինակների վրա հիմնվելը։ Այժմ փորձենք արծարծել անտեքստ երաժշտության վրա խոսքի անմիջական ազդեցության հարցը։

Ժամանակակից երաժշտության մեջ նկատելիորեն ուժեղանում է խոսքային ռիթմի ներգործությունը երաժշտական մտքի արտահայտման ձևերի վրա։ Այս երևույթն ի հայտ է գալիս երկերի ու մեղեդա-ինտոնացիոն կազմի, և չափառիթմական բնորոշ շեշտադրական համակարգի մեջ։ Երաժշտության ռիթմի վրա խոսքի ռիթմի ազդեցությունը զգացվում է ոչ միայն վոկալ, այլև այնպիսի երկերում, որոնց հիմքում բառային տեքստ չի ընկած։ Վերջիններիս դեկլամացիոն բնույթն արտահայտվում է տվյալ ազգության խոսքին բնորոշ լսողական ռիթմահնչողությունների միջնորդավորված հաղորդման միջոցով։ Եվ այս առնչությամբ ընդլայնվում է նաև ստեղծագործության ազգային սպեցիֆիկա հասկացությունը։ Թվարկված ազգային տարրերի հետ մեկտեղ, տեքստ չունեցող երկերի այդ հատկանիշներից մեկն է դառնում խոսքի և երաժշտության ռիթմերի ուրույն փոխկապակցությունը։

Քանի որ խոսքի անմիջական արտահայտիչը բառն է, նախ դիտարկենք նրա հնչյունակազմական առանձնահատկությունները։

Հայտնի է, որ մի շարք լեզուներում բառն ունի հնչյունաբանական որոշակի հատկանիշներ ու սահմաններ (օրինակ, ռուսերենում նման հատկանիշներ են ազատ բառաշեշտը, վերջին հնչեղ ձայնավորների խլացումը և այլն), մինչդեռ կան լեզուներ, որ չունեն այդ հատկանիշները։ Նույնիսկ մեկ լեզվի սահմաններում բոլոր բառերը չեն, որ օժտված են նույն հատկանիշներով։

Լեզուները դասակարգելիս ամենից առաջ հաշվի են առնվում նրանց հնչյունաբանական տարբերությունները։

Հայոց լեզուն հնդեվրոպական լեզվաընտանիքի միանգամայն ինքնուրույն ճյուղ է և ունի իր ինքնատիպությունները։ Լեզվի կապը երաժշտական ռիթմի հետ, թվում է, պետք է որոնել հնչյունաբանական կանոնների, առաջին հերթին՝ վանկ և շեշտ հասկացությունների մեջ։

Սովորաբար շեշտերը դասակարգվում են այսպես՝ ուժային (արտաշնչական կամ դինամիկ), երաժշտական և խառը։ Նշանավոր շատ լեզվաբաններ սահմանել են շեշտի վերոհիշյալ տեսակների միջև եղած տարբերությունները։ Այսպես, ուժային շեշտը հիմնված է «բառի մեջ մի վանկը մյուս վանկերից առավել մեծ հնչողությամբ առանձնացնելու» վրա[6]։

Երաժշտական շեշտը արդեն վանկն առանձնացնում է ոչ թե հնչյունի ուժով, այլ նրա բարձրության փոփոխությամբ։ Երաժշտական շեշտը գերակշռում է ճապոներենում, չինարենում, վիետնամերենում, լիտվերենում, սկանդինավյան, Կենտրոնական ու Հարավային Աֆրիկայի և այլ լեզուներում։

Շեշտված ձայնավորի տևողությամբ վանկի առանձնացումը կոչվում է քանակային շեշտ։

Արտաշնչական շեշտը հատուկ է Եվրոպայի, Ասիայի, Հյուսիսային Աֆրիկայի ժամանակակից լեզուներից շատերին։

Խառը շեշտ գոյություն ունի այն լեզուներում, ուր կան և՛ ուժային, և՛ երաժշտական շեշտի տարրեր (օրինակ, գերմաներենում)։

Կան լեզուներ, ուր շեշտը միշտ ընկնում է որոշակի վանկի վրա։ Այսպես,

---

[6] Р. А. Будагов, Очерки по языкознанию, М., 1953, стр. 108.

գերմաներենում՝ գերազանցապես առաջին, լեհերենում՝ նախավերջին, ֆրանսերենում, հայերենում, թուրքերենում՝ վերջին վանկի վրա։

Համեմատենք շեշտի առանձնահատկությունները ֆրանսերենում և հայերենում։ Շեշտված վերջին վանկի առանձնացումն այս լեզուներում կատարվում է տարբեր ձևով։ Հայերենին բնորոշ է դինամիկ շեշտը։ Շեշտված վանկի առանձնացման համար մեծ նշանակություն ունի նաև նրա տևողությունը[7], իսկ ֆրանսերենում շեշտը և՛ դինամիկ է, և՛ երաժշտական, և՛ քանակային։ Այս տարբերությունը էական ենք համարում, քանի որ երաժշտական ինտոնացիայի հետ առնչություն սահմանելու համար չափազանց կարևոր է բառի ընդհանուր-ինտոնացիոն, ռիթմական հնչողությունը։

Հայերենի բառաշեշտի կանոններում կան նաև մի քանի ուրիշ առանձնահատկություններ, որոնց շնորհիվ շեշտն, ասես, տեղափոխվում է վերջին վանկից նախավերջինի վրա։ Դա կատարվում է այն դեպքում, երբ բառին ավելանում են որոշիչ հոգ, օժանդակ բայ։

Ինչպես գիտենք, հայերենում գոյականը գործածվում է որոշյալ և անորոշ առումներով։ Եթե խոսողին հայտնի է առարկան, ապա վերջինս ստանում է ր, ն որոշիչ հոդը։ Ը հոդը երբեք շեշտ չի ընդունում (սարը, տունը, պատուհանը և այլն), ուստի շեշտն ընկնում է նախավերջին վանկի վրա։

Ստացական հոդը (ս, դ, ն կամ ր), որ փոխարինում է ստացական դերանունին (իմ, ոն, ևրա), ցույց է տալիս առարկայի պատկանելությունը։ Օրինակ, բանալիս—իմ բանալին, բանալիդ—քո բանալին, բանալին—նրա բանալին կամ այն բանալին։ Այստեղ դեռևս շեշտի տեղափոխություն չի նկատվում, քանի որ բանալի բառն ավարտվում է ձայնավորով (այսինքն, բաց վանկով)։ Վերցնենք բաղաձայն վերջավորությամբ բառ. մատիտս—իմ մատիտը, մատիդ—քո մատիտը, մատիտը—նրա մատիտը կամ այն մատիտը։ Ինչպես տեսնում ենք, արտասանելիս տ, ս, դ բաղաձայների միջև հայտնվում է ը ձայնավորը և կրկին շեշտն ընկնում է նախավերջին վանկի վրա։

Հայերենում նախադասություն կազմելիս էական գեր է խաղում օժանդակ բայը (ես եմ, մենք ենք և այլն), առանց որի անհնար է հասկանալ նախադասության իմաստը (ես կարդում եմ, դու գրում ես և այլն)։ Օժանդակ բայը, սեփական շեշտից զուրկ լինելով և նախորդ բառից անջատ գրվելով հանդերձ, արտասանվում է նրա հետ միասին։ Եվ նորից այն տպավորությունն է ստացվում, թե շեշտն ընկնում է նախավերջին վանկի վրա (ես կարդո՛ւմ եմ)։ Ջնչին տոկոս են կազմում այն բառերը, որոնք շեշտ են ընդունում առաջին վանկի վրա (մա՛նավանդ, գո՛ւցե, գրե՛թե, մի՛թե և այլն)։

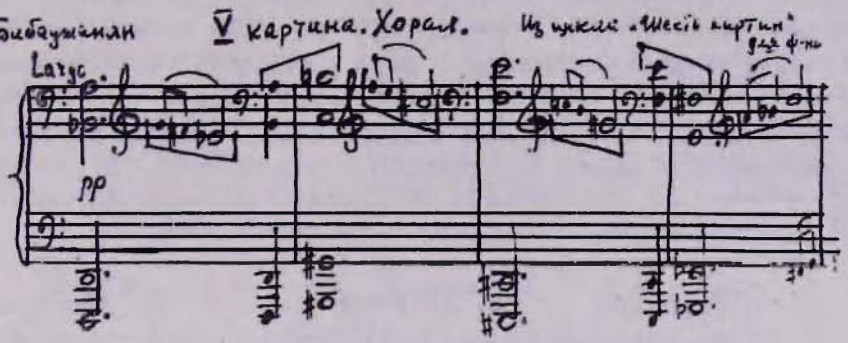
Բառաշեշտից բացի կան նաև նախադասության և տրամաբանական շեշտեր։ Հայտնի է, որ բանավոր խոսքում միշտ չէ, որ առանձին են արտասանում յուրաքանչյուր բառը։ Բառերը մտնում են ամբողջ նախադասության կազմի մեջ և առնվում են միասնական շեշտի տակ։

Նախադասության շեշտն, իր հերթին, կարող է խոսողի տրամաբանական նպատակներին համապատասխան տարբերակումներ ունենալ։

Ինչպե՞ս է այս ամենը դրսևորվում երաժշտության մեջ։ Երաժշտական խոսքը կազմված է մանրադրյուն տարրերից։ Երաժշտական երկի բաղկացուցիչ

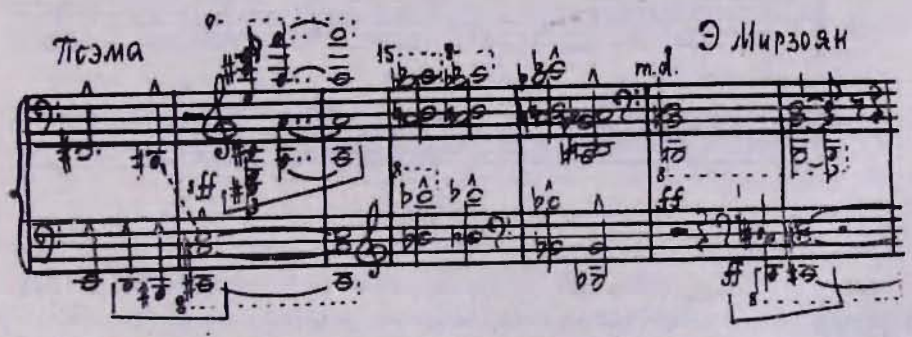
---

[7] Р. М. Тохмахян, Природа словесного ударения современного армянского языка (Автореферат), Ереван, 1972, стр. 15.

մասերն են ֆրազը, մոտիվը և այլն։ «Մոտիվ է կոչվում մեկ գլխավոր շեշտայրությամբ միավորված հնչյունների ռիթմական այն խումբը, որն իրենից ներկայացնում է նվազագույն իմաստային միավոր»[8]։ Մոտիվը միատակտ կառուցվածք է (նրա սկիզբն ու ավարտը միշտ չէ որ համընկնում են տակտի ղծին)։

Նկ. 1

Կարծում ենք, մոտիվ հասկացությունը կարելի է պայմանականորեն նույնացնել բուն հասկացության հետ, հաշվի առնելով միայն վերջինիս ռիթմա-ինտոնացիոն կողմը, առանց նրա իմաստային նշանակության։

Երաժշտագիտությանը հայտնի են նման այլ դեպքեր, երբ, ասենք, մոտիվը համեմատվում է բանաստեղծական ոտքի հետ (երկուսն էլ ունեն շեշտված մեկ վանկ հնչյուն)։ Ոտքի նման մոտիվներն էլ լինում են քորեական (առաջին հնչյունի շեշտումով), յամբական (մոտիվի վերջին հնչյունի շեշտումով) և քողտրոտային (միջին հնչյուններից մեկի շեշտումով)[9]։



Նկ. 2.

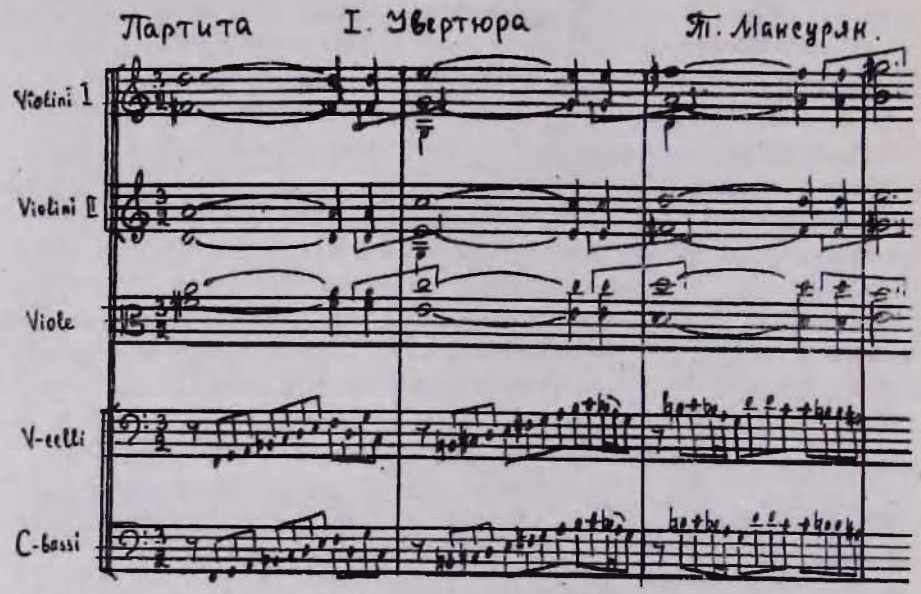
Մոտիվը և ոտքը կարելի է համեմատել միայն այն դեպքում, երբ խոսքը վերաբերում է վոկալ դասական երկերի այնպիսի նմուշների, որոնց մեջ գեռ չի հաղթահարված անմիջական կապը բանաստեղծական ռիթմի հետ։ Դասականների տեքստից զուրկ երաժշտության մեջ, ըստ երևույթին, գործում է նույն

---

8 И. В. Способин, Музыкальная форма, М., 1962, стр. 66.

9 Անապեստը և դակտիլը մոտիվներում պայմանականորեն ընդունվում են որպես յամբի և քորեի տարբերակներ։

սկզբունքը, քանի որ նրանց երկերի պարբերական-սիմետրիկ մասնատումը համապատասխանում է բանաստեղծական ոիթմի ոտքերի սիմետրիկ ձևին։

XX դ., երբ առկա է արմատական շրջադարձ դեպի արձակին մոտեցող ոչ սիմետրիկ չափածոն, չափական միավորը ոտք չի կարող լինել (որ սովորաբար շեշտված և անշեշտ վանկերի որոշակի քանակ ունի և միասեռ է իր հիմքում)։ Այս առումով հետաքրքիր է Վ. Վասինա-Գրոսմանի արտահայտած միտքը. «XIX դ. վերջին և, մանավանդ, XX դ. սկզբին դասական չափերի համակարգը զգալիորեն խախտվում է, չափի գերակշռությունը նվազում է և փոխարինվում է ոիթմի առաջնությամբ։ Բնավ պարտադիր չի դառնում հավասարավանկ տողերի և նույնիսկ ոտքերի սկզբունքը։ «Ոտք» հասկացությունն իսկ արդեն կիրառելի չէ XX դ. բանաստեղծական արվեստի շատ երևույթների նկատմամբ... XX դ. պոեզիայում ստեղծվում են չափածոյի նոր ձևեր, որոնք ինչ-որ միջին տեղ են գրավում չափածոյի և արձակի միջև»[10]։

Նկ. 3

Ժամանակակից կոմպոզիտորների երաժշտական լեզվում գեկլամացիոն տարրերի ուժեղացումը, չափածո-արձակի զարգացմանը զուգահեռ, հարկադրում է մեզ ավելի ճշգրիտ ոիթմական համեմատություն գտնել մոտիվի համար, համեմատություն ոչ թե ոտքի, այլ բառի հետ (ըստ որում, մոտիվների տարատեսակների անվանումները կարող են նույնը մնալ)։

Մոտիվը երբեմն տրոհվում է առավել մանր մեղեդա-ոիթմական խմբերի, որոնք կոչվում են սուբմոտիվներ։ Եթե սուբմոտիվն ունի ինքնուրույն շեշտ, ապա, նման դեպքում, բառին համապատասխանում է սուբմոտիվը։

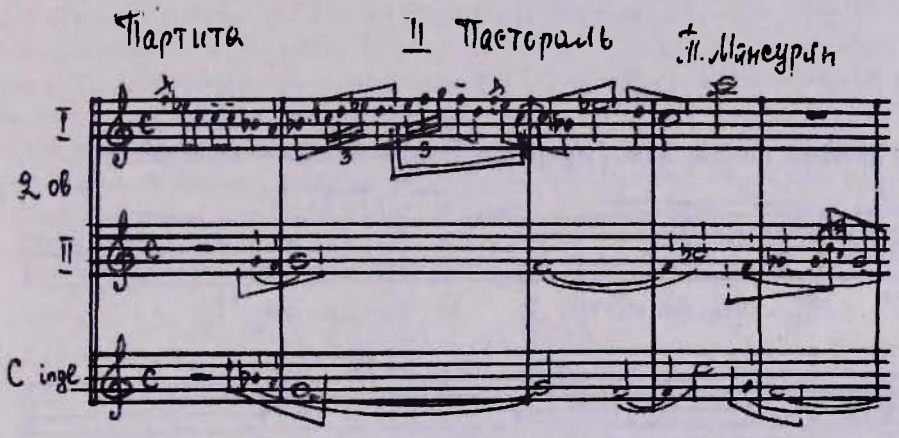
Այս տեսակետից դիտարկելով հայ կոմպոզիտորների մի շարք գործեր, համոզվում ենք, որ մոտիվներում և սուբմոտիվներում շեշտն առավելապես

[10] В. А. Васина-Гроссман, նշվ. աշխ., էջ 148։

ընկնում է վերջին հնչյունի վրա, այսինքն մոտիվներն ու սուբմոտիվները յամբական են (նկ. 1, 2, 3, 4)[11]։

Հայ կոմպոզիտորների գործերում հաճախ են հանդիպում նաև տեղաշարժված յամբի դեպքեր, որ յամբական մոտիվի տարատեսակներից մեկն է։ Սովորաբար շեշտված հնչյունը համընկնում է ուժեղ տակտամասին։ Տեղաշարժված յամբում շեշտն ասես տեղափոխված է թույլ տակտամասի վրա (նկ. 5)։

Խառը յամբի օրինակներ հաճախ են հանդիպում հայ գեղջուկ երգերում (նկ. 6)։

Մ. Բրուտյանը խառը յամբի ծագումը պատճառաբանում է դարձյալ հայոց լույվի շեշտադրության առանձնահատկություններով (շեշտը դրվում է բառի վերջին վանկի վրա)[12]։

Նկ. 4

Լինում են դեպքեր, որ շեշտն ընկնում է նախավերջին հնչյունի վրա՝ քողաղոտային մոտիվներ (նկ. 4, 7)։ 7-րդ նոտային օրինակում չնայած կոմպոզիտորը ակցենտի օգնությամբ (>) ընդգծել է առաջին երեք հնչյունը (տե՛ս առաջին և երրորդ տակտերը), այնուհանդերձ, ընդհանուր հնչողության իմաստով, շեշտի ամբողջ ուժն ընկնում է նախավերջին հնչյունի վրա։ Երկրորդ և չորրորդ տակտերն, ասես, հավաստում են մեր միտքը։ Ստացվել է «տեղաշարժված» քողաղոտային մոտիվի յուրակերպ օրինակ։

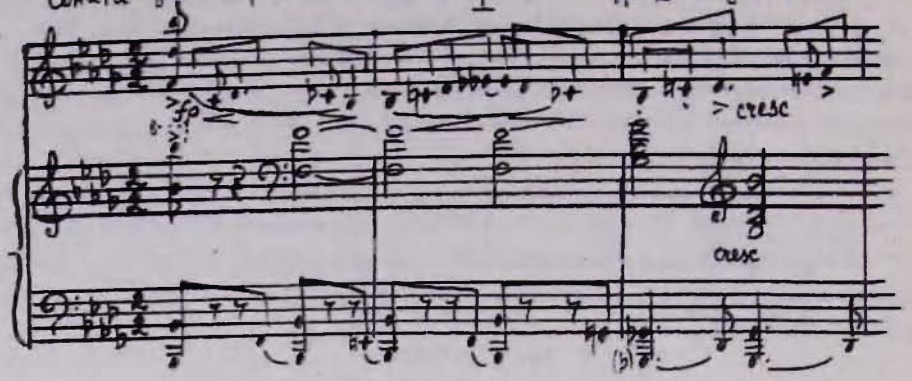
Բառերով արտահայտված խոսքի նման մոտիվներն էլ միավորվելով, կազմում են ամբողջական ֆրազ-նախադասություն։ Հետևաբար, ֆրազը մոտիվի համեմատ ավելի խոշոր երաժշտական կառուցվածք է (պարզ չափերում ընդգրկում է երկուսից չորս տակտ)։ Ֆրազը ռիթմականորեն առանձնացված է և իմաստի առումով միանգամայն բաժանելի։ Այն կարող է լինել միաձույլ կամ որոշակիորեն ստորաբաժանվել մոտիվների։

---

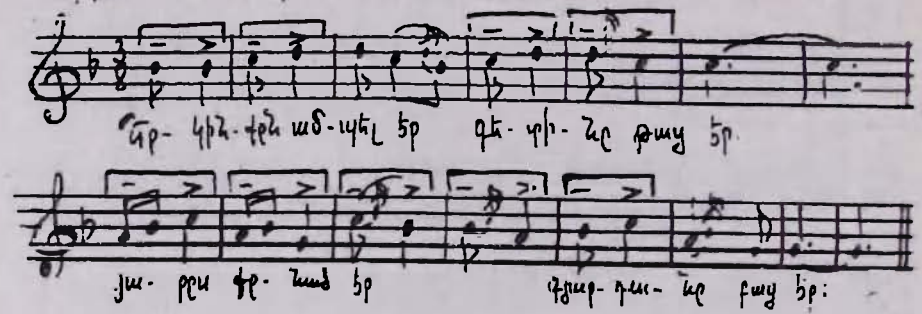
11 Օրինակներում քառակուսի փակագծերով նշված են յամբական մոտիվներն ու սուբմոտիվները։ Կրկնակի փակագծերով՝ քողաղոտային սուբմոտիվը։

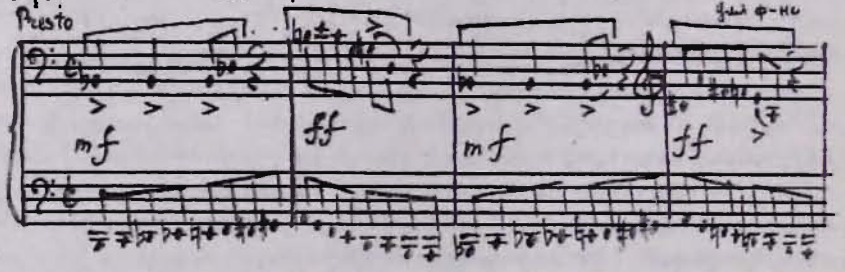
12 Մ. Ա. Բ ր ու տ յ ա ն, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, 1971. էջ 90։

Соната для скрипки и ф-но. I А Бабаджанян



Ил. 5

«Երկիվճի ամպել եր» (Комитас. Этнографический сб. 2, № 16)

Ил. 6

А. Бабаджанян. III картина. Токкатина. Из цикла „Шесть картин" для ф-но

Ил. 7

Երաժշտական ֆրայզ հասկացությանը կարող է համապատասխանել նախադասություն։ Երաժշտական, ինչպես և բառերով արտահայտված, ֆրազում պերակշռում է մեկ շեշտ, որ գլխավորապես համընկնում է ծայրի մոտիվի շեշտի հետ։ Սակայն, ելնելով երաժշտական զարգացման տրամաբանությունից, ինչպես բառերով արտահայտված խոսքում, այնպես էլ այստեղ կարող է ընդգծվել երաժշտական ֆրազի ցանկացած մոտիվը։ Այս առումով ֆրազը շեշտադրության իր առանձնահատկություններն ունի, որոնք պետք է հաշվի առնել երաժշտական երկի մանրամասն վերլուծության ժամանակ։

Ամփոփելով, մի անգամ ևս նկատենք, որ երաժշտության մեջ ազգայինի պրոբլեմը, անշուշտ, չի կարող սահմանափակվել սոսկ խոսքի և երաժշտության ռիթմական փոխկապակցվածությամբ։ Երկերը վերլուծելիս անհրաժեշտ է հնարավորին չափ կանգ առնել նաև նրանց լադա-ինտոնացիոն կազմի վրա, ղուգակցել երաժշտության մեջ բուն ազգայինի բացահայտման բոլոր հնարավոր միջոցները։ Մենք փորձեցինք միայն այդ ծավալուն թեմային մերձենալու նոր, լրացուցիչ ուղիներ գտնել։ Այդ նպատակով դիտարկելով հայ ժամանակակից կոմպոզիտորների երկերից մի քանիսը, հանգեցինք այն եզրակացության, որ հայոց լեզվի խոսքային շեշտադրությունը ազդում է ոչ միայն վոկալ, այլև գործիքային երաժշտության վրա և որ բառային տեքստ չունեցող երկերում կոմպոզիտորի միտքը, արտահայտվելով վերացարկված ու ներքմբռնողաբար, հիմնվում է իր ազգային լեզվի ռիթմական շեշտադրության յուրահատկությունների վրա։

СЛОВО И МУЗЫКА

К. А. ДЖАГАЦПАНЯН

Резюме

О влиянии речевых интонаций на музыкальные впервые было сказано в капитальном исследовании Б. В. Асафьева, которое послужило основой для появления целого ряда подобных работ.

«Ритмо-синтаксическая» сторона проблемы связи слова и музыки, особенно в отношении выявления специфики национального своеобразия музыки, впервые рассматривается в аспекте непосредственного влияния слова на бестекстовую музыку.

Изучая своеобразие словесной акцентуации армянского языка (в основном на последнем слоге слова) и сравнивая его с аналогичным явлением в музыкальных мотивах, можно сделать предположение о том, что в произведениях, не основанных на словесном тексте, современная композиторская мысль, по-видимому, интуитивно основывается на особенностях ритмической акцентуации своего национального языка.