

**ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԻ ՎՐԱ ԱՇԽԱՏԱՆՔԸ՝ ՈՐՊԵՍ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ՍԵՐՏԵԼՈՒՆ ՈՒՂՂՎԱԾ
ՈՒՍՈՒՑՄԱՆ ԿԱՐԵՎՈՐԱԳՈՒՅՆ ՄԱՍ**

ՄԱՐՏՈՒՆ ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ*

Հղման համար. Կոստանդյան, Մարտուն: «Կառուցվածքի վրա աշխատանքը՝ որպես երաժշտական ստեղծագործությունը սերտելուն ուղղված ուսուցման կարևորագույն մաս»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 58-65. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-58

Հոդվածի նպատակն է ոչ միայն աշակերտի մոտ ընդհանուր առմամբ երաժշտական ձևերի վերլուծության հմտություններ սերմանելու կարևորությունն ընդգծելու ցանկությունը, այլև նրա գիտակցության մեջ կատարողական պլանի կառուցման հանդեպ մոտեցման մեջ որոշակի կրեատիվություն արթնացնելու ձգտումը: Դա հատկապես անհրաժեշտ է ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների կատարման ժամանակ: Ժամանակակից երաժշտության ձևակառուցման մեջ այնքան անսովոր հատկանիշներ են ի հայտ եկել՝ դասական ժամանակաշրջանից արմատավորված նորմերի համեմատությամբ, որ երբեմն յուրաքանչյուր նոր ժամանակակից ստեղծագործության մեջ մենք բխվում ենք ձևի կազմավորման դասական մոդելի հետ զուգահեռներ տանելու անհնարինության խնդրին:

Հեղինակը ներկայացրել է Առնո Բաբաջանյանի «Պրելյուդի» վերլուծության մեթոդիկան:

Բանալի բաներ՝ երաժշտական ստեղծագործություն, ֆրագի իմաստային նշանակություն, մոտիվային կորիզ, քնարական-բանաստեղծական կերպար, ռեպետիտիվություն, կատարողական պլան (ինտերպրետացիա), ձևի ամբողջականություն:

Ներածություն

Աշակերտին հանձնարարելով նոր ստեղծագործություն սովորել՝ մանկավարժը, դեռևս նոտային տեքստը յուրացնելուց առաջ, պետք է աշակերտի ուշադրությունը հրավիրի տվյալ երաժշտական գործի կառուցվածքի առանձնահատկությունների վրա: Դրա կարևորության մասին դատողությունները սկսելուց առաջ մանկավարժն ինքը հստակ պատկերացում պետք է ունենա աշակերտին առաջարկվող ստեղծագործության մի շարք բնորոշ առանձնահատկությունների մասին: Երաժշտության արդի աշխարհում էվոլյուցիոն գործընթացները զարգանում են նոր գեղարվեստական սկզբունքների, ոճերի, կատարողականության տեխնոլոգիայի յուրացման անհավանական արագությամբ, խոսքը վերաբերում է նույնիսկ նվագի նոր՝ մինչ այդ չկիրառված տեխնիկական հնարներին: Սակայն նոր երաժշտական դարաշրջանի թերևս կարևորագույն կողմն են ներկայացնում գեղագիտական նոր նորմերը, որոնք պահանջում են ձևի կոմպոզիցիոն դետալների համամասնության մասին պատկերացումների ռադիկալ փոփոխություն, որոնք երբեմն զգալի չափով տարբերվում են նախորդ երաժշտական դարաշրջանների երկերի կառուցվածքներից:

* Երևանի Պ. Չայկովսկու անվան երաժշտական միջնակարգ մասնագիտական դպրոցի տնօրեն, արվեստագիտության թեկնածու, tchaikschool@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 05.04.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

Սույն հոդվածի հեղինակի նպատակը ոչ միայն աշակերտի մոտ ընդհանուր առմամբ երաժշտական ձևերի վերլուծության հմտություններ սերմանելու կարևորությունն ընդգծելու ցանկությունն է, այլև նրա գիտակցության մեջ կատարողական պլանի կառուցման հանդեպ մոտեցման մեջ որոշակի կրեատիվություն արթնացնելու ձգտումը: Դա հատկապես անհրաժեշտ է ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների կատարման ժամանակ: Ըստ էության՝ նոր երաժշտության ձևակառուցման մեջ այնքան անսովոր հատկանիշներ են ի հայտ եկել՝ դասական ժամանակաշրջանից արմատավորված նորների համեմատությամբ, որ երբեմն յուրաքանչյուր նոր ժամանակակից ստեղծագործության մեջ մենք բախվում ենք ձևի կազմավորման դասական մոդելի հետ զուգահեռներ տանելու անհնարինության խնդրին: Սակայն նույնիսկ այն դեպքերում, երբ այդ զուգահեռներն ի հայտ են գալիս, միևնույնն է, դետալների և նրանց փոխազդեցության հարաբերակցությունն ընդհանուր կառուցվածքում էապես տարբերվում է ակադեմիականներից:

Աշակերտի ներդաշնակ զարգացման տեսանկյունից՝ ուսուցման պրոցեսում նրա երկացանկում դասական ստեղծագործությունների հետ մեկտեղ պարտադիր կերպով պետք է առկա լինեն ժամանակակից ոճի երկեր: Սակայն նրա զարգացման բնականոն ընթացքը չխախտելու համար նոր շրջանի ստեղծագործությունները պետք է մանրազնին կերպով ընտրվեն՝ աշակերտի կողմից արդեն իսկ յուրացված մասնագիտական հմտությունների պլատֆորմին համապատասխան: Ավելին, անհրաժեշտ է աստիճանաբար անցում կատարել այնպիսի ստեղծագործություններից, որոնցում նորարարական հատկանիշները համադրվում են ավանդական գրելաձևի հնարների հետ:

Հարկ է հիշատակել ևս մի սկզբունք, որին պետք է հետևի մանկավարժը, այն է՝ նոր երաժշտական ոճերի յուրացումը պետք է սկսել **փոքր կտավի ձևերի սերտումից**, և միայն դրանք բավական հիմնավոր տիրապետելուց հետո կարելի է անցնել մեծ մասշտաբի երաժշտական ձևերին: Նշենք, որ փոքր կտավի ստեղծագործությունները հիմնովին յուրացնելու այս սկզբունքը պետք է կիրառվի նաև աշակերտին առաջարկվող դասական երկացանկի դեպքում: **Փոքր ձևերին տիրապետող երաժիշտը տիրապետում է այլ մասշտաբների բոլոր ձևերին: Ցանկացած ծավալուն ձև ներկայացնում է իրենից փոխներգործության մեջ գտնվող միկրո-դետալների հիերարխիա, որոնք, իրենց հերթին, համաստորադասության սկզբունքով (ֆրազեոլոգիկ կամ որևէ այլ ինտեգրացիոն տրամաբանությամբ) միավորվում են իմաստային հարաբերական ավարտունությամբ օժտված՝ փոքր տարրական ձևի մեջ:**

Հիմնական նյութի շարադրանք

Այժմ անցնենք աշակերտին երաժշտական մանրանվագի ընդհանուր վերլուծության ցուցադրման հնարների մոդելավորմանը՝ այն տեսանկյուններով, որոնք կօգնեն ներառել ամբողջ կոմպոզիցիայի կառուցվածքը: Նախևառաջ դիմենք ամենահեղինակավոր ջութակահար-մանկավարժներից մեկի՝ Լեոպոլդ Աուերի կարծիքին, որն իր ամբողջ կյանքը նվիրել է պատանի երաժիշտների ուսուցմանը: «Ջութակահարը միշտ պետք է հասկանա, որ յուրաքանչյուր առան-

ծին երաժշտական ֆրազը կամ միտքը, ճիշտ այնպես, ինչպես գրքում գրված ֆրազը, ընդհանուր մեղեդիական գծի միայն մի մասնիկն է, դրանք կարևոր են այնքանով, որքանով նշանակություն ունեն ամբողջ մեղեդիական գծի համար: Ենթադաս կամ հավելյալ ֆրազների երկրորդական դերը պետք է երևա ջութակահարի կողմից դրանց կատարման միջոցով: Նա երբեք չպետք է հնչողությամբ կամ էքսպրեսիայով բարձրացնի դրանք գլխավոր ֆրազի կամ ֆրազների մակարդակին: Այդ կախվածությունները սահմանելու կարողությունը ֆրազավորման առաջին մեծ սկզբունքն է: Առաջին անգամ ձեռնամուխ լինելով երաժշտական ստեղծագործության սերտմանը՝ աշակերտը պետք է ըմբռնի նրա գաղափարն՝ ընդհանուր առմամբ, հստակ պատկերացում կազմի նրա ընդհանուր կառուցվածքի, ինչպես նաև մեկ ֆրազի՝ մյուսի հետ ունեցած հարաբերության մասին՝ նախքան գործի բնույթի վերաբերյալ վերջնական պատկերացում կազմելը: Եվ ապա՝ ևս մեկ մեջբերում. «Ցանկացած երաժշտության մեջ առկա է նրա հիմքում ընկած ձևի կմախքը: Մեղեդին նոտաների պարզ շարք չէ, այն կազմված է առանձին մեղեդիական միասնություններից, որոնք միաժամանակ անկախ են ու կախված են միմյանցից և պահանջում են տարբեր դիրքական և հուզական շեշտավորում: Անգամ ժամանակակից կոմպոզիտորների՝ դասական ձևական նմուշներին չենթարկվող ստեղծագործություններում կարճ մեղեդիական ֆրազների համար գոյություն ունի հարաբերակցությունների ներքին երաժշտական օրինաչափություն, որը դրանց ֆրազավորումը ոչ պակաս անհրաժեշտ է դարձնում» [1]:

Ընտրված մեջբերումն ընդգծում է հոդվածում դրված խնդրի կարևորությունը և, հիմնվելով մեր արտահայտած մտքերի և Լեոպոլդ Աուերի մեջբերումների վրա, անցնենք պրոբլեմի դետալային քննարկմանը: Ակնբերության համար ընտրվել է Առնո Բաբաջանյանի «Պրեյլուդ» պիեսը ջութակի և դաշնամուրի համար: Վերջինս հարմար է այն առումով, որ նրանում համադրվում են ձևակազմավորման ավանդական սկզբունքների գծերը, և, դրա հետ մեկտեղ, առկա են ժամանակակից երաժշտության աշխարհին գեղարվեստական պատկանելության տարրեր: Վերջինին, ամենաընդհանուր գծերով, վերաբերում է ոճավորմանը՝ (ստիլիզացիա) ժողովրդական մեղեդու մաներայում: Նոր գեղարվեստական հայացքի տեսանկյունից՝ դասական ավանդույթների և quasi ժողովրդական (ժողովրդականին նմանվող) մեղեդու մարմնավորման հենց այս համադրությունը անվերապահ պարադոքս է ներկայացնում: Ոչ պակաս պարադոքսալ են, իրենց հերթին, մոտիվների կազմավորումը ֆրազների մեջ, այնուհետև՝ թեմատիկ ֆրազից դուրս բերված (զատված) անփոփոխ մոտիվների հիման վրա զարգացման մի քանի աստիճանների կառուցումը:

Նախևառաջ բերենք պիեսի ամբողջ տեքստը ֆրազների և նրանց մոտիվային բաղադրիչների պայմանական նշումներով: Ֆրազները ութն են: Հետևենք երաժշտական պրոցեսում դրանց ի հայտ գալու հաջորդականությունը: Առաջին ֆրազը բաղկացած է չորս տակտից - **առաջին երկուսը** ամբողջ պիեսի ընթացքում **չեն փոխվում**, իսկ երկրորդ զույգը, որը կադանս է հանդիսանում, երաժշտական պրոցեսում կամ **կրճատվում է**, կամ **ինտոնացիոն առումով կերպարանափոխվում է**: **Կրճատման ժամանակ երրորդ տակտը դառնում է**

զարգացման միջոց, ընդ որում գործնականում **չփոփոխվելով**, սակայն այն փոխակերպվում է ռեպետիտիվ կրկնությունների շղթայի, որոնք զարգացնում են երաժշտական միտքը:

Առաջին ֆրագն ընդհանուր գաղափարի աղբյուրն է և **բոլոր հաջորդ ֆրագներն անփոփոխ կերպով** սկսվում են **անխախտ առաջին երկտակտից**: Ըստ էության այն **հավակնում է Թեմայի** հասկացության. նրանում առկա է անկրկնելի ելակետային (այսինքն միայն տվյալ թեմային բնորոշ) **անհատական կորիզ** և **կադանսային դարձվածք**, որը հիմնավորապես ամփոփում է միտքը: Բոլոր **հաջորդ ֆրագները** սկսվում են թեմայի առաջին օղակից, որը մենք բնորոշել ենք որպես **անհատական կորիզ**:

Գնահատելով ամբողջ ձևը որպես **պարզ եռամաս**,¹ անհրաժեշտ է աշակերտին տեղեկացնել նմանատիպ ձևերի ընդհանուր սկզբունքների մասին, և առաջին հերթին՝ ծանոթացնել պարզ եռամաս ձևի մոդելի հետ: Անգամ ուսումնական հաստատության ստորին օղակների սովորողներն ունակ են ըմբռնելու, որ ձևի ամբողջությունը կազմվում է ֆրագների շարքից, հաջորդականությունը ևս սահմանվում է երաժշտական մտքի զարգացման կոնկրետ տրամաբանությամբ:

Ներկայացնելով աշակերտին ընդհանուր ձևը՝ մանկավարժը պետք է ընթանա ընդհանուրից դեպի մասնավորը, այն է՝ ցույց տա աշակերտին, թե ինչպես և ինչից է կառուցված պիեսի առաջին ֆրագը:

Առնո Բաբաջանյանի «Պրեյլուդի» ամբողջական տեքստում քառատակտ առաջին ֆրագը պարունակում է թեմայի անհատական կորիզը - առաջին երկտակտը, որը նշված է պարզ շրջանակով (рамка) և երկրորդը, որը ներկայացնում է իրենից լրիվ կադանսային դարձվածք: Երկրորդ երկտակտում նրա սկիզբը վերցված է կրկնակի շրջանակի մեջ, քանի որ հետագա ընթացքում այդ մոտիվը ձևի ծավալման մեջ զարգացնող նյութի դեր է խաղում: Հստակեցնելով ֆրագի ընդհանուր նշանակությունը, բացատրելով աշակերտին, որ **ֆրագի առաջին անցկացումը, որը կարելի է նաև թեմա անվանել, կերպարի կրողն է**: Տվյալ դեպքում կարելի է նույնիսկ աշակերտին պատմել այն մասին, որ այս թեման իր մեջ էլեգիական կերպար է կրում, պատմել այն մասին, որ երաժշտության մեջ գոյություն ունի «**Էլեգիա**» **ժանրը**, որ դա **քնարական-բանաստեղծական կերպար է**, որն ունկնդրի կողմից ընկալվում է որպես երաժշտա-բանաստեղծական գեղեցկության նմուշ: Իսկ այս դեպքում մեղեդին հայկական ժողովրդական գեղեցիկ երգի ոճավորում է (ստիլիզացիա), որը, ինչպես բուն ժողովրդական երգը, պարունակում է ժողովրդական բանաստեղծական լիրիկայի էությունը:

Անցնելով երկրորդ ֆրագի վերլուծությանը, որը շատ նման է առաջինին, կարևոր է աշակերտի ուշադրությունը հրավիրել նրանում առկա տարբերությունների վրա՝ ի համեմատություն առաջին ֆրագի: Առաջին հերթին այստեղ առկա է միանգամայն նոր կադանս, որն ուղղված է դեպի վեր՝ դեպի «Ֆա» տոնիկան, որն այնուհետև վայրէջք է կատարում դեպի «Դո» հնչյուն՝ երրորդ ֆրագի սկզբում: Այստեղ կարևոր է բացատրել աշակերտին, որ հենց **կադանսն է որոշում այս ֆրագի իմաստային նշանակությունը**: Եթե առաջին ֆրագն ավարտվում էր ֆա մինորի (ստեղծագործության հիմնական տոնայնության) տոնիկայով՝ դրանով

իսկ հիմնովին ամփոփելով երաժշտական միտքը, ապա երկրորդ ֆրագի կադանսը ոչ միայն ասես բացում է նրա իմաստային բովանդակությունը, այլև ուղղում է ողջ մեղեդիական գիծը դեպի դոմինանտայի տոնայնություն և միացնում է երկրորդ ֆրագի ավարտը երրորդ ֆրագի սկզբին, որն այս անգամ հնչում է հիմնական տոնայնությունից կվինտա վերև: Բայց դրանով հանդերձ ֆրագի սկիզբը՝ նրա առաջին երեք տակտերը նույնությամբ կրկնում են առաջին ֆրագի սկիզբը:

Ուսուցման բարձր աստիճաններին մանկավարժն ավելի շատ կարող է խորանալ վերլուծության մեջ՝ մատնանշելով հարմոնիայի առանձնահատկությունները, մեղեդու ինտոնացիոն ճկունությունը՝ նրա զարգացման լադային փոփոխությունների պրոյեկցիայով և այլն:

Այսպիսով՝ երկրորդ ֆրագի կադանսը, այսինքն՝ եզրափակումը, ի տարբերություն առաջին ֆրագի, ըստ կադանսի որակի՝ **բացում է երաժշտական միտքը**՝ ուղղորդելով նրան ոչ միայն երաժշտական պրոցեսի **հաջորդ փուլ**՝ երրորդ նախադասություն, այլև տեղափոխում է թեմատիկ նյութը **այլ տոնայնություն**, այն է՝ դոմինանտայի տոնայնություն, որն առաջին ֆրագի տոնայնության համադրությամբ օժտված է հնչողության առավել բարձր էներգետիկայով:

Վերադառնալով սկզբին, ընդգրկելով առաջին երկու ֆրագների առանձնահատկությունները որպես միասնական լոկալ էպիզոդ, որում տեղի է ունեցել թեմատիկ նյութի ցուցադրությունը, հայտնում ենք աշակերտին, որ **ձևի այդ մասը կոչվում էքսպոզիցիա**: Աշակերտին անհրաժեշտ է ուսման հենց առաջին տարիներից ծանոթացնել ձևի այս կամ այն դրվագները նշանակող տեմինաբանությանը:

Երրորդ ֆրագի երրորդ տակտը դառնում է երաժշտական մտքի զարգացման նյութ: Ինչո՞ւմ է զարգացման իմաստը: Անհրաժեշտ է պարզաբանել աշակերտին, որ յուրաքանչյուր երաժշտական ձևում կա բաժին, որում ելակետային մեղեդին ընդարձակվում է (ծավալվում է) իր տարածականության մեջ: Շատ հաճախ այդ ընդարձակումը կապված է այն բանի հետ, որ մեղեդուց անջատվում է որոշակի՝ էքսպրեսիայի ծավալման տեսակետից ամենագործուն մոտիվը, որն ընդլայնում է պիեսի մեղեդիական հիմքը. մեր դեպքում այդ մոտիվը թեմայի երրորդ տակտն է: Թեմայից անջատված այդ մոտիվը, երկու անգամ կրկնվելով, վերածվում է սեկվենցիայի օղակի, որի երկրորդ օղակն անցկացվում է կվինտա վեր: Սա երաժշտական մտքի զարգացման շատ ակներև օրինակ է: Այստեղ մանկավարժը կարող է ցույց տալ աշակերտին մեղեդու տարածման էֆեկտը շատ ավելի ընդգրկուն (տևական) մեղեդական կառուցվածքի, որը ծագում է կարճ քառատակտ թեմայից: Ընդ որում աշակերտին պետք է բացատրել, որ մեղեդու ընդլայնումը ժամանակի մեջ հիմնված է թեմայից քաղված այն մոտիվի վրա, որը որոշակի ինտոնացիոն լարվածություն է կրում և որը ռեպետիտիվ կրկնությունների (այդ թվում՝ վերընթաց սեկվենցիայի) ժամանակ ուժեղացնում է էքսպրեսիան: Աշակերտը ոչ միայն պետք է օգտվի դինամիկ լարվածության միջոցներից, այլ գործադրի տեմբրային գույներին տիրապետելու բազմազան հնարներ: Այս կետը շատ կարևոր է, և եթե մանկավարժն ինքը գործիքի վրա ցույց տա էքսպրեսիայի աճի այդ էֆեկտը, ապա աշակերտի համար դա կատարողական լուծման որոշակի օրինակ կձառայի, ընդ որում ոչ միայն տվյալ պիեսի

վրա աշխատանքում, այլև մյուս նմանատիպ դեպքերում, այլ ստեղծագործություններում: Երաժշտության այս բաժնի վրա աշխատանքը շարունակելիս անհրաժեշտ է աշակերտի ուշադրությունը սևեռել վերընթաց մեղեդու այդպիսի ընդլայնման էության վրա՝ բացատրելով նրան, որ սեկվենցիան տանում է մեղեդին դեպի կուլմինացիա, քանի որ չորրորդ ֆրագը թե՛ իր հնչյունաբարձրության ղեկավարումով, թե՛ կառուցվածքային հատկանիշներով պիեսի կուլմինացիան է: Այս դեպքում, երբ Առնո Բաբաջանյանը հնչյունաբարձրության կուլմինացիայի ժամանակ անցկացրել է թեմայի ճշգրիտ տեսակետը սուբդոմինանտային տոնայնության մեջ (սի բեմոլ մինոր), մենք գործ ունենք ժամանակակից մտածողության՝ ստիլիզացիայի և տիպիկ բարոկկոյի պրակտիկայի (թեմայի անցկացում սուբդոմինանտային տոնայնության մեջ) համատեղման հետ: Ռեպետիտիվության հնարների վրա հիմնված զարգացման ալիքի շնորհիվ **թեման**, որի հնչյունաբարձրության ղեկավարումը տեղակայված է գործիքի տեսիտուրայի ամենավերին սահմանին, այժմ ընկալվում է վառ, պերճաշուք: Եվ եթե համեմատենք այն առաջին ֆրագի հետ, ապա անկասկած, **թեման** հասել է իսկական **ապոթեոզի**:

Հաջորդ՝ հինգերորդ ֆրագը էմոցիոնալ հանդարտեցումն է: Թեման կրկին հնչում է սի բեմոլ մինոր տոնայնության մեջ, բայց օկտավ ցածր: Սա ևս կուլմինացիայի շարունակությունն է, սակայն նրա դինամիկ մարման զոնան և նրա հայելային արտացոլանքը: Այստեղ նաև դինամիկան է մեկ նյուանս ավելի ցածր, իսկ գլխավորը՝ թեման անցկացվում է ոչ ճշգրիտ, բայց զարգացման մոտիվը, ինչպես նախորդ ֆրագում, կրկնվում է: Հարկ է բացատրել աշակերտին, որ այս հնարը զուտ դրամատուրգիական է՝ դինամիկ և էմոցիոնալ նվազումը չի կարող կտրուկ լինել: Այդ պատճառով կոմպոզիտորն այս ֆրագը երրորդ ֆրագին նմանեցնող որոշ գծերով է օժտում՝ կրկնության նույն մոտիվի հնարով:

Երևի թե կարելի է գտնել այս պիեսի ինտերպրետացիայի մի քանի մոդելներ, երիտասարդ երաժիշտն անգամ կարող է ստեղծել կատարման իր տարբերակը: Սակայն մեր **դիտարկած կետերը կարող են բանալի հանդիսանալ կատարողական պլանի կառուցման համար**:

Հաջորդ երեք ֆրագները ներկայացնում են ձևի ռեպրիզը: Բացատրելով աշակերտին դեպի թեմայի էքսպոզիցիոն ցուցադրում ռեպրիզային վերադարձի իմաստը՝ մանկավարժը պետք է ընդգծի նրա դրամատուրգիական նշանակալիությունը, որ դա գեղարվեստական ռետրոսպեկտիվ է՝ հայացք դեպի անցյալ, հիշողություն այն մասին, թե ինչպես էր ամեն ինչ սկսվել:

Սակայն ո՞րն է Բաբաջանյանի «Պրեյլուդի» **առանցքը**: Կոմպոզիցիոն կառուցվածքի ո՞ր տարրն է այս ձևը բացարձակ ամբողջական դարձնում: Այդ գործոնները **երկուսն են**, և դրանցից **առաջինը** պիեսի մոտիվային կորիզն է, որը ողջ երաժշտական պրոցեսի ընթացքում անփոփոխ է մնում: Սակայն թեմայի յուրաքանչյուր նոր անցկացման դեպքում այդ մոտիվային կորիզը հնչում է երաժշտական տարբեր երանգներով, ամեն անգամ՝ նոր դինամիկայով, և, հնարավոր է, հնչյունարտաբերման զանազան տարբերակներով:

Ստեղծագործության ձևի կառուցվածքի **երկրորդ տարրը** բացահայտելու համար ներկայացնենք **թեմայից առանձնացված տակտի**՝ մեղեդու ծավալման

ողջ ընթացքի մեջ **ներմուծման հաջորդականությունը**: Այդ տակտը մեղեդու բոլոր ենթաբաժիններում հանդես է գալիս տարբեր որակներով՝ կամ **որպես թեմայի մասնիկ**, կամ **որպես զարգացնող երաժշտական նյութ**՝ ռեպետիտիվության հնարներում:

Եզրակացություն

Հոդվածի ավարտին մեջբերում անենք ականավոր մանկավարժ-մեթոդիստ Ի.Ա. Լեսմանի «Ջութակի նվագի ուսուցման ուրվագծեր» գրքից. «Նպատակը պետք է լինի մեկը՝ միասնական գեղարվեստական ամբողջականության ստեղծում: Դա պետք է լինի ստեղծագործության կատարման գեղարվեստական պլան, որը ստեղծվել է երաժշտի ստեղծագործական երևակայության կողմից՝ հեղինակային ձեռագրի մանկրակրկիտ հետազոտման, կոմպոզիտորի մտահղացման էության ըմբռնման, նրա երաժշտության պատմական և անհատական-հոգեբանական առանձնահատկությունների իմացության արդյունքում՝ սեփական տեխնիկական հնարավորությունները հաշվի առնելով» [2, էջ 59]:

Հենց այդ նպատակն էլ հետապնդել է տվյալ հոդվածի հեղինակը՝ ներկայացնելով հայ մեծանուն կոմպոզիտոր Առնո Բաբաջանյանի «Պրելյուդի» վերլուծության մեթոդիկան:

Գրականություն

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва, «Музыка», 1965.
2. Лесман И. Очерки по методике обучения игре на скрипке. Москва, «Музгиз», 1964.

References

1. Aujer L. Moja shkola igry na skripke. Interpretacija proizvedenij skripichnoj klassiki. Moscow, Muzyka, 1965.
2. Lesman I. Ocherki po metodike obuchenija igre na skripke. Moscow, Muzgiz, 1964.

РАБОТА НАД ПОСТРОЕНИЕМ КАК ВАЖНЕЙШАЯ ЧАСТЬ ОБУЧЕНИЯ, НАПРАВЛЕННАЯ НА УСВОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

МАРТУН КОСТАНДЯН*

Для цитирования: Костандян, Мартун. “Работа над построением как важнейшая часть обучения, направленная на усвоение музыкального произведения”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 58-65. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-58

Цель статьи заключается не только в том, чтобы подчеркнуть важность желания привить ученикам навыки анализа музыкальных форм вообще, но и в стремлении пробудить в их сознании определенную креативность подхода к

* Директор Ереванской средней специализированной музыкальной школы им. Чайковского, кандидат искусствоведения, tchaikschool@gmail.com, статья представлена 05.04.2023, рецензирована 10.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

построению исполнительского плана. Это особенно необходимо во время исполнения произведений современных композиторов. В построении формы современной музыки – по сравнению с укоренившимися с классического периода нормами – возникло такое количество необычных качеств, что порой в новом современном произведении мы сталкиваемся с проблемой невозможности проведения параллелей с классической моделью формообразования.

Автор представил методику анализа «Прелюдии» Арно Бабаджаняна.

Ключевые слова: музыкальное произведение, смысловое значение фразы, зерно мотива, лирико-поэтический образ, репетитивность, исполнительский план (интерпретация), целостность формы.

WORKING ON THE STRUCTURE AS AN IMPORTANT PART OF TEACHING AIMED AT MASTERING THE MUSICAL COMPOSITION

MARTUN KOSTANDYAN*

For citation: Kostandyan, Martun. "Working on the structure as an important part of teaching aimed at mastering the musical composition", *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 58-65. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-58

The purpose of this article is not only to underscore the importance of the desire to instill in students the skill of analysis of musical forms in general, but also to awaken in their consciousness certain creativity of approach to the structure of performance plan. It is particularly necessary when works by modern composers are performed. In the structure of modern music – comparing to the norms, deeply rooted from the classical period, – a considerable amount of unusual features came into existence, due to which at times in a new modern work we face the problem of impossibility to draw parallels with the classical model of form generation.

The author presented the methodology of analysis of the "Prelude" by Arno Babajanyan.

Key words: musical composition, semantic meaning of the phrase, core of the motif, lyrical-poetical image, repetitiveness, performance plan (interpretation), integrity of form.

* Director of the Yerevan P. Tchaikovsky secondary specialized music school, Doctor of Arts, school, tchaikschool@gmail.com. The article is submitted on 05.04.2023, reviewed on 10.05.2023, accepted for publishing 01.06.2023.