

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Міністерство культури та інформаційної політики України

*Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису*

**Вердіян Маріам Сергіївна**

УДК 785:78.071.1Тертерян:781.1/.7](479.25)"19"(043)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**СИМФОНІЇ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА:  
КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ АСПЕКТИ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело  
\_\_\_\_\_ М. С. Вердіян

Науковий керівник:

**Філатова Тетяна Володимирівна**  
кандидат мистецтвознавства, доцент

**Київ – 2022**

## АНОТАЦІЯ

*Вердіян М. С.* Симфонії Авета Тертеряна: композиційно-драматургічні аспекти. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2022.

**Актуальність.** Одним з важливих наукових секторів у сучасному музикознавстві є дослідницьке поле, пов'язане з вивченням процесів формування національних композиторських шкіл, зокрема – в країнах Закавказзя (Вірменії, Грузії та Азербайджані). ХХ століття стало у цьому відношенні досить показовим, демонструючи активізацію академічних музичних спільнот східних країн у векторі освоєння, переосмислення, експериментування з традиціями західноєвропейського мистецтва через призму своєї національної ідентичності. Безумовно, цей шлях у кожній країні тривав в своєму темпоритмі, але в другій половині століття в більшості з них вже сформувалося поняття «національна школа» та склалися певні традиції її розвитку. З цієї точки зору завжди цікаво вивчати творчість композиторів, які стали символами видатних досягнень у мистецькій історії країни та досліджувати, який саме їх творчий метод став в опус-музиці базисом природного синтезу національної специфіки мислення та західно-класичної системи письма.

В антології вірменської культури ХХ століття таким «ашугом-новатором» музичного мистецтва став композитор Авет Рубенович Тертерян. Його творчість яскраво уособлювала синтез високої композиторської майстерності, володіння багатим арсеналом мовних новацій минулого століття з глибинними, архаїчними пластами вітчизняної культури. Це тяжіння композитора до новаторства було відображено в усіх сферах його творчості, але провідним жанровим полем, де Тертерян найяскравіше

реалізував свій унікальний творчий метод, виявилась симфонічна музика. Автор восьми опусів став продовжувачем національної історії жанру від фольклорних обробок Комітаса до перших власне симфоній Арама Хачатуряна, та одночасно – руйнівником встановлених цими композиторами канонів. Синергією такої творчої роботи композитора стало виникнення у вірменській симфонічній музиці феномену «національного симфонізму».

Одним з головних аспектів його створення є унікальна система побудови композиційно-драматургічної архітекτονіки симфоній Тертеряна, еволюцію якої можна простежити від ранніх циклічних творів (1969 – Перша симфонія, 1972 – Друга симфонія, 1975 – Третя симфонія) до одночастинної моделі жанру (1976 – Четверта симфонія, 1978 – П'ята симфонія, 1981 – Шоста симфонія, 1987 – Сьома симфонія, 1989 – Восьма симфонія). У синтезі з тембральною драматургією та принципом реконструкції мовного комплексу вірменського фольклору проявляється «тертеріанівська концепція» одиничного звуку як основна формотворча інтенція його симфоній. Вона органічно увійшла в жанрову систему класичного інваріанту, перекодувавши його під індивідуальну стилістику композитора, коріння якої заглиблені у монодичній природі вірменської народної музики. Вивчення означеного комплексу явищ в дискурсі еволюції симфонічної творчості композитора становить актуальність представленого дослідження.

**Наукова новизна.** В українському музикознавстві вперше здійснено аналіз всіх симфоній Авета Тертеряна з позиції їх композиційно-драматургічної організації; виявлено індивідуальні риси формування цілісності обраних творів у взаємодії зі специфікою сонорно-алеаторних принципів організації матеріалу; висвітлено логіку формотворення сонорної композиції на основі «теорії форментів» музикознавців О. Маклігіна та Ю. Холопова; розкрито еволюцію симфонічної творчості від циклічних (Перша – Третя) до одночастинних інваріантів жанру (Четверта – Восьма); визначено специфіку синтезу східної техніко-композиційної системи

монодійної природи з архітектонікою симфоній композитора; зроблено теоретичний аналіз Восьмої симфонії Тертеряна.

Враховуючи, що композиція симфоній будується на взаємодії специфічних сонорно-алеаторних принципів організації матеріалу і це впливає на індивідуальний профіль формування цілісності у симфоніях композитора, в роботі вперше запропонований аналіз композиційної структури циклічних симфоній Тертеряна (Перша – Третя) та розвинені ідеї «теорії форментів» в його одночастинних творах (Четверта – Восьма) з урахуванням новітніх досліджень українських музикознавців (І. Тукової, О. Жаркова). Ідея теорії форментів полягає у тому, що сонорний формент є найменшою структурною одиницею, яка об'єднується у формент-групи та блоки і через їх процесуально-динамічне розгортання складається «завершена» форма твору. Звуковий об'єм форменту визначається типом сонорного матеріалу, який обирається композитором для реалізації драматургічної ідеї. Актуальність цієї теорії для дослідження симфонічної музики композитора обумовлена тим, що: по-перше, в симфоніях Тертеряна конструювання композиції спирається на індивідуалізовані структурні форми, рамки сонорного тематизму яких нерідко розширюються завдяки тембру та ритму; по-друге, цілісність архітектоніки обумовлюється унікальною системою функційних співвідношень цих одиниць-форментів.

В дисертації теоретично обґрунтовано музичні прийоми, завдяки яким композиція симфоній Тертеряна набуває ознак монодійної природи, суголосно синтезується із закономірностями східної техніко-композиційної системи. Ця специфіка є однією з головних стильових характеристик симфонічної творчості композитора, його індивідуального композиторського почерку. При формулюванні основних специфічних рис національної природи симфонізму в творах Тертеряна зазначено, що, в першу чергу, вони ґрунтуються на етнографічних витоках вірменської музики, які стають основним інтонаційним матеріалом симфоній та пов'язані з національними жанрами (шараканами, сілянськими піснями, духовними гімнами).

Композитор відмовляється від цитування фольклору (цей прийом зустрічається тільки в Першій симфонії Тертеряна) та створює авторську реконструкцію, в якій вірменські мотиви сприймаються як узагальнені інтонаційні коди глибинної культурної пам'яті. По-друге, виникнення цієї специфіки пов'язане з використанням тембрів народних інструментів в деяких творах композитора (зурна, дудук, кяманча, дап). Тертерян імітує прийоми гри на цих інструментах, використовуючи тембральний потенціал класичного оркестру, а також використовує вокальну манеру виконання вірменської народної музики, яку він досліджує у Другій і Шостій симфонії.

Розширення контекстного поля аналітичного дослідження зроблено у бік деталізації передумов виникнення поняття «національного симфонізму» та одночастинної жанрової парадигми в творчості Авета Тертеряна через вивчення симфонічної спадщини вірменських композиторів-попередників, засновників симфонічного жанру в академічній музиці Вірменії – Комітаса, Олександра Спендіарова та Арама Хачатуряна. Саме А. Хачатурян створив перший зразок циклічної вірменської симфонії та сформував у Третій симфонії ідеї для майбутньої одночастинності у творах Тертеряна.

Здійснена спроба виявити основні прийоми композиторського письма, які складають знакові риси східної та західної музичних мов у симфоніях композитора та створюють унікальну стилістику його творів. В еволюції композиційно-драматургічної будови симфоній Тертеряна простежується зростання уваги композитора до звуку як феномену східної культури, акустичний потенціал якого розуміється як самодостатня структура. Монодичний принцип розгортання стає основою архітекtonіки симфоній та встановлює звук у позицію ключового тематичного ядра творів. Цей звук наповнюється інтонаційною природою вірменської музики, але не через пряме цитування народного мелосу, а за допомогою реконструкції найтонших імпульсів східного звукового орнаменту.

Для втілення цієї ідеї Тертерян обирає композиторські техніки, здатні якомога точніше передати нетемперовану інтонаційну забарвленість його

музики та її імпровізаційну природу. Такий потенціал композитор знаходить у новаторських техніках західноєвропейської музики ХХ століття, серед яких генеральну роль відіграє сонорика як основний формотворчий фактор в симфоніях композитора. Тертеріян активно міксує соноріку з алеаторикою, яка забезпечує композитору втілення ідей виконавської свободи. Одночасно використання додекафонії, серійної техніки та мікрохроматики допомагає композитору впорядкувати певну логіку побудови звукових послідовностей або вивільнити звук від звичних рамок темперованого строю.

На основі аналізу теоретично пояснені причини і шляхи еволюції симфонічних творів Тертеріяна від класичної циклічної форми (Перша – Третя) до одночастинного інваріанту жанру (Четверта – Восьма).

*Перша симфонія* як експериментальний крок композитора до нової для нього жанрової парадигми відповідала формальним композиційним нормам класичного інваріанту чотиричастинності. Покладена в її основу цитата старовинної вірменської монодії зі своїми законами лінійного розгортання вплинула на структуру твору, порушуючи її природню дискретність. У *Другій симфонії*, центром драматургічної ідеї якої стає зона духовної «сповіді» через звук і навколо неї розростається весь інший інтонаційний матеріал твору, композитор помітно відходить від класичної моделі європейського симфонічного письма. Вперше сольний монодичний текст східної природи бере на себе функцію цілої частини симфонічного циклу: вона за хронометражем та звуковим об'ємом поступається звичній формі «ліричних центрів», проте за концепцією є драматургічно-вмотивованою, лінія її монодичного тривання тримає на собі архітектоніку цілого твору і виводить його звучання до фінального етапу. В *Третій симфонії* монодія переосмислюється композитором як фаза загального розвитку твору. Тричастинність симфонії сприймається слухачем виключно на рівні графічної партитури і наближає Тертеріяна до майбутньої ідеї фазовості його одночастинних опусів.

В одночастинних симфоніях Тертеріана, пропорційно зростанню драматургічної функції одиночного звуку, сонорика суттєво впливає на конструювання композиції. Формується явище фазової драматургії, логіка якої виростає зі зміни якості звукового матеріалу у кожному формент-блоці, наприклад, в опозиції триваючих сонорних станів та зон дієвого начала (П'ята, Сьома симфонії) або трансформаційних змін єдиного інтонаційного матеріалу, його якісного переінтонування (Четверта, Шоста, Восьма симфонії).

*Четверта* та *П'ята* симфонії споріднені між собою як носії драматургічної ідеї медитативних станів. В чотирифазній Четвертій симфонії архітектоніка твору стягується до структури східної медитації з її різними етапами занурення у глибини людської свідомості і цей шлях композитор проходить саме через поступове розкриття різних акустичних станів та діапазонів амплітуд звуку. Фазовість розгортання сонорного матеріалу є логічним способом інтонаційного прояву ідеї та її упорядкування у формі. У П'ятій симфонії драматургічну концепцію медитації Тертеріан виводить на культурну площину національної пам'яті, наділяє духовний звук тембром вірменського голосу кяманчі і підкреслює її ціннісну феноменальність через композиційну диспозицію медитативності з руйнівним дієвим началом.

Драматургія *Шостої симфонії* Тертеріана проявляє духовну природу звуку у сфері містеріальної ритуальності. Це своєрідна проєкція літургічного жанру реквієма з елементами художнього переосмислення композитором його семантичної ідеї молитовності. Трифазність симфонії не співпадає з ustalеними законами та регламентами заупокійної меси, але композитор вибудовує в архітектоніці симфонії контрасти двох звукових пластів, які інтонаційно виявляють два світи – ірреальний (потойбічний) та земний. Сонорна звукова тканина підсилена через особливу фонетику старовинної мови вірменського грапару.

*Сьома* та *Восьма* симфонії Тертеріана стають драматургічним вираженням ідеї вселенського апокаліпсису. Сьома симфонія – це внутрішнє

передчуття людиною реальної майбутньої катастрофи, трифазна композиція твору наближається до звукової ілюстрації цих символічних образів розколу світу. Її особливістю є полівимірність картини дійсності: одночасно, інтонаційно дистанціюючись, співіснують духовний світ (імпровізація дапу) та світ людей (дієве сонорне розгортання матеріалу, кульмінацією якої стає матеріалізований у звуках символ розколу – оркестровий кластер). У Восьмій симфонії відсутня будь-яка картинність вислову. Це особистісна рефлексія на трагічність майбутнього, епілог картини катастрофи Сьомої симфонії. Двофазна композиція вибудовується навколо ремінісценції кластеру-розколу, з неї починаючись. Вперше виконаний у вітчизняному музикознавстві теоретичний аналіз Восьмої симфонії Тертеряна, яка довгий час залишалася маловивченою серед інших симфоній композитора і в літературі згадувалася тільки окремими музикознавчими нарисами, надав можливості виявити спорідненість між двома останніми симфоніями, оскільки обидва твори взаємопов'язані за тематикою та музичною мовою і є логічним продовженням одна одної.

У підсумку попередніх ідей дисертації про звук та композиторські техніки виведено узагальнення більш масштабного рівня: синтез східного та західного відбувається у Тертеряна в межах монодичної природи розгортання одиночного звуку, який в результаті розбудовує ціле симфонічне полотно. Таким чином, однією з головних новаторських ідей Тертеряна є спроба досягнути глибину буття через поєднання західного та східного світоглядів – релігії, філософії Стародавньої Вірменії та сучасності; через медитативний принцип погляду на світ «зсередини» та його інтелектуальне осмислення і спостереження подій «зовні».

**Теоретичне і практичне значення отриманих результатів.** Матеріали дослідження можуть бути використані в лекційних курсах аналізу музичних творів, історії світової музики, історії музики ХХ століття, а також в процесі роботи над виконанням творів композитора.



**Ключові слова:** музичне мислення, жанр симфонії, вірменська монодія, Авет Тертерян, техніка композиції, сонорика, алеаторика, формотворення, драматургія, тембр.

## ABSTRACT

*Verdian M. S.* Symphonies of Avet Terteryan: compositional and dramaturgic aspects. – Qualifying scientific research in the capacity of manuscript.

The dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the speciality 025 «Musical art» (02 – «Culture and art»). Ukrainian National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information policy of Ukraine, Kyiv, 2022.

**Actuality.** One of the important scientific sectors in modern musicology is the research field related to the study of the formation processes of national composer schools, including in the Transcaucasian countries (Armenia, Georgia and Azerbaijan). The XX century was quite indicative in this regard, demonstrating the activation of academic musical communities of Eastern countries in the vector of mastering, rethinking, experimenting with the traditions of Western European art through the prism of their national identity. Of course, this path in each country continued at its own pace, but in the second half of the century in most of them the concept of «national school» has already been formed and certain traditions of its development have been formed. From this point of view, it is always interesting to study the works of composers who have become symbols of outstanding achievements in the artistic history of the country and to investigate what kind of their creative method has become the basis of the natural synthesis of the national specificity of thinking and the Western classical writing system in opus music.

In the anthology of the XX century Armenian culture, the composer Avet Rubenovich Terteryan became such an «ashug-innovator» of the musical art of that time. His work vividly embodied the synthesis of high compositional skill, possession of a rich arsenal of the last century linguistic innovations with the deep, archaic layers of national culture. This tendency of the composer to innovation was reflected in all spheres of his work, but the leading genre field, where Terteryan

most vividly realized his unique creative method, was symphonic music. The author of eight opuses became the continuer of the national history of the genre from Komitas' folklore arrangements to the first symphonies of Aram Khachaturian, and at the same time – the destroyer of the canons established by these composers. The synergy of such creative composer work was the emergence of the phenomenon of «national symphonism» in Armenian symphonic music.

One of the main aspects of its creation is the unique system of compositional and dramatic architectonics of Terteryan's symphonies, the evolution of which can be traced from the early cyclical works (1969 – First Symphony, 1972 – Second Symphony, 1975 – Third Symphony) to the one-movement model of the genre (1976 – Fourth Symphony, 1978 – Fifth Symphony, 1981 – Sixth Symphony, 1987 – Seventh Symphony, 1989 – Eighth Symphony). In synthesis with the timbre drama and the reconstruction principle of the linguistic complex of Armenian folklore, the «Terteryan concept» of a single sound is manifested as the main formative intention of his symphonies. It organically entered the genre system of the classical invariant, recoding it for the individual style of the composer, the roots of which are deepened in the monodic nature of Armenian folk music. The study of this complex of phenomena in the discourse of the composer's symphonic creativity evolution is the relevance of the presented research.

**Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian musicology the analysis of all Avet Terteryan symphonies from the point of view of their compositional and dramatic organization is carried out; individual formation features of the integrity of the selected works in interaction with the specifics of sonoristic and aleatoric organization principles of the material are revealed; the logic of the sonoristic composition formation on the basis of the «forments theory» of musicologists O. Maklygin and Y. Kholopov; the evolution of symphonic creativity from cyclic (First – Third) to one-movement invariants of the genre (Fourth – Eighth) is revealed; the specifics of the synthesis of the eastern technical and compositional system of monodic nature with the architectonics of the composer's symphonies are determined; the theoretical analysis of Terteryan's Eighth Symphony is made.

Taking into account that the composition of symphonies is based on the interaction of specific sonoristic and aleatoric principles of material organization and this affects the individual profile of the integrity formation in the composer's symphonies, the work first offers an analysis of the compositional structure of Terteryan's cyclic symphonies (First – Third) and developed ideas of «forments theory» in his one-movement works (Fourth – Eighth), taking into account the latest research of Ukrainian musicologists (I. Tukova, O. Zharkov), as well as the reasons for the evolution of Terteryan's symphonic thinking from the cyclic form to the one-movement invariant of the genre are explained. The idea of the theory of forments is that the sonoristic forment is the smallest structural unit, which is combined into forment groups and blocks, and through their procedural and dynamic deployment the «complete» form of the work is formed. The sound volume of the forment is often determined by the type of sonoristic material chosen by the composer to realize the dramatic idea. The relevance of this theory for the study of the composer's symphonic music is due to the fact that: firstly, in Terteryan's symphonies, the construction of the composition is based on individualized structural forms, the framework of sonoristic themes of which are often expanded due to timbre and rhythm; secondly, the integrity of the architectonics is due to the unique system of functional relationships of these units-forments.

The thesis theoretically substantiates the musical techniques, thanks to which the composition of Terteryan's symphonies acquires the features of monodic nature, is synthesized with the laws of the Eastern technical and compositional system. This specificity is one of the main stylistic characteristics of the composer's symphonic works, his individual compositional style. When formulating the main specific features of the national nature of symphonism in Terteryan's works, it is noted that, first of all, they are based on the ethnographic origins of Armenian music, which become the main intonation material of symphonies and are associated with national genres (sharakans, peasant songs, spiritual hymns). The composer refuses to quote folklore (this technique is found

only in Terteryan's First Symphony) and creates an author's reconstruction, in which Armenian motifs are perceived as generalized intonation codes of deep cultural memory. Secondly, the emergence of this specificity is associated with the use of folk instruments timbres in some of the composer's works (zurna, duduk, kamancha, dap). Terteryan imitates the techniques of playing these instruments, using the timbre potential of the classical orchestra, and also uses the vocal style of performing Armenian folk music, which he explores in the Second and Sixth Symphonies.

The contextual field of the analytical research is expanded in the direction of detailing the prerequisites for the emergence of the «national symphonism» concept and the one-movement genre paradigm in the works of Avet Terteryan through the study of the symphonic heritage of Armenian composers-predecessors, the founders of the symphonic genre in the academic music of Armenia – Komitas, Alexander Spendiarov and Aram Khachaturian. It was A. Khachaturian who created the first example of a cyclic Armenian symphony and formed in the Third Symphony the ideas for the future one-part symphony in Terteryan's works.

An attempt is made to identify the main methods of composer's writing, which constitute the significant features of Eastern and Western musical languages in the composer's symphonies and create a unique style of his works. In the evolution of the compositional and dramatic structure of Terteryan's symphonies, one can trace the composer's growing attention to sound as a phenomenon of Eastern culture, the acoustic potential of which is understood as a self-sufficient structure. The monodic principle of deployment becomes the basis of the symphonies architectonics and establishes the sound in the position of the key thematic core of the works. This sound is filled with the intonational nature of Armenian music, but not through the direct quotation of folk melodies, but through the reconstruction of the subtlest impulses of oriental sound ornament.

To implement this idea, Terteryan chooses compositional techniques that are able to convey the untempered intonation of his music and its improvisational nature as accurately as possible. The composer finds such potential in the

innovative techniques of Western European music of the XX century, among which sonority plays a major role as the main formative factor in the composer's symphonies. Terteryan actively mixes sonority with aleatorism, which provides the composer with the embodiment of performing freedom ideas. At the same time, the use of dodecaphony, serial technique and microchromatic helps the composer to organize a certain logic of building sound sequences or to free the sound from the usual framework of the temperament.

Based on the analysis, the reasons and ways of evolution of Terteryan's symphonic works from the classical cyclic form (First – Third) to the one-part invariant of the genre (Fourth – Eighth) are theoretically explained.

The *First Symphony*, as an experimental step of the composer to a new genre paradigm, corresponded to the formal compositional norms of the classical invariant of the four-movement form. The quotation from the ancient Armenian monody with its laws of linear unfolding influenced the structure of the work, breaking its natural discreteness. In the *Second Symphony*, the center of the dramaturgical idea of which is the zone of spiritual «confession» through sound and all the other intonation material of the work grows around it, the composer noticeably departs from the classical model of European symphonic writing. For the first time, a solo monodic text of oriental nature assumes the function of a whole movement of the symphonic cycle: it is inferior in terms of timing and sound volume to the usual form of «lyrical centers», but in concept it is dramaturgically motivated, the line of its monodic duration holds the architectonics of the whole work and leads its sounding to the final stage. In the *Third Symphony*, the composer rethinks the monody as a phase of the overall development of the work. The three-movement symphony is perceived by the listener exclusively at the level of the graphic score and brings Terteryan closer to the future idea of phasing his one-movement opuses.

In Terteryan's one-movement symphonies, proportionally to the growth of the dramatic function of a single sound, sonority significantly affects the construction of the composition. The phenomenon of phase dramaturgy is formed,

the logic of which grows out of the change in the quality of the sound material in each formant-block, for example, in the opposition of continuing sonoristic states and zones of the active principle (Fifth, Seventh Symphonies) or transformational changes of a single intonation material, its qualitative reintonation (Fourth, Sixth, Eighth Symphonies).

The *Fourth* and *Fifth Symphonies* are related to each other as carriers of the dramatic idea of meditative states. In the four-phase Fourth Symphony, the architectonics of the work is drawn to the structure of oriental meditation with its various stages of immersion in the depths of human consciousness, and the composer passes this way through the gradual disclosure of various acoustic states and ranges of sound amplitudes. The phasing of the sonoristic material is a logical way of intonational manifestation of the idea and its ordering in the form. In the Fifth Symphony, Terteryan brings the dramaturgical concept of meditation to the cultural plane of national memory, endows the spiritual sound with the timbre of the Armenian kamancha voice and emphasizes its value phenomenality through the compositional disposition of meditation with a destructive effective beginning.

The dramaturgy of Terteryan's *Sixth Symphony* reveals the spiritual nature of sound in the sphere of mysterious ritual. This is a kind of projection of the requiem liturgical genre with elements of the composer's artistic rethinking of its semantic idea of prayerfulness. The three-phase nature of the symphony does not coincide with the established laws and regulations of the funeral mass, but the composer builds contrasts of two sound layers in the architectonics of the symphony, which intonationally reveal two worlds – unreal (otherworldly) and earthly. The sonorous sound fabric is enhanced through the special phonetics of the ancient Armenian hrapar language.

Terterian's *Seventh* and *Eighth Symphonies* become a dramatic expression of the idea of universal apocalypse. The Seventh Symphony is a human inner premonition of a real future catastrophe, the three-phase composition of the work approaches the sound illustration of these symbolic images of the world split. Its peculiarity is the multidimensionality of the reality picture: at the same time,

intonationally distancing themselves, the spiritual world (improvisation of dap) and the world of people coexist (effective sonorous deployment of the material, the culmination of which is the symbol of the split materialized in the sounds – the orchestral cluster). The Eighth Symphony lacks any pictorial expression. This is a personal reflection on the future tragedy, the epilogue of the disaster picture of the Seventh Symphony. The two-phase composition is built around the reminiscence of the cluster-split, beginning with it. The first theoretical analysis of Terteryan's Eighth Symphony, which for a long time remained little studied among the composer's other symphonies and was mentioned in the literature only in separate musicological essays, provided an opportunity to reveal the kinship between the last two symphonies, since both works are interconnected in terms of themes and musical language and are a logical continuation of each other.

As a result of the previous ideas of the thesis about sound and compositional techniques, a generalization of a larger scale level is deduced: the synthesis of the Eastern and Western occurs to Terteryan within the monodic nature of the deployment of a single sound, which as a result builds a whole symphonic canvas. Thus, one of the main innovative ideas of Terteryan is an attempt to comprehend the depth of being through the combination of Western and Eastern worldviews – religion, philosophy of Ancient Armenia and modernity; through the meditative principle of looking at the world «from the inside» and its intellectual comprehension and observation of events «outside».

**The theoretical and practical significance of the results.** The materials of the thesis can be used in lecture courses on the Analysis of musical works, History of world music, History of XX century music, as well as in the process of working on the performance of the composer's works.

**Key words:** musical thinking, symphony genre, Armenian monody, Avet Terteryan, composition technique, sonoric music, aleatoric music, form creation, dramaturgy, timbre.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Вердіян М. П'ята симфонія Авета Тертеріяна як втілення східного відчуття звуку // Київське музикознавство : зб. ст. Київ : Видання Київського інституту музики імені Р. М. Глієра, 2017. Вип. 56. С. 59–69.

2. Вердіян М. Шоста симфонія Авета Тертеріяна як метафора вселенського реквієму // Музикознавчий універсум : зб. ст. Львів : Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, 2018. Вип. 42–43. С. 124–136.

3. Вердіян М. Одночастинні симфонії Авета Тертеріяна: композиційно-драматургічні аспекти (на прикладі П'ятої та Шостої симфоній). Київське музикознавство : зб. ст. Київ : Видання Київського інституту музики імені Р. М. Глієра, 2018. Вип. 58. С. 66–78.

4. Вердіян М. Сьома симфонія Авета Тертеріяна як втілення ідеї Апокаліпсису // Культура і сучасність. 2019. №1. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. С. 222–228.

### Статті в зарубіжних виданнях:

5. Verdiian M. The principles of postoludity in the Eighth symphony of Avet Terteryan // The European Journal of Arts, Premier Publishing s.r.o. Vienna. 2021. №1. P. 34–39.

### Наукові праці апробаційного характеру:

1. Вердиян М. Особенности алеаторной композиции в Четвертой симфонии Авета Тертерьяна // XVII міжнародна практична конференція «Молоді музикознавці» (м. Київ, 8-10 січня 2016) : тези. Київ, 2016. С. 23–24.

2. Вердиян М. Пятая симфония А. Тертерьяна как воплощение восточного ощущения звука // XVIII міжнародна практична конференція «Молоді музикознавці» (м. Київ, 9-11 січня 2017) : тези. Київ, 2017. С. 15–17.



3. Вердіян М. Специфіка втілення вірменських музичних традицій в одночастинних симфоніях Авета Тертеряна // Міжнародна науково-практична конференція молодих учених та студентів «Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку» (м. Вінниця, 22-23 листопада 2017) : стаття. Вінниця : ФОП Рогальська І. О., 2017. С. 38–41.

4. Вердіян М. П'ята симфонія Авета Тертеряна: композиційно-драматургічні аспекти // Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих» (м. Львів, 1-2 березня 2017) : тези. Львів, 2017. С. 35–37.

5. Вердіян М. Голоси на перехресті світів: ідея сакрального у Шостій симфонії Авета Тертеряна // Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих» (м. Львів, 27 лютого – 2 березня 2018) : тези. Львів, 2018. С. 22–23.

6. Вердіян М. Одночастинні симфонії Авета Тертеряна: композиційно-драматургічні аспекти (на прикладі П'ятої та Шостої симфоній) // XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (м. Київ, 9-11 січня 2019) : тези. Київ, 2019. С. 37–39.

7. Вердиян М. Восьмая симфония Авета Тертеряна как постлюдия творчества // Заочна міжнародна наукова конференція «Музыкальная эпоха и стили в зеркале современных художественных процессов» (м. Мінськ, 26 листопада 2020) : тези. Мінськ, 2020. С. 17–19.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>20</b>
<b>РОЗДІЛ 1 ТВОРЧИСТЬ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СИМФОНІЧНИХ ПОШУКІВ .....</b>	<b>30</b>
1.1 Симфонії Авета Тертеряна в аспекті національних традицій розвитку жанру .....	30
1.2 Феномен «національного симфонізму» Авета Тертеряна в аспекті взаємодії вірменської музичної культури та сучасних технік композиції ХХ сторіччя .....	46
1.3 Одночастинні симфонії Авета Тертеряна з позиції специфіки «жанрових модусів».....	56
1.4 Композиційні параметри сонорики та алеаторики: витоки модусу сонорно-алеаторної композиції .....	64
<b>Висновки до першого розділу .....</b>	<b>76</b>
<b>РОЗДІЛ 2 ФОРМУВАННЯ СИМФОНІЧНОГО СТИЛЮ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА У РАННІХ ЦИКЛІЧНИХ СИМФОНІЯХ.....</b>	<b>78</b>
2.1 Звук як естетико-філософський універсум музичного світу симфоній Авета Тертеряна .....	78
2.2 Перша симфонія Авета Тертеряна: у пошуку нового жанрового інваріанту .....	84
2.3 Формування композиторського методу у Другій симфонії Авета Тертеряна .....	99
2.4 Третя симфонія Авета Тертеряна як останній крок до одночастинної симфонії.....	109
<b>Висновки до другого розділу .....</b>	<b>122</b>
<b>РОЗДІЛ 3 ОДНОЧАСТИННІ СИМФОНІЇ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА В КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНОМУ ДИСКУРСІ.....</b>	<b>126</b>
3.1 Західний та Східний тип медитації у Четвертій та П'ятій Симфоніях Авета Тертеряна .....	126
3.2 Шоста симфонія Авета Тертеряна як метафора вселенського реквієму.....	147
3.3 Симфонії Апокаліпсису.....	161
<b>Висновки до третього розділу .....</b>	<b>178</b>
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>181</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>195</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>224</b>

<b>Додаток А</b> .....	<b>224</b>
<b>Додаток Б</b> .....	<b>231</b>
<b>Додаток В</b> .....	<b>235</b>
<b>Додаток Г</b> .....	<b>241</b>
<b>Додаток Д</b> .....	<b>316</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** В музичному мистецтві Закавказзя перша половина ХХ століття ознаменувалася активізацією національних композиторських шкіл, які поступово виходять на рівень західноєвропейської культури. З'являється ціла плеяда композиторів, які органічно поєднують у своїй творчості індивідуально-національне світосприйняття, фольклор, мелос з академічними традиціями жанрів і форм, а також активними мовними новаціями. Подібний історичний процес пережила і музична культура Вірменії, яскравим представником якої є видатний симфоніст другої половини ХХ століття – Авет Рубенович Тертерян (1929–1994). Етап становлення національної симфонічної музики, пов'язаний з ім'ям Авета Рубеновича, є одним з ключових у загальному контексті розвитку жанру і за значенням його можна порівняти з досягненнями Комітаса, О. Спендіарова, А. Хачатуряна та інших класиків музичного мистецтва Вірменії. Творчий внесок композитора у «новітню історію» вірменської культури дійсно був сприйнятий як *«яскравий, голос свого часу, такий що запам'ятовується»* (М. Арановський) [257, с. 4].

Творчість Авета Тертеряна стала однією з важливих сторінок сучасної антології вірменського музичного мистецтва. Вона уособлює синтез високої композиторської майстерності, володіння багатим арсеналом мовних новацій ХХ століття з глибинними, архаїчними пластами вітчизняної культури. Тяжіння композитора до новаторства відображене в усіх сферах його творчості, особливо – симфонічній. Автор восьми симфоній став продовжувачем національної історії жанру та одночасно – руйнівником встановлених канонів. В результаті, в масштабах європейської симфонічної спадщини минулого століття ім'я Тертеряна стало символом зрілості вірменської симфонічної музики, тому що саме в його творчості сформувалося поняття «національний симфонізм».

Симфонії Тертеряна вийшли за межі класико-романтичного жанрового еталону, відкрили новий синтез східної та західної культур та сформували впізнаваний індивідуальний стиль композитора: «це було не змішання, а воскресіння нового звукового світу у вірменській музиці – завдяки не тільки якісно новому синтезу національного та європейського, про який говориться у багатьох дослідженнях, присвячених творчості композитора, а, в першу чергу, завдяки саме філософській переоцінці музичних тенденцій західного світу» [165, с. 106].

Музикознавча література на сьогоднішній день достатньо багата на інформаційний та аналітичний матеріал про композитора і його музику. У полі історіографічної «реконструкції» відомостей, відтворення багатьох деталей творчої біографії Тертеряна, на даний момент написані фундаментальні праці, серед яких центральну позицію займає монографія вірменської дослідниці Маргарити Рухкян «Авет Тертерян. Творчість і життя» (1996) [202]. У цій праці основну увагу приділено відтворенню біографії композитора (з його інтерв'ю та висловами), а також огляду його творчості в історичному ракурсі без детального теоретичного аналізу творів, у тому числі – і симфоній.

У цій же низці цінних, інформаційно-містких джерел особливе місце потрібно відвести документальному збірнику «Авет Тертерян. Діалоги» [245], який був створений ще за життя композитора його сином – Рубеном Аветовичем Тертеряном – та перевиданий у 2010 році. Рубен Аветович – професійний музикант і тому у діалогах з батьком, окрім біографічних відомостей та спогадів самого композитора, він висвітлив відношення Тертеряна до найактуальніших проблемних питань композиторської роботи, виклав ключові позиції для розуміння мислення Авета Рубеновича, його судження про різні параметри музичної творчості. Також у книзі зібрана та систематизована вся інформація стосовно творів композитора, їх виконавської долі, наданий повний список творів Тертеряна та літератури про нього, що безумовно має велику цінність на пошуковій стадії

дослідницької роботи. В результаті особистого листування з Рубеном Аветовичем та за сприянням викладачів Єреванської державної консерваторії нам вдалося детально ознайомитися з діалогами композитора стосовно власної творчості.

Базовими роботами з позиції обраного ракурсу можна вважати дисертації, у яких музика Тертеряна є ілюстрацією до розробки більш широко поставленої теоретичної проблеми, наприклад, медитативності. У визначеному дискурсі ефективні, якнайменше, чотири дисертації. Це дослідження Марії Кузнецової «Медитативність як властивість музичного мислення (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров)» (2007) [132, 133], присвячене вивченню проблеми медитативності як властивості музичного мислення, у тому числі, на прикладі П'ятої симфонії Тертеряна. У подібному дискурсі – дисертація Ірини Ковбас «Діалектика медитативності та дієвості у сучасній симфонічній драматургії (на матеріалі радянської симфонії 60–80-х років)» (1991) [109, 110], проблематика котрої пов'язана з аналізом діалектики медитативності та дієвості у симфонічній музиці 60–80-х років ХХ століття, у тому числі і на прикладі чотирьох симфоній Тертеряна (Третьої – Шостої). У цій дисертації основна увага дослідниці спрямована на вивчення драматургічної концепції симфонії Тертеряна з точки зору синтезу в них медитативного та дієвого начал. Також окремо виділимо дисертацію Лідії Птушко «Стиль симфоній Авета Тертеряна» (1994) [188], присвячену проблемі композиторського стилю Авета Тертеряна. Дослідниця проводить стильовий аналіз категорій інтегрального, національного та індивідуального у творчості Тертеряна на прикладі його симфоній. І одною з останніх є дисертація Ганни Тихомирової «Функціональні аспекти оркестрового тембру (на матеріалі симфоній Авета Тертеряна)» (2019) [256], в якій автор досліджує основні функції оркестрового тембру в сонористичних партитурах у процесі формування композиційного цілого, аналізуючи симфонії Тертеряна.

До локальних, сфокусованих на певній проблематиці джерел, необхідно віднести збірку статей «Традиції та новаторство: Авет Тертерян-75» [257], яка була видана Єреванською державною консерваторією у 2005 році до 75-літнього ювілею Тертеряна та присвячена різним аспектам творчості композитора<sup>1</sup>. Авторами статей є вірменські дослідники М. Рухкян («Пізнання традицій: зворотній зв'язок»), М. Навоян («Навколо одного музично-теоретичного поняття в творчості Авета Тертеряна»), К. Худабашян («А. Тертерян і поетичне слово»), Г. Шагоян («Деякі теоретичні питання опери А. Тертеряна “Землетрус»»), Н. Авітесян («Балет “Річард III” Авета Тертеряна»), А. Сарьян («Авет Тертерян і дім творчості композиторів»), А. Степанян («Авет Тертерян у центрі музикознавчої думки») та інші.

Проте у більшості з наведених досліджень не дається теоретичне обґрунтування композиційно-драматургічної логіки побудови симфоній Тертеряна, враховуючи сонорну природу її звукових структур. Недостатня розробленість поставленої проблеми в музикознавчих джерелах, а також звернення до симфонічних творів вірменського автора зумовлюють актуальність даного ракурсу дослідження.

**Метою роботи** є виявлення особливостей композиційно-драматургічної організації симфоній Авета Тертеряна з урахуванням специфіки звуковисотної структури матеріалу.

Реалізація поставленої мети визначила наступні **завдання** дослідження:

- висвітлити історичну панораму вірменської симфонічної музики з точки зору прояву основних тенденцій оновлення жанру;
- виявити основні риси симфонічного стилю Авета Тертеряна в контексті традицій розвитку жанру;
- розглянути існуючі типології в аспекті сучасного формотворення і технік композиції, спираючись на найсучасніші науково-теоретичні дослідження;

---

<sup>1</sup> Ряд статей написано вірменською мовою, їх переклад було виконано автором роботи.

– проаналізувати драматургічні та композиційні параметри симфоній Авета Тертеряна;

– виявити формоутворювальну функцію сонорики для симфоній композитора за теорією форментів О. Маклігіна та Ю. Холопова;

– дослідити вплив специфічної поетики вірменської народної музики, а саме – її монодичного способу розгортання – на концептуальну логіку авторського мислення у симфоніях Тертеряна.

**Об’єкт дослідження** – симфонічна творчість Авета Тертеряна.

**Предмет дослідження** – композиційно-драматургічні аспекти симфоній Авета Тертеряна.

**Аналітичний матеріал дослідження** – усі симфонічні твори Тертеряна, а саме – циклічні Перша –Третя та одночастинні П’ята–Восьма.

**Методологічна база дослідження.** Необхідність багатостороннього огляду об’єкту дослідження зумовила застосування комплексного підходу. В його основі – поєднання елементів:

– *історичного методу* – при вивченні загальної панорами розвитку вірменської симфонічної музики, а також симфонічної творчості Авета Тертеряна;

– *стильового методу* – для встановлення стильової специфіки симфонічних творів Авета Тертеряна, їх зв’язку з монодичною культурою вірменської національної музики;

– *методу структурно-функційного аналізу* – при вивченні композиційно-драматургічної організації симфоній композитора;

– *методу компаративістики* – при виявленні та співставленні специфічних рис кожної з обраних симфоній, в тому числі – між циклічними та одночастинними творами композитора.

**Теоретичну основу дисертації** склав корпус наукових джерел, які умовно можна поділити на декілька секторів за ознаками тематичної спільності:



– роботи, присвячені питанню сучасного формотворення та драматургії (Н. Горюхиної [60], Г. Григор'євої [64, 65], А. Івко [105], Т. Кюрегян [140, 141, 142], А. Скрипника [228, 229, 230], В. Холопової [279, 281, 282], В. Ценової [290, 291]);

– праці з історії та теорії симфонічного жанру, сучасних тенденцій його розвитку (М. Арановського [17], А. Виноградова-Черняєва [49], Г. Дауноравічене [68], О. Зінкевич [100], Д. Купіної [135, 321], Г. Ласкової [143, 144], Л. Раабена [192], М. Тараканова [238], Т. Філатової [264]); монографії та статті, присвячені творчості окремих митців, твори яких згадуються у контекстному полі дослідження: про Гію Канчелі – І. Барсової [23], З. Денисової [71], Л. Думи [79, 80], М. Ємельяненко [83], Н. Зейфаса [97], Т. Лєвої [147]; про Євгена Станковича – Н. Дійнецької [73], Т. Дугіної [78], О. Зінкевич [98, 99, 102], А. Колосович [116], О. Козак [115], І. Коханик [127]; про Валентина Сильвестрова – О. Городоцької [59], О. Зінкевич [101], О. Михайлової [163], С. Павлішин [176], М. Нєстьєвої [227];

– наукова література, присвячена проблемам сучасної техніки композиції (К. Болашвілі [31], Є. Госдінера [62], С. Гоменюк [57], Е. Денисова [70], О. Жаркова [88, 89], М. Ковалінаса [108], Ц. Когоутека [111, 112], Г. Когута [113, 114], Т. Кюрегян [139], К. Майденберг-Тодорової [154], О. Маклігіна [156, 155, 157], М. Переверзевої [179–182], О. Скрипника [228–230], О. Соколова [231], І. Тукової [260, 261]), Ю. Холопова [12, 271, 275, 276], В. Ценової [277], М. Шурдак [313], Г. Шнеєрсона [311];

– наукові роботи, в яких досліджуються проблеми гармонії ХХ століття (Т. Бондаренко [32], Н. Герасимової-Персидської [54], Я. Губанова [66], Л. Д'ячкової [81], І. П'яковського [190], В. Самохвалова [219, 206, 221], Ю. Холопова [272, 273, 274]);

– дослідження, присвячені жанру реквієму (І. Вербицької [44], О. Єфіменко [86], Т. Зайцевої [96], І. Палкіна [177], Є. Руч'євської [208]) та

аналізу риторичної символіки (Є. Берденнікової [25], М. Друскіна [76], Я. Друскіна [77], В. Носіної [170], Б. Яворського [315]);

– музично-історичні джерела, документальні матеріали з питань формування творчого шляху Авета Тертеряна у контексті національних традицій академічного музичного мистецтва (К. Авдалян [1, 2, 5], Д. Арутюнова [19], М. Арутюнян [20], О. Берегової [26], Є. Бокщаніної [30], О. Бугрової [34, 35], О. Варданян [41, 42], Р. Габічвадзе [50], С. Гаспаряна [52], С. Гінзбурга [56], групи авторів С. Коптєва, М. Терьян, М. Рухкян [121], М. Рухкян [202, 205, 203], С. Саркісян [225], Л. Стадницька [233], Р. Тертеряна [245], А. Шавердяна [298, 299, 300, 301], М. Спендіарова [232], Г. Тигранова [250, 251]);

– етнографічні дослідження вірменських народних звичаїв, традицій інструментального інтонування, ладових особливостей та монодичної культури (Л. Акопяна [7–9], У. Гаджибекова [51], Г. Геодакяна [259], В. Корганова [122], Х. Кушнар'єва [137], К. Худабашяна [258, 287]).

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в концептуальній спрямованості роботи, оскільки *вперше* в українському музикознавстві:

– здійснено аналіз всіх восьми симфоній Авета Тертеряна з позиції їх композиційно-драматургічної організації;

– виявлено індивідуальні риси формування цілісності обраних творів у взаємодії зі специфікою сонорно-алеаторних принципів організації матеріалу;

– висвітлено логіку формотворення сонорної композиції на основі «теорії форментів» О. Маклігіна та Ю. Холопова;

– розкрито еволюцію симфонічної творчості від циклічних (Перша – Третя) до одночастинних інваріантів жанру (Четверта – Восьма);

– визначено специфіку синтезу східної техніко-композиційної системи монодійної природи з архітектонікою симфоній композитора;

– зроблено теоретичний аналіз Восьмої симфонії Тертеряна.

*Одержали подальший розвиток:*

– аналітичні ідеї композиційно-драматургічної побудови одночастинних симфоній Тертеряна;

– виявлення основних рис національної природи симфонізму в творах композитора.

*Уточнено:*

– передумови виникнення поняття «національного симфонізму» відносно творчості Авета Тертеряна;

– основні прийоми композиторського письма, які складають ресурс для унікального поєднання ознак східної та західної систем музичного мовлення в симфоніях композитора;

– особливості тембральної драматургії симфоній.

**Теоретичне та практичне значення отриманих результатів.**

Матеріали дослідження можуть бути використані в лекційних курсах аналізу музичних творів, історії світової музики, історії музики ХХ століття, а також в процесі роботи над виконанням творів композитора.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри. Тема дисертації перезатверджена на засіданні Вченої ради академії (протокол № 4, наказ 193-А від 29.11.2021р.) відповідно до теми № 16 «Інноваційні процеси в сучасній музиці: історія, теорія, практика» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності на 2021-2025 рр.

**Апробація результатів дослідження** здійснювалася у формі звітів на засіданнях кафедри теорії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського та у виступах на міжнародних і всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях: XVII Міжнародна практична конференція «Молоді музикознавці» (КІМ імені Р. М. Глієра, м. Київ, 8–10 січня 2016); XIII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (ОНМА імені А. В. Нежданової, м. Одеса, 20–22 квітня 2016); XVIII

Міжнародна практична конференція «Молоді музикознавці» (КІМ імені Р. М. Глієра, м. Київ, 9–11 січня 2017); Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих» (ЛНМА імені М. В. Лисенка, м. Львів, 1–2 березня 2017); XII міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (ХНУМ імені І. П. Котляревського, м. Харків, 23–24 березня 2017); XV Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (ОНМА імені А. В. Нежданової, м. Одеса, 27–29 квітня 2017); Міжнародна науково-практична конференція молодих учених та студентів «Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку» (м. Вінниця, 22–23 листопада 2017); XVI Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (ОНМА імені А. В. Нежданової, м. Одеса, 24–25 листопада 2017); Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих» (ЛНМА ім. М. В. Лисенка, м. Львів, 27 лютого – 2 березня 2018); Всеукраїнський конкурс студентських наукових робіт з «Музичного мистецтва» та «Культурології» (НМАУ імені П. І. Чайковського, м. Київ, фінальний тур, 26 квітня 2018); Міжнародна науково-теоретична конференція «Теорія музики як процес: історія, проблеми, інновації», присвячена 100-річчю від народження доктора мистецтвознавства, професора Надії Олександрівни Горюхіної (НМАУ імені П. І. Чайковського, м. Київ, 18–22 жовтня 2018); XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (КІМ імені Р. М. Глієра, м. Київ, 9–11 січня 2019); Міжнародна наукова конференція «Музыкальный текст как объект творческого процесса: от замысла к воплощению» (БГАМ, м. Мінськ, 27–30 листопада 2018); XIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (ОНМА імені А. В. Нежданової, м. Одеса, 17–19 квітня 2019); Заочна міжнародна наукова конференція «Музыкальная эпоха и стили в зеркале современных художественных процессов» (БГАМ, м. Мінськ, 26 листопада 2020).

**Публікації.** За матеріалами дисертації було опубліковано п'ять наукових статей, з яких чотири – у спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України та одна – у закордонному науковому збірнику.

**Структура дисертації** зумовлена логікою розкриття теми. Робота складається зі вступу, трьох розділів (одинадцять підрозділів), висновків, списку використаних джерел та додатків. Список використаної літератури налічує 331 позицію, з них 19 – іноземною мовою (англійською, німецькою, вірменською). Повний обсяг дисертації становить 319 сторінок (177 сторінок – основна частина). У додатку вміщено: список основних творів композитора, його симфоній та партитур (А), портрети Авета Тертеряна та його родини (Б), ілюстрації (В), нотні приклади (Г) та список публікацій здобувача (Д).

## РОЗДІЛ 1

### ТВОРЧИСТЬ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СИМФОНІЧНИХ ПОШУКІВ

#### 1.1 Симфонії Авета Тертеряна в аспекті національних традицій розвитку жанру

*«Традиція – це передача вогню, а не поклоніння попелу».*

*Густав Малер<sup>2</sup>*

Жанр симфонії у вірменській музиці, в порівнянні з європейською культурою, почав свій розвиток достатньо пізно – фактично у ХХ столітті<sup>3</sup>. Це був час, коли художньо значущі зразки національного втілення симфонії на новому етнічному ґрунті стали наслідком зрілості професійної музичної культури. Майже півстоліття вірменські композитори працювали в області камерної та театральної музики, готуючи платформу для більш масштабних жанрових завоювань та величних симфонічних задумів. За словами дослідників середину ХХ століття, а саме – кінець 50-х років можна вважати часом розквіту національної симфонічної школи у Вірменії: «Саме завдяки самоусвідомленню симфонізму у загальній системі музичних уявлень стало можливим розширення жанрового діапазону творчості. На цій основі були створені найкращі зразки симфонізованої камерно-інструментальної творчості (квартети, тріо, квінтети), інструментальні концерти, а пізніше, в 60-х роках – і музичний театр» [226, с. 25]. Дослідниця Маргарита Рухкян також вказує, що «значну роль у розвитку вірменської професійної музики і

---

<sup>2</sup> [67, с. 117].

<sup>3</sup> Перші кроки в історії вірменської симфонічної музики пов'язані з ім'ям Тиграна Чухаджяна (1836–1898). Будучи автором перших вірменських опер та оперет, Чухаджян був також і першим вірменським композитором, який створив низку симфонічних опусів – увертюр, рапсодій та ін. Проте, у його творчому доробку симфонічні твори займають порівняно невелике місце та не зіграли значної ролі у подальшому розвитку національного симфонічного мистецтва, тому ми не розглядаємо його творчість у загальному контексті становлення жанру.

появі вірменської симфонії відіграли творчі надбання в області етнографічних досліджень, обробок народних мелодій, камерної та інструментальної музики, опери, пов'язані з іменами Т. Чухаджяна, Х. Карамурзи, Н. Тиграняна, М. Екмаляна, С. Мелікяна, Р. Мелікяна та інших» [203, с. 8].

Вся вірменська симфонічна школа тримається на професійних досягненнях трьох видатних, «титкульних» композиторів, які увійшли в історію національної музичної культури на правах її засновників і провідних лідерів. Мова йде про **Комітаса** (Согомон Согомонян, 1869–1935), **Олександра Спендіарова** (1871–1928) та **Арама Хачатуряна** (1903–1978). Саме у творчості цих трьох композиторів на початку ХХ століття сформувалися основні тенденції, які вплинули на процес становлення і розвитку симфонічного жанру. «Комітас, Спендіаров, Хачатурян – три вихідні точки вірменської нової професійної музики. Їх творчий взаємозв'язок послідовно привів до створення вірменської симфонії», – справедливо зазначає у своїй дисертації музикознавиця Маргарита Рухкян [203, с. 8]. «Дві віхи в становленні вірменського симфонізму – творчість О. Спендіарова та А. Хачатуряна – стали для подальшого розвитку основними. Протилежні за загально драматичною, як і чисто симфонічною концепцією: в одному випадку на перший план виступало прагнення до колориту при драматизації окремих його елементів, в другому ж – драматизм, як основний потенціал розвитку, не виключав колориту, як засобу, – ці дві категорії симфонізму створили базу для формування національного симфонічного мислення», – наголошує у своїй книзі музикознавиця Світлана Савенко [226, с. 21].

Роль **Комітаса** у даному процесі одна з найважливіших і складних – він є фундатором вірменської національної композиторської школи, а його творчий досвід – основою сучасного вірменського симфонізму, хоча номінально Комітас симфоній не писав. Він був композитором-етнографістом та вченим-фольклористом, який зафіксував та зберіг у своїх

експедиційних записах великий масив вірменської національної музичної спадщини, а завдяки професійній обробці фольклору зробив цю музику доступною для всіх.

Комітас поставив перед собою мету дійсно ісполінського розмаху – через усвідомлення, осягнення вірменського фольклору, його традицій у просторі професійного музикознавства, через розшифрування його сталих жанрових та мовних систем, сформувати поняття «національна музика».

Осмислення такої ідеї дала Комітасу професійна освіта. Він перейняв європейську музичну ерудицію, вивчив у Берліні фундаментальні основи теорії музики та, ставши після закінчення навчання членом Міжнародного Музичного товариства, відвідав з лекціями та концертами вірменської народної музики різні європейські міста (Париж, Женева, Відень, Лозанну), а також Олександрію, Тифліс (сучасне Тбілісі), Баку. Це дозволило композитору, з одного боку, втілити у своїй творчості традиції європейської професійної музики на національному підґрунті, з іншого, – ввести вірменську культуру в русло загальноєвропейського розвитку: «Прагнення вірменської музики не тільки набути свою неповторну національно-естетичну специфіку, але і шляхи входження у світову музичну культуру визначили її професійний розвиток за останні півтора століття» [1, с. 8–9].

Як результат, творча діяльність Комітаса була направлена на пошук власного шляху вірменської монодії до багатоголосся (через поліфонічне письмо) і далі – до професійного мистецтва. Подібне збагачення стало невимовно продуктивним, генералізуючим та перспективним і створило проєкцію для майбутнього народження національної симфонії: «Підсумувавши дві лінії вірменської музичної творчості – народну пісню та церковну музику і об'єднавши тенденції до багатоголосся професійної церковної музики із селянською побутовою піснею, Комітас створив новий тип вірменської професійної музики, виявивши особистий, досить обґрунтований шлях вірменської музики до багатоголосся» [199, с. 18]. Цим можна пояснити і зацікавленість Комітаса саме найдавнішими пластами



народної музики, а саме – селянськими, побутовими, трудовими піснями та церковною музикою Середньовічної Вірменії.

Також в контексті нашого дослідження важливо зазначити, що саме Комітас відкрив у своїй творчості епічну сутність вірменської народної музики. Далі ідеї Комітаса будуть підхоплені композиторами-симфоністами, серед яких, за словами дослідниці С. Саркісян, першим буде композитор Аро Степанян (автор трьох симфоній, Перша симфонія написана у 1943 році). І деякі з ідей епічного симфонізму, а саме – споглядальний характер музики, неспішність розгортання думки, образ узагальнення минулої історії людства, масивність оркестрового письма, зв'язок з фольклором – знайдуть нове переосмислення і в симфонічній творчості Авета Рубеновича. Безумовно, в творах Тертеряна немає прямого наслідування епічного симфонізму, але загальний досвід, накопичений роками вірменськими композиторами, як генетичний код на емпіричному рівні вбудується в систему мислення Тертеряна.

Наступним представником національної композиторської школи є **Олександр Спендіаров** – засновник вірменського класичного симфонічного мистецтва. Композитор ще не пише власне симфоній, але вже активно працює у суміжних їй жанрах (симфонічні картини «Три пальми», «Зрада», «Ахтамар», «Кримські ескізи»; симфонічна сюїта «Єреванські етюди»; «Старовинний танець», «Концертний вальс» та інші). Дослідниця Маргарита Рухкян зазначає, що «Єреванські етюди» Спендіарова, завдяки оркестровому стилю та методу роботи з пісенним і танцювальним фольклором, можна вважати новим етапом у професійній музиці, тому що саме цей твір вніс останні музичні штрихи до майбутнього портрету власне вірменської симфонії.

Творчі пошуки Спендіарова мають два напрями. Перший пов'язаний з раннім періодом – композитор є представником російської симфонічної школи (учень М. Римського-Корсакова), наслідує традиції орієнтальної музики О. Бородіна та М. Римського-Корсакова, переймає глінкінський

принцип симфонізму. Тому саме Спендіаров «вперше ввів у вірменську музику широкі симфонічні узагальнення, драматургічно розвинені форми зі складними музичними сюжетами, з конфліктами і зіткненнями образів, принцип програмності» [121, с. 160].

До зрілого періоду в творах Спендіарова формуються вже характерні особливості його симфонічного стилю: зберігаючи традиції російських класиків та володіючи формами європейського симфонічного письма, композитор синтезує їх у своїх творах з вірменською народною музикою, а саме, – Спендіарова цікавить народно-інструментальна творчість, жанри ліричної пісні та міського романсу. Це частково пов'язано з інтересом композитора до колориту східних народних інструментів та яскравої жанрової природи цих пісень та танців.

Такий принцип симфонічного мислення Спендіарова стане одним з основних для композиторів наступних поколінь, які будуть працювати власне над створенням симфонії.

І, нарешті, музичній маніфест професійної вірменської музики був написаний композитором, який, з одного боку, створив своєрідний сплав музичної культури Вірменії та інших східних культур, з іншого – визначив драматургічні форми вірменської симфонії – **Арамом Хачатуряном**.

У своїх трьох симфоніях Хачатурян спирається на класичні принципи побудови циклу, втім продовжуючи традиції Спендіарова, синтезує їх з особливостями національної музики. Симфонії Хачатуряна мають широкі зв'язки з різноманітними сферами народної творчості: селянської пісні, ашугського та гусанського фольклору, мистецтва східних інструменталістів та церковних наспівів. Зв'язок музики Хачатуряна з творчістю ашугів<sup>4</sup>, за

---

<sup>4</sup> Ашуг (вірм. «աշուղ») – народний співак-поет у вірменів, а також у інших народів Закавказзя. У вірменській музичній традиції ашуг акомпанує собі на тарі, кяманче, сантурі, кануні і сазі.

В процесі розвитку мистецтва вірменських ашугів, внутрішньожанрові підрозділи і форми їх пісень, їх метроритму і закони віршотворення набувають зв'язку з формами східного типу. У результаті цього синтезу з'явився стиль вірменської ашугської музики, який,

думкою М. Рухкян, важливий і значний, тому що саме цей синтез з роками довів свій художній потенціал для створення безпосередньо симфонії: «Композиційні особливості цієї гілки музичної народної творчості, яка об'єднала в собі музичні і поетичні традиції народів Закавказзя, злилися у творчості Хачатуряна з традиціями класичного симфонізму і дали новий паросток: національно-самобутню вірменську симфонію» [203, с. 8].

Втім «наріжним каменем східного симфонізму» (М. Рухкян) вважається саме Перша симфонія Хачатуряна (1934), яка проявилася кульмінацією багаторічного, але динамічного та колоритного, як вся вірменська культура, розвитку професійної композиторської школи країни та стала першим зразком симфонізму у вірменській опус-музиці: «Симфонізм Хачатуряна – явище, визначне для всієї радянської музики, для вірменської ж – він відкрив особливі перспективи. Завдяки Хачатуряну симфонізм як специфічний метод мислення не тільки закріпився в творчості симфонічній, але й розповсюдився на жанри камерно-інструментальної, концертної та сценічної музики» [226, с. 22].

Саме у цьому творі Хачатуряну вдалося вже досліджену та улюблену вірменськими композиторами поемність, сюїтність і картинність симфонічних опусів перевести у філософську форму музичного мислення, притаманну вже такій більш складній категорії, як симфонізм; стихійність пошуків та експериментування нарешті сформувавши у художньо-концепційну ідею: «Силу впливу Першої симфонії ми пояснюємо в першу чергу тим, що вона відзначила рубіж сюїтного принципу розвитку, широко розповсюдженого в ті роки у вірменській професійній музиці, і сонатного, нового для вірменської музики. У цій симфонії був оголений процес цього переходу, відкритий шлях для створення національної, самобутньої симфонії, яка освоювала форми та принципи класичної симфонії і глибинні пласти селянського та професійного мистецтва свого народу» [199, с. 33].

---

долучаючись до загальносхідного, є самостійною гілкою у поетичному музичному вираженні. В ашугських композиціях поезія, як правило, більш важлива, ніж мелодія.

Перша симфонія представляє собою циклічний твір з чітким поділом на три частини. Національна природа проявляється через органічну трансформацію традиційних канонів форми під впливом принципів фольклору. Головним образом твору є ашуг – народний співець, епічним інструментальним «словом» якого відкривається Пролог симфонії. Ця генеральна ритмо-інтонація танцювального характеру далі буде об'єднувати всі частини твору і тому в симфонії використовується прийом монотематизму. Але і це Хачатурян пов'язує з мистецтвом ашугів – монотематизм та посилена роль розробковості, варіаційності у симфонії породжується логікою народної імпровізації, що можна вважати стилістичною рисою хачатурянівського симфонізму.

Сонатна форма першої частині, з одного боку, вписується у класичні канони, але, з іншого, – наслідуює принципи ашугської піснетворчості. Звідси виникає нестандартне розташування тем, яке прописує у своєму дослідженні Г. Хубов, приведемо його також тут: Пролог (імпровізація) – Симфонічне Allegro – Г.П – Розробка і перша кульмінація – П.П. – Розробка і друга кульмінація – Реприза (затвердження тематизму головної та побічної партій) – Епілог. Більше того, головна та побічна партії у Хачатуряна співіснують рівноправно, а розробкові частини втрачають високий рівень драматизму. Таким чином, у сонаті відбувається оновлення форми, в якій немає жорсткої логіки дієвості, але є поетичне співставлення двох інтонаційних сфер (це, до речі, близько до епічного симфонізму).

Також самотність сонатного алегро криється у танцювальному характері головної теми симфонії. Ритм для Хачатуряна є основним драматургічним, формотворчим, рушійним фактором у динамічному розвитку тем сонатної форми і така його централізуюча функція породжена імпровізаційною природою східної інструментальної музики: «Головна роль ритмічної організації – одна з найяскравіших національно-самотніх рис музики Хачатуряна. Переважна сила ритміки, її перемінність і багатообразність – основа рушійна сила сонатних алегро, де висувається на

перший план не стільки образна сфера, сфера настроїв, ідей, скільки сфера різних характеристик рухів – стрімкості, найвищого екстазу танцю та плавного, пластичного руху» [199, с. 31].

Перша симфонія Хачатуряна – це перша спроба вірменського композитора вкласти колоритну музичну мову свого народу в зрозумілу всьому світу форму симфонічного циклу. Звісно, вона ще не досконала в композиційному та драматургічно-інтонаційному контексті (про це багато пише дослідник Г. Хубов), вона ще наслідує орієнталізм Римського-Корсакова та Бородіна. Але ця симфонія робить складний, перехідний крок у бік драматургічної конфліктності музичних образів, класичної композиційної структури та цілісності художньої ідеї і, нарешті, породжує у свідомості вірменських композиторів феномен «національної симфонії».

Героїко-монументальна Друга симфонія Хачатуряна («Симфонія з дзвоном», 1943) стала уособленням образу війни і трагедії всього людства, яке переживає страшний духовний та фізичний надлом у стані безкінечної ненависті, хоча, безумовно, конкретних програмних кодів твір не містить.

Симфонія представляє собою чотиричастинний цикл з яскравим національним колоритом. Він проявляється, по-перше, через цитування народної музики (на цей раз пісні «Воскан ахпер» у третій частині), а, по-друге, через панівну роль ритму (особливо у другій частині), його імпровізаційну стихійність та поліритмічність, які стали маркером стилістики Хачатуряна ще у його Першій симфонії.

Що стосується роботи з тематизмом, то в цій симфонії відкрystalізовується принцип монотематизму. Хачатурян знову повертається до цього прийому, тому що він органічно синтезує в собі специфіку народного музикування та класичну європейську драматургію. Загалом, в обох симфоніях композитора вже сформувалися два типи тематизму, про які докладно пише у своєму дослідженні Г. Хубов. Він зазначає, що перший тип – це короткі, лаконічні теми-лейтмотиви, де інтонація і ритм дуже споріднені і саме ці теми часто відіграють роль рушійної сили симфонічного розвитку.

Другий тип – розгорнуті, епічні, наспівні теми-мелодії, які мають завершений інтонаційний образ, часто передають споглядальний характер музики та, контрастуючи з першим типом тематизму, рухають драматургію твору.

Остання, Третя симфонія Хачатуряна (Симфонія-поема, 1947) була стримано прийнята музикантами і критиками того часу та мала складну сценічну долю. Твір виявився дуже новаторським і, можливо, неочікуваним шанувальниками національно-самобутнього симфонізму Хачатуряна. Якщо опустити безглузді звинувачення композитора у формалізмі, які друзі Хачатуряна не підтримали, а з розпадом Радянського союзу ці інкримінації взагалі самі по собі відпали, симфонія дійсно має, на перший погляд, недосконалу композиційно-драматургічну структуру. Але треба глибше розібратися, в чому полягала художня ідея композитора і чому нова архітектоніка твору не склалася так вдало, як в попередніх двох симфоніях.

Дослідники пишуть, що в той час Хачатурян багато розмірковував над новою музичною мовою та шукав новаторські композиційні прийоми. Ці ідеї настільки палко захопили композитора, що він прийшов до замислу одночастинної симфонії. Хоча, на наш погляд, є тут ще одна закономірна тенденція. Насправді, якщо уважно досліджувати два попередні опуси Хачатуряна, то можна дійти висновку, що цілісність інтонаційної фабули та ритмо-імпровізаційної варіативності тем закладена в них з самого початку. По-перше, це формується на рівні паритетності частин. І в Першій, і в Другій симфонії композитора основне смислове навантаження припадає на першу частину твору, в ній якби концентруються драматургічні вузли симфонії. Натомість, наприклад, фінальні частини в обох творах не досягають потрібного драматургічного напруження і не виводять ідейно симфонії на новий якісний рівень (про це зазначає також Г. Хубов). По-друге, Хачатурян активно використовує монотематичний прийом, ніби підкреслюючи цим нерозривність звукового матеріалу, його загальну спаяність. Ну, і по-третє, симфонія з часом отримала приставку «поема». Дійсно, вільний розвиток музичного матеріалу, прийом монотематизму, варіаційний принцип розвитку

тем наближають драматургію симфонію до природи поемності. Тобто прихід до одночастинності став природнім для Хачатуряна і цей шлях він проходив від Першої симфонії.

Далі. Третя симфонія написана умовно в сонатній формі, але відсутня її основна концепція – ідея драматургічного конфлікту. Головна та побічна партії не протиставляються одна одній, не контрастують, а, ніби, проростають одна з одною. Як результат, в розробці симфонії немає інтонаційно-тематичного напруження, боротьби двох звукових сфер, бо це стає неможливим без репрезентації конфліктності в експозиційному розділі форми.

І ще один фактор нескладності симфонії – надмірна варіантність розробки тем, яка штучно розтягує розвиток симфонії без певних драматургічних змін: «В післявоєнні роки ці захоплення композитора помітно посилюються і, я би сказав, деформують характер його музики, обтяжуючи її зовнішньою, трохи награною збудженістю та “химерністю винаходження”» [284, с. 298] – справедливо зазначає Г. Хубов.

Але, якщо подивитися на тези, які можна вважати визнанням умовних недоліків цієї симфонії, під іншим кутом, стає зрозуміло, що цей твір дійсно містить в собі потужні новаторські ідеї від нового розуміння драматургії, зав'язаного не на конфліктності двох світів, а на проростанні єдиного інтонаційного світу зі спільного для всієї симфонії тематизму до роботи зі звуковими масивами в певних розробкових частинах твору як передбачення сонорної техніки. Інша справа, що це передчуття назрівання нової симфонічної концептуальності, яке Хачатурян емпірично втілює у Третій симфонії, ще не мало чітко окреслених контурів та технічних принципів, тому не було сприйнято співвітчизниками композитора як позитивне відкриття.

Нищівна критика надломила Хачатуряна, він тяжко переживав неуспіх такого новаторського задуму, як йому здавалося. Композитор на найближчі

п'ять років переключився на кіномузику, а в 1956 році повернувся до академічного музичного світу з грандіозним шедевром – балетом «Спартак».

Період розквіту вірменського симфонізму співпав з повоєнними роками. Він пов'язаний з творчою діяльністю А. Бабаджаняна, А. Арутюняна, Е. Мірзояна, Л. Сарьяна, Дж. Тер-Татевосяна, К. Орбеляна та інших<sup>5</sup>. Стилiстично симфонії цих композиторів різняться, у кожній з них відмічається близькість до тієї чи іншої сфери вірменської народної творчості або до традицій європейської та російської класики. Об'єднуючим фактором для них є звернення до жанрів симфонічної музики. Автори цих творів виступають як продовжувачі національних традицій вірменського симфонізму.

Але, з іншого боку, вже з 60-х років вірменська симфонічна музика стала насичуватися новими формами, в арсенал композиторів увійшли сучасні західноєвропейські техніки та системи – додекафонія, алеаторика, сонористика, мікротематизм, атональність, електронна музика. Ці тенденції почали розвертати національну симфонію у новий напрямок жанрових пошуків та створили умови для реалізації радикальних експериментальних ідей композиторів (симфонічні твори А. Аджемяна, А. Арутюняна, Т. Мансуряна та інших).

І можливо це закономірно, що саме на вершині розквіту класичної національної симфонії, з одного боку, і початку інтенсивних пошуків нової мови, з іншого, у музичній культурі Вірменії з'являється художник-новатор – **Авет Рубенович Тертерян**<sup>6</sup> – композитор, який створив нові координати

<sup>5</sup> Разом з молодими композиторами у ці роки продовжують працювати у симфонічному жанрі їх старші сучасники – А. Хачатурян, А. Степанян, Г. Егізарян та ін.

<sup>6</sup> Справжнє ім'я Тертеряна – Альфред. Батько композитора, великий поціновувач оперного мистецтва, назвав його на честь героя опери Дж. Верді «Травіата» (а молодшого брата Германом на честь героя опери П. Чайковського «Пікова дама»). Через багато років, коли Тертерян навчався вже у Єреванській консерваторії, його вчитель, композитор Едвард Мірзоян, взявся попрацювати над іміджем своїх учнів (серед них Джон Тер-Татевосян, Костянтин Орбелян, Хачатур Аветісян) і не тільки зовнішнім, але і стосовно імен декого з них. Таке іміджеве переродження торкнулося і Тертеряна, чие ім'я Альфред



розвитку жанру завдяки парадоксальному творчому завданню – зламати традиції засобами сучасної музичної мови для досягнення максимальної архаїчності звучання вірменської симфонічної музики. Іншими словами, в його симфоніях «відтворена амплітуда художніх традицій, які, з одного боку, зникаються з процесом формування найдревніших культур, з іншого – відображають ідеї свого часу» [121, с. 219].

З попередніх міркувань зрозуміло, що Тертерян увійшов в історію світової музичної культури, в першу чергу, як композитор-симфоніст. Саме в симфонії він знайшов для себе органічну, генералізуючу головні творчі задуми композитора модель втілення світу, світосприйняття. До своєї Першої симфонії Тертерян прийшов у 1969 році зрілим композитором і вже не розлучався з «улюбленим» жанром: «Симфонія зберігає для Тертеряна значення фундаментального жанру, музичної картини світу» [210, с. 328]. Протягом наступних 20 років Тертерян створює ще дев'ять симфонічних полотен: сім симфоній та дві симфонічні картини<sup>7</sup>.

Безумовно, симфонія як епіцентр персонального творчого самовиразу композитора обростала достатньо щільним жанровим контекстом. Значний період еволюції композиторського мислення та художніх пошуків Тертеряна пов'язаний із зверненням до камерних жанрів (п'єси, сонати, квартети, романси, пісні, вокальні мініатюри для голосу та фортепіано), вокально-симфонічної музики (кантати, твори для естрадного оркестру, тощо) і театральної (дві опери – «Вогняне кільце» та «Землетрус», балет «Монологи Ричарда III»)<sup>8</sup>.

В першу чергу, жанровою площиною, яка стала творчою лабораторією для Теретряна у вивченні форми та композиції, дослідженні стилістики інших композиторів стала камерна мініатюра. Показово, що частину цих

---

було замінене на Авет. До речі, в перекладі з вірменської це ім'я означає «блага звістка». Дуже символічне перевтілення...

Див. додаток Б.

<sup>7</sup> Див. додаток А, таблиця 1.

<sup>8</sup> Див. додаток А, таблиця 2.

творів композитор навіть не завершив. Музикознавиця А. Месропян пише: «Починаючи з камерних мініатюр, де були засвоєні їх жанрові та композиційні моделі, Тертерян поступово наблизився до тих сфер музичного мистецтва, де з найбільшою повнотою та багатогранністю проявилися його філософсько-естетичні та стилістичні принципи» [162, с. 70–71].

Показово, що Тертерян найбільше уваги приділив саме вокальним мініатюрам (писав на вірші Аветика Ісаакяна, Ованеса Ширази, Олександра Пушкіна і є навіть романс на вірш Тараса Шевченка<sup>9</sup>). На це вплинула, в першу чергу, атмосфера, в якій виріс Тертерян. У спогадах композитор розказує про своїх батьків, Рубена Борисовича та Кармен Йосифівну Тертерянів, які, не маючи музичної освіти, в найкращих традиціях того часу (початок ХХ століття) влаштовували вдома вечори музикування, запрошували багато гостей, в тому числі, відомих музикантів та самі з великим задоволенням співали для гостей. Причому репертуар їх був найрізноманітніший – окрім романсів та пісень, він включав у себе навіть цілі опери! Ось що згадує Тертерян про ці часи: «Наш дім був відомим явищем в Баку. Про нього говорили як про дім, де завжди звучить музика, поезія, проза, де граються опери від початку до кінця у виконанні господарів та гостей. Співали всі та за всіх, тобто всі партії, ну і ми, діти, також приймали участь. <...> Часто я співав у дуєті з відомими співаками. В опері “Євгеній Онєгін” (в сцені на балу) я викликав їх на дуель...» [245, с. 26].

І ще один важливий спогад про дитинство Тертеряна: «Я часто їздив з нею [мамою] на гастролі, а в невеликих містах акомпанував їй. Я дуже добре знав вокальну літературу і сам співав багато романсів» [245, с. 35].

І хоча вокальні мініатюри – це тільки початковий етап творчості Тертеряна, але в них вже проявилися декілька показових рис майбутнього стилю композитора. По-перше, ранні романси тяжіють до наскрізного розвитку форми, а цей принцип потім масштабується у Тертеряна до рівня

---

<sup>9</sup> Мається на увазі романс «Дніпро» Тертеряна (1953) на вірш Шевченка «Рече та стогне Дніпр широкий» (російський переклад – М. Ісаковський, вірменський – А. Погосян).

симфонічного жанру, коли композитор відмовиться навіть від класичної циклічності. По-друге, у Тертеріяна функційно фортепіано виступає майже в рівних правах з голосом, а часто бере на себе і ведучу роль у музичному розвитку<sup>10</sup>. Така увага до інструментального пласту у вокальних творах відкриває тип мислення композитора саме як інструменталіста. В певній мірі ця теза стосується і оперних творів композитора, які він напише набагато пізніше і це співвідношення вже буде стосуватися вокальної партії та ролі оркестру. Ось що про це пише дослідник Г. Тигранов: «"Вогняне кільце" – опера активно симфонізована, і не тільки у тому сенсі, що в ній велику роль грає оркестр, який сприяє розвитку лейттем, створенню потужних емоційних нагнітання, розкриттю думок та почуттів діючих осіб..., у зв'язку з оперою Тертеріяна треба говорити і про симфонізм в його асаф'євському розумінні, як процесу "безперервного інтонаційного становлення змісту"» [249, с. 38]<sup>11</sup>.

У «граничних зонах» змін жанрових пріоритетів у сторону симфонічної музики, Тертеріян по-новому відкриває для себе оркестр як засіб органічного відображення музичного світу і йде від камерних інструментальних складів. У своїх інтерв'ю Тертеріян наголошував наступне: «Оркестр – це найвидатніший інструмент, який створило людство. В традиціях великого симфонічного оркестру відображені найвищі форми прояву людського духу, як мені здається... Зараз інтерес до окремих інструментів у мене згас абсолютно. Його нема. Нуль...» [34, с. 29].

<sup>10</sup> Можливо, саме тому дуже органічним є проєкт 2009-го року відомого вірменського піаніста Айка Мелікяна, який записав романси Авета Тертеріяна у фортепіанній транскрипції. До речі, в цьому записі є і романс «Дніпро» на слова Т. Шевченка («On the way to symphony: works for voice & piano by Avet Terteryan», 2009).

<sup>11</sup> Також важливу думку про витоки симфонізму у вірменських композиторів ХХ століття зауважує дослідниця С. Саркісян у книзі «Питання сучасної вірменської музики». Авторка зазначає, що театральні жанри разом з камерно-вокальною музикою стали для композиторів тим матеріалом, працюючи з яким вони формували нову музичну мову сучасної вірменської музики: «І хоча в вірменському музичному театрі 60-х років пошук нових сценічних форм не завжди приводив до справжніх, художньо завершених результатів, однак в процесі самого пошуку виявилися закономірні зв'язки між театром та іншими областями творчості у сфері сучасних музичних формотворень (гармонічних, лінійно-поліфонічних, інструментальних, ритмічних), які ввійшли в загальний арсенал художньо-конструктивних можливостей нової вірменської музики» [226, с. 17–18].

Конкретних стильових ознак набуває музична мова Тертеріяна у його камерно-інструментальних творах та вокальних циклах. Ці нові прийоми максимально повно проявляться потім у його симфонічній музиці. Наприклад, спроба працювати із сучасними композиторськими техніками в роботі над політональними звучаннями у Віолончельній п'єсі (1954), медитативне вслуховування в звук у Adagio його Віолончельної сонати (1955), увага до психологічних станів героїв, а не узагальнення художніх образів у його циклі «Батьківщина» (1957, до речі, цей цикл є першим оркестровим твором композитора, в якому прослідковуються перші нариси симфонії) або закріплення за До мажором образу абсолюту у його Струнному квартеті (1964).

Але зрілість композиторського мислення, новаторську мову та особливий тертеріянівський тип світосприйняття, зміксовані у потужну та складнопобудовану звукову ідею, зміг розкрити тільки відповідний за масштабністю та композиційно-драматургічним потенціалом музичний жанр – симфонія.

Тертеріян вважав помилковим розглядати симфонію як циклічну одиницю, яка передбачає наявність сонатної чи будь-якої іншої чітко встановленої структури: «Для мене симфонія – більш естетичне, ніж формальне поняття. Поняття симфонії змінювалося з її розвитком... Нема сонатної форми – але є велика проблема» [245, с. 156]. Така позиція Тертеріяна є характерною для багатьох композиторів ХХ століття, представників східної школи, про що пише музикознавиця В. Холопова: «Проникнення **східних** і взагалі **позасхідних** художніх елементів позначилося не тільки у відтінках колористики європейського авангарду <...> але і в драматургічному мисленні <...> “Осхіднення” жанру симфонії пов'язано з відмовою від традиційного циклу <...> і введенням статичного образу у якості провідного (симфонії Канчелі, Тертеріяна). Зближення світових регіонів іде з протилежних боків: авангардисти Заходу активно працюють зі східними елементами, авангардисти Сходу сплавляють

найдавніші властивості своїх культур (пріоритет тембрового начала, висотну зонність) с новаціями Заходу» [282, с. 447].

Подібний принцип роботи із жанром установився і в творчості Тертеріяна. З одного боку, симфонія мала для нього значення фундаментального жанру, який цілісно і монолітно відображає музично-філософську картину світу. З цієї точки зору, «його творчість законно успадковує класичні і сучасні симфонічні традиції, які еволюціонували у загальному напрямленні з такими композиторами, як В. Лютославський, А. Шнітке, Г. Канчелі» [210, с. 346]. З іншого боку, «симфонія Тертеріяна, якою вона представлена в його зрілій творчості, далеко відходить від європейської традиції. Симфонічна концепція виростає в його музиці на новому фундаменті, оскільки іншою є сама мова і, відповідно, спосіб висловлення. Цей новий сенс тертеріянівського симфонізму концентрується в області сонорики, тобто тембру і фактури у зоні їх перетину, взаємодії» [210, с. 346]. Тертеріян добре орієнтувався у сучасній творчості, знав твори К. Ксенакіса, К. Пендерецького та інших композиторів сонористичного напрямку.

Як істинний філософ у музиці, Тертеріян не дає своїм симфоніям конкретних програмних кодів<sup>12</sup>. У творах композитора слід шукати узагальнені задуми, сенси, символи і знаки, приміряти їх на себе і поринати у трансмедитативний стан його музики. На це вказує багато дослідників, наприклад музикознавець Маргарита Рухкян: «Сфера “передчуття” все більше і більше пронизує симфонічні концепції композитора, поступово витісняє будь-які позамузичні асоціації, будь-які фабули, які могли би бути викладенні у літературному задумі або, наприклад, засобами музичного театру. Ритуал, який створюється тут, навіть якщо і з елементами

---

<sup>12</sup> Авет Тертеріян в інтерв'ю сину сказав наступне: «Як я вже казав, будь яка присутність чужої думки, чужого настрою, чужого змісту, будь це лібрето, п'єса чи літературна першооснова – заслон на шляху до найвищої форми музичного мислення, до повної свободи творчості. Це не ти та звук, ти та Бог, космос, всесвіт, а ти і ще хтось, кому ти повинен бути підпорядкований або у будь якому випадку повинен підпорядкувати собі» [245, с. 81].

театрального дійства <...> спрямований, перед усім, на споглядання звуку. Звуку, який для автора – “Все”» [192, с. 12]. Також, що важливо, на це неодноразово звертає увагу у різних інтерв'ю і сам автор. Наведемо одну з цитат: «Творчість – це самовираження, а не звуковий живопис. Саме тому музика буде нести той зміст, яким наповнена особистість композитора. Найважливішу роль тут відіграє досвід художника, його життєва платформа, його відношення до світу. Зміст музики майже неможливо висловити конкретними словами, звукові образи не мають прямого зв'язку з конкретним сюжетом, зі значенням слова, з дією. Вони вбирають у себе все і виражають перед усім загальний стан» [34, с. 28].

Як правило, Тертерян достатньо лаконічний у своїх симфоніях. Це відноситься, в першу чергу, до інтонаційної мови його творів: «Незатямлене звучання чистих інтервалів (прима, квінта, октава) або дуже обмежені за діапазоном інтонації у межах малої, великої секунди, зменшеної терції та їх обернення обіграються чвертьтоновими заповненнями і переходами <...> Та саме насичення цих первісних співзвуч інтенсивним локальним кольором, іноді натуральними народними тембрами (дудук, зурна, кяманча, дап) або звучанням ритуальних інструментів – буддійських дзвіночків, великого російського дзвону, – подзенькування вірменського кадила – бурвара дозволяють говорити про “кольоросміслову палітру” (М. Берко) симфоній Тертеріана, яка тяжіє знову-таки до Сходу» [18, с. 78].

## **1.2 Феномен «національного симфонізму» Авета Тертеріана в аспекті взаємодії вірменської музичної культури та сучасних технік композиції ХХ сторіччя**

Одним з найактуальніших питань серед дослідників-тертеріанознавців досі є феномен «національного симфонізму» композитора. Розгадка цієї проблематики дає один з ключів для розуміння індивідуальної стилістики Тертеріана та може пояснити творчий вектор, за яким стадіально розвивався звуковий світ композитора, його естетичні смаки.

З точки зору, так би мовити, національної ідентичності, біографія Тертеряна має цікаву та іноді неочікувану життєву історію. Не претендуючи на глибокий історіографічний аналіз, ми зазначимо тільки окремі факти, які, на наш погляд, мають суттєве, доленосне значення в майбутньому формуванні Тертеряна саме як вірменського композитора.

І перший же факт може значно здивувати читача – Авет Рубенович народився не у Вірменії (виріс у м. Баку) і рішення переїхати в Єреван прийняв тільки в 22 роки, в досить свідомому віці, відчувши, за його словами, поклик крові. До цього часу, слуховий досвід Тертеряна був пов'язаний, здебільшого, з класичними творами європейської та російської культури. Ми вже згадували вище, що композитор виріс в сім'ї, де постійно проходили музичні вечори в колі друзів та відомих митців. Малим, Тертерян, разом з батьками, активно був включений у театральне та концертне життя Баку. Але з суто вірменською культурою, за словами композитора, він близько знайомий не був.

Ця «зустріч» сталася набагато пізніше, у 1951 році, коли композитор, через низьку життєвих подій, в тому числі – через смерть батька, війну та національне питання вірменсько-азербайджанського конфлікту, потребував зміни середовища, яке би більше відповідало його творчому стану: «Частково мій переїзд був викликаний прагненням до іншого життя, до нового образу життя. А головне, як я зараз розумію, в мені, видно, підсвідомо прокидалися почуття до Батьківщини, хоча Вірменія була для мене країною зовсім “закритою”, тому що мої відомості про неї були почерпнуті як би зі сторони, а не зсередини. <...> Але, коли я по радіо почув вірменську музику, в мені раптом щось пробудилося, мене сильніше потягнуло у Вірменію; зараз зрозуміло – на Батьківщину, в ті роки ж такого чіткого розуміння ще не було. <...> Але, видно, кров тягнула до чогось іншого, іншої, тоді ще незнайомої культури» [245, с. 41].

Переїхавши до Єревану, Тертерян не одразу став своїм серед своїх. Навпаки, йому знадобилося ще певний період доводити академічному світу,

що він – вірменський композитор. Але час – найкращий суддя, тож поступово вже не Тертерян, а музика Авета Рубеновича переконала колег у безперечній національній природі його композиторського мислення. Це була складна музика з незвичним способом переосмислення фольклору, але вона мала настільки глибоке національне коріння, що пробуджувала у слухачів генетичну пам'ять про народну культуру і питань стосовно її вірменської природи вже ні у кого не виникало: «Мене нерідко звинувачували у тому, що моя музика ніби не національна, але потім з'ясувалося, що вона суто національна» [245, с. 44].

Ще один цікавий факт з біографії композитора – Тертерян не володів вірменською мовою і довгий час нею не спілкувався<sup>13</sup>. Це може бути важлива відомість для дослідника його музики. Наприклад, Маргарита Рухкян у книзі про композитора озвучила думку, що саме незнання Тертеряном вірменської мови при переїзді у Єреван допомогло йому почути фоніку слів, кожного окремого звуку і всієї сонорики цих звуків, виходячи за межі конкретних текстів та сенсів<sup>14</sup>: «Проблема мови для Тертеряна, який в 19 років опинився у Вірменії, спочатку була дуже гострою і, мабуть, болючою. Але він цю проблему перетворив у метод пізнання. Він не ховався від неї, а кинувся їй назустріч, зробивши вірменське слово, вірменський текст, вірменський вірш, а надалі і вірменський алфавіт головними героями своїх творів – вокально-

<sup>13</sup> Дружина Тертеряна, Ірина Тигранова, згадувала потім один цікавий епізод з життя композитора: «У день, коли Тертеряна вшановували як почесного громадянина Гавара, наприкінці життя він зміг без особливих зусиль зробити те, що від нього так наполегливо і безрезультатно вимагали все життя. На площі, наповненій людьми, він уперше заговорив найчистішою вірменською...» [165, с. 12].

<sup>14</sup> Подібна ситуація пізніше, у 1984 році склалася під час написання композитор опери «Землетрус» на замовлення Державного театру міста Галле за новелою німецького письменника Генріха фон Клейста «Землетрус в Чилі». Лібрето, відповідно було написано німецькою мовою (автор Герта Штехер) і Тертеряна дуже захопила ідея попрацювати з німецькою поетичною мовою, яку він не розумів, але міг сприймати на слух її певну фонетичну природу: «Я вирішив писати на німецький текст. Чому? Мені дуже подобається німецька мова. Деяка жорсткість і скандування близькі оркестровому звуку. Більше того, вже те, що це не моя побутова мова, додало їй більшу узагальненість, особливу виразність, народжувало масу звукових та музичних асоціацій» [245, с. 160].



симфонічних циклів “Батьківщина” та “Революція”, опери “Вогняне кільце”, Другої симфонії, Шостої симфонії» [202, с. 21].

Продовжуючи думку дослідниці, можемо припустити, що факт занурення Тертеряном у вірменську культуру в досить свідому віці, без попереднього слухового досвіду, ніби, з чистого листа, при цьому маючи великий іншокультурний музичний бекграунд, допомогло композитору розчутити у цій музиці її глибинний звуковий код, її первинний космософський сенс: «Тоді, на початку 50-х років, мене очікували постійні відкриття. Почалося проникнення у дух моєї нації, у дух моєї культури, у дух вірменської музики – саме в дух, це для мене найголовніше» [245, с. 43]. Тертерян ще пояснював, що саме такий свідомий підхід до нової культури допоміг йому у якісному відборі музичного матеріалу, який він слухав і через який пізнавав національне мистецтво.

Можливо, саме тому, аналізуючи музику Тертеряна, ми постійно апелюємо до понять «генетика», «пам'ять», «код», «пратематизм», «дух», «архаїка» та інших синонімічних значень. Таким було сприйняття самим композитором національної музики – він ніби оминув багатовіковий пласт переосмислення цього мистецтва іншими творцями і одразу звернувся до її первинної культури.

І на цьому етапі вже сформувалася одна з ключових рис індивідуального стилю Тертеряна, а саме – поєднання національного-східного з класично-західним мистецтвом. Саме цей синтез, який в творчості композитора проявився органічним взаємопроникненням двох таких діаметральних систем, закарбував у музиці Тертеряна (особливо, симфонічній) новий, не схожий ні на один попередній опус інших митців, унікальний композиторський стиль – тертерянівський стиль.

Це був не розповсюджений у музиці європейських та російських музикантів XIX–XX століття орієнталізм<sup>15</sup>, який, все-таки, демонстрував

<sup>15</sup> Ми зупиняємося на терміні орієнталізм, тому окреслюємо саме XIX та XX століття, але розуміємо, що історія звернення до східної культури набагато далі відходить у глибину

тільки поверхнєве розуміння східної культури, без заглиблення у його архаїчну сутність та вивчення етнографічних витоків. Тертерян, як Комітас свого століття, обережним доторком відкрив прадавній «музичний алфавіт» Вірменії і переписав його новою сучасною мовою нащадків: «Зв'язок європейської культури, на якій я виховувався двадцять років, і мистецтва Сходу, атмосфери східної музики, яка завжди оточувала мене, “входила” в мене спочатку несвідомо, а у Вірменії вже цілком свідомо – дала, як мені здається, свій позитивний результат. Саме тоді настала пора справжньої творчості, коли стало можливо поєднання суто європейського та суто східного» [245, с. 45].

Іншими словами, західні та російські композитори час від часу експериментували зі східно-часовим, медитативним світовідчуття. Тертерян з цим відчуттям народився.

Композитор дуже цінив свої знання європейської музики, її фундаментальні творчі та інтелектуальні відкриття у світовому масштабі та вважав цей досвід необхідним у своїй композиторській діяльності: «По-перше, складним був сам процес переходу від однієї культури до іншої, а точніше, не перехід, а суміщення, тому що від високої європейської культури відмовлятися неможна» [245, с. 46].

Але, поруч з цим, Тертерян досить обдуманно підходив до відбору тих технічних та виразових засобів з мовного арсеналу європейської традиції, які найбільш відповідали, у його розумінні, самій природі вірменської музики.

---

епох та пов'язана не тільки з музичним мистецтвом. Наприклад, М. Рухкян зазначає цей шлях у європейській музиці широким пластом її тисячолітньої історії: «В процесі розвитку європейської культури тема Сходу починає звучати в Європі як нова гілка мистецтва, яка відділилася від її міцного стволу. Характерно, що інтерес до Сходу проявився в Європі в момент найвищого розвитку художніх періодів, у часи розквіту грецької цивілізації у тій же мірі, як і римської, у часи Ренесансу, і пізніше, в епоху романтизму, а далі і в мистецтві ХХ століття» [199, с. 11]. Така ж давня зацікавленість східною культурою стосується і історії російської музики. Але подібний аналітичний екскурс не є метою нашого дослідження.

Тому коло цих засобів, в результаті, сконцентрувалися в декількох областях технік композиції.

В першу чергу, це активна структуруюча роль сонорної техніки, яка напряму пов'язана з ідеєю Тертеріяна про звук як абсолют і першооснову всієї світобудови. Музикознавиця С. Савенко вказує, що у симфонічній музиці Тертеріяна основними засобами письма є сонорне одноголосся та сонорна зона. Сонорне одноголосся зустрічається найчастіше на початковій стадії форми чи в переломних моментах. Сонорна зона, більш чи менш ширша за об'ємом, може бути статичною чи фігурованою і є основним будівельним матеріалом композицій більшості симфоній: «Тертеріян віддає перевагу тривалим статичним тембровим зонам, іноді доповненим остинатним, також статичним ритмом. Тканина його симфоній тяжіє до постійності і в цьому полягає важлива відмінність його письма від Пендерецького або Лігети, а також Канчелі, з яким його часто порівнюють. Улюблені Канчелі різкі та часті динамічні контрасти, які абсолютно чужі Тертеріяну» [209, с. 347].

Більше того, особливість тертеріянівської сонорики ширше пов'язана з національною природою його творчості і її зв'язку з монодичною музикою, тому симфонії конструюються переважно з об'ємних статичних сонорних структур. Ця проблематика є, мабуть, однією з найбільш важливих для розуміння специфіки симфонічного мислення композитора: «Монодійною природою мислення можна пояснити тертеріянівську статику <...> Східна монодія на відміну від європейської мелодії, не є шляхом від начального тону до фінального: вона ніби перебуває на місці, майже в одному і тому ж стані. Цей принцип монодичного перебування Тертеріян переносить на велику форму, яка складається із блоків, часто тривалих й однорідних» [210, с. 330].

Сонорика в творах Тертеріяна дуже активно переплітається, змішується з іншою технікою ХХ століття – алеаторикою. Її ідея виконавської вільності дуже близька імпровізаційному корінню вірменської і, ширше – східної народної музики. Але, при цьому, Тертеріян не є прихильником повної

свободи, тому що притримується ідеї, що весь комплекс засобів у симфонії повинен підпорядковуватися концепції твору, а вільна імпровізаційність може вийти, так би мовити, за межі творчого задуму автора і порушити ідеальну, продуману ним структуру. Тому в симфоніях Тертеріяна ця техніка виступає у формі контрольованої алеаторики і часто використовується ним для створення образу певного звукового хаосу всесвіту, але, як не парадоксально, точно організованого композитором.

Взагалі, це ще пов'язано з самим методом написання Тертеріяном творів, який сформувався свідомо вже у більш пізній період творчості, в його симфоніях. Колеги композитора та дружина, Ірина Тигранова, згадували, що він не створював одну симфонію періодами (це менше стосується його Першої симфонії). В потрібний час Тертеріян йшов від усього світу у затворництво і завжди швидко, одним інтелектуальним потоком писав твір, так, ніби зчитував ці звукові символи з музичних скрижалей Всесвіту і вертався, тільки, коли робота була закінчена від початку до кінця. Його вчитель, Едвард Мірзоян, називав це даром абсолютного уявлення симфоній.

І це дійсно було унікальним умінням Тертеріяна, ніби, «народжувати» музику, а не писати її, і свідчило про якийсь особливий геній композитора. В таких умовах, твір ніби має початкову завершеність задуму та не допускає суттєвих відхилень від першої ідеї.

Не рідко для побудови тематики Тертеріян застосовує серійну техніку та додекафонію. Так композитор створює конкретну образність, пов'язану або з символікою непорушної будови Космосу, або, навпаки, для відображення механістичної сили, яка виступає антитезою до вільного, дихаючого, живого Звуку. До слова, такий тематизм часто має сталу тембральну прив'язку – композитор доручає його органу, клавесину, фортепіано, дерев'яним або мідним духовим інструментам. Іншими словами, Тертеріян звертається до серійності та додекафонії як до технік з ідеєю вищої організації тематизму, прояву категорії раціо, а в інших випадках – символу бездуховної матерії.

Також часто композитор використовує мікротематизм, який базується у його симфоніях на найпростішому, первинному елементі музики – одиночному звуці: «Тертеріану, який сприймав структурні ідеї сучасності, пов'язані з абсолютизацією тону, “культу” звуку, мінімалістичним мелодичним лаконізмом, вдалось зростити логіку сучасного “західного” мислення з поезією старожитності, “східним” сприйняттям звуку, медитативним зануренням у його мікросвіт, з філософською символікою, наповнити звук національною плоттю» [187, с. 134]. В цьому контексті ще загадаємо про прийом мікрохроматизму, який логічно посідає важливе місце в арсеналі виразових прийомів композитора, тому що саме завдяки цьому прийому Тертеріану вдається формувати від центрального звуку певну його акустичну зону, в межах якої відбувається з різною інтенсивністю тоновий розвиток цього звуку і, таким чином, вимальовується його умовна мелодійна лінія.

В результаті багаторічного пошуку композитором свого творчого методу, який найбільш активно кристалізувався в період написання симфоній, у Тертеріана сформувалася і особлива принципова позиція до створення національного колориту в них.

В першу чергу, потрібно зауважити, що композитор практично виключає метод цитування фольклорного матеріалу у своїх творах, тому що сприймає це скоріше як «загравання з народною музикою» [245, с. 163], аніж принципово необхідний елемент для створення відповідної концепції опусу. Він виступає проти етнографічного розфарбування музики через використання конкретного фольклорного матеріалу.

Метод Тертеріана інший – він створює авторську звукову модель, яка наближається за звучанням до вірменської народної музики. Ось як висловлювався про це сам Тертеріан: «Деякі інтонаційні елементи, звісно, проникають, але не як “використання”, а як частинки музичної мови народу. У більшості випадків включена, наприклад, в Симфонію “народна” тема не зливається із загальним розвитком і залишається просто чужою» [245, с. 162].

Єдиний приклад цитування – це використання Тертеріаном старовинної монодії у Першій симфонії, але, як ми пізніше розберемося в аналізі, це буде обумовлено певним експериментальним характером твору. Тому даний випадок не є показовим для творчого методу Тертеріана і більше подібний принцип ми не зустрінемо в його наступних симфоніях.

Уникаючи прямого цитування, Тертеріан, у деяких симфоніях звертався до натуральних тембрів вірменських народних інструментів і через їх звучання відтворює сутність східного, яке корінням сягає давнини. Наприклад, у Третій симфонії він використовує старовинні вірменські інструменти зурну<sup>16</sup> і дудук<sup>17</sup>, у П'ятій – наповнює партитуру нетемперованим тембром кяманчі<sup>18</sup>, а в Сьомій симфонії будує композицію на ритмічному основі дапу<sup>19</sup>. Як правило, саме народні інструменти, якщо вони бувають присутні у творі, репрезентують монодійну природу музики симфоній, стають її основним інтонаційним ядром та навколо себе будують композиційну структуру твору. Можна сказати, що в голос цих інструментів Тертеріан вкладає свій власний голос, своє авторське «я».

Окрім цього, композитор знаходить оригінальні прийоми роботи із традиційними тембрами класичного оркестру, які іноді наслідують прийоми гри на народних інструментах. Наприклад, часто струнна група у симфоніях

---

<sup>16</sup> Зурна́ (вірм. զըռնա) – язичковий дерев'яний духовий інструмент з подвійною тростю. Зурна знаходиться у близькій спорідненості з гобоєм (має таку саму подвійну трость). Діапазон інструменту – близько півтори октави діатонічного чи хроматичного звукоряду, має яскравий та пронизливий тембр (див. додаток В, №1).

<sup>17</sup> Дуду́к (вірм. դուրբ) – язичковий дерев'яно-духовий інструмент з подвійною тростю. Представляє собою трубку з дев'ятьма ігровими отворами (див. додаток В, ілюстрація 2).

<sup>18</sup> Кяманча́ (вірм. կիմանչա) – східний народний струнно-смичковий інструмент. Розповсюджений у Вірменії, Азербайджані, Греції, Грузії, а також у країнах Середнього та Близького Сходу. Використовується у сольному та ансамблевому виконавстві. Спільним для всіх різновидів цього інструменту є наявність трьох струн (в базових формах), вертикальне положення інструменту під час гри і подібність (у деяких випадках) у формі (див. додаток В, №3).

<sup>19</sup> Дап (вірм. դափ) – східний ударний музичний інструмент, різновид бубна. Грають долонями і пальцями обох рук, іноді підкидаючи або різко перекидаючи, що дозволяє створювати різноманітні звукові відтінки. Дап був одним з головних духовних інструментів для східної культури: традиція гри на ньому пов'язана з ритуальними обрядами, урочистостями та святковими діями (див. додаток В, №4).

виконує роль педалі-даму. В інших випадках Тертерян створює за їх допомогою нетемперовані коливання, що наближає звучання до виконавської манери на струнно-смічкових інструментах східної традиції.

І ще один прийом – це виконавська манера народних музикантів. Тертерян використовує її і для інструментальних епізодів, і для прийомів вокального співу. Тут, в першу чергу, мова йде про імпровізаційну природу вірменського фольклору, причому, вона проявляє себе не тільки в кореляції, наприклад, з народними інструментами, але і поза традицією конкретних національних маркерів, в масштаб всього симфонічного полотна. І, по-друге, це проявляється у особливому способі інтонування у вокальних епізодах симфоній, близьких до вірменського народного виконавського мистецтва.

Симфонічна творчість Тертеряна дійсно дуже глибока у своєму національному корінні, але це не відкрита, явна репрезентація елементів вірменського фольклору, а схована у символах та знаках звукова реконструкція традицій. Саме тому ця музика спроможна органічно з'єднуватися з іншими музичними системами, навіть, на першій погляд, зовсім далекими від фольклорної практики, і створювати у поєднанні гармонійну, цілісну звукову картину. Інтегруючи національний характер вірменської музики без замикання у локальному етнографізмі у жанрово-стильове поле європейської традиції, Тертерян досягає універсальності висловлення та інтернаціональності звукової мови своїх симфоній. Його «національний симфонізм» виходить за межі мистецьких координат певної культури, стає мультикультурним і зрозумілим кожному слухачу.

Цей процес інтеграції унікального східного мистецтва у площину західної системи музичного мислення створює, в результаті, специфічний сплав двох протилежних естетичних традицій і народжує у цьому синтезі індивідуалізовані новаторські концепції. На прикладі симфонічної творчості Тертеряна одним з найголовніших надбань такого синтезу культур стає проникнення монодичної системи побудови вірменської народної музики у симфонічну концептуальну модель європейської класичної традиції.

Канонічний інваріант жанру в симфоніях Тертеріяна перестає бути джерелом логіки композиційно-драматургічного розвитку його творів і тому композитор поступово відходить від циклічної структури жанру в бік ідеї одночастинності.

### **1.3 Одночастинні симфонії Авета Тертеріяна з позиції специфіки «жанрових модусів»**

Виникнення феномену одночастинної симфонії у ХХ столітті стало результатом яскравих новаторських ідей, драматургічних та композиційних пошуків, інтонаційно-мовних оновлень і нових концептуальних філософських відкриттів у музичній культурі епохи. В першу чергу, така метаморфоза жанру стала наслідком індивідуалізації формотворчих процесів, що суттєво вплинуло на відношення композиторів до сталих канонічних правил класичного інваріанту симфонії, а саме – на цезурно-циклічний принцип побудови, непохитне драматургічне значення сонатної форми, на кількість частин, їх функціональне значення у цілісній картині твору та у співвідношенні цих частин між собою.

Один з таких процесів переосмислення архітектоніки симфонії був направлений на «згортання» багаточастинної конструкції в одночастинну контрастно-складову форму, результатом чого стало стискання більш змістовного об'єму у малих масштабах. Це дозволило композиторам максимально концентрувати смисловий матеріал традиційного симфонічного циклу в одночастинних модусах жанру.

Автор єдиного поки що дослідження одночастинних симфоній як нової жанрової форми у музиці композиторів другої половини ХХ століття, Ганна Ласкова [143, 144] вбачає витoki цього явища у трьох різних, але взаємопов'язаних площинах і, відповідно до них, представляє свою теорію трьох модусів одночастинної симфонії<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Під модусами одночастинних симфоній Г. Ласкова розуміє домінантні форми станів симфонії як жанрового виду, що можна спостерігати у музиці ХХ століття.



Перша площина розглядається музикознавицею в полі історичної пам'яті жанру симфонії у зв'язку з іншими іножанровими впливами. Основним принципом виникнення такого модусу авторка називає ідею зближення частин симфонічного циклу через вплив естетики безперервної континуальності форми. Тобто, у такому різновиді одночастинності композитором зберігається чотиричастинна типологія погляду Людини на світ, але вона стискається і переводить всі рівні контрастів автономних частин циклу у простір цілісної композиційної форми.

Цей перший модус отримує назву симфонія-«стрета» і у якості її прикладів Ласкова обирає Чотирнадцяту симфонію М. Вайнберга, Третю симфонію Ю. Соковнина, Четверту симфонію А. Локшина, «Хроніку блокади» Б. Тищенко, Концертну симфонію А. Лемана та інші.

Друга площина витоків одночастинної симфонії пов'язується Ласковою зі змінами масштабів жанру. Даний модус виник як результат створення композиторами тільки «частини» симфонії, яка пов'язана з семантичною областю традиційного жанру, але, при цьому, ніби вміщує в собі цілісну ідею «всієї симфонії», заміняє її собою (предтечею такого типу симфонії дослідниця називає, наприклад, 8-му «Незакінчену» Шуберта).

Цей модус у Ласкової означений як симфонія-«фрагмент». Приклади – *Sinfonia Larga*, Симфонія *Lirica*, «Симфонія пасторалей», Камерна симфонія №3 Є. Станковича, П'ята симфонія В. Сильвестрова, Шоста симфонія С. Слонімського та інші.

І останній, найбільш радикальний третій шлях, за ідеєю дослідниці, передбачав відмову композиторів від семантичної програми класичної багаточастинної симфонії, але, при цьому, при збереженні її глибинної семантичної основи. За словами Ласкової, у такого типу одночастинних творах ми бачимо тенденцією до інтонаційної, драматургічної та композиційної свободи музики від дискретно-циклічної симфонії: «Зв'язки з традиційною моделлю симфонії тут скоріше асоціативні, ніж інтонаційно та композиційно предметні» [144, с. 22–23].

Також додамо, що виникнення такого модусу пов'язано ще із східною ментальністю та особливою специфікою медитативних станів, медитативних образів, для яких властивим є прагнення до самозаглибленості, зосередженості, відстороненості, перебування у статиці, відсутність зовнішньої дієвості: «Посилення ролі медитативності як втілення одного з рольових поглядів Людини (*Homo sapiens*) – споглядання, доведеного іноді до крайніх форм самозаглиблення, з його особливим внутрішнім, індивідуалізованим відчуттям часу, часто поширюється і на особливості драматургії творів. У таких випадках “медитація складає головну пружину дієвості: спогади, асоціації, напливи, внутрішнє життя індивіда насичують звуковий матеріал”» [172, с. 45].

Цей модус у Ласкової отримав назву «симфонія рухів» (симфонія «*movementes*») і у якості прикладів тут можуть бути Друга, Третя, Четверта симфонії Г. Уствольської, Друга симфонія В. Сильвестрова, та інші.

У запропонованій класифікації Ласкова відносить симфонії Тертеріяна до третього модусу – «симфонії рухів». Дійсно, одночастинність, яка формувалася ще у циклічних опусах композитора та, можна сказати, всупереч ідеї дискретності, долала цю циклічну природу жанру, звужуючи просторові зони частин та органічно впроваджуючи ідею фазової нерозривності цілого, створює індивідуалізовану, неповторну симфонічну структуру опусів, яка за своєю характеристикою найбільше близька третьому модусу з класифікації Ласкової. Відносно асоціативних зв'язків твору із класичним циклом дослідниця пише наступне: «Концепція Четвертої симфонії А. Тертеріяна оригінальна і єдина у своєму модусі симфоній “*movements*”. З традиційною симфонією цей твір має, зовнішньо, опосередковані точки дотику. Це, в першу чергу, неспішний темп розгортання композиційного сюжету, притаманний її медитативній функції. Можна говорити лише про алюзійну орієнтованість твору на традиції повільних споглядальних частин циклу класичної симфонії, а також – на експресивно-виразні сторони сонатно-дієвої її процесуальності» [143, с. 149].

Вочевидь, до цього модусу можна віднести і всі інші одночастинні симфонії Тертеріяна. В них, як і Четвертій, композитор прагне до принципового відходу від класичної мови симфонії, що проявляється і в композиційній логіці твору, і в максимальній індивідуалізації драматургічних рішень.

Проте, викладена ідея жанрових модусів одночастинної симфонії, ключові позиції якої, наприклад, згадуються у праці Г. Григор'євої «Музичні форми ХХ століття» [64], охоплює симфонії Тертеріяна доволі розмитим контуром. «Симфонія рухів» повністю випадає з платформи будь-яких стабільних, пізнаваних характеристик жанру. Фактично даний модус близький метафоричному описанню і, тим самим, найменш зручний та показовий для аналізу.

Тому, на наш погляд, більш продуктивним шляхом є підхід до подібних індивідуалізованих проєктів одночастинної симфонії через вивчення органіки її звуковисотної структури – звукового втілення техніки композиції, котра своєю специфікою впливає на композиційний профіль твору і реалізує його драматургічний задум. Важливість такого аналітичного критерію визнавала більшість композиторів ХХ століття, у тому числі – і сам Тертеріян, який лишив багато цінних висловлювань з цього приводу.

Безумовно, жанрова транспозиція симфонії у бік одночастинності зустрічалася в творчості багатьох сучасників Тертеріяна, його колег і друзів. Важливою, в контексті нашого дослідницького ракурсу, є фігура **Гії Канчелі** – видатного грузинського композитора, великого симфоніста, близького друга Тертеріяна, чиї погляди багато в чому співпадали і в питаннях світогляду, і творчих ідеях. У своєму інтерв'ю синові Тертеріян згадував один незвичайний епізод: «Буквально, як тільки я закінчив Симфонію і поставив крапку, пролунав дзвінок. На порозі мого Діліжанського котеджу стояв Гія Канчелі. Напевно, якби ми домовилися, то так точно б не вийшло. Поїхав він в той же день і в мене склалося враження, ніби його візит був пов'язаний саме з закінченням моєї роботи. Коли він зайшов, я сказав: “Гія, я тільки що

закінчив симфонію!». Ось йому першому і показав закінчену партитуру» [245, с. 86]<sup>21</sup>.

Дійсно, в симфонічній творчості Тертеріяна і Канчелі присутні досить багато точок дотику в стильових рисах і прийомах письма:

– обидва композитори приходять до одночастинної моделі в ранніх симфоніях (у Канчелі – Друга, у Тертеріяна – Четверта, проте до одночастинності він тяжіє вже у перших опусах), для обох – дана жанрова модель була не поодиноким експериментом, а результатом довгих творчих пошуків, причому, процес кристалізації жанру був безперервним і зберігався у всіх наступних творах;

– у обох авторів музика позбавлена характерних прикмет традиційного симфонізму: немає сонатного *allegro* або інших звичних форм-схем, відсутні характерні типи руху, які допомагають розрізняти контури симфонічного циклу навіть у рамках одночастинності, відсутні зіткнення завершених контрастних тем. При цьому музика в симфоніях яскраво сонорна, у обох композиторів присутні протиставлення дискретності і континуальності, дієвого начала і медитативного;

– і Тертеріян, і Канчелі зберігають в своїх симфоніях національний колорит і, що важливіше, знаходять нові варіанти його «озвучування»<sup>22</sup>. Обидва композитора не є прихильниками прямих фольклорних цитат, народну музику вони відтворюють через реконструкцію первинних елементів національної музичної традиції, глибинних пластів фольклору, які реалізують за допомогою сучасних композиторських технік (сонорика, алеаторика, мікрохроматика та ін.); разом з тим, композитори використовують в

<sup>21</sup> Творчий діалог Тертеріян підтримував з багатьма колегами-композиторами – Арво Пяртом, Альфредом Шнітке, Софією Губайдуліною та іншими. В інтерв'ю композитора є ще один спогад, пов'язаний з Альфредом Шнітке: «І не було такого випадку, щоб я, приїхавши в Москву, не привіз би Альфреду свій новий твір, не було випадку, щоб він не показав мені свій» [245, с. 87].

<sup>22</sup> «Він абсолютно по-своєму осмислив стародавні пласти вірменської культури. Органічно “вжившись” у збудовані Тертеріяном концепції, пласти ці знайшли загальнолюдську, інтернаціональну значимість» – зі спогадів Гії Канчелі [245, с. 88].

симфоніях деякі прийоми народного виконавства, що також впливає на створення національної стилістики в музиці;

– є у композиторів подібні риси і в тембральному трактуванні оркестру – струнна група перестає нести функцію тематичної і стає стабілізуючим елементом форми, більш тематично яскравою стає дерев'яно-духова група, посилюється роль ударних інструментів, особливу символічність набуває тембр дзвонів – це знак Світла, Істини, Безсмертя;

– і Тертерян, і Канчелі створили свою концепцію Звуку й Тиші, в якій для обох композиторів важливою є ідея «тиші, яка звучить» (в даному випадку, стосовно музики Канчелі, це міркування зводиться не тільки до гучнісно-динамічного фактору, але й має на увазі метафоричне розуміння Тиші, про яке буде сказано нижче)<sup>23</sup>.

Таких спільних рис можна перерахувати ще досить багато, однак, якщо торкнутися питання драматургії симфоній Тертеряна і Канчелі, то тут виявляється головна відмінність між одночастинними опусами композиторів. Основна ідея художнього світу симфоній Канчелі – це ідея зіставлення і зіткнення двох світів: ідеального, духовного, відчуженого і реального, фізичного, наповненого нерозв'язаними суперечностями, це антиномія Звуку й Тиші, *fortissimo* і *pianissimo*, які розуміються як певні *pro* і *contra*: «Персоніфікація гучнісної динаміки і перш за все *fortissimo* і *pianissimo* – привілей особливого композиторського слуху, яким надзвичайно обдарований Канчелі. Здається, що для нього *pianissimo* і *fortissimo* – Тиша і Звук – суть два полярних символи. Ці символи несуть світоглядне навантаження: вони – антиподи. Тиша знаменує собою сферу споглядального спокою або сферу гармонійної цілісності; Звук – сферу дії, активності» [23, с. 110]. В такому зіставленні, зважуючи цінність дії і споглядання,

<sup>23</sup> Наведемо приклад трактування феномену тиші Гією Канчелі: «Найбільше мене вражає таємнича тиша, яка передує народженню звуку. Не менш дивна і тиша, підготовлена музикою, та, що часом сама перетворюється в музику. Досягнення такої тиші – моя мрія. Співвідношення тиші і звуку, прагнення викласти матеріал гранично простими засобами, активна участь тембральної драматургії в побудові музичної форми – ось основні завдання, вирішенням яких я зайнятий постійно» [147, с. 235].

композитор не віддає переваги ні одному, ні іншому: «Канчелі шукає цілісність світу і людини в ньому» [23, с. 110]. Через призму цієї антиномії і характеризується індивідуальний стиль Канчелі-симфоніста.

Для української симфонічної музики 1970-ті роки також були переломними в позитивному сенсі цього слова – це був період пробудження авангардного симфонізму, який нарешті заявив про себе на повний голос і пов'язаний цей період з ім'ям **Євгена Станковича**. За словами Олени Зінькевич, з початком симфонічної творчості Євгена Федоровича в 1970-і роки були «зламани бар'єри консерватизму», а «охоронці симфонічної моралі запідозрили неповагу до канону» (мова йде про Симфонієтту Станковича, 1971): «Коли Станкович увійшов – ні, увірвався! – в симфонічний простір України, там панував штиль. Симфонічні зухвалості авангардистів (Сильвестрова, Грабовського, Гадзяцького) не порушували спокою музичної гладі, бо не досягали її (не виконувалися). А офіційно визнана (і виконувана) музика була зроблена добротню, професійно, з найсуворішим дотриманням апробованих століттями симфонічних регламентів, в чому відчувалося явне озирання на жданівську настанову писати “гарну, витончену музику, здатну задовольнити художні смаки радянських людей” і охороняти її “від проникнення до неї елементів буржуазного розпаду”» [102, с. 43].

Радикальне оновлення симфонічного «вигляду» Станкович продовжив у другій симфонії – *Sinfonia Larga*, в якій вже використовував модус одночастинності: «Симфонія, що стала за нумерацією першою, – *Sinfonia Larga* (1973) для 15 струнних (буквально – повільна симфонія) – обрушується на слухача всієї міццю протестуючого пафосу (чотири форте!). У неоднозначному рельєфі симфонії є тендітні ліричні соло, і гнівні ораторські вигуки, і сповнені епічної суворості пейзажі. І це все спресований на малій площі одночастинної (а не трьох-чотирьохчастинної) форми, тому емоційно-образний заряд симфонії знаходить особливо потужну вибухову силу» [102, с. 44].

Хоча форма симфонії досить традиційна (сонатна форма), Станкович реалізує в ній інший варіант розв'язки драматургічного конфлікту, де процесуальність розвитку відбувається не через демонстрацію боротьби двох образних начал, сил дії та протидії – це ніби залишається поза кадром симфонії. Основою задуму тут стає відображення результату цього конфлікту через призму осмислення його самим композитором: «Sinfonia Larga, яка сприймається за початком як радикальне порушення канону, повністю вписується в параметри драматичного симфонізму. Це симфонія-драма, вирішена в чіткій сонатній формі. Але конфліктне зіткнення, власне драма-дія відбувається тут до “підняття завіси”, до початку твору. А саме воно – **реакція на цю подію, його усвідомлення**» [102, с. 44].

Безумовно, одночастинність як композиційна модель збереглася і в наступних симфонічних опусах Станковича («Лігіса», Камерна симфонія №2, «Симфонія пасторалей» і ін.), в яких композитор розвиває, трансформує та узагальнює створений ним симфонічний стиль.

Трохи раніше 1970-х років в модусі одночастинності почав творити **Валентин Сильвестров** (Симфонія №2, 4, 5, 7, 8), який заповнив одночастинний каркас індивідуальним стилістичним змістом. Олена Сергіївна, виводячи типологію ліричного симфонізму в творах українських композиторів (до даної типології відносяться і деякі одночастинні симфонії Сильвестрова), виділяє наступні ознаки, які, в тому числі, характеризують тип симфонізму Валентина Васильовича та є близькими ідеям одночастинних симфоній самого Тертеряна: опору на безсонатні структури, тому що драматургію формує не зміна подій, а зміна станів (або градацій одного стану); приховану форму конфлікту, який проявляється не через тематичний контраст, а через контраст розвитку, який виникає в результаті поступової багатофазної варіантної зміни вихідного образу; підпорядкованість часової організації психологічному часу (а не лінійному, дієвому, хронологічному) з характерною для нього здатністю стискатися або розтягуватися; превалювання медитативного характеру лірики над жанровістю і

пейзажністю; велика ступінь індивідуальності конкретно-драматургічних рішень та ін. [101, с. 70–71].

Таким чином, новий модус одночастинності, який впевнено зайняв свою нішу у симфонічній музиці ХХ століття, став одним із фундаментів для експериментальних ідей композиторів того часу, в тому числі – і Авета Тертеріяна. Історичні площини виникнення одночастинної симфонії та, як результат, класифікація трьох типологічних зон її прояву, описані Ганною Ласковою, показують, наскільки цей інваріант, з одного боку, є відкритим для новаторських індивідуалізованих проєктів митців, а з іншого – організованим загальною логікою композиційно-драматургічних ідей композиторів у певну жанрову систему.

Нова художня естетика одночастинності потребувала і оновлення формотворчого аспекту і тут важливе значення отримують ключові композиторські техніки ХХ століття, такі, як сонорика, алеаторика, серійність та інші. Враховуючи зміну векторів і в семантичних програмах симфоній того періоду, було би складно уявити застосування композиторами цих технік у «чистому» вигляді, тому часто вони комбінуються, змішуються між собою та створюються різні варіації такого поєднання.

В симфонічних опусах Авета Тертеріяна, зважаючи на характер звукового матеріалу та метод написання ним творів, на чому ми вже детально зупинялися у попередніх підрозділах, стає очевидним концентрація композиторського фокусу саме в області сонорики та алеаторики, а точніше, з урахуванням їх функціонального важелю у конструкції архітекtonіки симфоній, в об'єднанні їх у форму сонорно-алеаторної композиції.

#### **1.4 Композиційні параметри сонорики та алеаторики: витоки модусу сонорно-алеаторної композиції**

Музична культура другої половини ХХ століття являє собою складне явище, яке тісно поєднане з експериментальними пошуками і радикальними знахідками, які у взаємодії різноманітних художніх напрямів, контрастних



естетичних тенденцій, процесів реформації тонально-гармонічної системи, накопичення нових ресурсів «інтонаційного словника музики» (Б. Асаф'єв)<sup>24</sup> та оновлення жанрів привели до формування нових композиторських технік.

Інновації в цій області оновлення форми, спочатку інтуїтивного, а, з плином часу та збагаченням досвіду – усвідомленого. З часом реформувалися і принципи побудови традиційної музичної форми, а провідною стала тенденція її індивідуалізації. Проте рух до уніфікації у кожному окремому творі не означав народження безкінечного числа нетипізованих форм без аналогів, тому схожі шляхи творчої роботи композиторів, в результаті, поєдналися у певні параметри, які дозволяють дослідникам класифікувати нові музичні форми.

Цікаво і, мабуть, показово для ХХ століття, що спробу такої систематизації здійснювали не тільки теоретики, але й композитори, які, іноді, досить скрупульозно, на досвіді своєї творчості, пробували пояснити ті чи інші феномени нової музики. Це, напевно, демонструє ступінь пошуковості процесу, який потребував «тандемної» роботи композиторів та науковців, кооперації практики та теорії.

Така ж ситуація склалася і в генеруванні понятійного апарату сучасної форми. Його обґрунтування ми зустрічаємо і у музикознавчому дискурсі (ідеї Т. Кюрегян, В. Ценової, В. Холопової), і у деяких композиторів (наприклад, К. Штокхаузена або Г. Лахенмана). Важливо, що майже у всіх дослідників головним критерієм типології форм стають характер матеріалу та його формотворчий потенціал.

У своїй класифікації Тетяна Кюрегян виділяє наступні параметри форм ХХ століття – *техніку композиції* (тональні форми, ускладнено-тональні, модальні, атональні, серійні, серіальні, сонорні, алеаторні), *структуру* (прості, складові, розвиваючі, варіаційні, составні, розвиваючі, варіаційні,

---

<sup>24</sup> [22, с. 357].

множинні), *процесуальність* та *архітекtonіку*. На основі двох останніх аспектів, Кюрегян створює класифікацію<sup>25</sup>.

Також Кюрегян виділяє чотири моделі сучасного формотворення<sup>26</sup>:

– *індуктивна форма* (індукт-форма) – рух від малого до великого, від особистого до загального;

– *дедуктивна* (дедукт-форма) – рух від великого до малого, від загального до особистого;

– *момент-форма* (термін К. Штокхаузена) – бачення форми лише у малому плані, на рівні окремих моментів, крупний план відсутній;

– *концепт-форма* – бачення форми лише у крупному плані, на рівні загальної концепції, малий план відсутній.

Валерія Ценова [290] вибудовує свою класифікацію на основі п'яти критеріїв сучасних музичних форм:

– *тип звукового матеріалу* – на його основі розрізняють форми зі звичайним музичним звуком (з визначеною висотою, довжиною, тембром і динамікою) і зі звуками іншого типу (сонорними та електронними, технічно-модифікованими, конкретними);

– *інтонаційні властивості матеріалу* – поділяється на форми тонально-тематичні; модальні; дванадцятитонові, серійні; інопараметрові (сонорні, ритмічні, динамічні); форми з особливим підходом до матеріалу (полістильові, колажні, алеаторні);

– *процесуальність* – форми перервні, ті, що складаються; неперервні, ті, що розвиваються; відокремлені, замкнуті; невідокремлені, відкриті;

– *диспозиції* – форми монодичні; гомофонні; поліфонічні; стереофонічні;

<sup>25</sup> Див. додаток А, таблиця 3. Таблиця взята зі статті Т. Філатової, Д. Олефіренко «Друга симфонія О. Скрипника: взаємодія музичної форми та техніки композиції» [264, с. 4].

<sup>26</sup> [140, с. 280].

– *ступінь стабільності музичного тексту* – форми стабільні, мобільні, імпровізаційні.

Валентина Холопова [282] систематизує музичні форми за трьома параметрами: *техніка композиції* (форми на основі сонорики, ритміки, звуковисотності, фактури, поліфонії, серіальні форми), *загальні структурні закономірності* (трьохчастинні репризні, варіаційні, концентричні, поліфонічні, наскрізні, «альтернативні», мікроостинантні), *тип драматургії* («драматургічні музичні форми» на основі конфліктної драматургії, неконфліктної, паралельної, монодраматургії).

Одним з перших серед композиторів систематизацію форм зробив Карлгайнц Штокхаузен, який вже на початку 1960-х років (посилаючись на власні твори) запропонував свою типологію. Вона спирається на три аспекти: *характер матеріалу* (пуантилістичний, груповий, статичний); *ступінь детермінованості* (детерміновані, варіабельні, багатозначні форми) та *характер розвитку* (розвиваючі чи драматичні, сюїтні чи рядні, момент-форми).

Існує також класифікація Гельмута Лахенмана [156], але вона одноаспектна і спирається на характер матеріалу. Центральним критерієм у автора є *звучність* (сонорні новоутворення) і на її основі Лахенман будує наступну типологію звучностей, яку можна застосовувати до сонорної музики: каденційний звуковий тип (імпульсивний, той що коливається та завмирає), тембровий, флуктуруючий, фактурний та структурний.

У викладених вище класифікаціях очевидна важливість впливу технік композиції на становлення сучасних музичних форм, при цьому, помітна активна роль у формотворчому процесі саме алеаторики та сонорики, які стали одними з найбільш затребуваних відкриттів другої половини ХХ століття. Це зобов'язує нас до більш детального освітлення і обґрунтування їх особливостей та генези для розкриття проблематики сонорно-алеаторної композиції у симфоніях Тертеріана.

**Сонорика**<sup>27</sup> висунула на головуючу позицію явище фоніки та тембральних звукокомплексів, які в організації музичної композиції отримують роль конструктивних одиниць формотворення. Цей процес, враховуючи особливості нової системи звучностей, здебільшого структурує матеріал у цілісну звукову картину через принцип контрасту, тембродинамічний розвиток та поліфонічний тип розгортання фактурних пластів.

Не дивлячись на те, що ця сфера сьогодні має широке дослідницьке поле, пропонує різноманітні підходи і трактовки самого поняття сонорики (сонористики), у роботі ми використовуємо теоретичні положення концепції «сонорики» Олександра Маклігіна та Юрія Холопова<sup>28</sup>, які, на нашу думку, є найбільш повними, диференційованими і слугують найкращим аналітичним інструментом для вивчення симфонічної творчості Авета Тертеряна.

За визначенням Маклігіна, «**Сонорика** (у вузькому сенсі) – техніка композиції, яка оперує темброзвучностями як такими, згідно їх специфічних іманентних закономірностей» [157, с. 383]<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> У своїй статті український музикознавець Олександр Жарков зазначає наступне: «Так, наприклад, сьогодні використання термінів “сонорна музика”, “сонорика” іноді далеко виходить за межі сонорної техніки, являючи радше естетичні настанови, ніж конкретні композиторські прийоми і сонорне звучання. Але таке переростання техніки в естетику цілком природне, бо сама композиторська практика розширює явища і процес» [89, с. 11]. Щоб оминати термінологічні розбіжності, зазначимо, що ми використовуємо поняття «сонорика» та «сонорна техніка» саме у розумінні способу музичного письма та принципу формування композиції.

<sup>28</sup> На початку 2022 року вийшла стаття української музикознавиці Ірини Тукової, присвячена аналізу цієї теорії Маклігіна та Холопова [261]. Дослідниця роз’яснює в статті існуючі в сучасному вітчизняному та американському теоретичному лексиконі розбіжності поняття сонорика та всіх похідних від неї термінів та зупиняється на роз’ясненні недосконалості маклігінських ідей. В цілому, ми погоджуємося з багатьма позиціями дослідниці, але, створення новітньої, розвинутої теорії і методики аналізу сонорної музики – справа майбутнього, вочевидь, не зовсім віддаленого, тож ми будемо спиратися в роботі на ідеї Ю. Холопова та О. Маклігіна.

<sup>29</sup> Тут же Маклігін дає історико-стильову типологію сонорного матеріалу поділяючи його на три групи:

- колористика (сонорна забарвленість, тонова музика із сонорикою);
- власне сонорика (центральне поняття, сонорна музика с тоновістю);
- сонористика (межує з позамузичними звуками, сонорна музика без тоновості) [157, с. 389–393].

Автор пропонує наступну класифікацію фактурних різновидів сонорних пластів [156, с. 395]:

Таблиця № 2.1

## Класифікація фактурних різновидів сонорних пластів

Тип	Різнovid	Характеристика	Склад
Нетривалі	крапка	Мікрозвучання, «мікроформа». Окремо взятий звук.	Одного- лосний
	пляма	Сонорна форма, яка виражається через кластер або «сонорно забарвлене звучання».	Багатоголос- ний
Пульсуючі	розсип	Послідовність «дрібних ритмічних крапок».	Одногоголос- ний
	потік	Багатоголосна пульсуюча звучність, яка утворена сплетінням декількох голосів: 1. Стійкий потік – заснований на постійному звучанні заданої групи звуків без підключення нових нот; 2. Рухливий потік – звучання з поступовим включенням нових нот.	Багатоголос- ний
Контину- альні	лінія	Безперервна одноголосна звучність: 3. Стійка лінія – протяжний звук однієї висоти; 4. Рухлива лінія – одноголосне глісандуюче звучання (лінія – глісандо).	Одногоголос- ний
	полоса	Поєднання двох і більше однорідних ліній: 5. Стійка полоса – утворюється нерухливими лініями; 6. Рухлива полоса – щільний висотний конденсат, «що пливе у звукочасовому просторі».	Багатоголос- ний

Деякі питання особливостей сонорного матеріалу і сонорної форми зачіпає Юрій Холопов у другій частині книги «Гармонія. Практичний курс» [272, с. 532–543]. Він пропонує наступну класифікацію параметрів і форм сонорного матеріалу (спираючись на категорії одиничності та множинності):

– окремо (в одиничності): градація параметрів висотного поля, яку автор ділить на підвиди:

## Градація параметрів висотного поля сонорного матеріалу

<b>ГРАДАЦІЯ</b>	<b>ОДИНИЧНІСТЬ</b>	<b>МНОЖИННІСТЬ</b>
<b>ширина</b>	крапка	пляма (кластер)
<b>довжина</b>	лінія	полоса
<b>щільність</b> (вертикальна та горизонтальна)	рівна	нерівна

– у взаємозв’язку (множинності) сонорно-структурних ліній.

Відносно методів розвитку форми в сонориці, Холопов виділяє два роди таких форм:

- 1) традиційні, загальномузичні (проте «розкреслені» на секції), в частинах своїх – специфічно сонорні;
- 2) вільні, індивідуально створювані для конкретного твору (індивідуальний проєкт).

Як основний принцип формотворення більшості творів Юрій Миколайович називає монтаж формент-блоків з більш чи менш розгалуженою та складною системою зв’язків, який ведеться, перш за все, по горизонталі, та є можливим і по вертикалі. Термін «*формент*» (секція) (похідне від слова «форма») належить О. Маклігіну і означає невелику достатньо оформлену побудову з чітко вираженим сонорним задумом. Більш велика одиниця форми – формент-група, тобто поєднання двох чи декількох форментів. Далі автор виділяє три типи зв’язків між форментами:

- *просте повторення*;
- *варіація (чи варіант)* – повтор зі зміною, який не приводить до нової якості;
- *трансформація* – зміни призводять до нової якості, але явно пов’язаної з вихідним форментом;

– *мутація* – перехід до абсолютно нової якості, без явного зв'язку з вихідним; зовнішнє співставлення – введення нового без зв'язку з попереднім;

– *метабола* – перехід до іншого типу матеріалу, від сонорного – до звичайного тонового.

В сонорних композиціях симфоній Тертеріяна ми виділяємо *формент* як найменший інтонаційний сегмент сонорного звукового матеріалу, який несе певний драматургічний імпульс у процесі розвитку музичного цілого. Часто показником виникнення наступного форменту є зміна фактурного різновиду сонорних пластів або поява нового оркестрового тембру в партитурі. Гранями форментів, в основному, є завершення тривання цих фактурних форм та їх перехід у якісно новий інтонаційний матеріал. Найчастіше форменти розвиваються у Тертеріяна по *типу трансформації* та об'єднуються у *формент-блоки*, які в циклічних симфоніях дорівнюють частині твору, а в одночастинних – у більшості співпадають з *фазами* розгортання симфонії.

В одночастинних симфоніях Тертеріяна, де сонорна техніка стає базисом композиційного розвитку творів, формується поняття *фазової драматургії*, логіка якої часто виростає зі зміни якості звукового матеріалу у кожному формент-блоці, наприклад, в опозиції триваючих сонорних станів та зон дієвого начала (П'ята, Сьома симфонії) або трансформаційних змін єдиного інтонаційного матеріалу, його якісного переінтонування (Четверта, Шоста, Восьма симфонії).

Окрім фундаментальної літератури, у даній роботі наведена таблиця систематизації сонорних явищ з архіву музикознавиці Т. Філатової. Ця таблиця виявилася зручною для подальших аналітичних процедур – у ній в графічній формі згорнута обширна загальна інформація про сонорні прояви, їх історико-типову типологію, класифікацію фактурних форм, а також

параметрів сонорного звукового поля, і все систематизовано, спираючись на визначення авторів різних наукових джерел<sup>30</sup>.

Принцип випадковості, «вільного змішання», генералізований на звуковисотному та композиційному рівнях як основа формотворення **алеаторної форми**, виявився досить привабливим для композиторів експериментаторів у музичній культурі вказаного історичного проміжку. «Багато композиторів ХХ століття тяжіли до тієї чи іншої форми музичного індетермінізму» [182, с. 16], і тому ідея алеаторичної композиції заслужено привабила до себе увагу тодішньої творчої еліти. Як результат, хвиля активної зацікавленості породила множинне число алеаторних творів і підготувало ґрунт для розвитку та кристалізації основних прийомів роботи у новій техніці.

Зрозуміло, що неменшим був і дослідницький інтерес науковців до вивчення цього феномену, при чому, тут ми знову стикаємося з активною залученістю у цей процес і композиторів. Серед них цю проблематику розшифровували Джон Кейдж [318], П'єр Булез [36, 37] (який, до речі, був першим композитором, який теоретично розробив цей термін), Едісон Денисов [69], Яніс Ксенакіс та інші.

Для аналізу симфоній Авета Тертеряна ми зупинимось на концепції, яку пропонує Тетяна Кюрегян [139], тому що ця концепція є, на наш погляд, найбільш структурованою і відображує усі види алеаторних композицій, які існують у сучасній композиторській практиці. Проблемі алеаторної композиції у вітчизняному музикознавстві присвячені також статті В. Холопової [282] та В. Ценової [290], але, на наш погляд, вони більш узагальнені і їх теоретичні положення входять у дослідницьке поле роботи Кюрегян.

Класифікацію алеаторних принципів також пропонує Цтірад Когоутек [112], але вона здається нам занадто докладною і також не суперечить запропонованій концепції Кюрегян.

---

<sup>30</sup> Див. додаток А, таблиця 4.



Тетяна Кюрегян дає наступне визначення поняття: «*Алеаторика* – це техніка композиції, яка передбачає неповну фіксацію музичного тексту, відносно реалізованого чи навіть “доствореного” в процесі виконання» [139, с. 412]. Шкалу імпровізаційності музичного твору дослідниця пропонує «вимірювати» наступними трьома рівнями:

– *мобільність тканини* (форма стабільна) – її автор пов’язує з так званою «обмеженою алеаторикою» на рівні фактури: «“Класичний” варіант представляє собою напластування однорідних чи різнорідних фактурних фігур, які повторюються енно кількість разів без особливої координації по вертикалі протягом так чи інакше обмеженого часового відрізка» [139, с. 413]. Тобто у даному випадку нестабільність стосується лише викладеного матеріалу, але не форми твору в цілому;

– *мобільність форми* (тканина стабільна) – «означає допуск випадкового вже на більш високий, композиційний рівень» [139, с. 417]. Стабілізуючим фактором у даному випадку є «тканина» твору (хоча автор, слідом за К. Штокхаузенем, заміняє поняття «тканина» на більш близьке по сенсу до принципів алеаторної конструкції слово «структура»);

– *мобільність форми і тканини* – крайній щабель організації алеаторного твору, де стабільне начало, яке цементує музичну композицію, як таке відсутнє. «При такій свободі музика виходить за звичні межі себе самої: остаточно скасовується феномен музичного твору і глибоко передивляється <...> феномен авторства <...> Мобільність такого роду в результаті переростає межі музично-композиційної техніки і стає способом існування якихось інакших видів мистецтв чи навіть не мистецтв, а більше того <...>» [139, с. 418–419].

Також велика сучасна наукова робота, присвячена питанню генези та еволюції алеаторики як принципу композиції, належить музикознавиці Марині Переверзевій [2015, 179–182]. У її дослідженні охоплені всі існуючі у вітчизняному та зарубіжному науковому полі фундаментальні та важливі роботи, присвячені цьому феномену, в тому числі теоретичні статті та

висловлювання композиторів ХХ століття, які в різні періоди творчості працювали з цією технікою (деякі імена ми перелічували вище).

З дослідження Переверзевої нас особливо зацікавила ідея про *індивідуальні алеаторні форми*, які були властиві алеаторним творам минулого століття, особливо – у його другій половині. За словами музикознавиці, виникли вони як композиційна форма у зв'язку з неklasичним типом організації архітектоники творів через тенденцію до неповторності, індивідуалізованості кожного творчого проекту композиторів цього періоду: «Наскрізна форма, що будується як ланцюг безперервних оновлень матеріалу, здебільшого імпровізаційно-сонорного характеру, загалом властива алеаторній музиці ХХ століття у зв'язку з посиленням тенденції до тематичного монтажу, наскрізної будови та індивідуалізації твору. <...> Наскрізні форми зазвичай ґрунтуються на неklasичних принципах організації та мають неповторну структуру, що відрізняє їх від будь-яких інших, утворюючи велику групу *індивідуальних алеаторних форм*» [180, с. 401–402].

Зрозуміло, що в симфоніях Авета Тертеріяна першоосновою композиції є не алеаторна техніка, але певна індивідуалізація архітектоники його творів через вільне використання алеаторних форм їм, безумовно, притаманна.

В сучасних наукових працях молодих дослідників стає актуальним вивчення і аналіз проблеми синтезу різних технік. Наприклад, однією з останніх робіт в області вивчення алеаторно-сонористичної композиції є дисертація Кіри Майденберг-Тодорової «Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поетики» (2014 рік) [154], теоретичні результати якої також частково використані нами у дослідженні.

Так, застосовуючи поняття алеаторно-сонористичної композиції, авторка розглядає даний тип композиційної структури з точки зору імпровізаційних/інтерпретаційних аспектів і хронотопічних функцій, аналізує особливості їх драматургічного і тематичного розвитку (на прикладі

творів К. Пендерецького, П. Булеза та Дж. Кейджа). К. Майденбер-Тодорова формулює ряд основних параметрів алеаторно-сонористичної композиції:

- «мобільність форми, мобільність звуковисотного матеріалу, мобільність ритмічного малюнку;
- часова і графічна фіксація нотного тексту, фреймовий (патерний) запис одного чи декількох компонентів музичної тканини чи форми;
- яскраво виражені засоби алеаторичного чи сонористичного письма;
- наявність авторських зауважень відносно виконавської імпровізації у композиторському тексті;
- “незвучащі структури”, які несуть драматургічне і смислове навантаження, візуально визначені у нотному тексті;
- у якості основного тематизму виступає “артикуляційний”, тобто посилена роль засобів виконання, звуковидобудови» [154, с. 168].

Окрім цього, авторка пропонує власні дефініції основних понять, у тому числі – алеаторики та сонористики. Наведемо нижче декілька з них:

**«Алеаторика** – метод сучасної композиції, який дозволяє реалізувати хронотопічні параметри відкритого тексту за допомогою виконавської інтерпретації/імпровізації.

**Сонористика** – новий вид матеріально звукового середовища, який відкривається у композиторській творчості на основі хронотопічних властивостей як музичних, так і “периферійних звуків”, а також часово-просторових якостей “незвучащих структур”, виконавська реалізація яких відбувається також за допомогою виконавської інтерпретації/імпровізації.

**Алеаторно-сонористичний комплекс** – фрейм (блок) регламентованого авторського тексту, який передбачає імпровізаційність у прочитанні, що створюється за допомогою поєднання принципів алеаторних та сонористичних побудов і шляхом контамінації “звучащих” та “незвучащих” структур.

**Алеаторно-сонористична композиція** – тип сучасної композиторської поезики, який базується на поєднанні алеаторного методу и сонористичного

матеріалу за допомогою іманентних властивостей виконавської інтерпретації/імпровізації» [154, с. 172].

На наш погляд, ці дефініції вбудовуються у вже існуючу систему визначень «з іншого ракурсу»: акцент переноситься на виконавський фактор створення алеаторних композицій, на роль інтерпретації як рушійного начала у ній. Проте, на наш погляд, тут важливою є ідея автора щодо поєднання двох категорій, двох композиторських технік, на перетині яких породжуються музичні явища, адже алеаторні маси у процесі розвитку музичної тканини створюють сонорні ефекти звучання.

Логіка терміну *сонорно-алеаторної композиції*, виходячи з попередніх міркувань дослідниці, базується на пріоритетності позицій цих технік у стратегії формотворення цілого, де їх співвідношення та функціональне програмування буде залежати від певної індивідуалізованої схеми кожного окремого твору. Конкретно в сонорно-алеаторній композиції симфоній Авета Тертеряна структурування архітекτονіки творів підпорядковується законам сонорної форми, а алеаторний принцип включається для розвитку інтонаційних комплексів звукового поля симфоній.

### **Висновки до першого розділу**

Етап становлення національної симфонічної музики Вірменії, пов'язаний з ім'ям Авета Тертеряна, є одним з ключових у загальному контексті розвитку жанру і за значенням його можна порівняти з досягненнями Комітаса, О. Спендіарова, А. Хачатуряна та інших класиків музичного мистецтва країни. Справедливо буде стверджувати, що саме завдяки Тертеряну вірменська симфонія вийшла за рамки класичної моделі жанру і, збагатившись сучасною композиторською мовою, інакше розкрила особливу національну природу вірменської музики.

Для новаторських пошуків Тертеряна жанр симфонії виявився найбільш благодатним ґрунтом. Всі вісім творів композитора, які пройшли

еволюційне становлення від класичної багаточастинної циклічної композиції (Перша – Третья) до моделі одночастинності (Четверта – Восьма) – яскраве тому підтвердження. В них немає традиційних форм-схем, немає контрастних тем, які вступають у риторичні взаємодії, але є нове співвідношення елементів, при якому рушійна сила – не боротьба різних начал, а внутрішнє зростання образів.

Для симфоній Тертеряна практично непридатні поняття тематизм і тематичний розвиток у традиційному сенсі. Специфіка формоутворення в них концентрується в області фоніки, тому відповідно – сонорики, яка, у взаємодії з тембром, ритмом і фактурою, створює композиційну структуру одночастинних симфоній Тертеряна. Композитор віддає перевагу статичним континуальним тембровим зонам і, за зауваженням С. Савенко, такому типовому сонорному виду контрасту, як зіставлення об'ємів звучання (найбільш яскраво цей прийом втілений композитором у його П'ятій симфонії). І в цьому також простежується зв'язок тертеріанівського симфонізму з фундаментальними властивостями національного художнього мислення.

Крім сонорики, для побудови композиційного профілю симфоній Тертеріан звертається і до інших сучасних композиторських технік, які відповідають новому рівню музичної мови творів і специфічному способу їх розвитку, а саме – до алеаторики, додекафонії, серійності, мікрохроматики. В результаті такої взаємодії створюється характерний для симфонічного стилю Тертеріан композиційний метод, який, починаючи з експериментального відбору у циклічних творах, остаточно фіксується як сталий принцип у його одночастинних опусах. Це – *модус сонорно-алеаторної композиції*.

## РОЗДІЛ 2

### ФОРМУВАННЯ СИМФОНІЧНОГО СТИЛЮ

#### АВЕТА ТЕРТЕРЯНА У РАННІХ ЦИКЛІЧНИХ СИМФОНІЯХ

##### 2.1 Звук як естетико-філософський універсум музичного світу симфоній Авета Тертеріана

Одиночний Звук – це цілий всесвіт. Чистий, досконалий, глибинний, він як родова пам'ять Світу зберігає у собі генетичний код всього людства. Звук не має початку та кінця, не має настрою, жанру, стилю. Він не трагічний і не радісний – він все одночасно. Звук-Заповіт, Звук-Прима, Звук-Абсолют.

Така глибока космофільська концепція Тертеріана потребувала для гармонійної резонації особливу музичну структурну систему, яка була би спроможна дихати з цим Звуком-Абсолютом однією вібрацією і не порушити його узагальненість та універсальність. Зараз, дивлячись ретроспективно на всю творчість Тертеріана, зрозуміло, що саме модус одночастинної симфонії виявився спроможним охопити та повноцінно розкрити філософську монументальність музичних ідей композитора та став транслятором його космічної музики, наповненої звуком та тишею. Але до одночастинності Тертеріан прийшов не одразу, поступово формуючи в процесі творчих пошуків свій особливий стиль та композиторський інструментарій.

Спочатку Тертеріан написав три циклічні симфонії (Перша–Третя) і тільки починаючи з Четвертої, нарешті, сформував свій «маніфест Звуку», який міг бути висловлений тільки завдяки сонорно-композиційному потенціалу одночастинної архітекtonіки.

Тим не менш, саме перші циклічні твори стали для Тертеріана матеріалом переосмислення симфонічного жанру, західноєвропейських принципів формотворення, ладо-тональної традиції та тембрального потенціалу класичного оркестру. В них почав формуватися симфонічний

стиль композитора, який далі, в наступних полотнах, розкрився в повну силу і назавжди закріпився в одночастинній композиції.

Тенденція до спаяності частин, до цілісності музичної будови намітилася ще в Першій симфонії Тертеріяна. Композитор прийшов до неї вже з певним досвідом та своєю музичною естетикою, яка з першого ж опусу потребувала переосмислення класичного інваріанту жанру, його нової звукової відбудови.

Тертеріян в своїх симфоніях не демонструє конкретного драматургічного моменту переживання, він не фокусується на особистісному відчутті простору та часу і усвідомленні героєм себе у цьому континуумі. Його філософія – це спроба осягнути причинний світ часу, Вищий Час, у якому одноментно існує все людство, давнє минуле і далеке майбутнє, трагедія руйнації світу та чудо його божественного творіння. Цей час неможливо зупинити або повернути назад – закони космосу непорушні. Він, час, звеличується над світом людей та невпинно продовжує свій рух далі, щоб у цьому світі не трапилося. Тому для симфоній Тертеріяна, навіть в перших циклічних опусах, не є природньою концепція Марка Арановського – вона про Людину, а симфонії Тертеріяна – про все Людство: «Сучасна симфонія, залишаючись найвищою та найдосконалішою формою концепції Людини та Світу, фіксує глобальні зміни, що відбуваються з Людиною та Світом, а головне – фіксує новизну цих відносин, що характеризується якісно іншою формою розуміння, упорядкування, проживання категорій Часу та Буття. У зв'язку з вищесказаним, у просторі сучасної симфонії актуалізуються такі ознаки: 1) сонористичність, як переважний спосіб звукоорганізації, через який реалізуються глибинні, матричні структури підсвідомості, що репрезентують пам'ять природи; 2) медитативність, як глибинна процесуальність; 3) інтертекстуальність, як діалог і навіть полілог різних видів культури (пам'ять культури)» [49, с. 1645].

Зрозуміло, що нова концепція симфонізму Авета Рубеновича змінила і розуміння тематизму як феномену. І це ще одна причина, чому циклічність з

часом поступилася в симфоніях композитора одночастинності. Тематизм – це один з потужних факторів поділу будь-якої форми на розділи і частини та, як результат, це створює певні звукові мотивації співіснування та взаємодії окремих тематичних елементів у цілому.

В симфоніях Тертеріяна немає тематизму у сенсі традиційної мелодико-інтонаційної побудови з її сталими законами синтаксису<sup>31</sup>. Специфіка формотворення в них концентрується в області фоніки, звукової виразовості, акустичної геометрії простору, яка структурується не за законами класичного, умовно раціонального тематизму, а на рівні інтуїтивно вибудованої позачасової «макрофонічної»<sup>32</sup> континуальності. Тому, відповідно, основна інтонаційна думка в музиці Тертеріяна формується в сонористичній стилістиці, яка, у взаємодії з тембром, ритмом і фактурою, створює композиційну структуру його симфоній: «Розкрита в такий спосіб сутнісна основа поняття “симфонія” виявляється дуже близькою до тих явищ, які спостерігаються в сучасних симфоніях, де не знаходиться ідентичність з канонічною моделлю жанру, де сонорний простір стає носієм сенсу, тип звучності починає функціонувати, замінюючи традиційні мотиви та теми» [49, с. 1643].

Більше того (це вже стосується індивідуального стилю композитора), симфонічна сонорика Тертеріяна народжується з фонічного ореолу старовинної вірменської музики, «прамузики Вірменії», яка спочатку, у циклічних творах автора, концентрується в традиції національної монодичної культури країни. Можна сказати, що Тертеріян ще не працює зі звуком як окремим феноменом – поки він слухає всі звуки одразу в їх соборному злитті.

<sup>31</sup> «Синтаксис в понятті прямого об'єднання – у більшій мірі був скасований, синтаксис у розумінні різних можливостей систем взаємозв'язків, мабуть, ще існує, однак це лише окремі рішення, подібно індивідуальним формам» – зазначає Д. Лігеті [151, с. 197].

<sup>32</sup> Пояснення явища «макрофонії» зустрічається в монографічній роботі дослідниці Ірини Тукової. Музикознавиця визначає терміном макрофонічний склад центральний логічний принцип фактурного надбагатоголосного складу у його вертикальній проєкції: «Розвиваючи далі цю тезу щодо надбагатоголосся, конче треба усвідомити, що назва складу також має фіксувати центральний логічний принцип. Вважаю, найвідповіднішою щодо суті явища є дефініція **макрофонічний склад**» [260, с. 199].



А вже в більш пізніх, одночастинних симфоніях, музично-інтонаційна ідея зосереджується, навіть, звужується (але не на рівні концепції, а тільки на графічно-фонічному рівні) до одного звуку, який стає для композитора цілим всесвітом. Від мікрохроматичного коливання його матерії народжується первинна інтонація і цей процес допомагає композитору досліджувати звук ззовні і зсередини: «Саме вихідний одиночний звук “дам”<sup>33</sup> – головний герой симфоній, який стає режисером нескінченного різноманіття фарб та форм сонорики, відтворює палітру первородної природи Вірменії, аромат її найдавнішої культури. З одиночного звуку-шуму (“сирого”, “природного”) народжується звук-тон, який розщеплюється мікроінтервальними коливаннями, він, оспівуючи остинатний “дам”, проростає в мелізматичні наспіви, які складаються в монодію, а їх загальний хвилеподібний малюнок зображує шлях народження Духа та Музики з найпростішого звуку-“зерна”» [184, с. 237].

В циклічних симфоніях Тертеріан вже починає працювати з голосом та словом і знову відкриває у цьому свою індивідуальну стилістику. У партитуру Другої симфонії композитор включає хор та сольний голос. Але, як і в майбутніх одночастинних композиціях, Тертеріан звертається до людського голосу не заради озвучення певних текстових сюжетів (хоча має великий досвід написання романсів, вокально-симфонічних творів та опер). Тепер композитора цікавить фоніка вірменської мови, її вербальна суголосність, тому що для нього – це теж музика (нагадаємо, що композитор довгий час не володів вірменською мовою і це могло вплинути на його мелодичне сприйняття говору). Мабуть, тому в соло співака у другій частині симфонії немає слів. Для Тертеріана сенс міститься не в словах, а в звуках<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> У вірменській музичній культурі є таке поняття, як педаль «дам» (в перекладі з вірменської “дихання”, “підспівування”). Воно прийшло з традиції народного музикування, де один з виконавців тягне ноту «дам», створюючи безперервний звуковий фон на основі основних ступенів ладу, і іменується дамкаш, другий – соліст – нанизує на це тривання вже безпосередньо мелодію (інструментальну або вокальну).

<sup>34</sup> В цьому контексті цікаві також ідеї Марка Арановського: «Мова йде не про з'єднання слова та музики, але про вокальність, як спосіб інтонування, поводження зі звуком.

Ще один маркер симфонічного стилю Тертеріяна, який сформувався вже в ранніх творах, – це нестандартний склад оркестру. Композитор, ще розповідаючи про Першу симфонію, зазначав, що вибір цього складу часто інтуїтивний. Тобто, з першого опусу, не дивлячись на його циклічну структуру, у відборі оркестрової палітри Тертеріян керувався ідеєю звукової гри, а не логікою композиційної побудови та жанровості класичної циклічної симфонії. Знову ж таки, традиційний склад оркестру часто пов'язаний з мелодичним типом тематизму, де певні образні та жанрові ознаки цих головних тем об'єднуються у свідомості з вже сформованою епохами класико-романтичного періоду конкретною хрестоматією інструментальних тембрів. Тому логічно, що нова музична мова симфоній Тертеріяна потребувала оновленого тембрового інструментарію.

Певні тембри або групи тембрів отримують в процесі творчості Тертеріяна свою персоніфікацію та стають образністю, яка в ранніх симфоніях буде тільки формуватися, а в одночастинних творах вже проявить тенденційність вибору. Наприклад, орган в Першій симфонії вже несе в собі символіку хаосу звукової матерії Космосу та певної духовної сили Всесвіту. Або дзвін у Другій симфонії як символ занурення, переходу в інший, духовний, неосяжний розумом людини світ залишиться у цій образній площині для всіх майбутніх творів композитора.

Також вже в ранніх симфоніях Тертеріян наділяє гармонічну ауру До-мажорного тризвуку, у який трансформується звуковий прогрес сонорної маси, образом абсолюту, просвітлення, переходу в інший світ. Звісно, у творах Тертеріяна немає тональних взаємозв'язків, як того потребує, наприклад, сонатна форма, немає і тональних центрів. Тому До-мажор сприймається не у функціональному зв'язку з іншими гармонічними структурами симфонії, а саме як окремий звуковий об'єкт, як символ: «Акорд

---

Вокальна музика відбирається, як джерело композиційних ідей та принципів розгортання, але не впливу, зрозуміло, не обмежується тільки формою та технікою письма. Зазвичай приклад впливає і естетично, багато в чому визначаючи вигляд музичного твору» [17, с. 129].

цей не є результатом тяжіння, він не несе в собі ознак устою. До мажору став для мене символом, в якому я чую абсолютне просвітлення, і в цьому сенсі він для мене чистий як істина» [245, с. 84].

В ранніх симфоніях Тертеріяна також складеться особлива драматургічна функція ритму, який стане однією з рушійних сил у формотворенні одночастинних опусів. Така позиція пов'язана напряду з пониженням значення мелодичного начала в творах композитора<sup>35</sup>.

Стихія ритму в музиці Тертеріяна виростає з імпровізаційної природи вірменського фольклору. Тому панівним стає в симфоніях нерегулярний, неметризований тип ритміки, а також одним з улюблених прийомів композитора – остинатність: «Остинатність симфоній Тертеріяна своїм корінням сягає національних витоків його творчості, а також принципів побудови медитативних конструкцій. Властиві вірменським архітектурним пам'ятникам орнаментальні фігури з багаторазовим повторенням своїх графічних символів увійшли в основний фактурний малюнок симфоній у вигляді горизонтальних арабескових узорів» [165, с. 94].

І, на останок, у перших трьох симфоніях Тертеріян продовжує розвивати свій досвід роботи з сучасними композиторськими техніками та в процесі обирає ті з них, які потім стануть фундаментальними в інтонаційно-композиційній фабулі його одночастинних творів. Це сонорна, алеаторна техніки, мікрохроматизм, додекафонія та серійність. Пізніше, починаючи з Четвертої симфонії, Тертеріян ще прийде до електронної музики і, взагалі, в своїх інтерв'ю буде неодноразово наголошувати, що це техніка майбутнього і

---

<sup>35</sup> В інтерв'ю сину Авет Тертеріян виразив важливі думки про своє відчуття феномену ритму: «Він є у всьому, у самому нашому житті. <...> Ритм не є результат якихось групувань музичних звуків, його суть – у самому русі. А останнє присутнє і при зовнішній статиці. Сам звук має внутрішню пульсацію і, може бути, дуже чітку, організовану. <...> Земля крутиться, зірки мерехтять, обертаються планети, все – в ритмі, хоча і створюється загальне враження статики. <...> Ритм є і в сум'ятті нашого духу, в нюансах наших настроїв, здавалось би, людина знаходиться у спокої, але це відносний спокій. Нема і не може бути застою, все живе знаходиться в страшному земному кругообігу і має свій пульс. Музичний ж ритм я визначив би як ритм руху художньої думки творця» [245, с. 181–182].

що він вбачає в ній великі перспективи і, звісно, як справжній пророк, знову не помилиться.

## **2.2 Перша симфонія Авета Тертеряна: у пошуку нового жанрового інваріанту**

В кінці 1960-х років Авет Тертерян починає свої перші пошуки у новому для нього жанрі симфонії, маючи вже достатньо великий творчий бекграунд. Композитор одразу, з початкового опусу проявляє себе як визначний новатор та перевертає для всієї вірменської музичної спільноти сприйняття цього жанру як канонічного дару класичної епохи. Тертерян має ще поки інтуїтивне відчуття потреби відійти від встановлених законів інваріанту симфонії, але чітко усвідомлену мету цього зречення від традиції – розширити звуковий світ західної системи творчого світогляду міжкультурними та «міжжанровим» синтезом з найдавнішим, архаїчним музичним кодом вірменського фольклору.

Ідея *Першої симфонії* (1969) виникла у Тертеряна під час написання опери «Вогняне кільце» і створювалася паралельно з нею<sup>36</sup>. Композитор в інтерв'ю Маргариті Рухкян розповідав, що робота над оперою показала йому, наскільки музика може самостійно виражати будь-який замисел композитора і надихнула на задум попрацювати тільки зі звуковими символами.

Пізніше Тертерян акцентував, що ця симфонія не входить для нього у ряд творів, в яких він знайшов свій метод написання музики, свою симфонічну концепцію: «Першу симфонію я відношу до розряду вигадування, тому що я її писав тим методом, який був ближчий до моїх творчих принципів раннього періоду. Першу частину я написав до “Вогняного кільця”, решту – після. Вже це сьогодні зовсім не характерно для

---

<sup>36</sup> Всі симфонії Авета Тертеряна мають присвяти. Перші три симфонії та Шоста присвячені членам родини композитора, решта творів – диригентам, які здійснили їх прем'єрне виконання.

Перша симфонія присвячена батьку композитора – Рубену Борисовичу Тертеряну. Прем'єрне виконання відбулося у Єревані, в залі Союзу композиторів 25 листопада 1969 року, диригував Давид Ханджян. До речі, тоді був присутнім Арам Хачатурян.

мене і зайвий раз доказує факт вигадування. Коли процес роботи можна перервати, написати щось інше, і потім вже відновити його, – то тут не можна говорити про високе мистецтво. Бо в такому випадку твір не народився одразу, не “наспився”, не “явився” в завершеному вигляді, а став результатом тільки тверезих розрахунків, праці, яку точніше можна назвати ремеслом» [245, с. 81]. Але, насправді, якщо заглиблюватися в аналіз твору, стає зрозумілим, що в ньому десь свідомо, десь на інтуїтивному рівні Тертерян вже формує нову концепцію симфонізму, причому, і в своїй творчій біографії, і на рівні всієї вірменської класичної музики.

Перша симфонія написана як чотиричастинний цикл, але при цьому вона сприймається як єдина композиційна структура, де щільний потік звукової ідеї неможливо розкласти на окремі автономні частини. По-перше, як справедливо зазначає М. Рухкян, у творі відчувається тричастинність у чотиричастинному циклі. Це пов'язано з виконанням другої та третьої частин твору без перерви, прийомом *attacca*.

По-друге, Тертерян не наслідує інтонаційно-фабульну природу класичної симфонії. Тут немає традиційної сонатної форми, частини не будуються за «концепцією Людини» М. Арановського, а від канонізованої симфонічної парадигми залишаються тільки генеральні тези – філософсько-узагальнений задум людського буття, його гуманістична направленість, діалектичність образних начал, взаємодія яких приводить у фіналі до трансформації ідеї.

Натомість Тертерян пропонує свій інваріант жанру, де загальна музична концепція народжується з інтонації старовинної монодії, розвивається за принципами її формо- та ритмотворення і структурується за новими часовими вимірами континуального мислення: «Самостійна форма симфонії. Вона, ніби імпровізаційна і народжена самою музикою, або, точніше, народжується в процесі музики, але разом з тим вона монолітна, цілісна, нерушима» [244, с. 45]. Цю думку також підкреслює дослідниця Гоар Шагоян: «Композитори використовували псалми у різних жанрах як цитати,

псалмодування, як один з принципів розвитку, але не як основу всього твору» [257, с. 85].

Можна стверджувати, що розподіл цієї симфонії на чотиричастинний цикл пов'язаний з першою спробою Тертеряна працювати в цьому жанрі, з осмисленням нової для нього симфонічної будови, аналізу її композиційного потенціалу та, що безперечно дуже важливо, її здатності проявити в собі монодичну природу вірменської музики.

Особливої уваги заслуговує факт появи у Першій симфонії цитати – вірменської духовної монодії «Пісня благословення» («Երգ օրհնութային»), яка відноситься десь до IV століть. Це достатньо рідкий приклад подібного позичання у творчості Тертеряна. Композитор не є прихильником традиційних методів відтворення національного начала – цитування конкретного матеріалу чи етнографічного «розмальовування» творів. У наступних симфоніях його музика стає більш конкретною по відношенню до національного колориту, але досягається це іншими засобами, наприклад, завдяки використанню народних інструментів. Сам Тертерян говорив про це наступне: «Неможна ж спеціально налаштуватися писати вірменську музику... Часто говорять: народну музику створює народ. Не знаю, що це таке: разом співають, пишуть? Думаю, що це окремі люди на зразок мене. Але – анонімні. Коли сьогодні композитори беруть твір, який належить не їм, не ними створений, і перероблюють його, для мене це незбагненно» [71; с. 57].

Метод Тертеряна інший – він вишукує закодовані у народній музиці символи і сенси та транслює їх вже універсальною звуковою мовою: «Це наслідування, імітація звукових умов, у яких може зазвучати щось подібне до народної музики. Тобто мова іде, насамперед, про тембр, про манеру інтонування фольклорного голосу або інструменту» [209, с. 336].

Але важливим є ще один момент: увага до монодійних піснеспівів та саме ця перша цитата стали поштовхом для творчого осмислення Тертеріаном потенціалу – звукового та композиційного – вірменської старовинної

духовної музики: «Монодії, з якими він ознайомився в Матенадарані, відкрили композитору неочікувані властивості звуку, його ролі та поведінки в замкнутому просторі музичної форми. Сама ж форма піснеспівів представилася композитору вершиною досконалості побудови музичної думки, яка сконцентрувала в собі великий драматичний зміст. Він обрав псалм “Пісня благословення”, яка відноситься до IV століття, і ця монодія стала камертоном симфонії» [202, с. 66].

Симфонія є першим досвідом Тертеріяна в області сонорної композиції (предтечею можна вважати оперу «Вогняне кільце»). Тенденція намічена достатньо яскраво, хоча матеріал симфонії не є лише сонорним: тут важливий сам принцип роботи композитора з технікою. Хоча Тертеріян тільки набуває практику написання сонорної музики, цей процес не стає для нього експериментуванням з сучасною технікою: не від неї він відштовхується у конструкції твору, а, навпаки, вона стає інструментом (як покаже потім час – найвлучнішим) для акустичного оформлення першої ідеї симфонії.

Драматургічна концепція твору стала наріжним каменем філософсько-естетичної «картини світу» всіх наступних симфоній Тертеріяна. Це діалог двох часових світів, в якому сучасна людина звертається до всеосяжної мудрості прадавнього минулого, щоб розшифрувати передбачення майбутніх подій; це нагорна проповідь, закодована в звуках, в якій голосом предків, «божим голосом» висвітлюється шлях до трансцендентного світу, в який ми можемо прийти тільки з чистим розумом та відкритим серцем: «Для мене Перша симфонія завжди була покликом до предків, поглядом, зверненим дуже далеко назад, у глибину століть, до початку, до зародження самої музики. Тема, яка лежить в її основі, – цитата одного з перших християнських псалмів, яка інтонаційно та духовно пов'язана з музикою ще більш давніх часів <...>» [245, с. 83].

Вже у Першій симфонії композитор рухається у бік смислового (семантичного) трактування тембру, формуючи «випуклу» тембральну

драматургію<sup>37</sup>, використовуючи нетрадиційний склад оркестру – мідні, ударні, фортепіано, орган<sup>38</sup>, бас-гітара: «Композитор обирає інструменти щільного, важкого звучання, які налаштовують до письма великими блоками, до декоративної масивності» [209, с. 334]. І ще наведемо цитату музикознавиці А. Аревшатян, яка займалася дослідженням саме тембральної драматургії в симфоніях композитора: «Диференційований підхід до кожного інструменту – характерна риса, яка намітилася в Першій же симфонії, розвивається від твору до твору, набуваючи все нові, цікаві якості. Кожен інструмент або певна оркестрова група використовуються строго функціонально. <...> Звідси виокремлення окремих інструментів (тембрів), їх поєднань та цілих оркестрових груп в якості своєрідних протагоністів драматургічної дії в кожній з симфоній Тертеряна» [259, с. 203].

*Перша частина* симфонії відкривається старовинним псалмом у виконанні органу, який наділяє монодію символікою духовної сили, мудрої проповіді, голосу з минулого. Інтенаційна природа мотиву, дуже стриманого й лаконічного, поєднує в собі суровий аскетизм та поетичний пафос. Вона визначає в цілому характер всієї першої частини – зосередженість на зануренні у метафізичний стан світу. Цей мотив-монодію ми можемо вважати першим форментом в побудові сонорної композиції та головною тезою першої частини (див. додаток Г, №1).

Метод Тертеряна, який полягає у конструюванні форми з виокремлених елементів єдиного інтонаційного джерела, логічно обумовлює деякі властивості її структурного розвитку. По-перше, важливе значення

<sup>37</sup> Наприклад, дослідниця С. Савенко пише про семантику тембру органу у Першій симфонії: «Орган стає тут символом високого духовного начала – цілком природне тлумачення для музиканта, який належить до культури, де орган не був звичним інструментом і тому зберіг ореол особливої піднесеності. Семантика органу посилена тим, що саме йому доручена основна тема симфонії – псалом ранньохристиянських часів, взятий із зібрання вірменських духовних піснеспівів “Часослов”» [209, с. 335].

<sup>38</sup> Деякі пояснення вибору інструментів Тертеряна дав в бесіді з Маргаритою Рухкян: «До органу додано те, чого в ньому немає або слабко виражено. В органі мідь звучить невиразно, не характерно. Отже, мідна група на своєму місці. Немає в органі піцикато – бас-гітара прекрасно це реалізує. А дерев'яні можна цілком замінити органом» [202, с. 69].



набуває поліфонічний принцип розгортання матеріалу – спочатку монодія проходить одноголосно (перші 10 тактів), потім починає обростати підголосковими мелодичними лініями в різних регістрах інструменту та поступово виявляє звуковий простір симфонії.

По-друге, активну формотворчу роль виконує варіантний принцип роботи, причому, це спрацьовує не тільки в організації горизонтальної процесуальності, але і на рівні вертикальної звукової площини. З одного боку, композитор, виокремлюючи з вихідного мотиву певні інтонації та створюючи різні інваріанти основної тези, розвиває лінійний рух симфонії. Наприклад, у ц. 2–3 Тертеріян вибирає з монодії висхідний секундовий рух та обіграє його від різної звуковисоти (див. додаток Г, №2). Така формульність, до речі, логічно витікає і з архаїчно-ритуальної природи фольклорної музики. Також зустрічається варіантність на ритмічному рівні – у ц. 5, наприклад, проходить тема псалму в партії органу в ритмічному зменшенні.

З іншого боку, через одночасне нашарування мотиву від різних тонів (як, наприклад, в ц. 7 монодія проводиться одночасно у декількох регістрах органу), створюється кластерне співзвуччя, яке у континуальному триванні сонорної полоси розвиває композицію симфонії (див. додаток Г, №3).

По-третє, такий метод закономірно підводить композитора і до використання серійної техніки або мікросерійності. Наприклад, в I частині, в ц. 17–18 у бас-гітарі з'являється серія, яка втілює образ імперативу, механічної сили, яка протистоїть духовній природі головної тези симфонії. Серія нетипова за структурою – в ній є деякі відхилення від принципу неповторності звуків: спочатку вона містить 15 звуків, потім – 16 і третє проведення – це вже 23 тони. Таким чином, з кожним розгортанням серія ніби завойовує більший простір, заповнює своєю інтонаційною субстанцією звукове поле партитури і підкреслює, тим самим, панівну позицію механічного образу (див. додаток Г, №4).

Але, як бачимо, у першій частині цей прийом ще не домінує, він є тільки одним зі способів композиційної будови форми. Забігаючи трохи

наперед, зазначимо, що цілеспрямовано серійна техніка, як одна з головних структуруючих систем, буде використана Тертеріяном у третій частини твору.

Сама ж антитеза, яка виникне як протистояння образу церковного псалму, як протилежний йому прояв руйнівної енергії, з'явиться раніше, ще у ц. 2. Спочатку в органічну ауру монодії вриваються ударні, які розбивають її логічну будову, розсіють її звукову ідею, і в цьому інтонаційному хаосі починає остинатний ритмічний рух бас-гітара (ц. 3) (див. додаток Г, №5). Антитеза – це ще образ сучасного світу, який живе іншими темпами, іншими законами і вступає у етичний конфлікт з архаїкою світобудови, з мудрістю далеких предків. Між цими двома полюсами настільки непереборна відстань, що ми ледь спроможні розчути голоси з минулого. Чи зрозуміємо ми їх вікову мудрість, чи зможемо досягнути ці одкровення і знайти в них відповіді про глибинні причини трагедій сьогодення? – це питання нащадків, розгублених у вирії невпинного часовороту наших днів.

Дуже стрімко до гітари приєднується ціла ударна група – барабани, маракаси, тарілки і там-там – і в загальній динамічній прогресії (*p – poco a poco crescendo – f*) цей образ активно завойовує акустичне середовище симфонії і досить довго скеровує її драматургічний розвиток. І хоча у ц. 5–6 та ц. 8 у цей шумовий потік знову вторгається монодичний мотив, який намагається повернути свій початковий образ, свою владу над часом та простором, ритмічний вихор поглинає органний тембр, духовна висота псалму стирається у товщині дисонантних шумів, а його інтонаційний стрижень остаточно розсипається (як вказано вище, у ц. 5–6 монодія звучить у ритмічному зменшенні та з певними відхиленнями у тематичній структурі, в ц. 8 вона взагалі переходить до тембру труби і також змінює свій інтонаційний образ, а в ц. 10 повністю втрачає його, заплутуючись в сонорному хаосі звуків).

Таким чином, цей ритмопульс можна вважати другим форментом сонорної композиції, а весь комплекс описаних елементів цієї образної антитези – великою формент-групою (ц. 3 – ц. 12). Ще додамо, що, взагалі,

ритмічний імператив як антитеза до просвітлених, духовних образів перетвориться на сталий драматургічний прийомів для Тертеріана. Наприклад, це дуже яскраво проявиться у його П'ятій симфонії.

Третій формент з'являється у ц. 12 (див. додаток Г, №6). На тлі остинатних кластерних поштовхів у органу пронизливо звучить трубна інтонація, підсилена в унісон тембром ксилофону та фортепіано – це голос сучасності, те саме питання нащадків, яке назріло в наших думках трагічним досвідом складного ХХ століття. Причому воно ніби застрягає у часі, зависає між світами, тому рух монодії зупиняється і застигає у сонорі органних кластерів: «Наспів я сприймаю як крик, як питання, звернене до далеких часів, питання, яке залишається без відповіді. Відповідь існує тільки в тобі самому, може бути, тому інтонація крику поступово зникає і заспокоюється, веде до просвітлення» [245, с. 83].

Питання знову і знову повторюється, настирливо вимагаючи нарешті відповіді. І ось у ц. 14 ця інтонація неочікувано звучить у валторни – її м'який тембр, як голос між світами, голос самої історії, зупиняє пафосом свого висловлювання дикий рух часу. Вона ніби встановлює діалог двох епох, двох культур, двох поколінь. Вся темброва (орган, труба, валторна) та сонорна фактура зливається в єдиний звуковий пласт (ц. 16) і здається, що в ньому розчиняється метушня переживань – залишається тільки аура звуку, його природний спектр.

І знову, як на початку частини, ця короткочасна ідилія розбивається об непереборну стихію ритму (ц. 20). Вона вкотре своєю руйнівною енергією зміщує драматургічний розвиток симфонії у бік дієвого начала і з цього протистояння народжується четвертий формент композиції – серія у бас-гітари (ц. 17, про неї докладно писалося вище). Розвиток форми досягає кульмінації і монодія, здавалось би, повністю втрачає свою владу. Але Тертеріан, як композитор-гуманіст, не може підняти трагізм над життєствердною етичною позицією і дає іншу надію – в кінці першої частини (ц. 21) на *ff* у партії органу формується контур До мажорного акорду –

символу просвітлення, високої духовної ідеї, спроможної протистояти навіть найсильнішим потрясінням світу<sup>39</sup> (див. додаток Г, №7).

В завершенні першої частини теза і антитеза зустрічаються в одному звуковому полі. Валторна та орган як голос мудрих предків і поруч крик труби як сумнів сучасних поколінь. Примирення не досягнуто, питання залишається «в повітрі», відповіді поки немає.

*Другу частину* симфонії можна вважати одним великим формент-блоком. Він є повністю ритмізованим музичним фрагментом, невеликим за часовою тривалістю (приблизно 2 хвилини), в якому композиційна процесуальність розгортається за принципом крещендууючої монодраматургії<sup>40</sup>. Цікаво, що ця частина повністю побудована на ритмічному малюнку хору «Да, да, да, да» з опери композитора «Вогняне кільце» (II дія, шоста картина, хор, ц. 159)<sup>41</sup>.

Центральним елементом частини стає ритмічний паттерн (перші 4 такти, див. додаток Г, №8), який остинатно проводиться у різних голосах партитури та через щільне нашарування приводить розвиток до потужної кульмінації (ц. 41, див. додаток Г, №9). Становлення композиції являє собою крещендууючу динамічну лінію, в якій поступово нарощується та розростається інтонаційний рельєф партитури (проведення теми складаються у додекафонну серію з 7 звуків: *cis – c – b – gis – f – a – ais*), ущільнюється тембральна фактура (спочатку звучить тільки ударна група та фортепіано,

<sup>39</sup> «У До мажорі, більше, ніж у якомусь іншому, я чую щось абсолютне. У ньому багато чистого випромінювання – вселенського, космічного <...> Це божественне світло, випромінювання вищого розуму <...> Хочу відзначити, що, хоча я і називаю цей акорд До мажором, то це, скоріше, заради зручності, тому що він вносить відчуття тональності. Це тризвук, взятий сам по собі, як співставлення трьох нот: До–Мі–Соль» – з інтерв'ю Тертеряна [245, с. 184–185].

<sup>40</sup> Поняття «крещендууюча монодраматургія» дається за визначенням Валентини Холопової: «Монодраматургія – крайній та парадоксальний випадок драматургії, оскільки тут немає трьох контрастів, які складають сутність драми. <...> Крещендууючий вид монодраматургії характеризується також образною одноплановістю, але з кількісними змінами – наростанням, посиленням. Це не статична форма у чистому вигляді, а поєднання статичності з динамічною лінією руху» [278, с. 20].

<sup>41</sup> Про це згадує і сам композитор в інтерв'ю: «В серійній техніці виконана третя частина, на основі дванадцятитонової системи побудований епізод “Да, да, да, да...”, який перекочував в симфонію з “Вогняного кільця” <...>» [245, с. 84].

поступово до них приєднуються орган та вся мідна духовна група) та наростає баланс гучності (велике *crescendo* від *mf* до *ff*). Але важливо зазначити, що у інструментів, які мають природню звуковисотність (фортепіано, орган, духовна група) і у яких в партитурі ритмічна структура прописана ще й нотним текстом, ця тонова висотність не має першочергового значення, вона усе-таки підпорядкована головній ідеї частини – її ритмічній пульсації.

Тематична тканина *третьої частини* будується з інтонаційного нарису теми-питання першої частини<sup>42</sup>. Як ми писали вище, сонорна композиційна будова тут перетинається з серійною технікою і ще має умовні ознаки тричастинності.

Відкривається частина чотиритактним вступом, у якому композитор туттійно промальовує інтонаційний комплекс серії, яка стане однією з основних звукових компонентів форми. Її абрис наступний: *a* (1) – *fis* (2) – *b* (3) – *d* (4) – *dis* (5) – *f* (6) – *h* (7) – *c* (8) – *cis* (9) – *g* (10) – *gis* (11) – *e* (12) (див. додаток Г, №10). Причому, Тертерян цікаво працює з її конструкцією, тому що після цілісного аналізу всіх проведень серії стає зрозуміло, що останній сегмент, так званий «міст», «*g – gis – e*» прикріплюється і ніби стає початком наступного проведення теми і при першому знайомстві з нотним текстом твору це вводить в оману: який саме первісний вигляд серії і як вона варіантно змінюється далі.

Після вступу у труби одноголосно звучить тема питання і являє собою серійний ряд з семи тоновисот: *fis – cis – g – d – as – fis – c* (ц. 42, див. додаток Г, №11). Композитор ніби виокремлює певні тони з теми першої частини та конструює з них тепер вже серію. При цьому, її семантична ідея залишається незмінною, зберігаючи свій протестний характер. Цю тему-серію ми окреслимо як перший формент композиції.

<sup>42</sup> Ця тема-питання вперше прозвучала у віолончельній сонаті Тертеряна та стала знаковим інтонаційним символом у його подальшій творчості, зокрема, у Першій симфонії.

Вслід за нею включається другий формент – серія у бас-гітарі (ц. 43, див. додаток Г, №12). Вона не дублює тему з першої частини, але зберігає механістичний характер антитези. Цей дванадцятитоновий ряд точно повторює серію, яка була означена у вступі. У такому вигляді тема проводиться двічі, після чого логіка її будови порушується і починає конструюватися поза законами декларованої серійної системи – це можна назвати моментом «серійної нестійкості»<sup>43</sup>, так званого розробкового характеру форми (ц. 45–46). Весь час звучання форменту супроводжується ритмічними поштовхами в ударній групі.

Ще один цікавий прийом використовує Тертерян у цьому відрізку композиції, на якому ми хочемо більш детально зупинитися. Одночасно з горизонтальною лінійністю розгортання серії у бас-гітарі, композитор нашаровує кожен її новий озвучений тон у партії органу в кластерний комплекс, будуючи, тим самим, ще й вертикальний інваріант серії. В результаті, утворюється щільна сонорна полоса, тривання та тонова структура якої вибудовується вслід за горизонтальним розгортанням теми. Отже, можна стверджувати, що ці обидві інваріанти разом створюють другий формент.

Надалі сонорна фактура починає ще більше згущуватися, динамічно наростати, формуючи кульмінаційну зону частини. Музична тканина нашаровується ще одним серійним проведенням, тепер в дуеті фортепіано з ксилофоном (ц. 46, серія проводиться двічі, у другому проведенні вона неповна – тільки перші п'ять тонів, див. додаток Г, №13). Ще раз проводиться запитальна тема у труби і звучання поступово розсіюється, залишаючи тільки ритмічні удари, які роздроблюють простір, нагадуючи про невпинний плін часу.

---

<sup>43</sup> Цей термін Ю. Холопов використовує у своїй статті «Хто винайшов дванадцяти тонову музику?», аналізуючи музику А. Веберна: «В тактах 9–12 серійний порядок порушується; утворюється, якщо так можна виразитися, “серійна середина”, “серійна нестійкість”» [270, с. 48].

Умовно серединний розділ відкривається третім форментом (ц. 51, див. додаток Г, №14), який розвиває ідею висхідної секундової інтонації з монодії першої частини, але замість органу вона нашаровується в різному метричному проміжку у всієї мідної групи, ніби, перекручує його первісну семантику, наділяючи цю сонорну зону механістичною, штучною природою і виражаючи її призивний характер. Це посилюється також превалюванням ритмічного начала у цьому форменті.

Замикається умовна тричастинність поверненням початкової серії у партії фортепіано (ц. 58). Знову на тлі сонорно-згущеного фонізму органу та бас-гітари звучить запитальна тема труби (ц. 60). Все ніби застигає у часовому континуумі, а голоси розсіюються у безкінечному просторі буття.

Після заглиблення в аналітику стає зрозуміло, чому Тертеріан об'єднав другу та третю частини прийомом *attacca* – вони дійсно сприймаються як фази розвитку єдиної цілісної ідеї і тому для розуміння їх драматургічного «коду» необхідно аналізувати обидві частини разом.

Отже, символізм образів цих двох умовних фаз будується Тертеріаном навколо основних семантичних компонентів антитези першої частини. Спочатку дика сила ритму (друга частина) вириває нас зі статичного стану осмислення себе у цьому світі. Її енергія настільки потужна, що навіть орган, як символ, далекий від антитези, стає повноцінним учасником цього дійства – він переймає остинатну ритмічну формулу і, вслід за всіма голосами, поринає у цей нестримний рух. І на кульмінації, на піку агресивного, істеричного гомону з'являється вже знайоме риторичне питання (початок третьої частини) – воно змушує вкотре повернутися до нього і, маніфестуючи, вимагає почути себе.

Питання знову залишається без відповіді і зависає в безодні далеких епох. Але в нашій свідомості продовжує жевріти надія – в пам'яті ще живе звукова аура До-мажорного абсолюту, творча сила якого спроможна відновити світ після будь-якого хаосу та руйнацій. І можливо, саме

усвідомлення, осмислення цього абсолюту нарешті допоможе знайти людству потрібні відповіді.

*Четверта частина* симфонії – це звукова матриця всієї драматургічної історії твору, мозаїка її інтонаційних елементів, композиційна картина головних тез та антитез. Тут у хаотичному круговороті змішуються всі основні теми симфонії – монодія з першої частини у мідних духових (з ц. 66, див. додаток Г, №15), контур серії запитальної теми з першої частини (ц. 86, див. додаток Г, №16), серійний принцип будови композиції з третьої частини (з ц. 85 він стає домінуючим у розвитку музичної тканини, причому розвиток відбувається на тлі хаотичної сонорної розсипи у органу, який остаточно втрачає фундаментальність духовного символу), а також превалювання ритмічного начала як інстинктивної, первісної природи матеріального світу (композитор у цій частині ще додає інструмент ластру, шумовий ефект якої нагадує різкі, хльосткі удари).

Ремінісценції ніби вириваються з пам'яті часу окремими філософемами, змішуються, перекручують свій початковий образ, намагаються якнайяскравіше репрезентувати свій характер та перекричати очевидну руйнацію навколишньої дійсності. Так розвиток потужними кроками приходить до початку наймоторошнішої кульмінації – гротескного сардонічного сміху оркестру на повне *tutti* та *ff* (ц. 78, див. додаток Г, №17). Тотальну владу отримує мідна група, яка примітивними інтонаціями та грубими глісандуваннями розламає зсередини музичну тканину симфонії. Причому цей фрагмент має навіть умовне тональне тяжіння до До-мажору, але це «страшний» До-мажор, це перевертень образу абсолюту, який уособлює в собі чисту природу зла. Владна антитеза ніби насміхається над цим видовищем, демонструє звисока драматичну суперечність нашого світу, його тяжіння до своєї первинно-егоїстичної природи та жахливі наслідки падіння моралі людства. Тільки дух та високий інтелект спроможні вберегти цей світ від загибелі і забуття у безкінечному просторі всесвіту.



Пік кульмінації (ц. 87, *fff*, див. додаток Г, №18) вибухає нарешті найпотужнішим криком, нестримний хаос приходить до свого трагічного вирішення – остаточного розколу світобудови та тих устоїв, які не можна втрачати, щоб називатися людиною.

Звуковий масив схлопується, все приходить до точки нуль, космічний ефір пустий від шуму, світ повернувся до своєї первозданної чистоти (орган тягне сонорну полосу, ц. 88). Але, як і в майбутніх симфоніях, Тертеріан залишається композитором-гуманістом. Тому у цій тиші раптом чути нестійку інтонацію в унісоні фортепіано та бас-гітари – неповний восьмионовий серійний ряд  $d - f - es - e - gis - fis - g - a$  (ц. 88–90, див. додаток Г, №19). Це народжується нова звукова матерія, новий музичний світ і разом з ним – нова надія.

Підсумовуючи основні тези розділу, бачимо, що вже у Першій симфонії Тертеріан створив свій авторський жанровий інваріант, в якому сформував стійкі, стабільні ознаки майбутніх одночастинних опусів. Насамперед, це проявляється у поєднанні трьох принципово нових концептуальних ідей композитора. Перша – це звернення до архаїчної національної культури, до вірменської монодичної музики та адаптування її формотворчих принципів в межах логіки композиційної будови твору. З цим тісно пов'язана друга ідея – створення цілісного інтонаційного світу симфонії, який проростає з єдиної звукової матерії, в даному випадку – старовинного псалму. І третя ідея логічно виростає з двох попередніх – це органічний синтез національного вірменського фольклору, пратематизму з прогресивними ідеями західних композиторських шкіл та сталими формами європейської музики.

Окрім того, тяжіння до одночастинності демонструється і на рівні побудови окремих частин симфонії, хоча вони проявляють певну ступінь експериментування та спроб композитора відірватися від сталих канонів та традицій.

Наприклад, якщо уважно продивитися архітектуру першої частини, то виявиться, що вона доволі завершена в композиційно-драматургічному аспекті. Тут є і звукова першооснова симфонії – старовинна монодія – з якої проростає весь інтонаційний каркас частини, і протистояння двох образних сфер – тези та антитези, звуку та ритму, і завершальний До-мажорний акорд – символ просвітлення, виходу у трансцендентний стан, усвідомлення вищого абсолюту. Таким чином, ця частина замикає логічний вектор розвитку драматургії та стає самостійним, цілісним твором в дусі майбутніх одночастинних опусів Тертеріана. Можна сказати, що перша частина – це симфонія в симфонії. Враховуючи, що композитор писав її окремо від решти частин (нагадаємо, що між ними написана опера «Вогняне кільце»), то така трактовка здається досить логічною.

Решта частин ніби відокремлюються від першої, мають більше експериментальності в характері їх написання і сприймаються, у зв'язку з цим, як данина традиційній циклічності жанру. Наприклад, друга частина – це майже точна ремінісценція хорového епізоду з вищезгаданої опери «Вогняне кільце», тільки повністю ритмізована. Третя частина – це експериментування з серійністю, випробування її технічних можливостей, причому, в цій частині навіть прослідковується робота з умовною тричастинністю.

До речі, з точки зору драматургії, друга та третя частини мають виражену фазовість розгортання матеріалу, чим також зближують цю симфонію з майбутньою композиційною моделлю одночастинних творів Тертеріана.

І, нарешті, четверта частина заповнюється композитором ремінісценціями зі всієї симфонії, які калейдоскопічно з'являються і, ніби, збирають звуковий каркас твору. Такий прийом здається досить логічним для скріплення всього симфонічного цілого в умовах часткової драматургічної роздробленості циклу.

Тому, не дивлячись на певну експериментальність цієї симфонії, її насиченість технічними новаціями, вона все одно демонструє яскраву реінтерпретацію канонічного інваріанту жанру, яка відкрила Тертеряну новий рівень реалізації творчих ідей. Але це був тільки перший крок. Попереду ще будуть пошуки в межах циклічної форми, які потім приведуть композитора до усвідомлення його ідеальної моделі симфонії.

І цей перший крок не замикається тільки у межах творчості Тертеряна. Справедливо буде узагальнити, що, окрім формування основного базису майбутньої симфонічної стилістики композитора, цей твір розпочав новий відлік і в масштабах всього вірменського симфонізму. Ми пам'ятаємо, що першим необхідність у трансформації симфонічної концептуальності у бік її зближення з національною природою музики через синтез з новітніми мовними системами відчув ще Арам Хачатурян і спробував втілити ці ідеї у своїй Третій симфонії. Але композитору тоді не вистачило органічності у побудові нового типу драматургії, який би виростав з єдиного інтонаційного начала, про що ми писали вище.

Ідея ніби застигла у світовому інформаційному ефірі і чекала митця, готового сприйняти її та транслювати у світ музичних звуків. Це сталося більше, ніж через 20 років і цим митцем став Авет Тертерян. Його новаторська стилістика, яскраво проявлена вже у Першій симфонії, назавжди змінила уявлення музичного світу про вірменську академічну школу та створила, нарешті, унікальний, самобутній жанровий інваріант вірменської національної симфонії.

### **2.3 Формування композиторського методу у Другій симфонії Авета Тертеряна**

Складно одразу збагнути, але одну з ключових ролей у формуванні музичного всесвіту *Другої симфонії*<sup>44</sup> Тертеряна зіграла унікальна за своєю

---

<sup>44</sup> Присвячена матері композитора – Кармен Йосифівні Тертерян.

культурою та релігійною філософією країна – Монголія. За рік до написання симфонії, в 1971 році Тертерян погодився стати одним з учасників делегації Міністерства культури СРСР<sup>45</sup>, яка була відряджена відвідати цю, здавалось би, далеку для Вірменії країну з метою встановлення розповсюдженої для тодішньої системи влади ідеї міжкультурних зв'язків народів союзу. Але Тертерян побачив у цій експедиції інші, особистісні можливості. І як композитор, і як людина, яка вірила у суттєву роль пізнання світової філософії у формуванні світогляду художника, Тертерян захопився ідеєю познайомитися з мистецькими традиціями цієї країни і побачити на власні очі ритуальний світ буддизму. Поїздка дійсно справила колосальне враження на Тертеряна і, можна сказати, що монгольська культура назавжди змінила естетичне світобачення композитора, а, вірніше сказати, – значно розширила його кордони.

Найголовнішою подією тієї експедиції, як згадував потім композитор, стала автентична ритуальна служба в одному з ламаїстських монастирів, на яку він потрапив. По-перше, цей музичний досвід ще більше посилив віру Тертеряна, як композитора, у божественну досконалість одиночного звуку. Одною з важливих ідей філософії буддизму є процес дослідження всесвіту через стан медитативного споглядання за ним, ніби, з позиції стороннього спостерігача. В культовій храмовій музиці це відображається, в ряду з іншими компонентами обряду, через ритуал споглядання одиночного звуку. Буддисти вірять, що осягнення його істинної глибини може привести людину навіть до духовного просвітлення.

Звук – це точка, в якій стиснений весь акустичний спектр світобудови і не має різниці, в яких масштабних проєкціях я вивчаю ці явища, через яку оптику спостерігаю за ними. Для буддизму і, ширше, для східної філософії не має значення, ти вивчаєш цей світ у всьому діапазоні його звуків, чи цей світ

---

Симфонія була виконана в 1975 році у Тбілісі на фестивалі «Закавказька музична весна», а також у 1980 році на XV Міжнародному фестивалі «Wratlavia Cantas».

<sup>45</sup> Авет Тертерян працював у Міністерстві культури Вірменії з 1970 по 1974 рік за запрошенням тогочасного міністра культури Камо Удумяна.

відкривається для тебе в одному єдиному звуці. Якось в інтерв'ю Авет Рубенович згадував одну притчу в контексті спілкування про східне відчуття звуку, і вона найбільш красномовно роз'яснює цей тип філософського мислення: «Сидить музикант і тягне одну ноту... Підходить хлопчик і питає: “Тато, чому інші музиканти грають красиві, різнозвучні мелодії, а ти лише одну ноту?”. “Розумієш, синку, – відповідає старець – вони шукають, а я вже знайшов!» [245, с. 180].

По-друге, в Монголії композитор відкрив інакшу мірність сприйняття категорій Часу і Простору та усвідомлення суб'єктом себе у просторово-часовому континуумі нашої мірності. Здивуванням для Тертеряна стало відношення монголів до фіксованого часу – для них це був символічний вимір. В розмові з Маргаритою Рухкян композитор розказував, що навіть запізнення там – це прийнята суспільством норма і тому через декілька днів перебування у країни він і сам перестав слідкувати за таймінгом дій. Таке ставлення до часу цих народів також народжене буддійською філософією, де одною з центральних ідей вчення є принцип перцепції всесвіту «тут і зараз». Час не сприймається як абсолютне середовище або система координат, заповнена послідовними подіями. Те, як відбувається темпоральність в житті людини, вимірюється виключно її особистим відчуттям плину часу, а не фіксованим проміжком між стрілками годиннику, однакового у всіх.

По-третє, з Монголії композитор привіз ритуальні інструменти – буддійські дзвіночки та тарілки цан, які потім активно використовував у партитурах наступних симфоній (наприклад, в Третій та П'ятій симфоніях). Але в процесі дослідження для нас відкрилася ще одна цікава деталь. При первинному, незаглибленому знайомстві з монгольською етнічною та ритуальною музикою нам попався запис старовинної монгольської пісні XIII століття «Темуджин»<sup>46</sup>. Твір має остинатну ритмічну основу, яка проходить крізь всю пісню. І з перших же тактів в цьому ритмічному остові впізнається

---

<sup>46</sup> Темуджин або Темучин – це власне ім'я першого великого хана Монгольської імперії – Чингісхана.

тема «плину часу» з Другої та Восьмої симфоній композитора. Тобто, Тертерян в своїх творах не тільки використовував тембральну атрибутику монгольських інструментів, але й осмислив особливий звуковий світ цієї культури для створення певної ритуальності або символізму абстрактних явищ у своїх симфоніях.

Після повернення з Монголії, у 1972 році до Тертеряна звернувся вірменський кінорежисер Фрунзе Довлатян, який запропонував композитору написати музику до його стрічки «Хроніка ереванських днів». Тертерян вже був наповнений містичними духовними знаннями та новим відчуттям музики і ця пропозиція стала тільки останнім поштовхом для написання симфонії. Тому знаково, що Авет Рубенович не працював як типовий кінокомпозитор. Він запропонував режисеру дати йому строк для усамітнення в Діліжані і через короткий час тріумфально повернувся до світу з Другою симфонією.

Цю симфонію можна вважати першою у ряді творів Тертеряна, в якій він повноцінно реалізував свій композиторський метод. Її Тертерян писав, повністю відмовившись від роботи за фортепіано, за яким раніше міг працювати у процесі пошуку певних звукових ідей, тому що, за словами самого композитора, Друга симфонія була «почута» ним від початку до кінця цілним твором без потреби у розщепленні її на окремі елементи. Це можна вважати і проявом творчої зрілості Тертеряна, для якого стало можливим втілення певної музичної ідеї без окремого осмислення її технічних, композиційних або інших складових, а через синтез цього комплексу різних систем одразу на стадії формування семантичної картини твору. І в цьому є значна стилістична різниця між Першою та Другою симфоніями Тертеряна.

Симфонія написана для великого оркестру, чоловічого голосу та мішаного хору. Це перший приклад використання Тертеряном голосу у симфонічному опусі. Композиція твору має циклічну структуру, проте, на відміну від Першої симфонії, вона вже стискається у тричастинну конструкцію. Циклічність стає тут більш лаконічною – перша і фінальна частини твору поєднані спільною лінією розвитку, а друга – це сольний

фрагмент, який виконує чоловічий голос у народній манері. І в цій архітектоніці криється основна новаторська ідея Другої симфонії. Вперше в історії вірменської музики одна з частин симфонічного циклу представляє собою сольну вокальну монодію, яка, більше того, стає семантичним епіцентром твору і, як магніт, стягує до себе все звукове полотно симфонії.

Таким чином, драматургічна програма симфонії, наслідуючи буддистську філософію, має свою унікальну систему будови звукового простору. Події тут розгортаються не в послідовній динаміці, не за принципом європейського часового континууму, і, тим паче, – конфліктного типу драматургії, а відштовхуючись від індивідуалізованої концепції доцентрового вектору тяжіння музики. Монодія, як основне ядро системи, яке породжує естетичні орієнтири симфонії та її звукові матерії, знаходиться в середині цієї музичної матриці і дає основний імпульс для народження інших акустичних процесів. А вони далі, як кола на воді, розростаються у окремі фонічні пласти, набувають широкий звуковий об'єм та формуються у першу і третю частини симфонії: «Я сприймаю першу і третю частини як “прихід та вихід з голосу”. Це свого роду передмова та післямова. Настільки цей монолог чистий, абсолютний, первозданний» [245, с. 86].

Такий саме прийом потім використає Тертерян у своїй П'ятій симфонії, де музичним епіцентром авторського висловлення та всієї «симфонічної матриці» стане третя частина твору – соло кяманчі.

Окрім цього, у Другій симфонії Тертерян вже прийшов і до нового розуміння національної природи музики – пріоритетним для нього став *прийом реконструкції автентичного фольклорного звучання* (у другій частині), який принципово відрізнявся від прямого цитування у його Першій симфонії. Композитор пробує відтворити мелодику вірменських духовних та народних пісень (шараканів<sup>47</sup>, оровелів<sup>48</sup>, тагів<sup>49</sup> та інших) через схожість

---

<sup>47</sup> Шаракан («շարական») – одноголосний піснеспів, який використовується у вірменській церковній літургії.

інтонування та імпровізаційну манери співу, але цей фрагмент повністю авторський: «Тут цитати немає, однак характер інтонування відтворений з максимально можливою в даних умовах точністю. Монодія починається як плач, у другій її половині з'являється більш розспівані інтонації, які нагадують гласові поспівки літургії. “Документальний” характер монодії не перетворює її у чисто етнографічний, описовий елемент – це не зображення, а, скоріше, глибокий і багатозначний символ» [209, с. 336].

*Перша частина* складається з двох фаз, двох драматургічних хвиль розвитку музичної ідеї, які націлені демонстративно оголити руйнівну ідеологію людського світу, її віддаленість від духовної сили природи та космосу. Обидві фази представляють собою два формент-блоки, розгортання яких малює нам картину народження нищівної енергії від перших поштовхів далекої пульсації до глобальної кульмінації її активного прояву в моменті своєї максимальної міці.

Перший формент-блок (до ц. 13) об'єднує три інтонаційно-звукових пласти, які розщепляються на відповідні форменти. Перший формент відкриває симфонію поодинокими сухими ударами у інструменту *legno*<sup>50</sup>, які з ц. 1 огортаються неспішним остинатним рухом у струнних (див. додаток Г, №20). Композитор намічає першоприроду механічної сили, непохитна пульсація якої стане остовом для майбутнього звукового масиву фази.

Другий формент приєднується з ц. 2 і несе з собою сигнальну природу (звучить у групи духових інструментів). Це ніби проявляється голос руйнівного образу, який сповіщає ще невпевненими, поодинокими інтонаціями про катастрофу, яка невпинно насувається на наш світ. Цей попереджальний глас у своїй темпоритмічній пульсації виривається з

<sup>48</sup> У вірменській традиції «оровелом» («հրրոլի») називається жанр народної пісні, яку співали землероби.

<sup>49</sup> Таг («ուղ») – жанр одноголосного пісенспіву середньовічної вірменської духовної музики.

<sup>50</sup> «Legno – резонуюча дошка, підвішена на рамі, по якій б'ють дерев'яними молотками. У випадку відсутності інструменту можна використовувати коробки» – примітка автора в партитурі.



сонорної звукової гущі та посилює загальний емоційний тонус фази (див. додаток Г, №21).

Нарешті, з ц. 5 на цю набираючу акустичну силу звукову лавину накладається третій формент фази (див. додаток Г, №22). Цей інтонаційний хаос, який спочатку зароджується у флейти та кларнету, а потім посилюється тембром фаготу, імітаційно розмножується та максимально стирає у сприйнятті будь-яку звукову висотність сонорного потоку.

В такій інтонаційному тандемі загальна динаміка фази розвивається до непохитного «поліостинатного сонорного багатоголосся» (тремін Л. Птушко), яка міцною звуковою стіною закриває перед людством інший, духовний світ і загрожує нашій реальності повною руйнацією системи. Зрозуміло, що таке активне нарощування сонорної маси від одиночних ударів-поштовхів у *legno* до туттійної кластерної полоси всього оркестру може розв'язатися тільки надпотужною кульмінацією. І вона настає у ц. 11, доводячи загальний розвиток до апогею демонстрації надпотужної сили (*tutti* оркестру на *ff*, див. додаток Г, №23). Такий тип драматургічного розвитку ми можемо віднести до типу крещендууючої монодраматургії за типологією В. Холопової (див. згадку вище, у контексті аналізу Першої симфонії). Удар долі нанесений, звучання обривається – тепер слово за людьми.

Між фазами (ц. 11–13, див. додаток Г, №24) несподівано проривається звук, який ніби скликає людство об'єднатися та протистояти виклику долі. І цей дзвін переводить нас у другу фазу частини (ц. 13). Вона має таку ж драматургічну програму, як і перша: з крещендууючим типом монодраматургії. Тільки тепер центральним композиційним елементом форми стає хор.

Другий формент-блок (ц. 13–20) відкривається одразу групою форментів. Перший – це, відповідно, партія хору, яка невпевненим шепотом починає визрівати з оглушливої порожнечі зруйнованого світу (див. додаток Г, №25). Поки вона звучить на *sub.pp* у басів та баритонів та налічує тільки

п'ять звукових ліній. Що стосується самої музичної партії хору, то тут Тертеріян знаходить інший прийом роботи. Хор не співає, а проговорює окремі фрази, прописані композитором або обрані на розсуд диригента<sup>51</sup>. Мета Тертеріяна тут створити ще один шумовий хаос, але тепер – це розгублені вигуки людей, хаотичний стан яких породжений попереднім натиском механічної сили.

Одночасно з цією лінією починається сонорний потік у фортепіано, інтонаційна основа якого має мікрохроматичну природу. Це другий формент блоку (див. додаток Г, №26). Разом з тремолючими секундовими вібраціями у арфи цей формент ніби віддзеркалює емоційний настрій хору, його стривожений стан та нарощує динамічний потенціал фази.

І третій формент приєднується з ц. 14 – це точкові інтонаційні сплески у дерев'яної групи (виконуються прийом або *frullato* або *glissando*), які ще більше нагнітають загальний напружений тонус фази (див. додаток Г, №27).

Після репрезентації розвиток фази починає невпинно рухатися до кульмінаційної вершини, непохитно нарощуючи звуковий об'єм кожного форменту. У ц. 19 ми знову чуємо дзвони, вони ніби намагаються відновити порушений баланс світів. Але їм це не вдається. Загальний розвиток фази виходить на кульмінаційну вершину (див. додаток Г, №28), людський говір досягає істеричного крику колосальної міці 27 хорових партій (!), динамічне напруження досягає свого апогею (*ff*) і в найвищій кульмінаційній точці звучання різко обривається, залишаючи за собою страшну тишу пустоти. Але різкий обрив – це не смерть, не останній крик, не катастрофічний кінець

---

<sup>51</sup> «Кожна хорова партія має свою самостійну фразу, обрану на розсуд диригента, і багаторазово повторює слова цієї фрази в різному порядку, ритмічно вільно (вільна імпровізація). Наприклад: Саджайте троянди в прокляту землю, саджайте троянди, троянди, троянди саджайте в землю, в землю, в прокляту землю саджайте, саджайте троянди, саджайте троянди і т.д. Фрази кожної хорової групи не мають між собою смислового зв'язку» – ремарка композитора в партитурі симфонії.

Також дослідниця М. Рухкян у своїй монографії вказує, що Тертеріян використав слова на різних мовах – російською (рядки з вірша латиського поета Ейжена Веверіса), вірменського (рядки з віршів вірменського поета Паруйра Секвака) та грабав (рядки з віршів середньовічних вірменських поетів). В якомусь сенсі це прирівнює даний епізод до вічного образу вавилонського велелюддя з біблійного сюжету.

світу. Це мовчання викликане миттю усвідомлення, що десь поруч з'явилося світло надії. Людство почуло рятівний голос.

*Друга частина* (ц. 20–23) – наріжний камінь всієї симфонії. В ній криються коріння страшних лих людства і сховані знання про спасіння від невігластва та зла. І цей головний «звуковий крааль» Тертерян закодував у первозданну природу вірменської монодії.

Прообразом виконавця тут стає узагальнений символ народного співака-оповідача, Митця, здатного силою творчості передати людству духовні знання. Він виходить вперед з натовпу та голосним співом намагається достукатися до заблудлого людства. Це одинокий голос серед криків, голос розуміючий, голос караючий, голос раціо та емоціо.

Монодія не має слів – цю мудрість неможливо висловити людською мовою. Її інтонаційна лінія розспівується виконавцем на звук «е»<sup>52</sup>. Окрім реконструкції старовинного фольклору, національну природу монодії додає імпровізаційна манера виконання, близька до народного співу<sup>53</sup>. Також важливим прийомом її розгортання стає детальне динамічне нюансування музики (див. додаток Г, №29).

Вся друга частина – це один-єдиний формент, який неможливо розділити на елементи. Кожна наступна інтонація тут органічно чіпляється за попередню та розхитує акустичну вібрацію закладеної у монодію музичної енергії. Величезний масив попередніх сонорних полотен, таким чином, стискається тут в одну точку. Час ніби застигає, більше немає минулого і майбутнього, є тут і зараз, трансцендентний момент одкровення, який

<sup>52</sup> «Спів, наближений до народного. Звук, який довго тягнеться, збагачується зсувами його в проміжках чверті тону і різної забарвленості букви “е”. Співак знаходиться в центрі оркестру. Бажано механічне посилення голосу. При цьому динамік повинен знаходитися поруч зі співаком або за ним, щоб посилення не було помітним» – коментар автора в партитурі.

<sup>53</sup> Тертерян ретельно шукав виконавця для Другої симфонії, тому що творча задача, поставлена композитором перед майбутнім співаком, була досить складно. В результаті, Тертерян довірив цю задачу архітектору за освітою, фольклористу та диригенту Каро Чалікяну.

деформує наше лінійне сприйняття континууму і в одній миті демонструє весь гнозис Всесвіту.

Голос співця замовкає, настає тиша. Момент одкровення минає і свідомість вертається до звичної реальності. Починається *третя частина* симфонії (з ц. 22).

У свої права вертається час. З образу його плину відкривається нова фаза розвитку форми. Але цей остинатний мотив (звучить у струнних, фортепіано, арфи та ударних) вже має іншу якісну природу – він ніби відірваний від процесуальної векторності і зациклений у певному стані: «Мені здається, Друга симфонія визначила і моє нове відношення до музичного часу, і особливо це проявилось у третій частині, де остинатний рух приводить у якийсь особливий стан, і зникає звичне відчуття відліку» [245, с. 87]. Це перший формент частини (див. додаток Г, №30).

З ц. 30 знову вертаються секундові сигнальні вигуки у духових інструментів – це другий формент (див. додаток Г, №31). Вони намагаються повернути свою владу, розхитати цю ауру медитативного спокою, погрузити світ у стан відчаю. І на одну мить здається, що це все-таки станеться і катастрофа неминуча. Включається хор (тільки басы і баритони, ц. 36) і знову починається словесна експресія. Але тепер, майже одразу на неї накладається інша темброва група (тенори, альти, сопрано, ц. 37), яка всупереч говору розспівує на звук «а» акустично чистий мажорний акорд, ніби, приходить до соборності. Це третій формент фази (див. додаток Г, №32). Звучання далі поступово розсіюється, голоси зникають в ефірі всесвіту і тільки невпинний час, не порушуючи закони світобудови, продовжує непохитно свій рух у космічному просторі.

Гуманістична природа філософії Тертеряна знову тріумфує у симфонії. Голос роду, традицій, мудрість предків – це перманентний духовний щит, який завжди присутній у нашій генетичній пам'яті і ми в будь-який момент маємо змогу звернутися до нього, щоб знайти шлях до світла. Наслідуючи ідею буддизму, ми можемо змінити масштабність образів та уявити замість

людства себе самого. Тоді це стане внутрішньою боротьбою людини у пошуку свого істинного «я».

Таким чином, у Другій симфонії Тертеріян зробив ще один крок у бік індивідуалізації симфонічного циклу – він створив унікальну модель композиції, яка поєднує доцентровість в рамках циклічності форми. Поштовхом для такого нового розуміння архітекτονіки жанру стало захоплення композитором філософією буддизму та особливою трактовкою цього вчення категорій часу і простору.

Що стосується інтонаційного розвитку симфонії, то наслідком такої драматургічної програми опусу стало тяжіння сонорної композиції до моноінтонаційності звучання, остинатності як прийому, який превалує у розвитку фаз і, в результаті, створюється відчуття інтонаційної статичності в динаміці композиційного розгортання.

І, насамкінець, Тертеріян ще активніше демонструє у цій симфонії потребу в більшій спаяності форми, стискаючи драматургію твору вже у тричастинні рамки. Більше того, активну функцію бере на себе фазовий тип розвитку матеріалу і це поступово формує майбутній силует одночастинної моделі тертеріянівської симфонії.

#### **2.4 Третя симфонія Авета Тертеріяна як останній крок до одночастинної симфонії**

Тема життя і смерті була для Авета Тертеріяна не тільки філософською проблематикою, яку він досліджував у своїй музиці, але і глибоко особистісним питанням, особливо, в 1970-ті роки. У 1973 році Тертеріян втратив одного з найдорожчих людей у житті – маму, а наступного 1974 року жорстка доля спіткала його брата – Германа Тертеріяна, який раптово помер майже на руках Авета. Ця трагедія вплинула на Тертеріяна і як на людину, і як на митця. Композитору було необхідно пережити та осмислити події цих складних двох років. Рятівним прихистком для нього став вже рідний Діліжан. І, звісно, музика, яка завжди була готова на відвертий діалог з

композитором. Рефлексією цих переживань в 1975 році стає *Третя симфонія* Тертеріана<sup>54</sup>.

Цей твір є одночасно і сповіддю композитора про його біль, і осмисленням митцем трагедії людини в реаліях сьогодення. Швидкоплинний світ, як страшна механічна машина, поглинає особистість зі всіма її страхами і радостями, а у жорнах його шаленого темпоритму стирається внутрішній голос людини, стирається його духовна глибина, стирається сам Бог у ній. Ляльковий гомеричний сміх<sup>55</sup> третьої частини симфонії ніби зсередини ламає дух і розум людини, знецінює її творчу енергію та осміює її божественну природу.

А що чекає людство далі – забуття чи воскресіння? Це питання, на яке Тертеріан постійно шукає відповідь в собі і в духовних знаннях різних традицій. І, навіть, коли відповідь приходить йому страшним одкровенням, він плекає в собі віру в Бога через мистецтво, яке спроможне в одному єдиному звуці показати сакральну ідею світобудови.

Важливо звернути увагу, що для Тертеріана, як це завжди буде відбуватися в його симфонічній творчості і до Третьої симфонії, і в наступних опусах після неї, будь яка персональна історія або особистісне переживання не будуть замикатися виключно в його суб'єктному полі, а обов'язково цей досвід буде переосмислюватися композитором на загальнолюдському рівні, в масштабах всього історичного хронотопу,

---

<sup>54</sup> «Третя симфонія написана у 1975 році і, безумовно, відображає той душевний стан, в якому я знаходився після передчасної смерті мого брата Германа. У ній є риси якоїсь ритуальності, служіння. Є роздуми про життя та смерть» – коментар Авет Тертеріана про Третю симфонію в інтерв'ю з Рубеном Тертеріаном [245, с. 89].

Твір був, звісно, присвячений Герману Тертеріану.

<sup>55</sup> Тертеріан в інтерв'ю згадував, що у цій симфонії, у третій частині є пряма звукоімітація, пов'язана з однією з іграшок його брата Германа: «Дещо виникло як результат прямої асоціації. Зокрема, валторни у третій частині, які “регочуть”... Я пам'ятаю, у Гери була японська заводна іграшка, яка гомерично реготала. Коли ж сталася трагедія, цей неприродний сміх, який сильно запам'ятався мені, став у якійсь мірі символом того страшного пекельного реготу над тлінністю життя, яка ніби в нагадування про нашу суєтність, безглуздість багатьох наших діянь супроводжує трагедію смерті людини» [245, с. 90].

піднімаючись на символічну висоту. Цей тезис ми пізніше ще розкриємо в аналізі драматургії та тембрової семантики симфонії.

Як і в Другій симфонії, композиція Третьої – тричастинна, проте намічений у попередньому опусі циклічний контраст набуває тут більш досконалу форму. По-перше, в симфонії ще яскравіше проявляє себе принцип фазовості мислення композитора. Перша частина несе функцію підготовки, входження слухача у особливий стан сприйняття творчої енергії іншої мірності. Сам композитор пояснював її драматургічну програму наступним коментарем: «Початок Третьої симфонії, як це не парадоксально, є ніщо інше, як підготовка до тиші. Частково це нав'язано ритуалом. Я був свідком буддійської служби в Монголії. Ритуал відкривався тим, що служителі виносять гонги і починають бити в них. Звучать вони неоднозначно: з одного боку, це пробудження, звернення до Будди, з іншого – сповіщення, як в християнських церквах, коли дзвони скликають до служби» [245, с. 90–91].

Друга, серединна частина стає квінтесенцією інтонаційної енергії симфонії, в ній концентрується сакральна семантична ідея твору. І третя частина вириває слухача зі стану духовного занурення і витискає акустичну аскезу другої частини диким ритмом та криком зурни, яка повертає нас у земну реальність.

Такий тип розгортання музичного цілого ще більше віддаляє композицію симфонію від концепції класичного типу, об'єднуючи частини між собою єдиною драматургічною лінією, в якій кожна нова фаза (тобто, частина) не має свого локального логічного завершення в рамках циклу, а безпосередньо перетикає у наступну стадію форми, як у нову ступінь розкриття єдиної ідеї.

По-друге, композитор знову використовує свою новаторську ідею реалізації цього контрасту не тільки через інтонаційну різнообразність частин, але й за допомогою яскравої протилежності оркестрового мислення, виражено у звукових пластах в першій та третій частинах та монодійного

поток, озвученого одиночним звуком у другій частині твору. Таким чином, середня частина симфонії знову стає епіцентром персонального вислову Тертеряна та носієм цілої національної традиції його культури, через яку він також входить у діалог зі світом.

Але на цей раз, Тертерян іде ще далі. Тепер монодія озвучується ще й національним тембром – композитор доручає її дудуку. Досить символічно, що саме цей інструмент промовляє найважливіші та найпотаємніші одкровення митця, тому що у вірменській культурі дудук вважається інструментом, тембр якого часто нагадує людський плач. А Тертерян, коментуючи Третю симфонію, сам зазначав що ця монодія має риси оплакування і вона для нього близька до вірменських вохбів («пիր»), що перекладається як «плач», «голосіння».

Як і в Другій симфонії, інтонаційна природа монодії в третьому опусі виявилася настільки специфічною для виконавців (хоча вона, на перший погляд, і здається фольклорною), що Тертеряну треба було знайти дудукіста, який би правильно зрозумів його музичну думку, бо такої музики для цього інструменту не писали, вона мала зовсім інший тип мелодики. А монодія Тертеряна складалася всього з декілька нот і пауз. В результаті, для першого виконання композитор запросив відомого тоді на весь світ дудукіста Дживана Гаспаряна<sup>56</sup>. Потім Тертерян згадував, наскільки складно було на початку дудукісту зрозуміти його ідею, але, з часом, Гаспарян проникся природою цієї монодії і виконання, нарешті, досягло тієї глибини задуму, який вклав композитор у ці умовно три ноти: «Коли я запросив відомого дудукіста Дживана Гаспаряна, то він не розумів, що я хочу від нього, і

---

<sup>56</sup> Дживан Гаспарян (1928–2021) – вірменський музикант, композитор та майстер гри на дудуці, який відкрив світові у 80-х роках цей народний інструмент і, таким чином, активно популяризував вірменську культуру.

Дживан Гаспарян виконував Третю симфонію в парі з дудукістом Саро Даніеляном та Гегамом Григоряном. Загалом пан Гаспарян брав участь у восьми виконаннях симфонії.



пропонував мені зіграти мугам<sup>57</sup> або пісню Саята-Нови<sup>58</sup>... Ні, – говорив я йому, – ні, це все, що мені треба. А довгі паузи – це час для усвідомлення звуку, час для переживання» [245, с. 93].

Окрім дудуку, Тертерян включає в симфонію ще один вірменський інструмент – зурну. Її особливий крикливий тембр стає тут носієм земних образів, відтворює ритми скаженого круговороту світу у дикому танці на грані з шаленством і істерією. Це єдиний випадок в симфонічній творчості Тертеряна, коли народний інструмент отримує подібне семантичне кодування. Такий полярний контраст характерів, означений тембрами двох вірменських інструментів, можливо, демонструє, наскільки мовою однією культури можна доносити зовсім протилежні сенси, нести життєву енергію (як дудук) або мати руйнівну силу (як зурна).

Для музичної архітекtonіки Третьої симфонії, як і для попередніх опусів, важливим компонентом композиційного розвитку стає ритм. Подібно до Першої симфонії, тут його природа тяжіє до вільних народних імпровізацій та найдавніших шарів ритуальної музики сходу. Саме в первісну природу ритму композитор вкладає один з основних образів симфонії – гротескний, шалений танець світу, який поглинає все навколо у нещадному вихорі та примітивізує духовну природу людини, його божественну ідею і суть.

*Перша частина* несе ритуальну енергію та водить слухача через різні варіації приграничних станів у певний звуковий транс. Начальна стадія акустичного ритуалу проявляється у зоні ритміки і є першим форментом сонорної композиції (до ц. 19).

---

<sup>57</sup> Мугам – жанр східної професійної музики усної традиції. Має імпровізаційний принцип розгортання мелодики та, часто, монодійну природу. Особливий розквіт ця традиція отримала в ХІХ–ХХ столітті.

<sup>58</sup> Саят-Нова (справжнє ім'я – Арутюн Саядян, близько 1712–1795) – вірменський ашуг, поет, музикант, народний співець. Вважається майстром любовної лірики. Його псевдонім перекладається, як «цар піснеспівів». До нас дійшли 230 зразків його пісень. До речі, ім'ям Саята-Нови названий один з кратерів планети Меркурію.

Відкривається частина жорсткими, холодними ударами литавр, які оточуються тремолоючими сухими стуками іншої частини ударної групи (див. додаток Г, №33). Ця вібрація ефіру ніби проявляє межу між різними мірностями і поступово вводить слухача у потрібний стан. Цікаво, що трохи далі ця ритмічна формула починає перемежатися з іншою фігурою у литавр (з ц. 1, див. додаток Г, №34), яка імітує імпровізаційну лінію, близьку до виконавської традиції на вірменських народних ударних інструментах (наприклад, дапі чи доолі<sup>59</sup>), а з ц. 15 ці дві лінії накладаються або активно перегукуються між собою. Таким чином, у цьому форменті композитор ніби відтворює ритуальне дійство різних культур, показуючи, наскільки вони знаходяться в єдиному символічному полі. Вище ми сформулювали тезис, в якому пояснювали, що ця симфонія для Тертеряна відображає і персональну історію, і піднімається композитором на узагальнений рівень і поява в межах однієї структури двох різних музичних традицій, на наш погляд, демонструє такий зв'язок<sup>60</sup>. І це буде не єдиний приклад в симфонії, де композитор буде показувати нам цей образний синтез. Нижче в аналізі ми ще раз повернемося до цього тезису.

Поступово розвиток форменту досягає локальної кульмінації через подрібнення ритмічних реплік та почастищення перекличок між литаврами та ударною групою. І в моменті найвищої напруги звучання несподівано обривається, ніби зависає у полі нової мірності, де весь попередній земний шум пропадає. Орієнтирні сигнали у просторі тиші подають буддійські дзвіночки, які обережним, тихим дзвоном ніби вводять тебе у потрібний медитативний стан: «Набат підготовлює тишу... Може, і тому, буддійські дзвони, які з'являються після солюючих ударних, одразу створюють

<sup>59</sup> Доол (Дхол) – вірменський двосторонній барабан. Раніше застосовувався у Вірменії перед військовими походами. У наш час в ансамблі з солюючою зурною, супроводжує танці, ходи. Виникнення доолу відноситься до язичницького періоду вірменської історії, але інструмент все ще використовується у Вірменській Церкві (див. додаток В, №5).

<sup>60</sup> В інтерв'ю про Третю симфонію, пояснюючи своє бачення драматургічної ідеї першої частини, композитор мимохіть звертає на це увагу: «У самому звучанні гонгів, великих барабанів є ще якась своя своєрідна сила, яка іде від тайни обряду. У дзвоні, мабуть, також є щось подібне, бо всі релігії близькі одна до одної» [245, с. 91].

атмосферу, в який відбудеться “розмова” тромбонів» [245, с. 91]. Це починається другий формент частини (ц. 19–26, див. додаток Г, №35).

Тут головним носієм сакральної інтонації стає тембр двох тромбонів. В неспішному темпі, вони ведуть свій мудрий діалог, сокровенну оповідь, вводять слухача у резонанс з вібраціями всесвіту. Це пошук духовного першоджерела, спроба зрозуміти глибинні істини людства: «Їх запитальні інтонації про те, що ж тоді безсмертя, що ж правда? – і тут відчувається наближення до медитації» [245, с. 90].

Інтонаційна амплітуда реплік тромбонів знаходиться у досить вузькому звуковому зонуванні. Глісандування коливаються в межах чвертьтонових переходів і не виходить за межі секундового інтервалу. Тільки в кінці фраз перший тромбон глісандує на квінту вгору, що звукоімітує питальний тон висловлювання.

Також у цьому епізоді композитор використовує цікавий виконавський прийом. В партитурі Тертеріяном прописані наступні дві ремарки<sup>61</sup>:

1) «Бажано, щоб в цьому місці у першого тромбону звучали, повільно чергуючись, голосні а, о, у, і, е. Ця ремарка стосується аналогічно місця у цифрі 88» (ц. 21);

2) «За допомогою сурдини “*wa-wa*” два-три рази повільно вимовити “*wa-wa*”. Ця ремарка стосується аналогічно місця у цифрі 90» (ц. 22).

В результаті, у звучанні інструментів з’являється ефект мовлення, ніби, тромбони дійсно ведуть діалог, наближений до людської мови.

Вдруге тромби ставлять своє питання і раптом різкий хльосткий удар виводить нас зі стану медитативної рівноваги і насильно вертає у реальний світ. Тепер сигнальною інтонацією викрикує дует валторн (див. додаток Г, №36), який ніби скликає весь світ на загальне гуляння. Починається третій формент (ц. 26–40).

В цій фазі музична тканина поступово нашаровується новими пластами, які підсилюють ефект масштабності образу та приводять розвиток

<sup>61</sup> Див. додаток А, список партитур Тертеріяна.

до туттійного звучання. Головне темброве навантаження отримує тут гугнявий голос зурни (див. додаток Г, №37). Саме її тембр стає носієм основного характеру форменту, створюючи потрібний настрій народного гуляння. Цікаво, що і зурначи<sup>62</sup> грають свою партію в симфонії дуєтом, у діалозі двох голосів.

Разом з зурною важливу драматургічну функцію беруть на себе знову тромбони. Тепер їх різкі, істеричні глісандування набувають характер імперативу, тромбони стають ніби перевертнями і, разом з іншою частиною мідної групи, підкреслюють шаленість загального настрою, його віддаленість від духовної природи медитації.

Кульмінацією розвитку стає максимально щільний кластерний акорд на *ff* (ц. 40, див. додаток Г, №38), який доводить істеричний тонус розвитку до пікової межі його можливостей. З нього починається останній, четвертий формент композиції (з ц. 40).

Акорд триває широкою сонорною полозою. В нього вривається вже знайоме ритмічне тремоло з першого форменту та викривлені інтонації валторн з третього форменту (ц. 41). Це апофеоз страшної картини духовного розлому світу. Ритмічний кістяк обростає щільною звуковою масою, яка вбирає у себе всі оркестрові тембри. В результаті, ми відчуваємо повну розгубленість у цьому хаосі звуків, вона поглинає будь-який прояв інтонації і починає розхитуватися на кульмінації, глісандуючи всіма голосами оркестру, ніби свідомість коливається на межі світів, не погоджуючись втратити тонкий зв'язок з духовним світом (ц. 44, див. додаток Г, №39).

Звучання зникає, випурхуючи одним глісандуючим потоком кудись вгору. Лунають буддійські дзвони і ми чуємо довгоочікувану акустичну розрядку від звукової енергії, яка тяжіє і тисне своєю нещадною силою – це звучить просвітлений До мажор (ц. 50, див. додаток Г, №40). Він повертає нас до духовної істини і відкриває шлях до божественного світла другої частини: «В цьому для мене є щось дуже сокровенне, можливо, сама,

<sup>62</sup> Зурначи – виконавці на зурні.

відкрита до всього, душа художника». Він (До мажор) ставить на коліна, і людина насправді хоче припасти до землі [245, с. 91].

Тут важлива наступна ремарка: знову, як в Першій симфонії, частина завершується звучанням До мажору. Але тут виникає важлива семантична розбіжність між ідеями таких завершень. В Першій симфонії, як ми зазначали вище, вона пов'язана з композиційною і драматургічною завершеністю частини. Тертерян ніби вмщає у неї програмний код його майбутніх одночастинних симфоній, в яких фазова спаяність архітектоники веде розвиток від перших звукових поштовхів, вібрацій всесвіту до катарсичного просвітлення в аурі До-мажору. На це активно вплинув певний експериментальний характер твору.

Поява ж цього акорду в кінці першої частини Третьої симфонії – це вже результат певного фазового розвитку, який приводить нас до занурення, переходу в інший світ з хаосу звуків через просвітлений тон До-мажору. Це підкреслює інший тип мислення композитора, де акорд не завершує розвиток, а стає точкою початку перебування в новому стані свідомості. До речі, цей факт також підкреслює, наскільки в Третій симфонії Тертерян переосмислює фазовість як тип розвитку композиції вже на рівні всіх частин симфонії, а не в межах окремого циклічного розділу. Це ще один важливий крок, в якому композитор відчув необхідність об'єднати архітектонику його майбутніх опусів у цільний монолітний каркас, який ніби спіралеподібна конструкція, фаза за фазою, скріплених єдиним стрижнем драматургічного процесу, виростає у композицію одночастинної симфонії.

Монодія *другої частини* піднімається над тлінним світом у інтонаційній чистоті та досконалості кожного свого звуку і огортається в скорботний тембр дудуку. Як і в Другій симфонії, одинокий звук тут стає сильнішим за товщу сонорних пластів, через які пробивається її відчайдушний голос. Здається, що він весь цей час був тут, промовляв до нас, вказував на істинний шлях до Бога, просто ми його не чули через звуковий хаос у своїй свідомості.

Мудрий, тихий голос дудуку, який триває на педалі-дам<sup>63</sup> іншого дудукіста, пробуджує людський розум до відвертого діалогу. Скорботний тон його вислову ніби відкриває нам справжню картину світу, в якій тріумфує, насправді, руйнівна енергія світу і дика пляска зурни – це просто спроба втекти від трагічної правди життя. Митець попереджає нас, що страшний кінець неминучий, якщо людство не переосмислить свої духовні орієнтири та не повернеться до своїх витоків, споконвічних традицій та мудрості предків з благанням відродити в ньому знання про його божественну суть.

Цей плач митця виявляє плач самого Тертеріяна. Його сильна туга набуває символічну висоту, виростає у масштаби вселенського плачу, отримує художнє узагальнення та демонструє, наскільки душа композитора була надломлена в той період життя. В коментарі про другу частину симфонії є одна фраза, яка дивує глибоким песимістичним тонусом висловлювання, таким не характерним для філософських ідей Тертеріяна. Здається, гуманістична природа його життєвих поглядів завжди знаходить позитивний шлях до духовного світу, але тут композитор відчуває глибоке розчарування, безвихіддя і, так би мовити, опускає свій погляд вниз. Ось цей коментар: «Складається враження, ніби кидають каміння, і воно стукає об дерев'яну кришку гробу» [245, с. 93]. Справді, відчувається глибокий біль композитора.

Образність монодії, окрім її інтонаційної природи та тембрового окрасу, композитор підсилює також тихими глісандуванням у там-таму, які звукозображають скорботні зітхання. Про це є ремарка Тертеріяна в партитурі: «Ефект, схожий на схлипування. Можна досягти також механічним шляхом».

Композиційно друга частина представляє собою формент-блок, який складається з двох форментів і має, навіть, умовну тричастинність форми.

Перший формент (ц. 52–55) – це сама монодія, яка проходить у діалозі дудуків (див. додаток Г, №41). Як ми писали вище, вона близька за жанровою

---

<sup>63</sup> «Дам – нота, яка постійно звучить на одному безперервному диханні» - ремарка композитора в партитурі.

природою до вірменських плачів. Монодія має імпровізаційну природу висловлювання, подібну до декламації, та рухається секундовими коливаннями, які в межах нетемперованого строю інструменту наповнюються чвертьтоновими звуками і наближають звучання до інтонацій плачу. Також важливу функцію тут виконують довгі паузи – це час для осмислення кожної нової думки, нового звуку монодії, час для її сприйняття.

Другий формент приєднується з ц. 55 (весь формент ц. 55–60, див. додаток Г, №42) і накладається на дап другого дудуку на тоні «с», який продовжує безперервно звучати. Формент представляє собою удари об рейку за сценою, які нагадують дзвони і огортаються ремінісценцією тремоловання ударних з першого форменту першої частини, що підкреслює ритуальну природу монодії (див. додаток Г, №43).

З ц. 60 повертається тема плачу у першого дудуку і це створює умовну тричастинність форми. Дудук продовжує свою безкінечну жалобу і розчиняється у тиші далеких світів, поступово втрачаючи силу голосу. Насувається дика енергія *третьої частини* симфонії, яка остаточно витісняє останній голос надії.

Майже вся фінальна частина симфонії – це повернення образу шаленого коловороту світу та ключових драматургічних ліній з першої частини твору. З активного вихорю первісної, примітивної природи ритму, наповнюючись всіма імперативними інтонаційними сферами з попередніх частин, розвиток фіналу доводить все дійство до апофеозу розколу людства. Це буде перший формент частини (ц. 61–88). Тут прозвучать і пронизливі верески тромбонів, підсилені гострим тембром мідною групи (ц. 63, див. додаток Г, №44), і гугняві награвання зурни, які особливо будуть викривляти недоречність повселюдних веселоців в момент страшної гибелі світу, і регіт валторн, який буде осміювати своїм іграшковим, бездушним голосом спробу людини осягнути трансцендентний вимір (ц. 75, див. додаток Г, №45), і з'явиться суха, механічна інтонація у фортепіано, яка підкреслить невідступний характер цієї звукової лавини (ц. 67, див. додаток Г, №46).

Кульмінацією цієї туттійної агонії стане широкий, міцний кластерний акорд на *ff*, який, багато разів повторюючись та постійно ритмічно роздрібнюючись (від протяжності у декілька тактів до тривалості вісімки), доведе нагнітання звучання до максимальної драматичної сили (починається кульмінація з ц. 85, див. додаток Г, №47).

Раптом кульмінація обривається і ми чуємо відголоски питальної інтонації тромбонів та плачу дудуків – це другий формент композиції (ц. 88, див. додаток Г, №48). Вони ніби знову нагадують нам про істину життя, про справжній шлях людини. Але нестримна енергія зурни та валторн знову повертає нас у матеріальний світ і вибухає тотальним оркестровим сміхом на *fff*, як сказав композитор – «все завершується феєрверком життя» [245, с. 94].

В цьому останньому акорді закодований До мажор, але він має нетипову для цього образу в симфоніях Тертеріяна мирську природу звучання. Сам композитор казав, що не відчуває у ньому просвітлену природу і ніби знову відступається від своєї гуманістичної ідеї перемоги духовності людини над її матеріальною сутністю: «І знову раптом неочікуваний “вихід” в мажор, здається, що торжество непохитне, мабуть, в ньому відчувається тріумфування, але я в нього не вірю. Хоч це і ствердний мажор, але він, по суті, зовсім не ствердний, в ньому проглядається пустота» [245, с. 93].

Але шлейфом цього сміху в До мажорі залишається тихий дап дудуку на тоні “с”. Все-таки це він остаточно завершує симфонію і може його одиночному молитовному голосі все ж таки жевріє надія? На це питання, мабуть, відповідь кожен знаходить сам.

Таким чином, Тертеріян вперше в Третій симфонії відверто випинає саркастичні та гротескові образи. Такий стиль не був притаманний композитору ні до написання Третьої, ні після неї. Можливо, це свідчить про те, який страшний біль переживав Тертеріян в той час і наскільки він був розчарований у силі всесвіту, яка так жорстко переступила через його почуття ніби не помічаючи страждань композитора.



Ця тема стане наріжною у його подальших симфоніях. Ще неодноразово ми почуємо плач митця та просто людини, яка зрозуміла трагедію світу і, не маючи можливість позбутися цих знань, мусить, як мученик, нести їх в собі все життя. Але найважливіше інше – ніколи Тертерян не дасть цьому болю перемогти надію в його серці. Там, в самому кінці, де після тотальної руйнації всесвіту, здається, вже ніколи не зародиться нове життя, тихо і молитовно жевріє аура світлого До мажору, як віра у все милостивого Бога – він не покине.

Символічно, що голос Тертеряна резонує в симфонії через специфічні тембри національних інструментів – дудука та зурни, включення яких виводить звучання оркестрового масиву до ірреальних меж: дудук – духовних, зурна – мирських. Це єдиний випадок, коли Тертерян доручить народному інструменту образність матеріального характеру.

І ще один цікавий прийом використовує композитор у творі. Всі основні образні сфери симфонії озвучуються універсальним та народним тембром. Наприклад, духовна сфера – це одночасно і універсальний глос тромбонів, і персональний голос Тертеряна у тембрі дудуку. Або в сфері матеріальних образів – валторна – це універсальний тембр, а зурна – впізнаваний атрибут вірменської культури. Повертаючись до тезису про персональний і символічний характер звучання драматургічних сфер симфонії, це стає ще одним підтвердженням цієї думки. По суті, всі голоси тут промовляють одну ідею, тільки з різним рівнем її символічного наповнення та особистісного усвідомленням.

Більше того, цікаво, що ці тембри завжди виступають у дуєтному діалозі, ніби проявляючи безкінечний сумнів всередині людини, пошук істини в езотеричних питаннях, її право вибору як найвищого творіння Богу, а також демонструючи дуальність нашого світу і дві сторони його буття – духовність і матеріальність, життя і смерть.

Третя симфонія закінчує перший, ранній етап у симфонічній творчості Тертеряна, який пов'язаний, з одного боку, з кристалізацією композиційної

структури жанру в рамках циклічної форми, а з іншого – з інтенсивною роботою в області сучасних композиторських технік. По суті, вже у Третій симфонії Тертеріан впритул наближається до одночастинності, яка яскраво проявляється у тенденції до тематичного та драматургічного поєднання частин.

Але композитор відчуває, що циклічна модель не до кінця відповідає тому рівню структуризації творів, який вже яскраво проявляє себе у його багаточастинних симфоніях і активно демонструє певну штучність поділу композиційного цілого. З іншого боку, Тертеріан остаточно фіксує для себе у цих трьох опусах, що саме жанрова природа симфонії є ідеальною для відтворення його музичних ідей.

Тож пошук продовжується і дуже скоро композитор знаходить той самий жанровий інваріант, який умовно вже реалізується ним у попередніх симфоніях, але ще не позначається композитором окремим типом форми. Переламною точкою стає його Четверта симфонія, в якій Тертеріан остаточно знаходить, осмислює та маніфестує ідеальну композиційну парадигму його майбутніх творів – одночастинну симфонію.

### **Висновки до другого розділу**

Перші три симфонії Авета Тертеріана можна назвати етапом формування симфонічного стилю і композиторського методу митця. Причому цей процес відбувався в безперервному висхідному векторі творчого пошуку – Тертеріан з кожним новим опусом тільки розвивав свої новаторські ідеї в переосмисленні традиційної симфонічної концепції та її взаємодії з мовними системами ХХ століття, глибше занурювався у філософське питання істинного призначення людського буття та вже окреслив перспективи його художньої переоцінки поняття «національний симфонізм».

Перша симфонія відкрила для Тертеріана нову жанрову парадигму, художня концепція якої дуже влучно відповідала естетичним запитам

композитора. Тертерян одразу відчув, що генетика цього жанру дозволяє виражати високі філософсько-узагальнені ідеї тільки мовою звуків і це було надзвичайно суголосно його творчому духу. Композитор в цей період значно переосмислює питання самостійності феномену звуку, його спроможності без додаткових мовних маркерів втілювати потрібну глибину символізму художніх образів.

Зважаючи на те, що симфонія була першим досвідом роботи Тертеріана у цьому жанрі, вона має виражений експериментальний характер творення музичного матеріалу та певну стильову еkleктичність в масштабах всього опусу, особливо між першою та рештою частин симфонії (на це вплинуло написання опери «Вогняне кільце», на яку композитор переключився після завершення першої частини опусу).

Перша симфонія має ще достатньо різномірних зв'язків з «семантичним інваріантом»<sup>64</sup> класичної симфонії. Вона циклічна, має чотиричастинну будову, тут використовується прийом тематичних арок між частинами, втілюється діалектичність основних образів твору та їх фінальна трансформація.

Але, разом з тим, вже у цій симфонії проявляє себе тенденція до інтонаційної цілісності музичної тканини твору, яка стає базисом для майбутньої ідеї фазовості композиції, Тертеріан експериментує з різними техніками структуризації архітектоники симфонії (працює з сонорикою, серійністю, алеаторикою та іншими техніками), з'являється нова трактовка музичних тембрів, які починають виконувати драматургічну функцію побудови частин твору та намічається новаторська концепція Тертеріана в художньому переосмисленні включення фольклорного компонента в музичну тканину симфонії. Композитор ще використовує метод цитування, але подальша інтонаційна робота з ним вже виходить за межі звичного варіантного переінтонування, яке було характерне в симфонічній музиці вірменських композиторів до Тертеріана. Натомість, він приходить до методу

---

<sup>64</sup> Термін належить Марку Арановському [17].

авторської реконструкції звукового середовища народних та духовних жанрів вірменського мистецтва через відтворення у пам'яті особистого емпіричного слухову досвіду та генетичного коду всієї вірменської культури. Цей комплекс нових мовних засобів стає фундаментом майбутнього симфонічного стилю композитора.

У Другій симфонії вперше проявляється композиторський метод Тертеряна. Це означає, що він відмовляється, за його словами, від системи «вигадування» музики, тобто Тертерян вже не пише твір частинами, з перервами і навіть відмовляється від роботи за інструментом для пошуку певних звучностей, а ніби, «чує» твір цілісно, від початку до кінця, входячи в особливий стан сприйняття звукової інформації і далі просто переносить, розшифровує її у символах нотної партитури.

Також у Другій симфонії східний менталітет композитора виражається у небувалій до цього у вірменській симфонічній музиці новаторській ідеї побудови композиції опусу (він тричастинний) – вперше цілою частиною симфонічного циклу стає сольний епізод, який будується на вокальній імпровізації авторської монодії (це, до речі, перший приклад роботи Тертеряна з хором та голосом у симфонічній музиці). Такий прийом Тертерян буде використовувати і в наступних своїх творах (Третій, П'ятій, Сьомій).

Третя симфонія стає експозицією головних рис зрілого симфонічного стилю композитора. В ній вже окреслюється фазовість мислення Тертеряна, монодійний принцип формотворення, як основа логіки композиційної побудови симфоній, традиційна музична культура як сфера персонального висловлювання, універсалізація образів, наповнення їх символічним змістом, сонорна композиція як конструктивний базис архітектоніки симфоній, встановлення сталої семантики окремих тембрових груп оркестру (наприклад, народні інструменти – це голос автора, виключення – зурна з третьої частини Третьої симфонії; струнні – звуковий каркас, образ

космічного ефіру; мідні духові – символіка імперативу, антитези; клавесин, фортепіано, арфа, дзвони – сфера духовної семантики).

Ранні опуси Тертеряна стають культурним перехрестям інтуїтивних рефлексій східної емоційності з конструктивною логікою західного раціоналізму. В них ще відчувається діалог двох діаметрально різних світів, які, кожна своєю унікальною мистецькою мовою, декларують єдині, насправді, для всього людства постулати духовної істини буття. Цей діалог буде спонукати формуванню нової ієрархії мовно-жанрової системи, яка почне визрівати в поняття «тертерінівський стиль симфонізму». І вінцем цього пошукового етапу стане новаторська одночастинна Четверта симфонія композитора, яка знову перетвориться у перший крок вже в новій парадигмі музичних світів Авета Тертеряна.

## РОЗДІЛ 3

### ОДНОЧАСТИННІ СИМФОНІЇ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА В КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

#### 3.1 Західний та Східний тип медитації у Четвертій та П'ятій Симфоніях Авета Тертеріяна

Кінець 1976 року став переламним рубежем в творчості Авета Тертеріяна. Музичний світ вперше почув його *Четверту симфонію*<sup>65</sup>. Це був сакральний момент для композитора. Четвертий опус сформував ідеальну жанрову модель для філософських рефлексій митця і, за словами самого Тертеріяна та багатьох дослідників, повернув творчий погляд композитора від споглядання зовнішньої світу до пізнання внутрішніх глибин людського «я», самопізнання.

Маргарита Рухкян у своїй книзі згадує, що перше враження слухачів і колег про симфонію були неоднозначні. Публіка, яка звикла до яскравої образності попередніх творів Тертеріяна, не одразу сприйняла нову симфонічну «ідеологію» композитора. Були і прихильники, і критики такої музики, яка вимагала високої ступені інтелектуальної співучасті в процесі занурення в художній світ симфонії. Але зараз, через багато років після її написання, ми, дослідники і музиканти, в один голос підкреслюємо значимість Четвертого опусу в загальній парадигмі симфонічної творчості композитора. Такий шлях осмислення знадобився нам, не Тертеріяну – він все зрозумів ще у далекому 76-му році.

В Четвертій симфонії композитор приходить до одночастинності, яка, на відміну від перших трьох симфоній, де зберігався зв'язок з традиційним симфонічним циклом, переважала «дія», постійно відчувався якийсь процес,

---

<sup>65</sup> Присвячена диригенту Давиду Ханджяну.

Прем'єрне виконання відбулося 19 листопада 1976 року у Єревані.

Симфонія мала одразу два прем'єрні покази: через кілька днів після завершення симфонії вона була виконана в Єревані (диригував Давид Ханджян), а ще через декілька днів – у Тбілісі на фестивалі «Завказька музична весна» (диригував Джансуг Какхідзе)

представляє неподільну, монолітну розгорнуту симфонічну композицію, де рефлексія і медитативність станів починають переважати над процесуальністю. Таке відчуття композиції Тертерян демонстрував ще у ранніх циклах, але саме в Четвертій симфонії природа музичного мислення Тертеряна нарешті знайшла відповідну їй конструктивну форму.

Четверта симфонія вперше демонструє глибоку духовну потребу композитора в універсальному пізнанні східних і західних медитативних практик. Для Тертеряна це нова область симфонізму. Медитативні стани зосередженості, поглибленості були присутні у його творах і раніше, але фрагментарно, в окремих частинах і розділах. Композиція ж Четвертої симфонії повністю вибудовується за принципами медитативної драматургії<sup>66</sup>. За словами С. Савенко, у творчості Тертеряна «жанр симфонії стає експозицією східного медитативного самопізнання, а пошуки співвідношення особистого і абсолютного – його головним змістом» [210, с. 15].

Як результат прагнення композитора до ідеї універсалізації, психологізації симфонії, виходу тут від зовнішніх проявів круговороту буття, в Четвертій симфонії Тертерян відмовляється від введення в оркестр народних вірменських інструментів або інших національних маркерів, вважаючи їх елементом «декорування» симфонії: «у Четвертій вже немає жодних зовнішніх “розважальних” моментів. Усе зовнішнє тут зовсім зняте» [245, с. 96].

Хоча, насправді, твір має дві редакції<sup>67</sup> і в першій з них композитором був записаний говір двох голосів, які читають уривки із Середньовічної вірменської поезії. За ідеєю Тертеряна, один читець повинен був монотонно

<sup>66</sup> У роботі ми спираємось на визначення «медитативної драматургії» Валентини Холопової: «неконтрастна монодраматургія, яка заснована на саморусі» [282, с. 344]. Основними якостями драматургії даного типу дослідниця називає відмову від традиційного циклу, введення статичного образу в якості провідного, уповільнений плин часу, підвищену увагу до деталей, безперервність та незмінність потоку, який може привести до введення нових елементів і якісного зрушення.

<sup>67</sup> Редакції 1976 та 1984 року.

говорити нечіткий текст, а його голос доноситься звідкись із глибини (він записується на фонограму), щоб бути ледь уловленим слухом. Інший голос на передньому плані, вриваючись у загальний процес руху музики, повинен був промовляти, як заповітне слово, фразу «Просвітїть розум» («Śnī ū ūṛiṇi»).

У другій редакції Тертерян замінив голос і слово тембром клавесину, обумовлюючи це якраз бажанням вивільнити музику симфонії від будь-яких джерел конкретних семантичних кодів, які можуть відводити слухача від головного ідейного посилу твору: «Потім, для того, щоб не відволікати слухача зовнішнім ефектом, створення цього далеко фону, який мерехтить, було доручено клавесину. Але в таких випадках завжди є небезпека асоціювання з визначеною епохою, часом. Я вже використовував клавесин тільки тому, що він для мене став абсолют. В мене він не є носієм конкретного начала, а подібний антику, повітрю, воді... Десь далеко людина щось грає, і до речі, чим не ясніше, тим краще...» [245, с. 98–99].

І ще одна розбіжність редакцій – це метрична оформленість партитури. В першому варіанті Тертерян не прописував чітку тактову розстановку і, таким чином, активну інтерпретаційну роль отримувал диригент і, в залежності від цього, симфонія могла тривати зовсім різний проміжок часу (Маргарита Рухкян писала про варіанти 19, 25, 29 і навіть 32 хвили, ось така розбіжність!). Це, на наш погляд, теж має витоки з народних виконавських традицій вільної метричної імпровізаційності. Тому, можливо, у другій редакції Тертерян вже прописав такти та хронометраж тривання окремих відрізків симфонії, де це було потрібно, чим також забезпечив певну контрольованість виконання, яке, в результаті, буде найбільше наближене до художнього ідеалу композитора<sup>68</sup>.

З попередніх тверджень витікає ще один важливий факт – у Четвертій симфонії вперше з'являється характерний для майбутнього творчого стилю

---

<sup>68</sup> Враховуючи викладені вище ідеї, для дисертаційного аналізу симфонії ми взяли саме другу редакцію композитора.



Тертеряна прийом роботи з оркестром і голосом (хором)<sup>69</sup>, пов'язаний із просторовою диференціацією планів звучання. Він здійснюється композитором за допомогою реального розподілу джерел звуку (на сцені і за сценою) чи за допомогою магнітофонного запису. Цей досвід прийшов в симфонічні опуси Тертеряна, безумовно, із його драматичних творів (опери «Вогняне кільце») і далі буде активно проявлятися також на рівні театралізації його симфоній.

Слід відзначити, що дослідниця С. Савенко у своїй статті «Авет Тертерян» [209] вказує, що ця тема є цитатою Георга Генделя. У пошуковому процесі нам вдалося знайти віддалену подібність даної теми з деякими творами Генделя (зокрема, із сюїтами f-moll, F-dur та з увертюрою із опери «Рінальдо»). Досліджуючи це питання, ми прийшли до висновку, що тут немає цитування творів Генделя, але є своєрідна алюзія, «відновлення по пам'яті» композитором ХХ століття портрету музики іншої епохи. Тут скоріше можна говорити про «колекцію» мовних прикмет композиторського стилю Генделя, які зібрані як спогади про численні сторінки його творчості, та не співпадають із жодною з них. Ця тема має, можливо, символічний сенс, який пов'язаний для Тертеряна з категорією вічного, непорушного, духовного. Тим паче, що одною з основних ідей цієї симфонії є деперсоналізація будь-яких образно-музичних «портретів». Тому цитування, в такому випадку, стає неможливим творчим рішенням.

Четверта симфонія представляє собою одночастинний монолітний твір, але, безумовно, процес медитативної трансформації станів всередині цільної архітектоніки твору, пов'язаний з певними етапами заглиблення у складний світ людського «я», рівнями самопізнання і самоспоглядання, все одно спричиняє умовний розподіл композицій на певні фази розвитку, в яких сонорний матеріал розвивається за типом *трансформації*.

---

<sup>69</sup> Склад оркестру четвертий із розширеною ударною групою, ксилофоном, челестєю, клавесином та фортепіано.

*Перша фаза* (до ц. 48) відкривається м'якими ударами дзвонів, які, за прикладом попередніх симфоній композитора, є атрибутикою ритуального процесу та призначені сконцентрувати свідомість на моменті занурення у трансцендентний стан.

З хвиль вібрацій дзвонів<sup>70</sup> виринає хорал клавесину як символ чогось старовинного та високоінтелектуального. Це образ антику, знак мудрої історії, яка пробуджує в нашій пам'яті стихійні абстрактні спогади, не прив'язані до конкретних ситуацій або подій. Вони уособлюють щось далеке, споконвічне, істинне. Це не осягнуто нашою свідомістю, але живе в пам'яті родового егрегору та спроможне увійти в з нами діалог, коли ми будемо до цього відкриті. Цей хорал стає першим форментом фази (ц. 5–10, див. додаток Г, №49).

Пам'ять реагує на сигнал з минулого і починає пробуджуватися до діалогу з внутрішнім его людини. З ц. 6 включається акустичний хаос у струнних – це другий формент (див. додаток Г, №50). Він відтворює звукову атмосферу стану свідомості людини, яка занурюється у медитативний транс, її розхитані коливання в процесі поступової відмови від зовнішньої дійсності, втрати зв'язку зі звичним лінарним часом та трьохмірним простором. Людина нібито прислуховується до власного звукового світу, шукає внутрішню точку опори.

Процес поступового заглиблення у трансцендентний стан, розширення, розсунення меж свідомості, вивільнення її від жорсткого зв'язку з земним континуумом, посилюється композитором через нарощування тембрального, звукового та динамічного об'єму музичної тканини фази від кластеру перших скрипок на *ppp* до масштабного оркестрового *tutti* на *ff* (див. додаток Г, №51) і цей процес буде тривати аж до початку *другої фази* симфонії.

Новий виток спіралі (ц. 48–74) приводить розвиток до злиття свідомості людини з безкінечним джерелом енергії комічного простору. Ми

<sup>70</sup> «Дзвони можуть продовжувати грати як далекий відзвук попередніх ударів, та не далі ніж до ц. 7» (примітка Тертеряна у партитурі симфонії).

ніби відкриваємо скриньку Пандори, з якої виринають невідомі до цього для людини божественні знання, відкриваючи справжню красу та безмірність світобудови. Щільність оркестрового звучання, динамічна кульмінантність, тембральна строкатість, інтонаційна поліфонічність – начебто світ явився нам у всьому розмаїтті своїх фарб і звуків. Дослідниця Марія Кузнецова влучно визначає його як «екстатичний стан» [132].

Першим форментом стає сонорна полоса, яка продовжує своє тривання з першої фази. На її тлі починається поліфонічна перекличка тематичних реплік мідної групи, які є, до речі, інтонаційною ремінісценцією з Першого струнного квартету Тертеріяна. Це другий формент (див. додаток Г, №52). Поступове підключення нових голосів та оркестрових тембрів дерев'яної групи (третій формент, ц. 53) на фоні триваючих кластерів у струнній розширює діапазон звучання, максимально посилюючи сонорний ефект і підкреслюючи пограничність екстатичного стану (див. додаток Г, №53).

Ця фаза сонорної форми поєднує в собі ознаки динамічного і статичного руху. На фоні гармонічних співзвуч, які тривають і є міцною стримуючою силою (статика), образом непорушності духовних законів, константи буття, почергово у дерев'яно-духової та мідно-духової груп проносяться мелодичні потоки, у яких імітаційно звучить єдина тематична ланка (динаміка)<sup>71</sup>.

З ц. 57 на кульмінації оркестрового *tutti* у музичну тканину вплітаються тембр челести, м'яке звучання клавесину та фортепіано (див. додаток Г, №54) – це четвертий формент. Відбувається поступовий динамічний спад, «збирання» звукового масиву, «відключення» оркестрових тембрів. Нову «ділянку» розділу (ц. 59–74) можна назвати «нульовою зоною» – тут не відбувається жодних подій, це стан повної відмови і пустоти, процес піднесення над тим, що відбувається. Виникає почуття зависання, навіть розкачки (це графічно відображено у партитурі) з рідкими «поштовхами» і тремоло ударних інструментів, які створюють враження спроби вирватися з

<sup>71</sup> «Грати, неначе перекривлюючи один одного» – ремарка автора у партитурі симфонії.

цієї порожнечі, випасти з цього стану. Але ми розуміємо, що виникнення цієї порожнечі віщує про наближення якогось надчуттєвого досвіду, який готовий відкритися людині. Наступає *третьа фаза* симфонії (ц. 74–118).

Відкриває фазу пронизуючий ефір мотив чистої октави та чистої квінти у валторни – це перший формент сонорної композиції (див. додаток Г, №55). Наближається момент істинного пізнання. Кульмінаційна точка настає з ц. 92 – у струнної групи розгортається гармонічний комплекс з 57 тонів ( $E - h^3$ ), який нібито охоплює максимальний об'єм звучання, весь спектр космічного ефіру (другий формент). Свідомість повністю відкривається і ми чуємо просвітлений До мажорний тризвук (див. додаток Г, №56) – символ пізнання вищого розуму, абсолюту, повної внутрішньої гармонії, балансу рацію та емоцію. Це катарсичний стан. Досягнуто повну внутрішню рівновагу, більше немає меж ані часових, ані просторових.

З ц. 114 знову з'являється тема клавесину – третій формент фази (див. додаток Г, №57). Вона звучить як об'єднуюча ланка між розділами, яка дозволяє відчутти поступовий перехід у якісно новий медитативний стан. Проте і клавесин поступово розчиняється в об'ємі чистих інтервалів. Все зайве залишається поза свідомістю і людина починає розмову з Богом.

Несподівано у цю розмову проникають далекі рівномірні удари, носії якоїсь земної континуальності – починається *четверта фаза* симфонії (ц. 118–158). Відбувається різкий злам, певна зовнішня сила буквально вибиває із стану рівноваги<sup>72</sup>. Оркестрову тканину прорізає міцний кластер у всіх голосах партитури (перший формент, ц. 121, див. додаток Г, №58), який переростає у страшний набат (другий формент, ц. 122, див. додаток Г, №59). Композитор встановлює двохдольний розмір<sup>73</sup>, виписує рух чвертками, вертає дисонантність звучання акордів і цим підкреслює механістичність цієї сили, її матеріальну природу.

<sup>72</sup> Дослідниця Марія Кузнецова називає Четверту симфонію Тертеріяна «перерваною медитацією».

<sup>73</sup> Симфонія не має визначеного розміру – час тривалості звучання вказано композитором у секундах.

Завершується композиція поступовим таненням звучання: відбувається «згасання» тембрів, з'являються окремі звуки з кластерів, затихає динаміка (до *ppp*): «Завершення симфонії <...> “згортанням” простору до рівня одного звуку створює своєрідну симетрію – весь процес розгортання вертається до початку, до вихідної точки» [245, с. 147]. В кінці знову чути дзвін (ц. 153) як символ повернення виходу з медитативного стану. Ми ніби повертаємося із безкінечного простору «внутрішнього світу» назад у реальну дійсність.

Четверта симфонія, безумовно, рубіжний, знаковий твір у галереї симфонічних опусів композитора. Вона стала першим опусом, в якому Тертеріан композиційно «сформулював» свою модель одночастинної симфонії, стала прикладом певної універсалізації, синтезу особливостей західного і східного мислень, без конкретних ознак національної приналежності, відкрила нові кордони розуміння простору та часу в іншому комічному континуумі тривання з безкінечною вертикаллю та горизонталлю перспектив та намітили шляхи для майбутньої театралізації симфонічних опусів композитора.

Тертеріан любив повторювати, що Четверта симфонія виявилась однією з найскладніших у процесі роботи, але найближчих по духу і тону висловлювання його творів: «Я завжди вважав, що Четверта симфонія – це “моя Симфонія”, “моя правда” <...> Симфонія близька мені ще й тому, що її звукова атмосфера начебто залишає слухача наодинці із собою, і тут починається пізнання власного “я”, через звук і тишу, музику Космосу і Землі» [245, с. 96].

1970-ті роки виявилися досить плідними для Тертеріана. Після завершення Четвертої симфонії він продовжує активну творчу роботу в Німеччині. В 1977 році оперний театр міста Галле здійснює постановку опери Тертеріана «Вогняне кільце» у новій сценічній версії<sup>74</sup>. Вистава пройшла з таким величезним успіхом, що опера згодом була обрана для виконання в Галлі на відкритті щорічного Генделівського фестивалю і мала

<sup>74</sup> Диригент – Ханц Юрген Венцель.

широкий резонанс у німецькій пресі. А вже у 1978 році Тертеріан отримує замовлення від видавництва «Edition Peters»<sup>75</sup> на написання симфонії для відкриття у Лейпцигу нової будівлі Концертного залу Гевандхауз. Нею стала *П'ята симфонія*<sup>76</sup> композитора<sup>77</sup>. Подібно іншим опусам, вона має посвяту – диригенту Геннадію Рождественському.

Одною з головних новацій Тертеріана в П'ятій симфонії, яка окреслила інший тип композиційно-драматургічного розвитку творів композитора, стало переосмислення значення феномену звуку. Він піднімається для Тертеріана на рівень цілої теми, фази, цілої симфонії. В ньому міститься одночасно і вертикаль, і горизонталь композиційного вектору. Звук монодичний і поліфонічний. І найголовніше – він драматургічно абсолютно самостійний, а значить, спроможний ставати головною опорою у системі архітектоніки цілого твору. Відповідно, новий тип одночастинної симфонії, яку він апробував у Четвертій симфонії, стає ідеальною формою для виразу цих ідей.

За зауваженням самого композитора, цей опус є продовженням Четвертої симфонії, піднімає на поверхню імпліцитно виражені в ній ідеї, хоча і є концепційно іншою. Суть драматургічного конфлікту П'ятої симфонії складає протистояння монодії як образу древньої культури, яка втілює медитативне начало, остинатному шквалу кластерів, що представляють собою дієве начало і, по суті, ці два начала тут мають рівні позиції: «Медитативність та дієвість Тертеріана пов'язані з конкретними визначеними типами напруги і просування семантичного потенціалу симфонії, що відображуються на просторовій структурі твору <...>

<sup>75</sup> «Edition Peters» – міжнародне музичне видавництво, яке було засноване у 1800 році німецьким музичним видавцем Максом Абрахамом. Штаб-квартира знаходиться у місті Лейпциг, Німеччина.

<sup>76</sup> Присвячена диригенту Геннадію Рождественському.

<sup>77</sup> Дослідниця Світлана Саркісян зазначає, що прем'єра симфонії відбулася 11 листопада 1980 року, але не в Лейпцигу, а знову у місті Галле (Німеччина). Диригував симфонічним оркестром Генделівського фестивалю Кристіан Клюттиг, соліст – Гарик Мурадян (к'яманча).

Взаємодія цих образно-структурних корелятивів у кожній симфонії Тертеряна є індивідуальною» [109, с. 145].

Дієве начало превалує у П'ятій симфонії, з визначеною періодичністю вона стискається, розгортається, завмирає у нерухомій точці-звучі і переходить у медитативну тривалість. Таким чином, ми спостерігаємо процес пульсації просторового поля: «виходячи з відправної точки <...> воно поступово розширюється, досягаючи все більшого об'єму, потім різко звужується до мінімуму, згортається, знову розширюється і знову звужується і так далі. Логіка такого процесу тісно пов'язана з логікою плину симфонії: одночасно із звуженням простору “час дії” поступається місцем “часу споглядань”» [109, с. 145]. Сам Тертерян називає «час споглядання» своїх творів «нульовим часом» і пов'язує його з вірменським світоглядом: «У нас перед очима завжди гори, і мабуть, перспектива нам відкривається не в далину, а вгору» [245, с. 17].

Трансцендентні стани симфонії позбавлені прикмет медитації як універсального духовного акту, який витриманий у послідовності його стадій і процедур. «Час споглядань» неначе занурює у етнічні глибини не прямим позичанням національних вірменських мелодій, а художньою реконструкцією їх особливостей сучасною лексикою композитора.

Для Тертеряна П'ята симфонія стає більш «особистісною». Вона передає індивідуальний голос автора, його роздуми, пошуки, процес самозаглиблення та самопізнання. Тому композитор знову звертається до вірменського національного інструменту з досить специфічним тембром – *кяманчі*. Як і в інших симфоніях, де Тертерян використовує в симфонічному оркестрі натуральне звучання вірменських народних інструментів, даному тембру він доручає важливу, функціонально значущу роль – у ньому ніби звучить голос композитора, авторське «я»: «У цій симфонії я використав натуральне звучання кяманчі, саме вона бере на себе провідну функцію. Кяманча оповідає про те сокровенне, що я хотів сказати людям» [245, с. 102].

Композиція П'ятої симфонії є спаяним драматургічним полотном, неподільним на частини, без чітких «цезур» і свідомо артикульованих структурних меж. Проте умовно її можна розмежувати на розділи, які відповідають певним фазам драматургічного «проростання» матеріалу. У симфонії чотири фази, які розвиваються за типом *трансформації*<sup>78</sup>.

Первинним імпульсом твору, з якого проростає інтонаційна енергія композиції, є одиночний звук. Більш того, він є смисловим центром у медитативних фазах твору, а саме – в першій та третій, де слово передається кяманче<sup>79</sup>.

Драматургічна програма *першої фази* симфонії (до ц. 13) малює нам стан ритуального занурення у духовну медитацію. Композитор відтворює можливостями оркестру образ звукового хаосу космічного ефіру, в який ми поступово заглиблюємося з кожною новою інтонацією. Це саме хаос, тому що свідомість людини не спроможна розкодувати цю матричну систему космосу.

За своєю природою перша фаза монодична. Логіка її розвитку будується на визріванні з найдрібнішої одиниці – точки «*as*» – усієї звукової матерії, що має свою внутрішню сонорну динаміку. Основним композиційним рушієм тут стає поступове широтне потовщення звукового поля, де кожний новий елемент чи цілий комплекс елементів нарощується на звук «*as*».

Перший формент (ц. 1–8) відкривається цим звуком, який, зароджуючись у гобою, триває і переходить до других скрипок, наче поступово встановлюючи свою централізуючу функцію (див. додаток Г,

<sup>78</sup> Логіка композиційного членування симфонії і конкретні межі фаз будуть вказані і пояснені далі, в аналізі драматургії твору.

<sup>79</sup> Це зазначає і дослідник Левон Акопян: «Одночастинна П'ята симфонія Тертеряна (1978) заснована на звуці *as*, який грає роль свого роду лейттону або, краще сказати, першоелементу. По ходу майже п'ятдесятихвилинного опусу він піддається мікрохроматичним «викривленням», контамінується іншими тонами (аж до перетворення у багатозвучний кластер), змінює забарвлення і динаміку. Характерна для сонористики мінімізація ролі дискретних звуковисотних зв'язків сприяє створенню атмосфери архаїки, причому в даному випадку – з виразним орієнтальним відтінком» [10, с. 210].



№60). У скрипок цей звук перетворюється у педаль-дам і супроводжується античними тарілками (*crotali*), які видзвонюють мотив з двох сусідніх звуків – *f* і *g*, і пунктирною фігурою бурвару<sup>80</sup>. Проте ритмічний компонент не додає експресії звучанню, а лише створює ритуально-шумовий ефект.

На цьому фоні вступає мелодичний голос кяманчи з тим самим звуком «*as*». Як і властиво даному інструменту, він імпровізаційно розвиває основний тон, який то розхитується, «роздувається», то застигає і знову вібрує у нетемперованих ковзаннях вгору і вниз, але не далі півтону.

І ось той самий знак, сигнал, який так наполегливо ми шукаємо у звуковому ефірі. Голос кяманчі ми ніби впізнаємо, він резонує з нашою генетичною пам'яттю, підсвідомістю і тому його звучання ми розкодовуємо у загальній субстанції інтонацій. Ми починаємо прагнути до нього, усвідомлюючи, що у взаємодії з цим далеким голосом ми можемо досягти просвітлення.

В результаті, у першому форменті створюється специфічне інтонаційне поле, яке симетрично розкривається від центру – звуку «*as*», як віяло, у низхідному і висхідному напрямку. Крайові межі даного «інтонаційного згустку» лімітовані звуками *f* та *h* і заповнюються, окрім тонів «*g*», «*as*», «*a*», додатковими мікротонами, які виникають за рахунок глісандування на кяманче і створюють внутрішній хроматичний резерв між «*as*» і «*a*», «*as*» і «*g*». Така організація інтонаційного матеріалу близька до особливостей вірменських ладів наявністю тетрахордової структури та геміольної секунди (*as – h*).

Важливо відмітити, що тетрахордовий край *f – h* створює не чисту кварту, а збільшену, що можна пояснити геміольною традицією східних ладів. У подальшому розвитку симфонії тритон (у різному його звуковому

<sup>80</sup> Ще одним знаком прояву особистісного у даній симфонії є введений Тертеряном в оркестр «бурвар» (з вірм. – «кадило») – атрибут церковного священного дійства – кадіння. Він не має національної забарвленості, проте його особливий дзвінкий відтінок викликає асоціації, пов'язані з храмовою атрибутикою вірменських релігійних служб. Тут немає прямого відображення церковного ритуалу, його обрядової частини, але є натяк на звернення до Бога.

втіленні) буде основним елементом у конструюванні сонорної композиції, а тритонова енергія буде наповнювати всю тканину твору.

Зазначимо також, що звучання тематичної репліки у кяманчи долає умовно нотовану тактову риску, переходячи у вільний неметризований простір, що в цілому і було метою композитора: «Партія кяманчи не тактована, і всі мелодичні її рухи визначає диригент» (ремарка автора в партитурі).

Таким чином, вже у першому форменті композитор викладає у «зародковій» формі основні ідеї симфонії. З одного боку, – це «праматерія», яка в решті решт розгорнеться у кристалізовану композиційну структуру тільки у третій фазі, з іншого – певний «ладовий ембріон», який повноцінно розкриється і відобразить індивідуалізований національний образ теми третьої фази.

Другий формент (ц. 8–11) включається в загальний розвиток фази і є стійкою сонорною половою, що континуально розгортається (див. додаток Г, №61). Ця сонорно-структурна форма має віддалені широтні межі ( $E_1 - h^2$ ) і відносно однорідну щільність по вертикалі. Вона переважно складається із грон великих і малих секунд (рідше терцій і септим), які вибудовуються у вертикаль над фундаментальним інтервалом – квартою (в даному випадку чистою,  $E_1 - A_1$  у контрабасів).

Отже, ладово-звукорядна модель, викладена у першому форменті у вигляді чергування секунд (в тому числі – геміольних), стала компонентом великого сонорного поля у другому форменті. Акустично ця модель не прослуховується в деталях, тому що щільність загальної звукової маси, яка зведена у міцний кластер, дуже висока і це виключає можливість вловити індивідуальні фарби її елементів. Проте вона чітко зафіксована у графічному силуеті партитури. Цікаво зазначити, що ця полоса поділяється на 32 лінії (16 партій), але є тембрально однорідною – її виконує струнна група *divisi*. Для Тертеріяна прийом поступового включення тембрів і груп оркестру, наростаючого потовщення «звукової плоти» є характерним (зустрічався у

Четвертій симфонії). Більше того, саме струнні інструменти частіше за все виконують у симфоніях функцію оркестрової педалі.

Паралельно з кластером струнних, який тягнеться, продовжується тембровий розвиток спектру, що оточує сонорну точку «*as*» – звуків *f* та *h* (гобой, великий та малий кларнет). Елементом, який конструює композицію, знову стає тритоновий контур ладової моделі, який був встановлений у першому форменті. Важливо зазначити, що академічні інструменти в межах своїх виконавських можливостей, реконструюють специфіку народного інтонування у нетемперованому полі звучності, успадковують манеру та прийоми гри на кяманче (зокрема, глісандування)<sup>81</sup>.

Третій формент (ц. 11–13), не зважаючи на малі масштаби, є концентратом міцної енергії, тобто енергетичним згустком (див. додаток Г, №62). Його початок сповіщається трьома ударами барабану (*cassa*) і різким динамічним сплеском (від *p* до *fff*), який буквально підриває загальну канву усієї фази. Здавалось би, в момент, коли для того, щоб доторкнутися у своїй свідомості до кяманчи і увійти в трансцендентний стан прояснення залишається тільки один крок, кластери неочікувано вриваються у медитативний процес та витягують тебе назад у звуковий хаос. Кяманча віддаляється та пропадає у космічному шумі.

Структурно даний формент зростає із сонорної полоси (виконується лише струнною групою), проте інтервальна щільність кластеру тут досягає його максимального стискання. Збільшується кількість складових його звуків, які перетворюють сонорну пляму у «надбагатоголосне кластерне співзвуччя» (В. Холопова) – у 50-голосну вертикаль. Сонорна композиція тут вибудовується через достатньо агресивне кластерне пульсування. В результаті, динамічний профіль форменту розвивається не за рахунок зміни тембрів, а виключно завдяки ритмічному пульсу. Спочатку він рухається рівномірно (чвертки), потім ламається завдяки ритмічному дробленню, що

<sup>81</sup> «Glissando на  $\frac{3}{4}$  тону виконувати губами» – ремарка автора у партитурі.

створює ефект прискорення (тріолі → восьмі → шістнадцяті) і весь цей процес займає лише 5 тактів.

Після кульмінації («ритмічної» та динамічної) знову настає різкий спад за рахунок згортання динаміки від *fff* до *pp* (2 такти) – сонорний матеріал із активного пульсуючого режиму перемикається назад – у континуальний, зберігаючи при цьому звуковисотну природу кластеру. Таким чином, процес гальмування також реалізується через погашення гучності та ритмічне «застигання», свого роду «кадансування». Композиція формент-блоку замикається із поверненням повторюваного звуку *f* у античних тарілок (*crotali*). Сонорний потік не вичерпується, а переростає у звукове плато, котре триває, довго перебуваючи в одному стані. З появою ритуального дзвону, бурвару (ц. 13) настає фаза гучнісного континууму, яка виконує функцію композиційної цезури перед другою фазою.

Отже, принципи вірменської монодії, творчо реконструйовані Тертеріаном на початку П'ятої симфонії, відтворюють стан перебування у вічному «тепер». Цей стан є домінуючим. Він втримується однорідними, континуальними тривалостями, які довго тягнуться. Можна припустити, що головною творчою ініціативою розгортання даного формент-блоку є моделювання сучасними мовними засобами особливої звукової атмосфери: національної архаїки, відголосків культури, що живуть в уяві композитора.

У другій фазі (ц. 14–33) звучання вертається до свого початкового стану нестійкості. В оркестрі почергово виринають тембр бурвару, дзвіночків, валторни та інших інструментів. Вони ніби кличуть назад до тієї недосяжної висоти. Але ми розуміємо, що це не голос кяманчі, який назавжди закарбувався у нашій свідомості як духовний орієнтир до просвітлення.

Звуковий ефір розхитується, коливається, відображає стан розгубленості людини, яка втратила у цьому медитативному трансі стійки орієнтири. Починається довгий та страждальний пошук в комічному хаосі

звуків, які тривають, розсипаються, сигналізують, дзвенять, тріщать, декларують, наступають та відступають у динамічних хвилях фактури.

Друга фаза є наймасштабнішою в симфонії<sup>82</sup>. Тут включається дієве начало і, не дивлячись на велику кількість остинатних повторів, у ній ясно відчувається векторність музичного розвитку (див. додаток Г, №63). Профіль даної фази крещендуєчий, при чому крещендування відбувається в усіх параметрах:

- у балансі гучності;
- у зв'язках мелодичних голосів у поліфонічному розвитку;
- у встановленні ритміки як провідного динамізуючого фактору;
- у нарощуванні тембрового масиву;
- у розростанні кількості голосів у кожній з оркестрових груп.

У другій фазі настає новий етап кристалізації теми симфонії (звучить у фаготів). Інтонаційно вона вже більш організована, є «точки» початку і завершення, є помітна синтаксична межа (її можна зафіксувати у момент повторення теми). Більш того, композитор варіантно змінює її тематичну і ритмічну структуру. Розвиток форменту протікає завдяки поліфонічній роботі з даним інтонаційним зерном через його стретне накладення. Цікаво відзначити наступне: якщо скласти весь звуковий комплекс даного інтонаційного матеріалу, то він вибудовується у наступний ряд –  $e - f - fis - g - as - a - b$ , в якому крайні звуки утворюють тритон.

Власне, це тематичне зерно є першим форментом другої фази (ц. 14–15), яка звучить на фоні триваючої сонорної полоси.

З початкового інтонаційного поля висікаються більш масштабні поліфонічні пласти (у дерев'яно-духовій групі), зібрані в однорідне полотно (ц. 15–17, див. додаток Г, №64). Цей новий матеріал є другим форментом композиції. Поліфонічна зона вибудовується з шести голосів, які проводяться

---

<sup>82</sup> Візуально в масштабах тексту партитури може скластись враження про суттєву диспропорцію між першою фазою і наступними. Насправді, їх часова пропорція чітко вивірена: 1 фаза – 15 хвилин, 2 фаза – 14 хвилин, 3 фаза – 6 хвилин, 4 фаза – 13 хвилин при загальній тривалості симфонії 48 хвилин.

стретно. Умовно цей комплекс можна поділити на три пласти, які взаємодіють один з одним. В процесі розвитку кожен з них по-своєму обігрує звуки тритонового простору  $b - h - c - des - d - es - e$ .

Перший пласт – верхні три голоси (F1 I та II, Ob I) – розвиває більш короткий мотив, який охоплює лише частину даного звукоряду –  $c - des - d - es - e$ . Крайні межі наступного пласту (Ob II) вже створюють чисту кварту –  $h - c - des - d - es - e$ . Нарешті, третій пласт (Cl I та II) складається з повноцінної фрази –  $b - h - c - des - d - es - e$ . В результаті, обидва форменти створюють тривале пульсуюче звучання з поліфонічного сплетіння багатьох ліній, які утворюють фактурну форму сонорного потоку.

Наступний етап крещендування форми пов'язаний з включенням у тканину симфонії групи ударних інструментів. Це третій формент (ц. 17–20, див. додаток Г, №65), у якому лідерами є невисотні ударні інструменти: *Burvar*, *Tamburini* та *Hi-hat*. Як і в першій фазі, цей ритмічний елемент спочатку не стає ритмо-динамічним «важелем» експресії, а лише створює ритуально-шумовий ефект.

Далі, з ц. 20 (до ц. 33) у четвертому форменті додавання решти арсеналу ударної групи висуває ритмічний компонент на авансцену динамічного процесу. Удари литавр та різкі вигуки мідних інструментів поступово захоплюють звуковий простір фази та уособлюють якусь імперативну силу, яка ніби сигнали з далеко світу людей поступово оглушає медитативний ефір та намагається вирвати нас із стану медитації.

Цікаво, що даний формент розгортається як поліфонія невисотних ліній. По суті – це ритмічний канон, у якому зберігається стретне викладення тематичного матеріалу (див. додаток Г, №65). Таким чином, композитор обирає поліфонічну модель як основний принцип композиційного вибудовування другої фази, причому, проєктує її, зокрема, на ті компоненти оркестрової тканини, для яких подібний тип розвитку не є характерним.

В ц. 27, з приходом якої динамічний розвиток фази досягає кульмінаційного звучання, починається процес поступового згортання

музичного простору (до ц. 31). Композитор почергово виключає окремі інструменти, чи оркестрові групи із спільного звукового масиву і в результаті залишає звучати тільки струнну групу (ц. 31), з якої розпочинався розвиток фази. Тривала сонорна полоса ще певний час вібрує, підтримуючи високий динамічний градус (*ffff*). Духовний світ ніби буквально розсипається.

І в момент, коли, навпаки, здається, залишається останній крок, щоб покинути цей містичний стан прозріння, вся сонорна фактура в один момент раптово схлопується (ц. 31–32), згортається інтонаційно, динамічно (від *ffff* до *p*) і навіть графічно у початкову точку відліку – звук *as*. Нам знову відкривається чистий тембр кяманчи як мудрий голос духу. Композитор ніби підкреслює, що істина відкривається тому, хто невідступно її шукає.

Згорнута фактура завмирає у V-ni I в педаль-дам (ц. 32–33) та переводить звучання у наступну фазу.

«Звук – ціла симфонія... Він впливає на тебе, веде тебе у інші стани, в ньому можна уявити собі всю світобудову, – говорив в одному з інтерв'ю Тертерян. – У мікрокосмосі його структури можна побачити весь Всесвіт» [245, с. 179]. Слухове сприйняття даного фрагменту – ефектне, динамічне, практично візуальне згортання цілого музичного масиву в один звук – наштовхує на ідею, що друга фаза – це спроба автора озвучити той самий Всесвіт (мікрорівень), який живе в одиночному звуку *as* (макрорівень) і є доступним лише внутрішньому слуху композитора.

*Третя фаза* (ц. 33–34, див. додаток Г, №66) – це епіцентр усієї симфонії, ментально-духовний пік східної рефлексії, який виражений на «вірменському музичному діалекті». Це так зване слово автора, глибокий і відвертий монолог, який озвучений тембром кяманчи. На цей раз, ефект медитативності пов'язаний не стільки з підкресленою роллю тривалого звуку, скільки з ще більш чітким зверненням композитора до монодичних джерел народної вірменської музики.

Третя фаза дуже цільна і її можна уявити як один формент. Вона є серцевиною процесу інтонаційного становлення основної теми симфонії, яка

врешті решт, набуває рельєфності і чіткої структурної оформленості. І, звичайно, головним устоем тут є звук *as*.

Треба зауважити, що характер монодії не перевтілює її у чисто етнографічний елемент – це не зображення, а скоріше глибокий і багатозначний символ, який наділений рисами національної монодичної традиції, котра виражена на різних рівнях.

По-перше, тема викладається імпровізаційно (виконується *at libitum*), поступово розкриває весь свій звуковий спектр і не має метричних меж (близька за манерою до інструментальних імпровізацій ашугів).

По-друге, у ладовій стратегії теми композитор спирається на особливості вірменських народних ладів: тетрахордова природа, наявність геміольних секунд, близькість до локрійського ладу, варіантна альтерація деяких щаблів (*as – a, b – h*), широкий діапазон (в.7), неоктавність побудови звукоряду і, як вторинний фактор, полутонові форшлагги, які виникають від манери гри на кяманче та вносять у лад елементи хроматизації.

По-третє, форма викладення орієнтована на специфіку народного виконавства – V-пі II тягне педаль-дам і на її тлі кяманча викладає основну мелодію.

*Четверта фаза* (ц. 34–49) має сигнальну жанрову природу і знову направляє весь розвиток у русло дієвості. Тихі інтонації кяманчи поступово розчиняються і переходять у категорію «вічне», а різкі гласи труб повертають слухача до буття реальності. Земний світ кличе нас назад, затуляє у звичний круговорот життя. Але і ми тепер готові відпустити той містичний світ, який відкрив нам глибинні знання всесвіту.

Композиція четвертої фази складається з двох форментів. В першому (ц. 34–37) автор відтворює дзвіницю, яку спочатку реконструює симфонічними засобами (дерев'яні духові та ударні інструменти), а далі (з ц. 37) посилює автентичним звучанням, записаним на магнітофонну плівку (див. додаток Г, №67).



У момент кульмінації – грандіозного передзвону на *fffff* – ударна група заміщується другим форментом (з ц. 39, див. додаток Г, №68) – континуальною полозою у струнних, які вносять просвітлення в загальне звучання фази. Інтервальна насиченість звукового поля тут максимально розріджена (20 голосів). З одного боку, воно базується на тризвуку До мажору, який для Тертеріяна є символом чистоти, гармонії звуків світобудови. З іншої – містить у своїй структурі тритонову енергію, важливу для загальної композиції симфонії, ніби нагадуючи про не ідеальність нашого світу. На цьому фоні (з ц. 41) з домінуючою прогресією ще декілька разів у кяманчи відлунням прозвучить звук *as*. Треба зауважити, що загорнутий в ореол До мажору, він звучить так само органічно, як і в своєму одноголоссі. Він ніби існує над цим світом, в іншому, трансцендентному вимірі (це навіть проявляється графічно, тому що партія кяманчі прописана в партитурі над струнною групою) і тому ніколи не буде розв'язаний у До мажор. Тут проявляється відношення композитору до цього звуку, як до світу, як до світла, в якому, в результаті, зникає вся густина дисонансів. Ми вертаємося в земний світ, але з нами залишаються нові знання, які ведуть нас до остаточного просвітлення

У заключних тактах (ц. 47) звукова аура симфонії поступово тане, інструменти вимикаються. «Тритонові згустки» розв'язуються у тризвук До мажору (див. додаток Г, №69), створюючи акустично чисту педаль, яка вслід за стихаючим голосом кяманчи йде у безкінечність.

Таким чином, П'ята симфонія Тертеріяна стає знаковою у низці творів цього жанру. Композитор зберігає в ній принцип одночастинності (з Четвертої симфонії), проте реалізує іншу концепцію в опозиції просторово-часової організації, яка стає квінтесенцією його творчих пошуків, починаючи з перших циклічних опусів і кристалізованих вже в одночастинній Четвертій симфонії. В П'ятій симфонії Тертеріян вперше відверто розводить ці два опозиційних начала – медитативне та дієве – і з семантичної точки зору, і з композиційної.

В медитативних розділах симфонії (перша та третя) розвиток форми підпорядковується мелодико-тембрового пласту, де звук, його колористичне і сонорне оточення панують. Композитор демонструє нам його самодостатність, наповненість духовною мудрістю всіх традицій і культур за весь час існування нашого світу.

В фазах, де привалює дієве начало (друга та четверта), культ монодії розпадається і на композиційну авансцену виходять яскраво виражена остинатність, превалювання ритмічного начала, фактурна щільність оркестрових голосів, провідна ролі низьких мідних та ударних інструментів. У даних фазах збільшується інтенсивність і щільність параметрів сонорного матеріалу, а головною фактурною формою композиційного процесу стає сонорний потік, активно-пульсуюче звучання якого забезпечує крещендування форми.

П'ята симфонія також стала в творчості Тертеріяна втіленням особливого східного сприйняття Звуку – неспішного вслуховування у його глибину, усвідомлення його багатомірності, символічності, цілісності, «адже відчуття <...> його безкінечності, всеоб'ємності однаково є близьким як для вірмена, який тягне “дам” ланцюговим диханням, без пауз, “цілий день”, так і індійському музикантові, який видобуває одну єдину, але безкінечну ноту» [245, с. 179–180].

Тут спрацьовують на новому рівні знання Тертеріяна про ритуальну природу звуку в буддійській культурі. Цей досвід він творчо реалізував ще у своїй Другій симфонії. Але в цьому опусі композитор трактує це знання на більш глибинному рівні. Тут звук стає магнітом всіх драматургічних ліній твору і, таким чином, бере на себе важливу формотворчу функцію, а не тільки несе в собі певні семантичні коди.

Більше того, Тертеріян наділяє звук східним тембром кяманчи, чим підкреслює значення цього феномену в його симфонії, з одного боку, як носія старовинної традиції народу, з іншого, – як рупора авторського голосу композитора.

### 3.2 Шоста симфонія Авета Тертеріяна як метафора вселенського реквієму

Для творчості Авета Тертеріяна надзвичайно органічними є сакральні ідеї, хоча до власне літургічних музичних жанрів композитор не звертався. Єдиний задум великого твору, орієнтованого на структурно-семантичний інваріант реквієму, залишився нереалізованим. Однак рефлексії композитора, пов'язані з духовністю, ритуальністю, в музичному і ширше – в концепційному масштабі були втілені у симфонічній творчості Тертеріяна, а особливо – у його *Шостій симфонії*<sup>83</sup>.

Симфонія написана у 1981 році для камерного оркестру<sup>84</sup>, камерного хору і дев'яти фонограм<sup>85</sup>. Виконавські засоби Шостої симфонії завдяки камерності складу оркестру і хору (хоровий ансамбль)<sup>86</sup> здаються значно скромнішими порівняно із попередніми творами композитора. Але це тільки на перший погляд. Насправді Тертеріян задумує акустичну гру. Камерність звучання він підсилює за рахунок включення в партитуру у різних комбінаціях дев'яти фонограм, на яких записані додаткові оркестрові і хорові тембри. Магнітофони, які відтворюють фонограми, знаходяться за

<sup>83</sup> Присвячена диригенту Олександрю Лазарєву.

Вперше була виконана 25 квітня 1983 року на Міжнародному музичному бієнале у місті Загреб (у той час – це була територія Югославії) Ансамблем солістів Большого театру, керівник – Олександр Лазарєв.

<sup>84</sup> Флейта, 2 гобої, 2 кларнети, валторна, ударні, клавесин, струнні.

<sup>85</sup> «Симфонія звучить 45 хвилин. Там камерний склад, на сцені приблизно 12 осіб <...> і ще звучить 9 фонограм із записом великого симфонічного оркестру, дзвіниці і хорів. Головне, що вони записані і придумані таким чином, що не виникає проблеми синхронного включення. Дзвіниця звучить всі 45 хвилин. Перша фонограма – кластер струнних. Записаний один раз, потім другий раз оборотом нижче, а потім обидва варіанти змонтовані. Оркестр сидить вздовж сцени. Камерний хор – “наживо”, крім того два-три хори в запису у ритуальній музиці. Хор вимовляє букви вірменського алфавіту – це має фонетичний сенс. Ритуальна музика авторська. Дзвони збирав по крихтах. Дуже довго працював над ними, щоб вийшов вселенський дзвін...» – уривок з коментаря Авета Тертеріяна перед показом Шостої симфонії у 1992, в Рузі на семінарі з електронної музики [106, с. 48–49].

<sup>86</sup> На розсуд диригента, партію хорового ансамблю може виконувати оркестр.

лаштуваннями і тому відбувається розбіжність візуального ряду та того, який звучить<sup>87</sup>.

В результаті така диференціація звукових планів створює яскравий просторовий ефект і визначає головний драматургічний принцип симфонії: «У партитуру Симфонії включені дев'ять фонограм, які звучать у магнітофонному запису і створюють величезні нашарування пластів. Вони все виникають ніби невідомо звідки і йдуть в нікуди. Система напливів і спадів “працює” постійно. В основі драматургічної концепції Шостої симфонії лежить ідея відображення далекого у близькому і навпаки»<sup>88</sup> [245, с. 114–116].

Проект включення магнітофонного запису в симфонічну партитуру склався у Тертеріяна ще в першій з його одночастинних симфоній – Четвертій. Однак там фонограма ще не виконує функцію самостійного образного пласти. Це драматургічний прийом, який композитор використовує, з одного боку, для посилення звучання оркестру у вузлових моментах симфонії, з іншого – для фіксації за допомогою магнітофонного запису живого звучання дзвонів, які мають у творі важливе символічне значення.

Шоста симфонія, як і П'ята, має безпосередній зв'язок з Четвертою симфонією. Але, якщо в П'ятій він виражався на концепційному рівні, то в

<sup>87</sup> «Цікаво, що інструментарій фонограм лише частково відрізняється від “живого” оркестру. На сцені немає лише важкої міді і шести валторн (є одна), а також деяких ударних і хору, який проговорює текст. У записі відсутні дерев'яні духові. Все решта – струнні, клавесин, основна частина ударних – збігається, причому іноді виникає майже повне злиття “живого” і записаного звучання. Так створюється відчуття важливості простору, межі якого нероздільні, проникні, у якому проростають рудименти членороздільної мови – тягнуться звуки дерева, шелестять фігурації клавесина» [210, с. 327].

<sup>88</sup> Драматургічна ідея введення двох пластів з'являється не у симфонічній творчості композитора. Вперше Тертеріян реалізував її у балеті «Монологи Ричарда III» (1979): «З'єднання декількох шарів характерно і для музичного рішення. Цьому сприяє, зокрема, використання багатоканальної системи відтворення магнітофонних записів, що у подальшому знайшло продовження і в опері “Землетрус”, і в Шостій симфонії <...> Бажання поєднати в одній композиції два пласти – один, який немов знаходиться за межами видимого і чутного, і інший – який перебуває на передньому плані, – найбільш повно реалізувалася у Шостої симфонії» [245, с. 110–114].

Шостій – спільні риси виявляються вже на рівні драматургії. Композитор в інтерв'ю зазначав, що тут втілена нереалізована у Четвертій симфонії ідея поєднання в одній композиції двох звукових пластів – одного, який ніби знаходиться за межами видимого і чутного, і іншого, який перебуває на передньому плані і навпаки. Тим самим, за зауваженням Тертеряна, в драматургічній концепції симфонії втілюються «дві звукові сфери, які стали виразом двох світів: реального для всіх і нечутного простим слухом, відкритого тільки композитору» [245, с. 114].

Також симфонія, на думку композитора, має також «генетичний зв'язок» з П'ятою симфонією: «Тут є відверта ремінісценція з П'ятою, яка вривається в музичну тканину. Це єдине *forte* у творі, але воно абсолютно не приводить до образів П'ятої симфонії, не руйнує світ Шостої, а гине у досконалості її чистоти» [245, с. 116].

Шоста симфонія, як і попередня П'ята, наділена національною своєрідністю, однак специфіка її інша – вона не пронизує музично-інтонаційну тканину, а розосереджена у звукових фарбах-фонемах найдрібніших одиниць старовірменської лексики. Тертерян вперше звертається, мабуть, до дуже архаїчних протосимволів вірменської культури, до її генетичної пам'яті. Ці екстрамузичні загальнокультурні знаки підносяться в симфонії у дусі храмового псалмодіювання – проголошення на одній висоті звуків-складів грапара – давньовірменського алфавіту: «Подібно до символу, у творі виникають букви вірменського алфавіту “Ար” “Բն” “Գրի” “Դս” (“Айб” “Бен” “Гім” “Да”). Я використовував їх фонетичне звучання саме як вираження духовної пам'яті, торжества розуму. В цей же час алфавіт – це символ народу, історії його духу. І, нарешті, в ньому своя, дуже співуча музика» [245, с. 116].

Більше того, ідея розмежування просторових пластів підкреслюється Тертеріаном через елементи театралізації симфонії<sup>89</sup>. Згідно із задумом

---

<sup>89</sup> Див. додаток В, № 6.

композитора, твір виконується при погашеному світлі, «сцена освітлена софітами різних відтінків червоного, синього і жовтого кольорів, і лише тамтам (гонг), що висить в центрі сцени, освітлений особливо – променем білого кольору... Той, хто грає на тамтамі, всі удари виконує уповільненим рухом (що нагадує кадри сповільненої кінозйомки)<sup>90</sup>, немов символізуючи ідею “зупиненого часу”, іншого літочислення»<sup>91</sup>.

Тертерян говорив, що для нього «Шоста симфонія – якась вселенська меса, реквієм пам'яті померлих в ім'я народження. Поняття життя, смерті і народження тут ніби злиті в одне ціле... Звуки доведені до абсолютного символу <...> Я прагнув до втілення ідеї вічної пам'яті: ми реально відчуваємо присутність померлих, пам'ять про них живе в нас, у нашому мистецтві, у суспільній свідомості всього людства» [245, с. 115]. Очевидно, що у даному творі композитор знову звертається до релігійно-філософської теми, і, як у Четвертій симфонії, піднімає її до загальнолюдського, універсального звучання: «Ставитися до релігії неможливо, бо це складова генетичного коду людини. І не мною обрано те, що я вірменин і належу до Вірменської Апостольської церкви, яка освітила моє народження... Однак замислюватися над проблемами віри художнику необхідно, і це, безумовно, відбивається у його звуковому світі. Є таке поняття, як універсалізм, може бути і універсалізм віри – те, до чого багато хто прагне, але проти чого активно виступають <...> І, звичайно ж, я не втомлююся повторювати, що творчість – це шлях до Бога. Віра в Бога обов'язкова» [245, с. 225–226]. Сам композитор вказував, що одним із шляхів досягнення універсалізму у його творах є синтез елементів ритуального богослужіння різних релігійних навчань: «У всіх моїх симфоніях є яскраво виражене поєднання

<sup>90</sup> Також у бесіді з Маргаритою Рухкян Тертерян описував і інший театралізований варіант виконання цієї симфонії. Приведемо тут цитату: «В темному залі на сцені освітлюється величезний диск там-таму, який таємничо поблискує, виходить ударник, одягнений в чорне трико, на височині стоїть хор, який ніби парить у білому одязі... Інший варіант: на сцені за пультами розсажені ляльки з інструментами (це можливо, говорив композитор, оскільки вся симфонія може йти у запису), знову ж таки напівосвітлений зал, але виконавці на там-тамі та хор – живі учасники ритуалу» [202, с. 150–151].

<sup>91</sup> Авторський коментар до платівці Шостої симфонії («Мелодія», 1987).

християнських та буддійських начал. Унікальне поєднання, хоча скажу, що унікальне для мене і є природне. Багато елементів, взятих із ритуалів церковних, храмових служб, настільки поєднані між собою, що важко відділити одне від іншого. Це, по суті, і є ідея вічного і нічого... Музика про все, але в той же час її не можна віднести ні до чого однозначно конкретного» [245, с. 226].

Всі знахідки у симфонічних творах, пов'язані з ритуальністю, Тертерян планував узагальнити у конкретному жанрі церковної музики – Реквіємі<sup>92</sup>. На жаль, даний проєкт не був реалізований, проте збереглися важливі коментарі композитора, які дають непрямі посилання на ідеї, втілені у Шостій симфонії, а саме – ідеї театральності і синтезу: «Безумовно, що як творцеві, мені ближче жанр симфонії, не скований прикладним призначенням свого буття. Однак я не раз замислювався про Реквієм... Той Реквієм, який мені “сниться” сьогодні і, якщо Богу буде завгодно, буде записаний, стане таким собі театралізованим дійством: на сцені стоять тільки хор і ударна група – дзвони, інші ритуальні інструменти, великий симфонічний оркестр “заховані” за лаштунками, однак окремі музиканти у масках, окремі інструменти з'являються на сцені і знову залишають її... Інструментальний театр... у церковному богослужінні я завжди відчуваю особливу театральність. Тексти будуть використані канонічні. Я думаю, що хор співатиме на латині, а всі сольні партії молитви будуть на грабарі... Важливо знайти цей синтез»<sup>93</sup> [245, с. 227].

<sup>92</sup> Реквієм мав би називатися «Вардананк» від однойменного вірменського церковного свята «Вардананк» (по імені Святого Вардананца) – у Вірменії це день милосердя та національної данини героям (див. додаток В, №7).

<sup>93</sup> Збереглася ще одна згадка Тертеряна про Реквієм в інтерв'ю, присвяченому електронній музиці та Шостій симфонії. На питання Маргарити Катунян «Чи є у Вас задум повторити або продовжити досвід Шостої симфонії?», композитор відповів наступне: «У мене є пропозиція від Дягилевського центру написати абсолютно нове або присвятити їм щось з раніше написаних творів – може бути, Восьму симфонію. І зараз я пишу твір за участю великого симфонічного оркестру і хору, де всі виконавці, крім того, що вони грають, є артистами. На сцені сидить тільки струнна група оркестру, інші за лаштунками і з'являються час від часу, як театр масок. В кінці всі беруть участь у ритуальному танці, а

Ідею часу, який зупинився десь за межами земних відчуттів буття, застиг у полі координат, не можна порівняти з пульсуючим хронотопом. Вона виводить звучання симфонії у сферу «надчуттєвого світу» духовних енергій: «Музика йде у мовчання і це мовчання – вічність, воно так глибоко, що дозволяє подолати стан реальної свідомості і увійти у світ несвідомого і надчуттєвого. Шоста симфонія близька до надчуттєвого, коли уява стає головним і людина бачить те, чого немає, Нагорний замок, якого немає. Вона близька до вчення Христа. <...> Шоста симфонія, мені здається, звернена і веде в цей надчуттєвий світ. Подібно до того, як слово вказує шлях туди, де немає слів і де починаються звуки, останнє – привід для світу абсолютного мовчання. Це новий щабель – шлях, який людині треба буде пройти одному, який веде у світ, куди він повинен з'явитися один ... І ніхто не може супроводити його у цю абсолютну тишу» [245, с. 117].

У концепції даного твору відчувається зв'язок із семантичним ядром реквієму. Музика не успадковує будь-яких структурних моделей жанру, вона виведена за межі культового простору, не залежна від церковних регламентів, проте композитор зберігає в ній смислові сакральні коди заупокійної меси – спрямованість до християнської молитви про померлих<sup>94</sup>. Духовна наповненість змісту симфонії проникає у свідомість слухача поза літургійного слова або будь-яких національних акцентів у музичних діалектах. За задумом композитора, художня мова музики в даному випадку повинна бути універсальною, зрозумілою кожному – християнину або буддисту, бути одночасно «Словом, зверненим до кожної людини і Словом проповіді до мас» [208, с. 19].

---

текст – релігійний, канонічний. Цей твір буде з частковим застосуванням фонограм» [106, с. 49–50].

<sup>94</sup> Дослідниця Марія Кузнецова вказує, що в симфонії є деякі канонічні жанрові складові меси: «У фонограмі №7 прослуховується семантика *Tuba mirum*. Окремі алюзії виникають на *Kyrie* та *Gloria*. Фінальний розділ симфонії (з ц. 45), з його уособленим жестом “хреста, який осіняє” у струнних інструментів, нагадує про жертвовну семантику *Agnus Dei*» [133, с. 80].



Симфонія стає свого роду метафорою реквієму – відображенням перенесених зі сфер сакрального жанру станів напружених духовних пошуків. Це спроба встановити резонанс між персональним голосом душі та хором голосів всіх живих і померлих, подолати межу між ними. Неначе композитор десь у пам'яті відтворює образи близьких, яких вже немає поруч, відшукує шляхи до них через звуки всесвіту: «Я особисто сильно відчуваю присутність особливо близьких людей, і не думаю, що вони пішли назавжди. Вони тут і я часто з ними розмовляю, вони приходять до мене уві сні, а сон же матеріальний. Їх прихід – не плід хворої фантазії, я не чекаю їх і не викликаю, вони приходять несподівано, значить – вони реальні. Живі і мертві – все у круговороті, у постійному відході та поверненні, і це діалектика нашого життя, це перехід з однієї якості в іншу, процес вічної видозміни» [245, с. 115]. Шоста симфонія – це ідея вічної пам'яті про всіх людей, виражена, у першу чергу, через духовний зв'язок з ними. Композитор не раз відзначав, що для нього цей зв'язок здійснюється через Бога. Тому у симфонії виникає апеляція до особливої музичної символіки духовних жанрів:

1. Тертеріян включає в партитуру тембр людського голосу, завдяки якому із хаотичного говору організовується потік храмового псалмодіювання і звучання поступово переростає у молитовний спів. Респонсорні переклички хорових масивів уособлюють діалог між голосами живих і померлих, між світом реальним та потойбічним.

2. Композитор знову звертається до тембру дзвонів (відтворюється автентичне звучання дзвону, записане на магнітофонну стрічку) як до носія сакральної атмосфери, сигналу, що закликає до молитви, голосу космічної гармонії, знаку соборності всесвіту. До цієї групи символів належить і тембр

клавесина, що має для Тертеріяна значення чогось вищого, вічного, «абсолютного»<sup>95</sup>.

3. Тертеріян використовує елементи інтонаційної символіки – у симфонії присутній ледь прокреслений мотив хреста<sup>96</sup>, причому у різних варіантах – з висхідною та низхідною інтонаціями. Поява даної символіки в творі має важливе смислове навантаження, наповнює його конкретною духовною програмою, що відбиває ідею переходу в інший світ, який знаходиться за звичною межею. Важливим аргументом для висування цієї гіпотези є згадка про символ хреста в інтерв'ю самого композитора: «У Шостій симфонії виражена і ідея хреста, кінці якого йдуть у минуле і майбутнє, розходяться вгору і вниз, і в цьому єдність горизонталі та вертикалі. У такій єдності я бачу вираз суті цілісного буття – це і сьогодні, і вчора, а може, і завтра: це народження, але це і кінець» [245, с. 114–115].

Нова ідейно-образна концепція відображається у музиці Шостої симфонії через сплетіння у художню тканину мережі голосів, які звучать немов «на перехресті двох світів». Ці голоси мають різну музичну природу: акустичну та електронну (включення фонограм, цей прийом він використав зі свого балету «Монологи Річарда III»). Але за твердженням самого композитора, електронний компонент в його музиці теж має «живу» природу, тому що не є чистим механічним експериментом: «Фонограми – як відображення світу. Шосту симфонію можна порівняти з метафізичною формою, замкнутою, але насправді нескінченною. Вона зроблена за принципом: нічого немає такого спочатку, чого не буде потім. Тобто світ відображений по горизонталі та вертикалі. І нічого такого немає тут, на землі, чого не було б там, на верху. І в цьому сенсі фонограма грає важливу роль, особливо в образах потойбічного світу, тобто вона ніби і тут, і там. Це

<sup>95</sup> Нагадаємо цитату із інтерв'ю Тертеріяна про Четверту симфонію: «Я ж використовував клавесин тільки тому, що він для мене став абсолют. У мене він не носій конкретного начала, а подібний антику, повітрю, воді...» [245, с. 98–99].

<sup>96</sup> Про це пише і дослідниця Марія Кузнецова: «Ідея хреста, відображена в FG-8 і в “живому” звучанні струнної групи, починаючи з ц. 45» [133, с. 72].

фонограми, які грають люди, в них вкладено величезний заряд. Це не механічні, а людські звуки» [106, с. 50].

Ідея часу, який немов завмер у нескінченності своєї «метафізичної форми», є відправною точкою у розумінні специфічно сконструйованого драматургічного плану твору. Всі рівні музичної драматургії – семантичний підтекст інтонаційних процесів, темброве-мелодійні лінії, кожен елемент незвичайного складу оркестру і фонограми – по-своєму створюють образ-символ часу, який «став» на межі світів. Ця грань – нульова точка координат, де звукові сфери різних систем отримують можливість доторкнутися, почути голоси і шепіт один одного. Справа не тільки у діалозі, їх поєднанні у якомусь вселенському хорі, але і в тому, що ми (слухачі) відчуваємо свою «включеність» у цей процес.

Композиційно Шосту симфонію можна поділити на три фази, які розвиваються за типом *трансформації*. Причому, вперше Тертеріян застосовує в одночастинній симфонії принцип «репризності»: «Примітна форма Симфонії. Все, що було спочатку, знову виникає у своєрідній репризі, яка вступає у права після хорового епізоду» [245, с. 116].

*Перша фаза* (до ц. 23), як це часто буває в одночастинних симфоніях Тертеріяна, є своєрідним зануренням у медитативний стан. Композитор застосовує вже традиційний для нього прийом почергового включення голосів, які поступово розширюють звукове поле і ніби проявляють ірреальний світ.

Перший формент (до ц. 10) відкривається рідкими ударами там-тама, які є, з одного боку, першими поштовхами – сигналами народження звукової тканини, з іншого – втіленням її неспішного пульсу (див. додаток Г, №70). Розвиток тканини формент-групи вибудовується за принципом «нарощування» нових інтонаційних пластів, які створюють в сумі відчуття звукового хаосу, в якому по черзі прослуховуються різні «вібрації» вселенського шуму. Основою тут є континуальна сонорна смуга у струнній групі (F-GR1, див. додаток Г, №71), звучання якої буде безперервно тривати

до початку другої фрази. Щільність цієї лінії максимально стиснута і представляє собою багатоголосне кластерне співзвуччя (48 голосів, від *E*). Паралельно з фонограмою композитор виписує в партитурі «живе» звучання у контрабаса тону *E*. Для Тертеріяна це має принципове значення, тому що цей звук є основним в симфонії і на ньому побудовані всі вузлові фрагменти в композиції твору. В результаті розвитку Тертеріян підключає до контрабасу інші голоси струнної групи і, таким чином, ще більше ущільнює звучання у фонограмі сонорного «згустку».

Також у першому форменті Тертеріян вводить у музичну тканину і третій компонент – голос (F-GR2, див. додаток Г, №72). З ц. 4 включається фонограмне звучання у басів і тенорів умовного тексту, який складається з голосних букв ( «о», «ю», «ё», «е», «и»), що мають фонічне значення і повторюються по колу. В даному випадку важливою є ремарка композитора у партитурі: «Букви вимовляти трохи гугнявим тембром з металевим призвучком». Сам автор дає спочатку для виконавців установку співати звуком, позбавленим людської теплоти, що підтверджує ідею про хор «неживих» голосів.

У другому форменті (ц. 10–20) до статичного континууму надбудовується нова лінія – умовно «дієва», що має кілька проявів. По-перше, вона реалізується у звуковій «розсіпі» клавесина<sup>97</sup> і у мелодійній квазі-темі у флейти та кларнета (з ц. 12). По-друге, – через використання позамузичного елемента – голосу: з ц. 17 у партитурі симфонії з'являється ще один фонограмний запис (F-GR5) – хор голосів, які імітують «тихий говір натовпу» (позначка автора в партитурі). По-третє, – через шумовий компонент: в F-GR4 (ц. 17, див. додаток Г, №73) записана партитура для струнної групи, проте спосіб виконання музичного тексту композитор обирає умовно «немузичний»: «рух угору, вниз і постукування по струнах лівою

---

<sup>97</sup> Далі (з ц. 13) звучання сонорного потоку буде посилено включенням фонограмного запису ще двох клавесинів (F-GR3).

рукою, близьке до *pizz.*»<sup>98</sup>. Ці прийоми підсилюють ефект занурення в ірреальний світ, який проявляється хаотично.

Завершується розвиток фази третім форментом (ц. 20–23) – дзвоном (F-GR6), який поступово заглушає кульмінаючий звуковий потік. В даному випадку, з одного боку, це заклик до соборності, з іншого – певний символ, здатний організувати звуковий хаос, з третього – особливий знак, який символізує для Тертеряна процес занурення в екстатичний стан, зв'язок з іншою реальністю. В результаті залишається тільки дзвін, який, ніби купол, накриває звуковий простір завдяки певним акустичним прийомам: «Багаторазове накладення один на одного великих і малих дзвонів, які лунають близько і далеко. Записувати з великим акустичним обсягом, створюючи враження "вселенських" передзвонів. Темп – повільний. Ритми – найпростіші, позбавлені мелодійних утворень» (позначка автора в партитурі). Звучання даного форменту не припиняється аж до накладення на фонограму храмового псалмодіювання, яке переводить нас у другу фазу симфонії.

*Друга фаза* (ц. 23–41) буквально включається у загальний рух симфонії. Після довгого блукання у різнорідних інтонаційних коридорах вселенської «пам'яті», звукова сфера переходить у хор «неживих» голосів, який починає зі слухачем свій діалог. Процесуальний рух хорового тембру від розмитих обрисів фонограмного звучання у крайніх розділах форми приходить до яскраво вираженого звукового образу.

Завдяки мелодиці хорового виголошення, заснованої на скандуванні букв старовірменського алфавіту<sup>99</sup>, друга фаза має ритуальну природу, яка має походження від храмового псалмодіювання. Це впливає на загальний емоційний тонус фази – він суворо-урочистий, натягнутий, напружений. Тут важлива роль секундових інтонацій, які виникають, з одного боку, при накладенні в різних голосах тонів *g* і *gis*, з іншого – завдяки включенню F-

<sup>98</sup> Позначка автора в партитурі.

<sup>99</sup> «Співаються букви вірменського алфавіту, які мають виключно сонорне значення» (позначка композитора у партитурі).

GR2 (ансамбль тенорів і басів), яка має відмінну від загального інтонаційного поля звукову структуру (*d-es*).

Перший формент фази (ц. 23–33) в емоційному відношенні є моноафектним і завдяки синтезу карбованого ритму і образної статички символізує «рух в нерухомості» (див. додаток Г, №74). Вся звукова тканина форменту має кілька опорних тонів – основний *E*, *H* і *G*. Більше того, розгортання відбувається на контрасті тихого співу (*pp, p*) і різких динамічних спалахів, які по вертикалі утворюють Мі-мажорний тризвук (*f, mf*). З огляду на те, що для Тертеріяна умовно мажорні акорди на певних тонах мають зв'язок з чимось вселенським, космічним, асоціюються зі світлом, очищенням, абсолютном, поява Мі-мажорного тризвуку у псалмодії звучить як гімн силі людського Духу, торжества Божественного світла.

Несподівано хорова «ідилія» обривається потужною, однопланово-статичною і багаторазово повторюваною навалом тембру мідних духових (F-GR7, див. додаток Г, №75), яка знаменує початок другого форменту – кульмінації всієї симфонії (ц. 32–41, займає значний звуковий простір твору) (див. додаток Г, №76). Важка механічна хода однозначно підпорядковує собі всі супутні інтонаційно-звукові пласти, які включають речитацію хором букв вірменського алфавіту і сонорний пласт струнних, а також «шелест» чембало, який виникає епізодично, і низхідні інтонаційні ходи у дерев'яної групи.

В результаті стикаються два абсолютно протилежних плани – сувора молитва хору з її рішучістю і мужністю накладається на грубий інструментальний імператив. Антитеза «живе-неживе», «людське-антигуманне» народжує суперечливе враження: хор ніби не може наблизитись до характеру фонограми, а остання не зливається з емоцією співу-речитації. Співіснування двох різнопланових інтонаційних комплексів відбувається паралельно і це підкреслюється накладенням різнорідної ритмічної пульсації. Роль образно-інтонаційного пласта низької міді тут відмінна від аналогічного прийому у П'ятій симфонії (ц. 22). Якщо в ній він входить органічною складовою частиною у загальне звукове поле

кульмінації, посилюючи жорсткість її звучання, то в Шостій такий шар не становить в ній єдності.

Відзначимо, що статичні якості кульмінації, які виникають при підключенні сьомої фонограми і не є підготовленими попереднім розвитком, знаходяться в органічній відповідності з загальною статичністю драматургії всієї симфонії.

Досягнувши максимальної потужності, спів слабшає і поступово зникає – «все повертається на круги своя, у простір прачасу» [210, с. 342]. Так розвиток симфонії переходить у третю фазу (від ц. 41). Знову настає звуковий хаос, з якого народжувалися голоси всесвіту. Тому у першу формент-групу фази (ц. 41–45)<sup>100</sup> повертаються деякі інтонаційні компоненти з першого формент-блоку: сонорна смуга у струнних (F-GR1), звуковий «розсип» у клавесину, мелодійна квазі-тема у флейти і кларнету і говір натовпу (F-GR5): «Примітна форма Симфонії. Все, що було спочатку, знову виникає у своєрідній репрізі, яка вступає у права після хорового епізоду» [245, с. 116].

У другому форменті (від ц. 45) зберігається лише звуковий остов симфонії – матерія буквально роздувається, вібрує, дихає і знову згортається у сонорному моноліті струнних, у соло флейти і кларнету (поперемінно у сонорних лініях різних партій композитор виписує глісандо на малу або велику секунду). Тихий гомін переходить у хорове відлуння (F-GR2), знову звучать дзвони (F-GR6): «У фінальній частині музика розчиняється, повисає і розповзається у звучанні скрипок, і знову виникають далекі голоси» [245, с. 116].

Завершується симфонія Мі-мажорним тризвуком (див. додаток Г, №77) – заключним акордовим імпульсом, що спалахує в оркестрі на раптовому *forte*: «Просвітлений E-dur, який з'являється у кінці симфонії, ніби

<sup>100</sup> У третій фазі зв'язок форментів та формент-групи також здійснюється за типом трансформації.

відкриває перед тобою ще одну, останню завісу, і ти входиш туди, де залишаються тільки далекі передзвони, як явища минулого життя, минулих земних станів. Дзвони... ти перестаєш їх чути в міру того, як віддаляєшся в нескінченну тишу. І за нею, напевно, існує нова ієрархія станів нескінченного світу, яку ми просто не знаємо, для нас тиша – це остання точка відліку» [245, с. 117].

Як і в попередніх творах, звучання симфонії поступово розчиняється у звуковому ефірі – композитор залишає діалог відкритим, ставить смислові крапки: «В кінці твору звучання не закінчується, а ніби зникає вдалині, і залишається тільки барабанний дріб, то – по шкірі, то – по обідку – і це теж якась потаємна розмова. І далекий дзвін, він веде у мовчання, не дарма в партитурі вказано час тиші. Після того, як обриваються останні звуки, вони ще довго звучать у тобі, у твоїй свідомості» [245, с. 116].

Таким чином, в Шостій симфонії отримала концентроване втілення одна з важливих тем в творчості Тертеряна, пов'язана з осягненням первинної природи музичного мистецтва у її зв'язку з надчуттєвим світом космосу. Тому в цьому опусі композитор підпорядковує її композиційно-драматургічну програму законам ритуальної містерії та відчуває художню потребу підсилити цю звукову картину театралізованими ефектами (пов'язані з використанням світла, стереофонічних ефектів та розташуванням оркестру і хору на сцені)<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> Найкращим виконанням твору Тертерян вважав версію Олександра Лазарєва, яку виконав його ансамбль 24 вересня 1988 року на сцені Большого театру. Тоді світовим оформленням симфонії керував головний художник театру Валерій Левенталь, який ще підсилював театральний ефект, використавши завісу сцени. Це дуже тоді сподобалося композитору.

Це виконання унікальне ще тим, що це був перший досвід в історії театру, коли на її сцені виконували симфонічний твір.

Також це виконання було особливим для Тертеряна, тому що в цей час Вірменія переживала підйом національного-демократичного руху на ґрунті вірмено-азербайджанського конфлікту. Композитор згадує: «Єреванський оперний театр був оточений танками, коли на сцені “головного” театру Росії, а тоді ще всього Радянського Союзу, російський хор розспівував літери вірменського алфавіту – це для мене доказ сили музики і мистецтва в цілому» [245, с. 118].



Опозиція космічного та земного світів, реального та ірреального вимірів стає основою концепції Шостої симфонії, яка в метафоричній формі передає ідею Вселенської служби, де всі ці світи перетинаються між собою. В даному творі композитор звернувся до екстрамузичних знаків вірменської культурної історії – старовірменського алфавіту грапару і, на відміну від попередніх симфоній, органічно синтезував універсальність художнього переживання і національні символи, які відкривають наново вічний сенс в початкових словах, складах, фонамах великого культурного минулого.

І, хоча Тертерян так і не написав окремий твір у жанрі реквієму, в Шостій симфонії йому вдалося створити музичну та ритуальну атмосферу містерії. Тільки концепційна ідея меси, як і у всіх інших симфоніях композитора, тут піднімається на символічну висоту, отримує алегоричне тлумачення змісту та стає ніби прообразом універсального богослужіння у його первозданній суті.

### **3.3 Симфонії Апокаліпсису**

Між написанням Шостої та Сьомої симфоній Тертеряна минуло цілих шість років (Сьома написана у 1987 році). Для композитора це була нехарактерна пауза, до цього такого довгого розриву між симфонічними творами не було. І хоча це можна пояснити написанням опери «Землетрус» у 1984 році, насправді істинна причина була зовсім іншою.

Після написання Шостої симфонії Тертерян зізнавався, що вона настільки захопила його, проникла в думки композитора, що він декілька років намагався написати новий твір, але постійно відмовлявся від створеної музики. Він розповідав пізніше, що не міг знайти таку інтонаційну атмосферу, яка була би близька звуковій стихії дапу (про це буде написано нижче). Але навіть цей напружений творчий період Тертерян вважав частиною процесу написання Сьомої симфонії і в цьому знову ми бачимо філософську глибину світосприйняття композитором: «Я довгий час знаходився під впливом Шостої симфонії і якби одразу почав писати Сьому,

навряд чи вона несла би в собі нову якість. Подолати не тільки інтонаційну сферу Шостої симфонії, але, що важливіше, її ідеї, її духу допомогла опера <...><sup>102</sup> [245, с. 126].

І ще один незвичний факт був пов'язаний з Сьомою симфонією, який потряс Тертеряна і музичну спільноту у 1988 році. В цьому році в Вірменії стався страшний землетрус у місті Спітак, який за менше ніж одну хвилину майже зруйнував місто і приніс величезну кількість жертв. Це стало трагедією загальнонаціонального масштабу. Композитор потім згадував, ця подія принесла раптове осяяння, які невідомі ще тоді Тертеряну внутрішні переживання спонукнули його написати в той рік симфонію. Він прибіг до партитури і порахував кількість перших акордів литавр – їх було 22. А Маргарита Рухкян потім писала, що виявилось, симфонія була створена за 22 місяці до катастрофи...

Чому симфонія писалася ці шість років і була створена саме у 1987 році? Чи це просто збіг обставин, що вона починається з 22 ударів литавр? Чи символічно. Що остання опера композитора називалася «Землетрус»? Про це, можна, безумовно, довго сперечатися, але достеменно одне – містична сила творчої енергії Тертеряна.

*Сьома симфонія*<sup>103</sup> написана для великого симфонічного оркестру і магнітофонної стрічки. Драматургічно вона більш динамічна, ніж попередня Шоста, тому природно, що Сьома має яскраві генетичні зв'язки з більш ранніми симфоніями Тертеряна, особливо з Третьою та П'ятою: «Ще до того, як склалася ідея твору, мені було ясно, що якісний стрибок може бути народжений лише кроком назад, до точки більш ранніх опусів, звісно, піднятою на новий щабель спірального розвитку і часу <...> Вона в повній мірі звертається до людини» [245, с. 127].

<sup>102</sup> Мається на увазі опера Тертеряна «Землетрус».

<sup>103</sup> Присвячена дружині Ірині Георгіївні Тиграновій.

Прем'єрне виконання відбулося 29 травня 1987 року у Єревані, диригував Мартін Нерсеян.

У Сьомій симфонії Тертеріан знову звертається до народного інструменту, але на цей раз ударної групи – *дапу*<sup>104</sup>. На тлі його імпровізаційного соло розгортається вся семантична картина твору, яка виростає та згортається в кінці симфонії у звукову ауру його вільного духу. Тембр дапу ніби стає головним духовним маркером симфонії, який завдяки своїй сторонній сутності не синтезується з інтонаційною субстанцією твору, а, залишаючись на певній тембровій дистанції з іншими інструментами оркестру, веде його розвиток за своїм ритмічним узором. І ми ніби довіряємо дапу, ввіряємо себе у його звукову владу, тому що генетичний код цього старовинного інструменту підсвідомо нагадує нам, які глибинні знання прадавнього світу малюють через ритми його імпровізацій цей узор.

Отримуючи таке високе символічне значення, дап бере на себе основну формотворчу і виразну функцію, створюючи фон для комбінацій тембрових елементів в інших пластах фактури і основних інтонаційних мотивів симфонії: «Тембр ударного інструменту дап, який я використовував в Симфонії, снився мені вже багато років <...> Звукова атмосфера Симфонії в цілому зумовлена дапом. Можливо, саме тому в оркестр “прийшли” литаври, які, протистоячи дапу в образному значенні, вносять дієве начало <...> У той же час воно ніби відтворює звучання великих древніх барабанів, величезних доолів, генетично пов’язаних зі сферою інтонаційного буття народного ударного інструменту. <...> В цілому, в своїх інтонаційних оборотах, музична атмосфера твору народжена символікою середовища, яке століттями складалося навколо дапа і з якого він ніби “вирваний”» [245, с. 127].

Симфонічна тканина Сьомої симфонії складається з декількох звукових груп, які засновані на підсумовуванні або, навпаки, емансипації окремих музично-мовних елементів, параметрів, один з яких здатний домінувати над іншими.

1. *Темброво-ритмічна група*, позбавлена звуковисотних параметрів – сюди відноситься інструментальна лінія дапа; головними маркерами є

<sup>104</sup> В партитурі Тертеріан вказує, що виконувати на ньому музику треба пальцями.

темброфонічна природа інструменту та імпровізаційна свобода ритмічних структур як проявів національної самобутності виконавства фольклорного типу.

2. *Ритмо-інтонаційна група*, де підсумовуються ритмічні параметри зі звуковисотними – це удари литавр, які повторюють в ритмічному остинато тритоновий «мотив»; в даному випадку сигнальним маркером є не тільки тембр і ритм, але й вкладена в них інтонація тритону; особлива енергія посилюється ефектом наполегливого повтору на одній висоті.

3. *Інтонаційна група* (головує звуковисотний фактор) – це мотив чистої октави в оркестрових лініях арфи, клавесина, фортепіано і духових, семантика якої пов'язана у композитора з духовним світлом: «Октава – характерний інтервал для всього твору. До Сьомої симфонії мені не доводилося так переконано і послідовно “працювати” з цим інтервалом, він лякав мене своїм абсолютном, чистотою, красою, вимагаючи відповідне середовище для свого оточення. Але тут октава ніби постала переді мною в своїй первозданності, духовності, яка диктувала образно-змістовний стрій твору» [245, с. 128].

4. *Сонорна група*, де панує сукупна пластова енергія – в даній звуковій сфері важливий не окремий тембр, а весь сонорний пласт, сумарний кластерний ефект. Так само як континуальний пласт струнних смичкових, а також хроматичний мотив мелодійної фігурації (у них же), який алеаторно повторює і обіграє вказані звуки. Основним маркером служить сонорна реконструкція національного тембру за допомогою злиття голосів академічних європейських інструментів: «Виписана імпровізація струнних, які оспівують один звук, періодично змінюють своє висотне розташування, з характерною домішкою “ударних” звучань також близька звуковій стихії дапу. Часом навіть складається враження, ніби грають не смичкові, а якийсь, подібний дапу інструмент» [245, с. 127–128]. Сюди ж можна віднести *frullato* флейт і труб, які, за зауваженням Тертеряна, знаходяться в тій же образно-інтонаційній зоні, як і струнна група.

5. *Звукозображальна група* – це альтернативний шар; він представляє собою записані на фонограму шуми, які виникають в процесі імпровізації дапа і литавр. Ця група є носієм не інтонаційного, а змістовного компонента, який схоплює всередину звукової тканини імітацію зовнішнього світу і працює на театральний ефект.

В Сьомій симфонії Тертеріян застосовує диференціацію звукових планів для досягнення певного акустичного ефекту в просторі, як це було в Шостій симфонії<sup>105</sup>. По-перше, композитор використовує фонограму. На цей раз – це магнітофонний запис імпровізації дапа і литавр: «Тріск та скрегіт зламаного дерева. Записувати і відтворювати із сильною реверберацією» (ремарка Тертеріяна в партитурі). До речі, з цим шумовим ефектом пов'язаний цікавий факт – Тертеріян дійсно використав його звуковим джерелом хрускіт сухого дерева, яке для композитора асоціювалося з процесом розверчення землі: Запис оглушливого “хрускоту” асоціюється з Апокаліпсисом, звучить як застереження людству від “розколу” Землі, якщо ж взагалі правомірно словесне пояснення музичних образів» [245, с. 132].

По-друге – умовно «театралізована» розстановка учасників оркестру на сцені і за лаштунками, яка також обігрується і магнітофонними записами: «Запис дає можливість побудови другого, ніби ірреального драматургічного ряду. Найвідчутніше це проявилось в діалозі дапів: одного, який знаходиться на сцені, та іншого, звучання якого відтворено в механічному записі. Просторова багатоплановість виражена не тільки “введенням” магнітофона, а й присутністю в розвитку самого живого звучання. Так, сопрановий саксофон грає за сценою, поступово віддаляючись вглиб лаштунків» [245, с. 132].

Композиція Сьомої симфонії має трифазну структуру, яка розвивається за типом *трансформації*. Тертеріян продовжує працювати з композиційною моделлю, яку вперше використав у Шостій симфонії.

<sup>105</sup> «Прецедент в Симфонії магнітофонного запису, безумовно, пов'язаний з попередніми творами: балетом “Монологи Річарда III”, Шостою, частково П'ятою симфоніями» [245, с. 132].

*Перша фаза* (до ц. 25) – це ядро апокаліпсичної ідеї твору. З перших же звуків з'являється відчуття неминучості, передчуття катастрофи. Музика тут пронизана тривогою ритмічної пульсації, фанфарними закликами мідних, спалахами страхітливої сонорної енергії. Створюється образ якоїсь руйнівної сили, яка поступово визріває із звукового хаосу.

Перший формент (до ц. 4) – це концентроване ритмічне остинато литавр (*ff*), побудоване на інтонації тритону (*c-fis*). Даний формент відкриває симфонію і стає «лейтмотивом стихійних сил Космосу, Часу як Історії з його незупинними дієвими колізіями» [124, с. 13]. Імпульсивність ритмічного начала, його первісна енергія і сила в синтезі з акустичними якостями тритону створює незрозумілий поки стан тривожного очікування, тривожного передчуття.

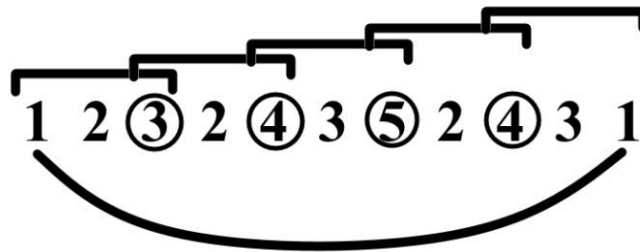
З ц. 1 композитор буквально запускає імпровізаційне соло дапа, яке безперервно лунатиме протягом всієї фази і, як вже зазначалося вище, буде виконувати функцію стабілізуючого елемента в формі. Вся сонорна тканина буде розростатися навколо цієї ритмічної лінії, яка є ніби пульсом симфонії<sup>106</sup> (див. додаток Г, №78).

Тільки в ц. 3 з'являються перші звукові вібрації – *frullato* флейт на тоні «с», які мають досить напружену сонорну енергію. Вони є першим інтонаційним імпульсом фази, який отримає розвиток у другому форменті.

<sup>106</sup> Цікаво зауважити, що в попередніх одночастинних симфоніях Тертеріяна функцію стабілізуючого елемента форми виконувала струнна група, яка служила фундаментом розвитку сонорного матеріалу і представляла собою щільно заповнений сонорний пласт. У Сьомій симфонії композитор вперше передає цю функцію іншому інструменту (дапу) з очевидно іншою технічною та виконавською природою – тут основа не звуковисотність, а ритм. Однак цю ідею композитор пояснив в одному із наведених вище інтерв'ю. Ще раз процитуємо доказовий для даних міркувань фрагмент: «В цілому, в своїх інтонаційних оборотах, музична атмосфера твору народжена символікою середовища, яке століттями складалося навколо дапа і з якого він ніби “вирваний”» [245, с. 127]. Тертеріян стверджує, що музика симфонії буквально «розростається» навколо звукової атмосфери дапа і це, мабуть, слугувало причиною для централізації ритмічної лінії дапа в канві симфонії і визначення його як стабілізуючого елемента форми.

Другий формент (ц. 3) представляє собою 11-звучний мікросерійний ряд<sup>107</sup>, який стає інтонаційним зерном першої фази (див. додаток Г, №79) і не має спочатку тематичних «амбіцій» (звучить у V-ni I, II і Viole). Мікросерія замкнута, має консонантні краї, однак при цьому густе дисонантне наповнення.

Моделлю даного ряду є 5-звучна послідовність: е (1) - es (2) - d (3) - des (4) - с (5). Тертеріян порушує композиційно-технічні закони серійної техніки, дублюючи деякі із звуків, однак це обумовлено принципом розгортання даної мікросерії (малюнок 3.1).



Малюнок 3.1. Цифрова схема мікросерії.

На малюнку 3.1 показано, що мікросерія розвивається за принципом прогресії трьохзвучових сегментів, зчеплених між собою кожним третім звуком, який дорівнює першому звуку нового сегмента (3 = 1). Певною мірою Тертеріян вживає один із прийомів варіювання серійного порядку, а саме – ротацію<sup>108</sup>, але в декілька зміненому вигляді, зберігаючи сам принцип обертання по колу. Результатом такого розвитку є система, яка частково втілює ідею симетрії: спочатку дається експозиція перших трьох звуків мікросерійного ряду (1-2-3) у другому і третьому сегментах поява нових звуків серії здійснюється через повернення на крок назад (3-2-4-3-5) і в

<sup>107</sup> Тертеріян звертався до серійної техніки і в більш ранніх симфоніях, однак, за словами самого композитора, це були тільки окремі елементи техніки, але не її цілісний варіант. В інтерв'ю про Сьому симфонію композитор на питання «Що Ви могли б сказати про технічні засоби, використані у Симфонії?» відповів наступне: «Навряд чи доцільно виділити якийсь один прийом. Тут, так само, як і у всіх симфоніях, використані додекафонія, елементи серії, окремі принципи гармонічного і сонорного письма» [245, с. 132].

<sup>108</sup> Ротація (лат. «rota» – «колесо») є «колесоподібна» перестановка звуків повного серійного ряду або його сегментів [277, с. 324].

останніх двох сегментах відбувається умовно ракоходний рух, який замикає мікросерію в початковій точці (2-4-3-1).

Подальший розвиток форменту – безперервний рух мікросерії по колу аж до початку другої фази. Сонорна фактура поступово ущільнюється за рахунок нашарування в різних голосах струнної групи мікросерійного ряду. Композитор посилює емоційне напруження симфонії через одночасне звучання мікросерії від різних тонів (d, des, as, g, a, f), створюючи велику кількість секундого тертя. В результаті сонорний матеріал крещендує до кульмінаційної зони фази (четвертий формент), де серія перетворюється у головну апокаліпсичну «тему» симфонії.

Таким чином, другий формент представляє собою звуковий ряд, внутрішня логіка висотної організації якого є мікросерійною, спосіб організації – алеаторним, а акустичний ефект – сонорним.

Третій формент (ц. 9) – це мотив чистої октави, який є основною інтонацією другої фази, однак вперше експонується вже в першій фазі (див. додаток Г, №80). Прорізаючи хроматичну в'язь раптовістю чистоти звучання, даний мотив ніби окреслює ірреальний світ, далекий від загрози Апокаліпсису. Нагадаємо, що тембри, яким доручається мотив октави – це дерев'яна група разом з чембало, арфою та фортепіано – мають для Тертерія символічне значення і ототожнюються з Божественним світлом, Духовною силою, Космічною енергією (детально про це йшлося в попередніх розділах). Опорним тоном мотиву октави є звук «e», який виокремлюється з інтонаційної тканини перших двох форментів і встановлюється у якості основного устою фази.

Перебування в цьому стані виявляється недовгим. Вже у другому проведенні (ц. 13) у звуковий шлейф застиглої октавної інтонації вривається тритоновий мотив литавр, який руйнує інтонаційну сферу чистої октави і починає активний розвиток до кульмінації першої фази.

Четвертий формент (ц. 17) – це власне кульмінаційна апокаліпсична «тема», яка звучить у валторн на фоні тремлюючих тромбонів і створює



особливо моторошний ефект (див. додаток Г, №81). Сама тема є коротким низхідним мотивом, рельєф руху якого нагадує мікросерію третього форменту. Однак в цьому мотиві композитор повторює звуки «всередині теми» (крайні ноти не дубльовані) і виписує штрих *marcato*, який додає звучанню ще більш нагнітаючий ефект.

Проходить цей мотив тричі з певною хвилеподібною прогресією. Спочатку вона звучить тільки у валторн (8 звуків), у другому проведенні посилюється дерев'яно-духовою групою (флейта пікколо, флейта, гобой, два кларнети; теж 8 звуків) і в третій раз склад інструментів зберігається, але «тема» звучить в скороченому вигляді (4 звуки). Більш того, в першому проведенні «тема» звучить в унісон (*des*), у двох інших – в малу секунду (*des-d*) (також в партії гобоя виписані подвійні ноти, теж в малу секунду – *c-des*). Все це в цілому створює ефект буквальної матеріалізації прихованої енергії, яка накопичувалась протягом всього розвитку і перейшла тепер у фазу відкритого, активного впливу.

Після потужної кульмінації тканина фази поступово розряджається, залишаються окремі звукові коливання то у флейти, то у гобою, по черзі вимикаються окремі партії щільного сонорного пласта у струнних інструментів і на цьому фоні знову стає чутним ритмічний пульс дапа – розвиток переходить у другу фазу симфонії.

Таким чином, вже в першій фазі викладається основний інтонаційний матеріал симфонії, який спочатку концентрується в другому форменті у вигляді мікросерійного ряду і згодом виростає в основну «апокаліпсичну» тему в четвертому форменті фази.

*Друга фаза* (ц. 25) – це картина ірреального світу, далекого від апокаліпсичної загрози, це зона чистих інтервалів, в першу чергу – октави, це стан спокою і гармонії. Тут на фоні струнної групи, яка продовжує континуальне тривання, доносяться квінтові і октавні вигуки у духових інструментів (дерев'яних і мідних), які звучать як «труби миру» і закликають зупинити хаос і руйнування (див. додаток Г, №82). Ця інтонація стає

основним звуковим матеріалом другої фази і тому є єдиним форментом, який композитор представляє в різних модифікаціях (інтонація може звучати в гармонійному і мелодійному, низхідному, рідше – висхідному варіантах, від різних тонів, у різних тембрах).

Занурення у стан спокою, внутрішнього балансу і рівноваги триває досить довго (до ц. 35), поки звукова ідилія не порушується спотвореним дисонантним мотивом другої фази (замість октави і квінти у духових звучать секунди і збільшені інтервали, див. додаток Г, №83). Виникає передчуття негативного кінця. І, дійсно, в ц. 39 настає несподівана розв'язка – після майже повної гучнісної дімінуції у звукову тканину вривається на *fff* низхідний октавний мотив на тоні «e», який в проміжку одного такту динамічно роздувається і обрушується потужним, максимально ущільненим секундами кластером оркестрового *tutti*. Більш того, кластер репетитивно повторюється і проводиться тричі з несподіваними паузами між кожним з них (див. додаток Г, №84).

І, нарешті, в ц. 43 настає головна кульмінація симфонії – тремолоючий кластер, озвучений на максимальній динаміці (*ffff*), який охоплює максимальний діапазон ( $Fis^1 - e^4$ ) при досить щільній інтервальній густоті і наступний за ним магнітофонний запис, який зображає за допомогою шумів реальні тріск, скрегіт, розлом – це символ апокаліпсису, деконструкції ідеального світу, його безповоротного руйнування і кінця (див. додаток Г, №85).

Настає генеральна пауза, «час тиші», «нульова зона». Весь звуковий масив симфонії раптово поглинає порожнеча, після якої, здається, нічого не може більше бути. Але з цієї порожнечі раптом починають доноситися віддалені, тихі коливання у ударних інструментів. Настає *третьа фаза* симфонії (ц. 44).

Для Тертеряна руйнування – не кінець. Із тиші народжується хаос звуків, а з нього – тиха імпровізація дапа (ц. 47). Звукова аура інструменту

відроджує пам'ять про минуле і починається нова історія. Це перший формент (див. додаток Г, №86).

Другий формент фази – це соло кларнета і саксофона (виконують по черзі), яке звучить на фоні ритмічної лінії дапа (ц. 48, див. додаток Г, №87). Повертається апокаліпсична «тема» з першої фази, але тепер вона майже позбавлена негативного забарвлення. По суті, вона ніби заново народжується і несе в собі поки нейтральну енергію. Після багаторазового повтору, від мотиву залишається тільки один тон – звук «e» (на відміну від першої фази, де мотив починався від «des», тут «тема» звучить від «e» – тону, який є центральним у симфонії). Однак далі (з ц. 62) «тема» переноситься до фортепіано, яке виконує її на *ppp* у низькому регістрі – виникає відчуття прихованої загрози, «тема» вже демонструє закодований у ній руйнівний потенціал.

На противагу апокаліптичній «темі» в ц. 66 з'являється соло альти – третій формент (див. додаток Г, №88). На фоні унісону на тоні «с» у струнних і клавесина, звучить тема, яка уособлює гармонію світу, її позитивну енергію. Вона будується на темі хурритської пісні<sup>109</sup> II тисячоліття до нашої ери<sup>110</sup>, яку композитор вже використовував в балеті «Землетрус». На репетитивному повторенні звуків *c-d-e*, які є основою старовинної мелодії – таким чином, загальна аура фази озвучується До-мажорним акордом.

В завершенні симфонії, в останніх тактах з'являється звук «as», який розмикає фонічно ідеальну, завершену структуру До-мажору і стає точкою відліку нової історії світу: «Останнє створює певну напругу звучання, яка позбавляє кінець Симфонії замкненості, стійкої завершеності, ніби відкриває перспективу подальшого осмислення» [245, с. 132–133].

<sup>109</sup> Хуррити – стародавній народ, який з'явився у Вірменському нагір'ї у другій половині третього тисячоліття до н. е.

<sup>110</sup> Цю хурритську пісню презентував Тертеряну радянський сходознавець В'ячеслав Іванов (1929–2017), який у 1983 році приїжджав у Діліжан і подарував пластинку із записом цієї мелодії композитору (див. додаток В, №8).

Написання Сьомої симфонії є одним з переламних моментів у симфонічній творчості Тертеряна. Цей твір не тільки відображує еволюцію принципів композиційної побудови одночастинних творів композитора, але й демонструє нові драматургічні координати, на які Авет Рубенович буде орієнтуватися у двох останніх опусах.

Саме в Сьомій симфонії вперше Тертерян втілює ідею катастрофи, краху світу, яка набуває вселенський, апокаліптичний розмах, і далі продовжує занурюватися у глибинні сенси цього образу в наступній Восьмій. Музична драматургія твору метафорично віддзеркалює цю руйнівну силу, здатну занурити світ у справжній первозданний хаос.

Після Сьомої симфонії апокаліпсична тема стала центральною у симфонічній творчості Тертеряна. Вона в іншому драматургічному ракурсі отримала продовження у його *Восьмій симфонії* (1989)<sup>111</sup>. Вона стала останнім твором Тертеряна в даному жанровому каталозі. Її можна вважати післямовою Сьомої і епілогом усієї творчості композитора, «духовним заповітом, пророцтвом людству» (Р. Тертерян).

Говорячи про ідею симфонії, неможливо обійти той факт, що цей твір – відгук композитора на страшний землетрус у місті Спітак, який стався 7 грудня 1988 року. Це для Тертеряна, як вірменського художника, набуло значення особистої, національної і загальнолюдської трагедії: «Восьма сприймається як найтрагічніше творіння композитора, і в її атмосфері важко не почути прямого відображення бід, які обрушилися на батьківщину художника» [209, с. 345]. Тому Тертерян не пише цю симфонію як хронологію конкретного історичного факту із сюжетною драматургією. Для композитора – це не сюжет, це заклик до всього людства, духовне одкровення, яке він передає майбутнім поколінням. За допомогою художнього мислення Тертерян глобалізує трагедію вірменського народу в загальнолюдський масштаб.

---

<sup>111</sup> Присвячена диригенту Мураду Аннамамдову.

Восьма симфонія – це усвідомлення сили Всесвіту, її творчого і руйнівного потенціалу, здатного створити і знищити все живе практично в будь-який момент. Продовжуючи роздуми про апокаліпсис Тертеріан, як істинний художник, піднімає роздуми до загальнолюдського масштабу, звертаючись у симфонії до всіх людей. Для нього вона – відображення не локальної трагедії, а «духовний заповіт», переданий в музичному посланні людству.

Останній симфонічний твір Тертеріана має підсумковий характер, який втілюється через високе емоційне напруження, в якому концентруються і кульмінують апокаліпсичні ідеї та характер звукового матеріалу твору, який резюмує творчість композитора: «У музику Восьмої симфонії “вплелось” немало ремінісценцій з попередніх моїх симфоній (в тому числі і Сьомої). Вона вийшла в деякій мірі збірною» [245, с. 133].

В результаті, Восьма симфонія охопила «звуковий тезаурус» ранніх симфонічних опусів композитора та з'єднала багато важливих композиторських прийомів, винайдених в процесі попередніх творчих пошуків. Тертеріан витягує найцінніші ідеї з минулих творів, щоб зібрати їх у свій, як виявилось, останній опус. Саме тому вона насичена ремінісценціями, які з'являються як знаки усталених в попередніх симфоніях образів і станів. Їх можна об'єднати у три групи.

Перша група – це образ Апокаліпсису, «вселенського краху», безповоротного кінця. Тут можна говорити про прямі ремінісценції з Сьомої симфонії – багатозвучний кластерний акорд у *tutti* оркестру, який уособлює даний образ (т. 6, ц. 25, ідентичний за інтервальною структурою кластер) і магнітофонний запис, який звучить слідом за акордом та імітує скрегіт, тріск, розлом світу (в симфоніях він трохи відмінний один від одного). Але якщо в Сьомій симфонії даний кластер звучав у головній кульмінації твору, був результатом розвитку, підсумком боротьби і в післямові третьої фази розмивався в аурі До-мажорного акорду, то Восьма симфонія відкривається цим кластером, як маніфестом неминучої катастрофи. Тут це точка відліку,

імпульс драматургічного процесу, композиційний «стрижень» симфонії, який пронизує тканину в найбільш гострих, пікових зонах, звідки беруть початок рефлексії траурних відгомонів краху, які живуть у свідомості кожної людини.

Друга група ремінісценцій пов'язана з образом космічного хаосу, зі станом занурення у звуковий простір всесвіту. В ц. 4 у V-пі 1 та в ц. 14 у челести з'являється 11-звучний мікросерійний ряд, модель і принцип розгортання якого (1-2-3-4-3-5-2-4-3-1) аналогічні мікросерії в першій фазі Сьомої симфонії. Варіювання мікросерійного ряду відбувається за принципом ротації, проте, аналогічно Сьомій симфонії, обертання по колу реалізується в дещо зміненому вигляді.

Третя група – це образ інструментального імперативу, механічної сили, яка несе реальну загрозу. Ремінісценція з'являється в ц. 21 у литавр, що відбивають жорсткий крок – подібне рішення зустрічалося в Шостій симфонії Тертеріяна (у другій фазі). Також з литаврами пов'язана ще одна інтонаційна арка, яка веде до Сьомої симфонії – це тритоновий інтервал, який звучить у ц. 22 і підсилює образ руйнівної сили.

Як зазначалося вище, ремінісценція образу «вселенського краху» є для даної симфонії генератором драматургічного розвитку. Тема Апокаліпсису з'являється двічі у кульмінаційних зонах твору – нею відкривається симфонія і друга кульмінація звучить в ц. 25. Така розстановка сил ще раз підтверджує ідею трагічності симфонії, де буквально з перших тактів руйнується створений людиною світ.

Драматургія симфонії відображає її композиційну структуру. Дві кульмінаційні зони притягують тематичний матеріал твору, стають поштовхами для його подальшого розвитку, а композиція, в результаті, набуває вигляд двофазної структури, сонорний матеріал якої розвивається за типом *трансформації*.

*Перша фаза* (до ц. 25) відкривається «владно-імперативним епіграфом» [124, с. 14], який нагадує про минулі і майбутні катастрофи. Прорізаючи

простір яскравою динамікою (*ff*), вигуки тромбонів, як «труби Апокаліпсису», сповіщають про прийдешній кінець.

Перший формент (до ц. 2) – це власне акорд Апокаліпсису – щільне кластерне співзвуччя у *tutti* оркестру на *ff* з великою кількістю секундових інтервалів та з домінуючою тритоновною енергією (див. додаток Г, №89). Цей акорд не просто триває (звучить 2 такти) – завдяки трелі у дерев'яній групі, *frullato* у мідній і тремоло в ударній, кластер буквально вібрує, посилюючи тим самим ефект нагнітання сонорного масиву. Слідом за кластером, як і в Сьомій симфонії, включається магнітофонний запис, який імітує за допомогою шумів тріск, розкол, фізичне руйнування.

Після тривалої паузи, яка має ефект оглушливої тиші, далеко з'являються тихі голоси (вокаліз у *soprano* I та II на *pp*) – це другий формент (ц. 2). Із звукового вакууму, із тиші після руйнування доноситься протяжний стогін, вірніше, його відгомін – це благання людства про порятунок, про допомогу, це усвідомлення безвиході того, що сталося.

Другий формент в обох голосах містить сонорну лінію, яка тягнеться на тоні  $a^1$ , її інтонування екстремально вібрує в межах малої секунди ( $a^1-gis^1$ ) і розкриваючи свою мікротонову природу (див. додаток Г, №90). Це, в деякій мірі, наближає звучання до імпровізаційної манери вокального виконавства у вірменській народній музиці (що також підтверджується умовністю записаного тексту). Цей прийом Тертерян використовував неодноразово в більших ранніх симфоніях для досягнення ефекту нетемперованості європейських музичних інструментів).

Розвиток другого форменту відбувається теситурним сходженням, в результаті чого крайові кордони сонорної лінії розширюються до  $b^1$  (т. 55). У кульмінаційних точках композитор посилює напругу завдяки динамічному глісандо голосів ( $b^1 \sim a^2$ , нотація умовна), які звучать немов крик відчаю, плач, звернений до небес.

Поступово з глибини звукового простору проявляються тихі рівномірні удари литавр ( $ppp < pp$ ), які у синтезі з жорстким мірним кроком у арфи та

фортепіано створюють образ незворотного часового континууму (див. додаток Г, №91). Ця звукова група є основою третього форменту сонорної композиції (ц. 5, т. 50). Накладаючись на другий, підтримуваний дзвоном формент, він активізує розгортання першої фази, у тому числі через ущільнення звукової тканини у струнної групи.

Далі у розгортанні першої фази, на фоні звучання другого і третього форментів, відбувається процес ущільнення звукової тканини у струнної групи. З лінії, яка триває, вона переростає у сонорну смугу з напруженою інтервальною енергетикою (секунди, тритони) і, як і в більшості одночастинних симфоній Тертеряна, бере на себе функцію стабілізуючого елемента форми. Також відзначимо, що з ц. 13 метроритм третього форменту підтримується дзвоном, який підсилює ефект нагнітання звукового простору (див. додаток Г, №92).

З ц. 14 звукова матерія ущільнюється четвертим форментом – мікрохроматичним мотивом у челести (з ц. 20 дублюється у дерев'яно-духової групи), який подібно до попередніх симфоній Тертеряна уособлює звукові вібрації космосу (див. додаток Г, №93).

Досягнувши максимальної щільності по вертикалі, оркестрова тканина починається масштабне кресендо у всіх групах оркестру (з ц. 18 *rosso a rosso crescendo*), яке все більше проявляє нищівну силу імперативного образу. «Вигуки» труб, спотворені секундовою та тритоною інтервалікою (ц. 21), запеклі удари литавр (ц. 22, теж на інтервалі тритону) і глісандо валторн (ц. 23) підсилюють цей ефект і приводять розвиток до першої кульмінації – апокаліпсичної теми (ц. 25). Звукову тканину знову прорізає точно повторюваний акорд апокаліпсису, який розбиває на акустичні уламки весь масив щільної сонорної смуги і проголошує в черговий раз марність подолання цієї сили, неможливість її побороти. Тому голоси, які звучать незмінно тихо, заглушаються загальною нагнітаючою енергією і залишаються так і непочутими (див. додаток Г, №94).



Саме цей фрагмент симфонії (з ц. 25) є початком *Другої фази*. Після оглушливого удару залишається тільки звукова вібрація, позачасове, континуальне тривання, яке перетікає у експресивне *lamento* струнних (див. додаток Г, №95). Така відкрита експресія вперше проявляється в симфоніях композитора і підкреслює надзвичайну трагічність події і особистісне ставлення композитора до цієї катастрофи.

З ц. 34 загальне емоційне напруження фази знову посилюється. Вигуки струнних, які залишилися, немов намагаються протистояти механічному, незламному ходу часу. На підтримку імперативу підключаються страхитливі дзвони, які композитор реконструює тембрами дерев'яної групи та ксилофону. Такий прийом породжує нереальний, «неживий» дзвін, далекий від духовної символіки, що зазвичай відчувається Тертеріаном у тембрі дзвонів (див. додаток Г, №96). Час безжально утікає, залишаючи людство у його пригнобленій порожнечі.

Нова хвиля динамічного розвитку (ц. 36, від *ff*) завершується другою кульмінацією кластера (ц. 37), сягаючи максимальної сили звучання – це підсумок «великої катастрофи», який несе тотальну руйнацію світу. Доноситься останній вигук апокаліпсичної труби (виконують тромбони). Звучання розсіюється, віддаляючи тихі голоси людства, чиї благання залишаються без відповіді. З ц. 41 вертається образ часового континууму (літаври, арфа і фортепіано, див. додаток Г, №97), який продовжує свій незворотний рух. В такі моменти осмислюється моральний урок: якщо людство приводить себе до руйнації, забуває істинні цінності та свої витoki, воно залишається самотнім у своїй трагедії.

У Восьмій симфонії немає ствердного просвітлення До мажору (його нещадно руйнує інтонація континууму), немає зовнішньої театральності, немає і семантичної містеріальності. Вона близька по духу переможного Року Третьої симфонії, але, на відміну від неї, тут немає гротеску чи саркастичного висміювання бездуховності людського світу. В цьому творі Тертеріан просто заповідає нам фундаментальні істини буття, не приховуючи

страшну реальність пророцтва. А що ми почуємо в цих звуках, як розпорядимося цими знанням – це вже залишається персональним питанням кожної окремої людини.

Восьма симфонія породжена конкретною подією та позаісторична одночасно. Вона ніби бере свій початок в джерелах зародження світобудови, в глибинних пластах свідомості і розповідає нам якусь глобальну історію. Це музичне принесення композитора за волею випадку стало його заповітом – слухачеві відкривається можливість подолати кінечність реальності, вловити музику надчуттєвого світу, зробивши крок за композитором у неосяжний простір космічної тиші.

### **Висновки до третього розділу**

Одночастинні симфонії Авета Тертеріяна стали квінтесенцією новаторського осмислення цієї жанрової парадигми у загальному ряді симфонічних творів композитора. Саме в них відбувся процес становлення індивідуалізованої моделі симфоній Тертеріяна, яка повністю підпорядкувалася естетичним канонам та акустичній природі феномену звуку.

Звук у Тертеріяна стає основним драматургічним імпульсом творів композитора. На осмисленні безкінечних можливостей акустичної волі цього ядра, початкової сутності музики як явища будуються цілі симфонічні концепції митця, пов'язані з метафізичними питаннями онтології людського універсуму. Можна сказати, що в своїх одночастинних симфоніях Тертеріян переказав фундаментальними алегоричними образами іманентну філософію буття через різні нюансировки душевних настроїв, духовних станів, божественних сенсів, почутих та художньо узагальнених в одному єдиному звуці: «Звук – це ціла симфонія, в ньому можна уявити всесвіт, в мікrokосмосі його структури можна побачити всесвіт» [187, с. 134].

Четверта та П'ята симфонії представляють творчу спробу Тертеряна реалізувати фонікою звуків медитативний стан входження людської свідомості у космічний інформаційний ефір. Вперше на передній план композитор виводить процес психологічно поглибленого споглядання, тривалого перебування в певному емоційному стані, що є спробою відтворити східний медитативний акт, де процесуальна дієвість поступається місцем рефлексії. Визначаючи у Четвертій симфонії тип медитації як Західний, ми мали на увазі спробу композитора реалізувати ідею відтворення цього стану мовним інструментарієм західноєвропейської музичної традиції. У цьому творі Тертерян повністю відмовляється від будь-яких зовнішньо-асоціативних атрибутів східної культури, повністю зосередившись на емоційно-рефлексійних результатах акустичного впливу музики на людську свідомість. П'ята ж симфонія, навпаки, стала еталоном східного медитативного трансу, тому що в ній зони стану споглядання втілюється через специфічний пізнаваний тембр вірменського народного інструменту кяманчі. Тому цю симфонію ми визначили умовно як Східний тип медитації.

Шоста симфонія повернула творчий фокус Тертеряна у бік сакральних духовних образів. Її можна назвати симфонічною містерією, в якій ритуальність піднімається на концепційний рівень твору, стає драматургічним кодом для головного інтонаційного ядра симфонії – звуку. Подібно до Четвертого симфонічного опусу, музична мова твору тут універсалізується Тертеріаном, набуває символічні сенси та стає містерією для всіх. Навіть використані композитором літери старовірменського грапару передають тут тільки специфічну фоніку церковного тексту, стають маркерами певної їх духовної приналежності. Зрозуміло, що ідейна основа твору спонукала Тертеряна до використання ряду театралізованих прийомів, які би підсилювали містеріальний дух симфонії (працює зі світлом та стереофонією звуків) і потім цей досвід композитор почне переносити і в наступних свої симфоніях.

Сьомий та Восьмий опуси Тертеріана об'єднуються в диптих апокаліпсичних симфоній. Ця тема стає генералізуючим концепційним мотивом творів, але в кожному з них вона реалізується по-своєму унікально. Сьома симфонія вертає нас в драматургічному плані до дієвості третьої та П'ятої симфоній композитора. В ній ідея вселенського апокаліпсису вибудовується Тертеріаном навколо тембру ударного інструменту дапу і литавр та, відповідну, стихійної природи ритму, об'єктивізуючи, таким чином, головні образні зони симфонії, надаючи їм силу реальної, зримої загрози, створюючи опозицію тези–антитези.

Восьма симфонія – це зашифрований у звуках заповіт, в якому немає конкретних асоціативних тембрових маркерів та відсутня драматургічна конфліктність протилежних начал. Це – результат осмислення митцем апокаліпсису як сигналу духовного падіння людства, його втрати зв'язку з Богом, діалогу зі своїм внутрішнім світом. Символічно, що останній твір Тертеріана має яскравий підсумовуючий характер, причому, це проявляється і на рівні «звукового тезаурусу» твору, і у реалізації естетично-концепційних ідей композитора. У Восьмій симфонії він універсалізує образний зміст апокаліпсичної теми через суб'єктивний слуховий досвід східної людини та всю свою мудрість Митця-пророка закодує у головний метафоричний грааль, віднайденим ним в довгих, напружених творчих пошуках, серед континуальних тривань та монодійних ліній його восьми симфоній – в Звук.

## ВИСНОВКИ

Музичне мистецтво ХХ століття увійшло в світову історію мозаїчним полотном, яке зв'язало в єдину звукову картину безпрецедентну різноманітність оригінальних, іноді кардинально протилежних ідей. Епоха емансипації (звуку/жанру/форми/стилю) дала поштовх до вивільнення мистецтва від законів і конотацій, які склалися довгими століттями, відкрила великі резерви для експериментальних пошуків і радикальних знахідок. Знаком нового часу стала взаємодія різних художніх напрямків, зміна засобів вираження, реформація встановленої раніше звуковисотної системи, народження нових композиторських технік та оновлення жанрів. Як наслідок, у ХХ столітті відбулася наукова реконструкція теоретичних парадигм минулого, які ще недавно здавались непорушними.

Безумовно, подібні відкриття музичного експерименталізму торкнулися не лише великих шкіл європейського та американського континентів, а й зачепили локальні національні школи, які поступово, завдяки сучасним ресурсам композиторських технік, розпочали процес переосмислення в опус-музиці власне поняття «національного».

У цьому контексті яскравим прикладом пошуку нових форм звукотворення є музична культура Вірменії. Одним із ключових етапів перетворення європейської композиторської традиції крізь призму національного стала творчість видатного представника вірменської школи Авета Рубеновича Тертеряна. За активністю інноваційного пошуку та художньої продуктивності композитор залишається знаковою фігурою сучасності, носієм пам'яті про традиції своєї культури та нового мовного досвіду, об'єднавши історичний та сучасний контексти.

Центром найважливіших творчих ідей Тертеряна є його симфонічна музика. В масштабах європейської спадщини минулого століття ім'я Тертеряна стало символом зрілості вірменської симфонічної школи та

формування в ній феномену «національного симфонізму». Парадоксально, але через осягнення прадавньої вірменської культури Тертеріан піднявся до вершин універсалізації різнокультурних музичних течій і там створив новий сенс поняття національного в історії мистецтва Вірменії.

Метафорично шлях кристалізації вірменської симфонії можна узагальнити на рівні гносеологічної тріади синкретиз – аналіз – синтез<sup>112</sup>, де стадія синкретизу проявилася спочатку в обробках фольклору Комітаса мовою західної професійної музики, а далі – у досвіді наслідування форм та жанрів європейської та російської традиції, які наповнювалися національною музикою, часто – у вигляді цитат або ритмічно-інтонаційної стилізації у симфонічних опусах Олександра Спендіарова. Етап аналізу – це композиторський метод Арама Хачатуряна, який почав вивчати внутрішні закони будови, гармонії, форми та техніки композиції західної музики і переосмисливши їх, створив поняття симфонізму у вірменській музиці. Але в його симфоніях все ще не відбулося схрещення двох мистецьких генетик і тому композитор продовжує наслідувати традицію стилізації вірменської музики. Вершинний етап – етап синтезу – це симфонічна творчість Авета Тертеріана, в якій композитор об'єднав схід та захід, звук та форму, філософську узагальненість та національний дух і, як результат, породив поняття «національний вірменський симфонізм».

Тертеріан вважав помилковим розглядати симфонію як циклічну одиницю, що передбачає наявність сонатної чи будь-якої іншої, твердо встановленої структури. З одного боку, симфонія мала для Тертеріана значення фундаментального жанру, який цілісно та монолітно відображає музично-філософську картину світу, зберігаючи сутність свого «семантичного інваріанту». З цієї точки зору його творчість успадковує класичні та сучасні симфонічні традиції і еволюціонує у загальному напрямку з музикою В. Лютославського, А. Шнітке, Г. Канчелі,

---

<sup>112</sup> Ми спираємося на трактовку цього поняття музикознавцем Олександром Соколовим [231].

Є. Станковича, В. Сильвестрова. З іншого боку, новий сенс тертерянівського симфонізму в його зрілій творчості далеко відходить від європейської традиції, набуваючи нову лексику, пов'язану з сонорикою – особливо це проявляється у жанровому інваріанті його одночастинних симфоній. Можна сказати, що в творчості Тертеряна симфонія трактується не в жанрово-формальному ракурсі цього явища, а в його естетичному плані. Вона набуває свого прасенсу як «співзвуччя».

Східна стилістика у Тертеряна представляється як багатогранний, складний візерунок сплених разом жанрів східного мистецтва – давньої і самобутньої традиції вокального та інструментального музикування від вірменської селянської пісні, ашугської імпровізації і духовної гімнографії до буддійського ритуального співу – з їх естетикою самодостатнього, виразного звуку, музичною поетикою, відчуттям художнього часу і простору. Цим пояснюється особливе значення монодичної традиції як стрижневого формотворчого фактору в симфонічних опусах Тертеряна.

Специфіка авторського підходу до монодії та її творча інтерпретація є зразком глибокого проникнення в сутність традиції як такої. Розуміння монодії як проявлення сакрального, як способу безпосереднього звернення до Бога і, в той же час, до внутрішнього «я», становить суть музичного мислення Тертеряна, повністю орієнтованого на споконвічне, глибинне, архаїчне.

Значення монодії як драматургічного принципу може бути розглянуто і на прикладі ставлення композитора до звуку взагалі. Йдеться про концепцію одиночного звуку, «ритуал споглядання звуку», в якому монодійність мислення переростає в особливу філософську систему, де все різноманіття явищ розглядається крізь призму одного начала, єдиної основи. Багатобарвність, спектральність, глибина, смислова наповненість – все це Авет Рубенович чує в одному єдиному звуці.

Таке ставлення до цього феномену відбулося у певній еволюції його осмислення через всю симфонічну творчість композитора: у ранніх опусах

звук для Тертеріяна – це один з компонентів розвитку певних образних сфер симфонії, а починаючи з одночастинних опусів звук бере на себе формотворчу функцію вибудовування архітекtonіки творів. В результаті, у стилістичних константах композиторської творчості Тертеріяна цей феномен набуває стабільну семантичну характеристику як образ звуку-процесу, який містить в собі цілу концепцію світовідчуття, зв'язок автора з космосом, з ірреальним світом, з ефіром і його інтерпретацію цього величезного естетичного і фізичного простору.

Цікаво, що осмислюючи звук як основну субстанцію своїх творів, Тертеріян іде ще далі і приходить до усвідомлення рівності художньої сили та глиби по відношенню до звуку семантичної ідеї тиші. Вона стає для композитора уособленням того самого образу інформаційного ефіру, з якого приходять сакральні звуки і в якому потім вони розчиняються. В зонах тиші Тертеріян долає земний відлік просторово-часового континууму та будь-які маркери національної природи, що дуже близько естетичним ідеям універсалізації в симфоніях композитора. Тому Тертеріян дуже прискіпливо ставиться до кожної інтонації в симфонії, іде не від краси сонорних звучань, а від їх художньої цінності та необхідності у висловленні його філософських ідей. Навіть в його останніх опусах ми відчуваємо умовний звуковий аскетизм симфоній, ніби композитор намагається не порушувати земними, недосконалими, примітивними сигналами духовну чистоту сенсів, закодованих у космічній тиші. Можна сказати, що Тертеріян зумів розчутити тишу, досягнути спектра її іншовимірних акустичних одиниць. Тому тиша відіграє важливе драматургічне значення в симфонічних творах Тертеріяна, відкриває інший семантичний вимір його музики.

Концепція одиночного звуку симфоній композитора потребувала особливої системи музичного висловлення, яка би також була орієнтована на осмислення фоніки звуковисотних структур та їх функційного значення у формуванні цілісної композиції твору, тому закономірно, що основним компонентом лексики симфоній стала, в результаті, сонорна техніка.



Тертерян добре орієнтувався в сучасній творчості, вивчав партитури творів К. Ксенакіса, К. Пендерецького та інших композиторів сонористичного спрямування, що згодом стало фундаментом емпіричних знань та позначилося на кристалізації його композиторського методу.

В ранніх опусах Тертерян тільки шукає потрібний йому мовний інструментарій, спроможний організувати структуру симфоній, слідуючи їх специфічним драматургічним програмам. *Перша симфонія* стала експериментальним кроком композитора до нової для нього жанрової парадигми. Вона ще відповідала формальним композиційним нормам класичного інваріанту, зберігаючи його чотиричастинність, але покладена в її основу цитата старовинної вірменської монодії зі своїми особливими законами лінійного розгортання вже вплинула на цілісність структури твору, порушуючи природню дискретність жанру, провокуючи її до об'єднання у монолітну, спаяну форму. В Першій симфонії Тертерян тільки шукає інтонаційне вираження для ідеї звуку як першооснови твору і це вплинуло на певну еклектичність матеріалу симфонії та нецільність її драматургічного розгортання.

У *Другій симфонії* Тертерян сформував свій композиторський метод написання музики як певного результату творчого осяяння і сприйняття твору у його завершеній формі. Це, до речі, теж певною мірою пояснює відхід композитора від циклічності жанру – він сприймав свої твори як цілісні явища і це у художньому сенсі суперечить ідеї дискретності симфонічного жанру. В результаті, у *Другій симфонії* центром драматургічної ідеї стає зона духовної «сповіді» звуку, навколо якої розростається весь інший інтонаційний матеріал твору і тому композитор помітно відходить у цьому опусі від класичної моделі європейського симфонічного письма. Вперше він доручає сольному монодичному тексту типово східної природи функцію цілої частини симфонічного циклу. Безумовно, за хронометражем та звуковим об'ємом вона ніби поступається звичній формі «ліричних центрів» симфоній. Але за концепційною ідеєю

вона абсолютно драматургічно-вмотивована, тому крихка лінія її монодичного тривання тримає на собі архітектоніку цілої твору і виводить його звучання до фінального етапу.

Далі ця ідея, але на більш глибинному рівні, розкриється в *Третій симфонії* Тертеріяна. В ній монодія переосмислюється композитором як фаза загального розвитку твору, яка, як духовний провідник, виводить образи першої частини в ареол іншомірного світу та, долаючи сміхотворність земного буття людини, показує шлях до істини. І тому тричастинність симфонії сприймається слухачем виключно на рівні графічної партитури і наближає Тертеріяна до майбутньої ідеї фазовості його одночастинних опусів.

В одночастинних симфоніях Тертеріяна, пропорційно зростанню драматургічної функції одиночного звуку, сонорика починає займати основну позицію в конструюванні композиції симфоній. *Четверта* та *П'ята* симфонії стали носіями драматургічної ідеї медитативної сили звуку-абсолюту. В чотирифазній Четвертій симфонії вся архітектоніка твору як магніт стягується до ефемерної структури східної медитації з її різними етапами занурення у глибини людської свідомості і цей шлях композитор буде проходити саме через поступове розкриття різних акустичних станів та діапазонів амплітуд звуку. Зрозуміло, що фазовість розгортання сонорного матеріалу в ній стає логічним способом інтонаційного прояву ідеї та її упорядкування у формі. В П'ятій симфонії драматургічну концепцію медитації Тертеріян вже виводить на культурну площину національної пам'яті, наділяє духовний звук тембром вірменського голосу кяманчі і підкреслює її ціннісну феноменальність через композиційну диспозицію медитативності з руйнівним дієвим началом.

Драматургія *Шостої симфонії* Тертеріяна проявляє духовну природу звуку у сфері містеріальної ритуальності. Цей твір стає своєрідною проєкцією літургічних жанрів європейської культури, особливо – реквієму, але, як і завжди, це виражається у вигляді художнього переосмислення композитором їх семантичної ідеї. Тому трифазна композиція симфонії не

будується за усталеними законами та регламентами цих жанрів, а, проявляє особливий код духовної меси через вибудовування в архітектоніці симфонії двох звукових пластів, які інтонаційно проявляють два світи – ірреальний та земний. І важливо, що сонорна колористика духовну пласту підсилюється композитором через особливу фонетику старовинної мови вірменського грапару, при цьому, не порушуючи універсальний тон її висловлювання.

Останні *Сьома* та *Восьма* симфонії Тертеряна стають драматургічним вираженням ідеї вселенського апокаліпсису тільки в різних станах її сприйняття. *Сьома* симфонія – це внутрішнє передчуття людиною майбутньої катастрофи, попередження пророка людству про наслідники її бездуховного існування і тому трифазна композиція твору наближається до звукової ілюстрації цих символічних образів розколу світу. Її особливістю є, умовно скажемо, полівимірність картини дійсності, де одночасно, інтонаційно дистанціюючись, співіснують духовний світ – імпровізація дапу та світ людей – проявляється в дієвій природі сонорного розгортання матеріалу, кульмінацією якої стає матеріалізований у звуках символ розколу – оркестровий кластер. У *Восьмій* симфонії відсутня будь-яка картинність вислову. Це особистісна рефлексія митця на трагічність майбутнього реальності, в якій живе людина, епілог картини катастрофи *Сьомої* симфонії. Тому двофазна композиція тут вибудовується навколо ремінісценції кластеру-розколу, при чому, з неї починаючись.

Отож в композиційного вираження драматургічних програм симфоній Тертеряна домінуючу роль грає сонорика, яку композитор активно міксує з іншими провідними техніками ХХ століття – алеаторикою, серійною технікою, додекафонією та мікросерійністю. В ранніх опусах це ще виражається на рівні вибудовування форми частин, але в одночастинних симфоніях ці техніки застосовуються композитором для інтонаційного розвитку матеріалу і більше за всіх цю функцію виконує алеаторика. Тому композиція одночастинних симфоній Тертеряна нами визначається як сонорно-алеаторна.

Принцип індетермінізму алеаторики проявляється в творах Тертеряна, в більшості, у зв'язку з національною природою вірменської музики. Тому основними рівнями її реалізації є імпровізаційна виконавська свобода тематичних ліній симфоній, часто – їх вільна метрична природа; неточність їх звуковисотної фіксації, яка походить від нетемперованості східних інструментів; особлива графічна партитура симфоній, де над звичною тоновою фіксацією нотного тексту превалюють знакові системи ліній та хвиль, тому що для Тертеряна важливо передати особливі звукові стани, створити акустичні зони вібрацій, а не конкретні висотні точки фіксованого тематизму; в деяких симфоніях – свобода вибору інструментального складу оркестру або варіантів використання фонограмних записів (Четверта, Шоста, Восьма симфонії). Але, в цілому, Тертерян завжди підкреслював, що ніколи не відчував як композитор потреби повністю довіряти художній результат своїх творів його виконавцям, тому вона у нього суворо прописана.

Драматургія симфоній Тертеряна як така невід'ємна від тембральної драматургії творів. В першу чергу, це пов'язано з включенням у традиційний оркестр вірменських народних інструментів – зурни і дудуку в Третій симфонії, кяманчі, бурвару – в П'ятій, дапу – в Сьомій. Поява специфічного тембру в перелічених симфоніях, з одного боку, має стрижневе значення в розвитку драматургії – народний тембр концентрує і синтезує основні інтонаційні першоелементи симфонії (в Третій, П'ятій) або стає стабілізуючим компонентом форми (у Сьомій), з іншого боку – несе в собі певне смислове навантаження, пов'язане з символікою пам'яті про минуле (дап, зурна, бурвар), є епіцентром особистісних переживань, персональним голосом автора, проявом його внутрішнього «я» (кяманча, дудук). Також цікаво відзначити, що Тертерян використовує не тільки «живі» тембри традиційних вірменських інструментів, але й часто реконструює їх особливе звучання, ритмічну стихійність, сольну чи ансамблеву природу побутування (образ мугамів, дамкашів, гусанів, ашугів) через специфічні виконавські

прийоми засобами симфонічного оркестру, особливо в тих опусах, де цей народний інструмент представлений (наприклад, дует зурначів та валторн, дудуків та тромбонів у Третій симфонії, імітація нетемперованої звуковисотності кяманчі у скрипкових лініях з П'ятої симфонії та інші приклади).

Семантичну трактовку тембрів отримують у Тертеріяна і всі інструментальні групи оркестру. Струнна і дерев'яно-духова групи стають звуковим втіленням світобудови, космічної енергії, ірреального світу, вселенського хаосу. Більше того, у всіх одночастинних симфоніях струнна група є стабілізуючим елементом форми, його інтонаційним «фундаментом» (виняток – Сьома симфонія, де цю роль виконує ударний інструмент дап). Мідна група частіше носій імперативних образів – механічної сили, руйнівної енергії, апокаліптичної катастрофи. Особливу символічну значимість мають для Тертеріяна клавішні інструменти (фортепіано, клавесин, челеста), арфа і тембр дзвонів. Це звуковий образ історії і вселенської пам'яті, яка об'єднує минуле і майбутнє, божественної енергії, яка дарує просвітлення і катарсис, духовного світла, здатного відродити світ після руйнацій і катастроф. Нарешті, ударна група в оркестрі Тертеріяна завжди представлена досить широким арсеналом інструментів і, в залежності від їх акустичних, динамічних і регістрових можливостей, вона підтримує і підсилює образність тієї чи іншої тембрової групи, а також ударні інструменти часто створюють сталий в симфоніях композитора символічний образ плину космічного Часу.

Також окремою зоною тембральної семантики стає у Тертеріяна вокальний голос, який проявляється і у сольному співі, і у фоні хорів та стає символом присутності людини, її персональних рефлексій у загальному круговороті звукових подій. Найяскравіший приклад – це монодійне соло з Другої симфонії композитора.

В симфонічних творах Тертеріяна повертається до театральних образів, які він вперше втілював в опері «Вогняне кільце», і цей досвід режисерування він перекладає в індивідуальних проектах театралізації його симфоній і в

цьому проявляється драматургічна природа симфонізму. Реалізує це композитор через нетрадиційний сценічний розподіл інструментів, особливі акустичні умови виконання, включення фонограмних записів оркестрових, хорових партій або спеціальних шумів, а також використання світлових ефектів (найяскравіше це втілено у П'ятій, Шостій і Сьомій симфоніях).

Але при цьому симфонічним творам Тертеріяна не властива програмність, конкретна сюжетність та оповідальний тон художнього висловлювання. Композитор реалізує свої концепційні ідеї універсальною, узагальненою музичною мовою, яка приводить нас до внутрішніх психологічних трансформацій. Для Тертеріяна важливо, щоб його музика не створювала певні емоційні, афектні враження тут і зараз, а через тембри народних інструментів, реконструкцію первинних інтонацій фольклору, ритуальну природу остинатних ритмів, соборний дзвін відтворювала епохальні, позачасові, позаісторичні сенси вищого порядку, пробуджувала в свідомості слухача божественні знання всіх поколінь, активізувала в них родовий егрегор. Саме завдяки цьому музика Тертеріяна народна у найзагальнішому сенсі цього поняття – «людському», тому вона зрозуміла абсолютно всім. Ця естетична векторність авторського світогляду Тертеріяна незмінно тяжіє до світлого начала, до віри у божественне милосердя. Після складних і неоднозначних перипетій розвитку симфонічного цілого, де остання фаза часто драматизується, Тертеріян завжди призводить звучання симфоній до просвітлення через включення акустично чистого До мажорного тризвуку. Це багато в чому пов'язано з гуманістичними, філософсько-теологічними ідеями композитора, які направлені до найвищої цінності буття – людини, яких би драматичних висот не досягала музика, відображаючи вселенський хаос, катаклізми, втрату людських цінностей, вона завжди дарує в кінці просвітлення, «катарсис надії».

Вірменія пробудила в Тертеріяні національну пам'ять, а Тертеріян вклав цей генетичний код у свої симфонії. Перед від'їздом з країни в 1994 році в

Німеччину<sup>113</sup>, композитор підсвідомо відчував, що розривати цей зв'язок для нього чревате творчим спустошенням. Тертерян якось сказав своїй дружині, Ірині Тиграновій, в приватній бесіді дуже щемливі слова: «Сюди ж будуть посилатися звуки, а я їх не почую». Так і сталося – вдалині від батьківщини композитор не створив більше жодної симфонії.

Незадовго до поїдки в Німеччину композитор написав дивовижний документ, своєрідне самовизначення, самоіндефікацію, можливо, тому що відчував фатальність його розриву з рідною землею і намагався осмислити свій шлях до цього переламного моменту, перевести його у відчутний на дотик текст:

*«Я – Рід.  
Родова пам'ять – Карабах  
Дух – Вірменія  
Генетика – Схід  
Інтелект – мова – Росія  
Розум – весь світ.  
Віра – християнська  
Храм Господній,  
під яким жевріє  
язичницьке капище... »<sup>114</sup>*

В згадках про Тертеряна рідні та колеги відмічали, що в Німеччині він декілька разів намагався написати Дев'ятий опус. І, хоча це красиве порівняння з Бетховеном та з «прокляттям дев'ятої симфонії» для композиторів, трагедія Тертеряна була не в цифрі, а в іншому – будучи, в хорошому сенсі, містиком, він справді мав місце своєї творчої сили – і це була Вірменія. Одного разу він вже відчув її поклик та приїхав до рідної землі, щоб залишити для людства вісім симфонічних «храмів». Вони розписані звуками та тишею і в них завжди відкриті двері для тих, хто шукає істину буття. Можливо, якщо б композитор прожив довге життя, голос

<sup>113</sup> Спочатку Тертерян виїхав 10 червня 1994 року на півроку до Берліну працювати у будинку композиторів «Wierpersdorf» за програмою Академічної стипендії землі Бранденбурзької. Потім у січні 1995 року композитор повинен був виїхати в Німеччину на рік за стипендію програми Deutsche Academische Austauschdienst – Німецької служби академічного обміну. Але, на жаль, за три тижні до поїдки Авет Тертерян пішов з життя.

<sup>114</sup> 30 квітня 1994 року [245, с. 64].

дудуку би знову покликав його додому і він смиренно би повернувся до рідного Айріванку<sup>115</sup>, щоб написати нові симфонічні одкровення і розказати, як бути людству далі. Але, нажаль, це так і залишиться назавжди питанням без відповіді.

Настільними книгами Тертеріяна були Біблія, праці з дзен-буддизму і «Книга скорботних піснеспівів» Григора Нарекаці<sup>116</sup>. Він багато міркував про таємниці світобудови, часто замислювався над питаннями буття, які знайшли відображення і художнє узагальнення в його творчості. Тертеріян ніби все життя працював з однією художньою темою, яка перевертала його внутрішній світ, спонукала його до напружених творчих пошуків і проходячи весь свій симфонічний шлях, здається, композитор кожен раз шукав нові і нові звуки, якими би міг висловити, виразити цю творчу інтенцію. Дивовижно, що з кожним новим опусом йому ніби було потрібно все менше і менше звуків, щоб транслювати цей поетичний образ людству. Тому поступово його симфонії згортаються від чотиричастинного циклу у двофазну одночастинність – він залишає тільки найважливіші сенси. Тертеріян стає ніби композитором-аскетом, причому, його близькі друзі згадують, що під кінець життя він був аскетичним і в побуті, потребував дуже мало земних радощів і все більше замислювався над питанням життя та смерті. Здається, якщо б Тертеріян ще мав земний час творити симфонії, то він обов'язково прийшов би до високої концепційної ідеї, ще у який спосіб одним єдиним звуком можна озвучити всю палітру світобудови в симфоніях.

Авет Тертеріян був новатором, але, при цьому, він створив нові традиції для майбутнього розвитку вірменської симфонічної музики. Його опуси – це Вісім одкровень для людства, які неможливо досягнути до кінця, тому що глибина пафосу цих послань безмежна, як неосяжна глибина духовних притч.

<sup>115</sup> 15 березня 1990 року Авет Тертеріян поселився у селі Айріванк, у Вірменії, яке знаходилося на березі озера Севан, де він побудував дім за власним проєктом (див. додаток Б, №6).

<sup>116</sup> Григор Нарекаці (Գրիգոր Նարեկացի, близько 951–1003 року) – вірменський поет, філософ, чернець та богослов, представник ранньовірменського Відродження.



Саме тому симфонії Тертеряна не мають строку давнини: вони про сучасність і, разом з тим, поза часом.

Воістину геній Тертеряна сягнув космічної «емпіреї» і слідувати стопами композитора такого масштабу дуже складно. Деякі новаторські мовні знахідки Тертеряна були наслідувані у симфонічній творчості його колег-композиторів – в Другій симфонії Григора Ахіняна (1926–1991) та Другій симфонії Еміля Аристакесяна (1936–1996). Тертеряну присвячена Четверта симфонія його учня, композитора Степана Ростомяна (1956). Але загалом, назвати імена митців, які би писали у наближеній до композитора стилістиці сьогодні поки неможливо. У спілкування з професорами-тертеріанознавцями у Єреванській консерваторії була висловлена думка, яка побутує понині у тамтешньому мистецькому середовищі, приблизно вона звучала так – Тертеріан піднявся на висоту, ця висота назва його ім'ям і вона недосяжна.

Нажаль, в реаліях сьогодення, враховуючи виконавську складність симфоній Тертеряна та часто особливі потреби в формуванні складу оркестру, необхідність пошуку солістів для гри на специфічних вірменських інструментах, музика Тертеряна виконується вкрай рідко, навіть у Вірменії, хоча за часів життя композитора його театральні та симфонічні твори виконувалися майже у всіх великих країнах світу і у багатьох з них – неодноразового (Вірменія, великі міста Росії, Німеччина, Англія, Польща, Амстердам, Фінляндія, Хорватія, Чехія, Литва, Естонія, Білорусь, Грузія та інші). В жовтні 2004 року в Єревані пройшов масштабний симпозіум-фестиваль, присвячений ювілею народження композитора «Авет Тертеріан – 75. Традиції і новаторство». В березні 2009 року Восьмою симфонією Тертеряна завершувався музичний фестиваль «Від авангарду до наших днів» у Петербурзі. У липні 2015 року в Айріванку відбувся музичний фестиваль «Час Тертеріан». У 2014 році відбулася постановка опери «Вогняне кільце» в місті Шуша, присвячена 85-річчю композитора та до Дня незалежності Арцаху (Нагірної Республіки Карабах). Майже сім років тому, в серпні 2015

року на День незалежності України музика Тертеріяна звучала в Україні – на Майдані незалежності – виконувалася його Третя симфонія під керівництвом українського диригента Кирила Карабиця та оркестру «I, CULTURE Orchestra». З останніх важливих подій була постановка опери «Сома. Вогняне кільце» в Єревані, присвячена 125-річчю з дня народження вірменського поета Єгіше Чаренца (квітень 2022 року). Тексти поем були покладені на музику з опери Авета Тертеріяна «Вогняне кільце».

Але більше згадок про подібні масштабні проекти знайти не вдалося і це спонукає автора після теоретичного осмислення музики Тертеріяна у форматі дисертаційної роботи активніше залучитися до пропагування виконання творів композитора, можливо, навіть, у діалозі української та вірменської культур.

Вертаючись до цитати Густава Малера *«Традиція – це передача вогню, а не поклоніння попелу»*, ми можемо тепер стверджувати, що симфонічна творчість Тертеріяна – це той самий прометеїв вогонь для нащадків, в якому сучасною мовою передана тисячолітня мудрість далеких предків. Тертеріян, як музикант з переказаної ним притчі, щасливий митець, який знайшов свій Звук. А потім усвідомив, що і звук – це не абсолют. Справжній абсолют – це Тиша. І в неї він відійшов, залишивши нам свої симфонічні скрижалі. Розшифровувати їх, вслухатися в їх кожний звук, розмовляти через них з Богом та передавати цю мудрість нащадкам – це вже наш святий обов’язок, щоб одного разу, можливо, почути божественну космічну тишу, про яку нам через свої симфонії розповів Авет Тертеріян.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдалян К. Армянская музыка в контексте мировой культуры // Диалог культур: всемирная культура и Армения. Материалы III международной конференции, посвященной 90-летию Лазаря Сарьяна. Гюмри, 2010. С. 8–20.
2. Авдалян К. Национальный стиль в армянской музыкальной культуре XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 24.00.01 Теория и история культуры / Российский государственный гуманитарный университет. Москва, 2011. 30 с.
3. Авет в Екатеринбурге: документальный фильм. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=uamRYi\\_EeV8](https://www.youtube.com/watch?v=uamRYi_EeV8). Дата звернення 03.04.2015.
4. Авет Тертерян: документальный фильм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FiNalSqyZb8>. Дата звернення 23.10.2016.
5. Адамян А. Музыка Комитаса как символ армянской национальной идентичности в современном межкультурном пространстве (на примере международного конкурса-фестиваля им. Комитаса в Германии) // Материалы V Международной научно-практической конференции. Казань, 2016 г. С. 128–132.
6. Акопян Л. Музыка XX века : энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. 855 с.
7. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. URL: [http://imwerden.de/pdf/akopyan\\_analiz\\_glubinnoj\\_struktury\\_muzykalnogo\\_teksta\\_1995\\_osr.pdf](http://imwerden.de/pdf/akopyan_analiz_glubinnoj_struktury_muzykalnogo_teksta_1995_osr.pdf). Дата звернення 14.11.2017.
8. Акопян Л. Армянское осмогласие и пение по хазам как феномены средневековой христианской культуры. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/a28/akopyan.pdf>. Дата звернення 12.08.2017.
9. Акопян Л. Восьмигласие как идея (на примере средневековой армянской гимнодии) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2001. Вип. 15. С. 95–101.

10. Акопян Л. Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке. Глава 2. Мелодия. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/3fa/hakopian.pdf>. Дата звернення 12.08.2017.
11. Акопян Л. Эвфония и парафония как музыкально-теоретические категории. URL: [http://imti.sias.ru/upload/iblock/ee3/imti\\_2017\\_16\\_59\\_110\\_akopyan.pdf](http://imti.sias.ru/upload/iblock/ee3/imti_2017_16_59_110_akopyan.pdf). Дата звернення 12.08.2017.
12. Алеаторика // Музыкальный словарь Гроува в 34 т. / пер. Л. Акопян. Т. 1. Москва : Практика, 2001. С. 6.
13. Амирагян Г. Особенности гласовой мелодики Новоджувльфинского или индийско-армянского распева армянского духовного творчества // Материалы международной конференции Theorie und Geschichte (Теория и монодия). Вена, 2016. С. 523–542.
14. Арам Хачатурян : сборник статей. Москва : Советский композитор, 1975. 272 с.
15. Арановский М. На пути к обновлению жанра // Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград : Советский композитор, 1971. Вып.10. С. 123–164.
16. Арановский М. Симфония и время // Русская музыка и XX век. Москва : Гос. Институт искусствознания, 1997. С. 303–369.
17. Арановский М. Симфонические искания. Москва : Сов. композитор, 1979. 288 с.
18. Аревшатян А. Монодийность как принцип мышления в симфониях Авета Тертеряна // Музыкальная академия. 2002. № 9. С. 76–79.
19. Арутюнов Д. Хачатурян и музыка Советского Востока. Язык, стиль, традиции. Москва : Музыка, 1983. 396 с.
20. Арутюнян М. Армянская ССР. Москва : МузГиз, 1957. 118 с.
21. Асафьев Б. Симфония // Избранные труды. В 5-ти томах. Том 5. Москва : АН СССР, 1957. С. 78–92.
22. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс (книги первая и вторая): 2-е издание. Ленинград : Музыка, 1971. 378 с.

23. Барсова И. Музыкальная драматургия Четвертой симфонии Г. Канчели // Музыкальный современник : сб. ст. Москва : Советский композитор, 1984. Вып. 5. С. 108–134.
24. Басова Т., Басов В. Йога просветления. Практика медитации. Саратов : Труба, 1995. 496 с.
25. Берденникова Е. Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха. Киев : Музична Україна, 2008. 297 с.
26. Берегова О. Музыка XX–XXI століть: Східна Європа та українське зарубіжжя. Київ, 2012. С. 9–43.
27. Берко М. Авет Тертерян // Музыкальная жизнь. 1988. № 15. С. 10.
28. Берко М. Отбор – это всегда обновление (о творчестве армянского композитора Авета Тертеряна) // Советская музыка. 1979. № 5. С. 27–33.
29. Бершадская Т. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб. : Ut, 1997. 192 с.
30. Бокщанина Е. История музыки народов СССР. Москва : Музыка, 1978. 429 с.
31. Болашвили К. Сонористические средства и проблемы крупной инструментальной композиции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Российский институт культурологии. Москва, 1994. 27 с.
32. Бондаренко Т. Про взаємозв'язок мелодії та гармонії у творах радянських композиторів // Українське музикознавство : науково-методичний міжвідомчий щорічник. Київ : Музична Україна, 1970. Вип. 5. С. 3–26.
33. Брехт Б. Теория эпического театра. Москва : Академический проект, 2019. 560 с.
34. Бугрова О. Авет Тертерян: музыка будет прекрасней // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 26–29.
35. Бугрова О. Как рождается музыка. Люди искусства: композитор Авет Тертерян // Советская культура. 1989. 1 августа. С. 5.
36. Булез П. Случайно / пер. Р. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Москва, 2000. Вып. 3. С. 137–139.

37. Булез П. Форма / пер. Т. Цареградской // Слово композитора : сб. трудов. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2001. Вып. 145. С. 14–20.
38. Буркхард Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. Москва : Алетейя, 1999. 214 с.
39. Валькова В. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. Москва : Музыка, 1978. Вып. 3. С. 168–190.
40. Валькова В. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Нижний Новгород : Университет, 1992. 163 с.
41. Варданян О. О «драматургичности» инструментальных произведений А. Хачатуряна (на примере Концерта для фортепиано с оркестром) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 104. С. 106–113.
42. Варданян О. Жанрово-стильова природа концертності у творчості Арама Хачатуряна: дис. ... кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2021. 181 с.
43. Вартачан В. Вечный странник: страницы жизни Комитаса. Ереван : Советакан грох, 1980. 195 с.
44. Вербицька І. Принцип типології жанру реквієму // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. ст. / Харьк. держ. ун-т імені І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 17. с. 223–232.
45. Вердіян М. Одночастинні симфонії Авета Тертеряна: композиційно-драматургічні аспекти (на прикладі П'ятої та Шостої симфоній). Київське музикознавство : зб. ст. Київ : Видання Київського інституту музики імені Р. М. Глієра, 2018. Вип. 58. С. 66–78.
46. Вердіян М. П'ята симфонія Авета Тертеряна як втілення східного відчуття звуку // Київське музикознавство : зб. ст. Київ : Видання Київського інституту музики імені Р. М. Глієра, 2017. Вип. 56. С. 59–69.

47. Вердіян М. Сьома симфонія Авета Тертеряна як втілення ідеї Апокаліпсису // *Культура і сучасність*. 2019. №1. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. С. 222–228.
48. Вердіян М. Шоста симфонія Авета Тертеряна як метафора вселенського реквієму // *Музикознавчий універсум : зб. ст.* Львів : Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, 2018. Вип. 42–43. С. 124–136.
49. Виноградова-Черняева А. Жанр современной симфонии в этимологическом ракурсе // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. 2009. № 4 (6). Том 11. С. 1642–1645.
50. Габичвадзе Р. К. Авет Тертерян // *Музыка республик Закавказья*. Тбилиси : Хеловнеба, 1975. С. 326–328.
51. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. URL: [http://musbook.musigi-dunya.az/index\\_ru.html](http://musbook.musigi-dunya.az/index_ru.html). Дата звернення 12.12.2016.
52. Гаспарян С. Комитас (Жизнь, деятельность, творчество) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Академия наук Армянской ССР. Институт искусств. Ереван, 1962. 23 с.
53. Герасимова-Персидская Н. Музыка в новой культурной парадигме // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст.* Київ, 2008. Вип. 72. С. 3–8.
54. Герасимова-Персидская Н. О дискретной линейности в современной музыке // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст.* Київ, 2008. Вип. 78. С. 12–17.
55. Гецелев Б. Заметки о ритме URL: <https://mus.academy/articles/zametki-o-ritme> Дата звернення 20.10.2021.
56. Гинзбург С. Музыкальная литература народов СССР. Москва : Музыка, 1970. С. 198–243.
57. Гоменюк С. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці : автореф. дис. ... спец.

17.00.01 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2006. 18 с.

58. Гомця́н Н. Страстный дух Армении // Коммунист. 27(12) 1980. С. 34.
59. Городоцька О. Нова мова В. Сильвестрова в контексті сучасності шістдесятих років ХХ століття // Українське музикознавство. 2005. Вип. 34. С. 230–245.
60. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев : Музична Україна, 1973. 310 с.
61. Горячкина Е. Синергетика и творческая синергия как моделирование космических первообразов // Общественные науки и современность. 1995. №2. С. 159–166.
62. Готсдинер Е. Сонорика в современной органной композиции: дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковського. Москва, 2014. 176 с.
63. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины ХХ века. Москва, 1989. 208 с.
64. Григорьева Г. Музыкальные формы ХХ века. Москва : Владос, 2004. 175 с.
65. Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины ХХ века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции. Москва, 2005. С. 23–39.
66. Губанов Я. Кластер как интонация // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты, исследования : сб. ст. Музична Україна, 1989. С. 74–82.
67. Данченко Е. О наследии прошлого в истории современности // История современности: информационные ресурсы, методы и исследовательские практики в России и за рубежом : доклады Международной научно-практической конференции. Москва : РГГУ, 2019. С. 113–120.
68. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки // Laudamus. Москва : Композитор, 1992. С. 99–106.



69. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Советский композитор, 1986. 207 с.
70. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. Москва, 1971. С. 95–133.
71. Денисова З. Симфонические жанры в творчестве Г. А. Канчели: к вопросу эволюции мировоззрения композитора : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Уральская государственная консерватория (академия) имени М. П. Мусоргского и Магнитогорская государственная консерватория имени М. И. Глинки. Магнитогорск, 2010. 23 с.
72. Джагацпанян К. Арам Хачатурян и вопрос национального // Арам Хачатурян и музыка XX столетия. Ереван : Арчеш, 2003. С. 41–46.
73. Дійнецька Н. До питання про особливості жанру камерної симфонії в сучасній українській музиці на прикладі Третьої камерної симфонії Є. Станковича // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 2000. Вип. 3. С. 63–65.
74. Долинская Е. Армения, Грузия, Белоруссия: новые произведения композиторов // Музыкальная жизнь. 1980. № 12. С. 6.
75. Долинская Е. Звучит симфоническая музыка // Музыкальная жизнь. 1980. № 3. С. 6–7.
76. Друскин М. Пассионы и мессы Баха. Ленинград, 1976. 168 с.
77. Друскин Я. О риторических приемах в музыке Баха. Санкт-Петербург : Композитор, 2005. 136 с.
78. Дугіна Т. Особливості музичної мови Євгена Станковича: «Sinfonia Larga» як прояв стильових констант творчості майстра // Київське музикознавство : зб. ст. Київ : Видання Київського інституту музики імені Р. М. Глієра, 2016. Вип. 55. С. 82–94.
79. Дума Л. Деякі особливості драматургії симфоній Г. Канчелі // Українське музикознавство. 1987. Вип. 22. С. 73–76.

80. Дума Л. До питання жанру симфонії... (Інтерв'ю з композитором Євгеном Федоровичем Станковичем) // Музикознавчі студії : зб. ст. (Молоде музикознавство). Львів : СПОЛОМ, 2005. Вип. 10. С. 36–42.
81. Дьячкова Л. Гармония в западноевропейской музыке. 19 век – начало 20 века: уч. пособие Москва : РАМ им. Гнесиных, 2009. 232 с.
82. Евсюкова Ю. Природа и искусство: особенности композиции в экологической музыке // Южно-Российский музыкальный альманах. 2012. №2. С. 27–33.
83. Емельяненко М. Драматургическое единство симфонических произведений Г. Канчели и проблема «концепционной симфонии» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2012. Вип. 103. С. 39–47.
84. Епремян Л. Арам Хачатурян. Маргинальность как судьба // Арам Хачатурян и современный мир : сборник статей, Ереван : Тигран Мец, 2014. С. 101–110.
85. Еражишт Д. «Танцы» Комитаса в Парижских концертах Григория Соколова (на армянском) // Музыкальная Армения. 2014. 1 (46). С. 56–61.
86. Ефименко А. «Немецкий реквием» Й. Брамса в контексте процесса романтической трансформации жанра // Проблемная аура австро-германского романтизма : сб. ст. / Киевская государственная консерватория. Киев, 1993. С. 42–59.
87. Жарков А. Целостность тембрового развертывания в системе музыкального произведения как целого // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2005. Вип. 48. С. 28–36.
88. Жарков О. Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2020. Вип. 129. С. 140–152
89. Жарков О. Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2021. Вип. 132. С. 9–23.

90. Жаркова В. Метафізика історії музики в науковому просторі: виклик часу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2021. Вип. 132. С. 35–52.
91. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus: монография: в 2-х т. Том 1. Киев: ArtHuss, 2018. 344 с.
92. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus: монография: в 2-х т. Том 2. Киев: ArtHuss, 2020. 240 с.
93. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. Москва : Музыка, 1976. 302 с.
94. Завгородняя Г. Эволюция музыкального мышления в контексте диалектики пространственно-временных координат // Музичне мистецтво і культура : 2013. Вип. 18. С. 185–195.
95. Задерацкий В. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 1995. Вып. 1. 541 с.
96. Зайцева Т. Судьба русского реквиема (От М. Балакирева к С. Слонимскому) // Музыкальная академия. 2012. №3. С. 23–30.
97. Зейфас Н. Симфонии Г. Канчели // Композиторы союзных республик. Москва : Советский композитор, 1980. Вып. 3. С. 49–93.
98. Зинькевич Е. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Нежин : Издатель ЧП Лысенко Н. М. Москва, 2012. 312 с.
99. Зинькевич Е. «Вечно идущий...» // Советская музыка. 1982. № 7. С. 2–10.
100. Зинькевич Е. Динамика обновления. Киев : Муз. Україна, 1986. 184 с.
101. Зинькевич Е. Лирическая симфония: вопросы типологии (на материале творчества украинских композиторов) // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 1998. Вип. 1. С. 57–76.
102. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Сумы. Регулярный сад. 1999. №1. 252 с.

103. Зурабян Ж. Национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке первых послевоенных лет: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ереванская государственная консерватория имени Комитаса. Ереван, 1983. 22 с.
104. Ивашкин А. Неисчерпаемый мир звука // Советская культура. 1988. 20 августа. С. 5.
105. Івко А. Подієві аспекти музичної форми ХХ століття : автореф. дис. ... спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2008. 20 с.
106. Катунян М. Авет Тертерян. Мир по горизонтали и вертикали // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 48–50.
107. Клотынь А. Восхищение и размышления (о фестивале искусств «Закавказская весна») // Советская музыка. №11. 1975. С. 24–36.
108. Ковалінас М. Сонорне формотворення: логос творчості: автор. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ, 1994. 17 с.
109. Ковбас И. Диалектика медитативности и действенности в современной симфонической драматургии (на материале советской симфонии 60–80-х годов): автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 1991. 20 с.
110. Ковбас И. Диалектика медитативности и действенности в современной симфонической драматургии (на материале советской симфонии 60–80-х годов): дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 1991. С. 11–144.
111. Когоутек Ц. Алеаторика и музыка тембров // Техника композиции в музыке ХХ века. Москва : Музыка, 1976. С. 236–254.

112. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 368 с.
113. Когут Г. Микротоновая музыка. Київ : Наук. думка, 2005. 264 с.
114. Когут Г. Про діатонічні мікротонові структури // Українське музикознавство. 2012. Вип. 38. С. 190–201.
115. Козак О. Семантичні трансформації конфлікту в українському сучасному симфонізмі: творчість Є. Станковича // Конфлікт у музиці: симфонічні інверсії в соціокультурному просторі. Харків : ХДАК, 2009. С. 233–254.
116. Колосович А. Стил ь ранніх симфонічних творів Євгена Станковича (на прикладі «Симфоніети») // Українське музикознавство. Київ, 2011. Вип. 37. С. 116–132.
117. Композитор Авет Тертерян // Нотографический справочник. Москва : ВААП. 21 с.
118. Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Советская музыка. 1971. №10. С. 50–69.
119. Конен В. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Москва : Музыка, 1974. 376 с.
120. Конен В. Современность как история // Советская музыка. 1957. № 5. С. 68–75.
121. Коптев С., Тэрьян М., Рухкян М. Симфоническая музыка и инструментальный концерт // Музыкальная культура Армянской ССР : сб. ст. Москва : Гос. муз. издательство, 1983. С. 153–230.
122. Корганов В. Кавказская музыка : сб. ст. Тифли, 1908. 88 с.
123. Корев Ю. Человек природы // Музыкальная академия. 2000. № 1. С. 196–198.
124. Коробейников С. Космогоническая концепция в симфониях Авета Тертеряна // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: искусство регионов. Кемерово, 2012. Вып. 10. С. 221–235.
125. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.

126. Коханик І. Музыкальний стиль в ситуації “понимающего общения”: научний и творческий аспекти // Музично-творчий процес: наукові рефлексії. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2008. Вип. 72. С. 28–38.
127. Коханик І. Принципи художньої організації часу як національний компонент стилю в Концерті для скрипки з оркестром № 2 Є. Станковича // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2010. Вип. 90. С. 13–25.
128. Крапивина І. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирская государственная Консерватория имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2003. 20 с.
129. Красникова Т. Фактура в музыке XX века: автореф. дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2010. 56 с.
130. Кузнецова М. Джачинто Шельси и Авет Тертерян: о сходстве несходного. URL: <http://prokofievcollege.ru/upload/files/metodicheskie-raboty/kuznetsova.pdf>. Дата звернення 06.03.2021.
131. Кузнецова М. Джачинто Шелси и Авет Тертерян: грани одной темы. URL: <http://prokofievcollege.ru/upload/files/metodicheskie-raboty/kuznetsova.pdf>. Дата звернення 15.04.2017.
132. Кузнецова М. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров): автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2007. 26 с.
133. Кузнецова М. Медленная музыка отечественного постмодерна. Москва : Маска, 2012. 270 с.
134. Купіна Д. Європейські жанрові традиції в українській органній музиці (друга поло-вина XX – початок XXI століття) : автореф. дис. ... спец. 17.00.03 Музичне

мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2018. 18 с.

135. Купіна Д. Часопросторова багатовимірність українських органних симфоній: від звуку до жанру // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. Вип. 131. С. 38–50.
136. Купіна Д., Сізіх Є. Симфонія «Asyla» Т. Адеса в контексті розвитку сучасної британської музики // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип. 21 (1, 2021). Дніпро: ГРАНІ, 2021. С. 241–252.
137. Кушнарєв Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград : Гос. муз. издательство, 1958. 626 с.
138. Кюрегян Т. Новые свойства экспозиционного изложения в советской музыке 60-70-х годов // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке. Москва : Из-во Московская консерватория, 1980. С. 115–143.
139. Кюрегян Т. Алеаторика // Теория современной композиции : учеб. пособ. Москва : Музыка, 2007. С. 412–430.
140. Кюрегян Т. Музыкальная форма // Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. С. 266–312.
141. Кюрегян Т. Новые индивидуальные формы // Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. С. 576–611.
142. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. Москва : Композитор, 2003. 312 с.
143. Ласкова А. Одночастная симфония в советской музыке. Истоки и состояние жанра: дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 1989. с. 149–159.
144. Ласкова А. Одночастная симфония в советской музыке. Истоки и состояние жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 1989. 24 с.

145. Лебедь М. Композиторська інтерпретація Четвертої симфонії Авета Тертеряна // Музичне і театральне мистецтво України у дослідженнях молодих мистецтвознавців : матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХДУМ, 2006. С. 64–66.
146. Левая Т. К понятию «современная музыка». Дискуссионные заметки // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. №4(54). С. 3–9.
147. Левая Т. Метафоры Тишины в творчестве Гии Канчели «постсимфонического» периода // *Fioretti musicali*: материалы науч. конференции в честь Инны Алексеевны Барсовой. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 243–241.
148. Лекції з теорії гармонії / Бондаренко Т. О., Котляревський І. А., Пясковський І. Б., Самохвалов В. Я., Чижик І. О.: навчальний посібник для вищих мистецьких навчальних закладів. Житомир : Видавець О. О. Євенок, 2018. 356 с.
149. Лианская Е. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Н. Новгород, 2003. 216 с.
150. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха и ее исторические связи. В 2-х частях. Часть 1. Москва-Ленинград : Музгиз, 1948. 231 с.
151. Лигети Д. Форма в новой музыке // Д. Лигети: Личность и творчество : сб.ст. Москва : Рос. ин-т искусствознания, 1993. С. 190–207.
152. Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 2000. С. 13–276.
153. Лютославский В. [Об алеаторике] / пер. Е. Михалченковой // Композиторы о современной композиции : хрестоматия. Москва : Научноиздательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 232–233.
154. Майденберг-Тодорова К. Алеаторно-сонористическая композиция как интерпретативный феномен в контексте современной музыкальной поэтики: автор. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное



- искусство / Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2014. 190 с.
155. Маклыгин А. Сонорика в музыке советских композиторов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 1985. 28 с.
156. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Москва : Композитор, 1992. С. 129–137.
157. Маклыгин А., Ценова В. Сонорика // *Теория современной композиции*. Москва, 2005. С. 382–411.
158. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. Москва, 1990. 368 с.
159. Мангасарова К. К вопросу о контонационности в Литургии Комитаса // *Общество. Среда. Развитие*. 2013. №2(21). С.161–163.
160. Медушевский В. Интонационно-фабульная природа музыкальной темы : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 1984. 46 с.
161. Мелконян Г. Ритм в симфониях Авета Тертеряна // *Трибуна молодого музыковеда : сб. статей*. Ереван : Эдит Принт, 2009. С. 81–89.
162. Месропян А. Становление композиторского стиля Авета Тертеряна // *Трибуна молодого музыковеда : сб. статей*. Ереван : Эдит Принт, 2009. С. 70–81.
163. Михайлова О. Про структурно-семантичний інваріант симфоній Валентина Сильвестрова // *Українське музикознавство*. 1998. Вип. 28. С. 164–172.
164. Михалченкова Е. Драматургия симфоний Канчели (к проблеме современной симфонической драматургии) // *Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке*. Москва : Из-во Московская консерватория, 1980. С. 97–114.
165. На пути духовного единения: Авет Тертерян в кругу друзей : сб. статей. Нижний Новгород : Типография Нижегородского госуниверситета. 2000. 159 с.

166. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
167. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
168. Некрасова И. Поэтика тишины в отечественной музыке 70-90-х гг. XX века : автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2005. 24 с.
169. Никитина Л. Советская музыка. История и современность. Москва : Музыка, 1991. 276 с.
170. Носина В. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. 104 с.
171. Оганесян Э. О национальном стиле // С. Саркисян. Армянская музыка в контексте XX в. : исследование. Москва : Композитор, 2002. С. 213–215.
172. Олефиренко Д. Взаимодействие музыкальной формы и техник композиции в симфониях Алексея Скрыпника : магистерская квалификационная работа: спец. 8.020205 «Музыкальное искусство» / Донецкая государственная консерватория имени С. С. Прокофьева. Донецк, 2008. 148 с.
173. Орлов Г. Древо музыки. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Композитор, 2005. 440 с.
174. Орлов Г. Русский советский симфонизм. Пути, проблемы, достижения. Москва, Ленинград : Музыка, 1966. 332 с.
175. Орлова Е. «Динамичная статика» как черта образно-драматургического содержания (на примерах из произведений композиторов Закавказья) // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке. Москва : Из-во Московской консерватория, 1980. С. 75–96.
176. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Киев : Музична Україна, 1989. 88 с.
177. Палкін І. І. Класифікація жанрових різновидів реквієму в процесі його історичної еволюції // Розвиток інноваційних процесів в навчально-виховних закладах. Ч. 1 : Мистецтвознавство : зб. наук. праць. Харків, 2003. С. 165–174.

178. Пахлеванян А. Комитас и вопросы армянской музыкальной фольклористики (на армянском) // Комитас и Средневековая музыкальная культура. Ереван: Издательство Музей-институт Комитаса, 2016. С. 129–140.
179. Переверзева М. Алеаторика как принцип композиции: Учебное пособие. СПб. : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018. 608 с.
180. Переверзева М. Алеаторика как принцип композиции : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02. / Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. Москва, 2014. 517 с.
181. Переверзева М. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика : дис. ... кандидат искусствоведения : 17.00.02. / Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. Москва, 2005. 272 с.
182. Переверзева М. К проблеме формообразования алеаторной музыки // Musicus : вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. 2010. № 1-2 (январь-апрель). С. 16–25.
183. Прокофьев С. Письмо П. Ламму от 4 июля 1942 года // Из прошлого советской музыкальной культуры. Москва, 1976. Вып. 2. С. 26.
184. Птушко Л. Симфоническое творчество Авета Тертеряна в контексте отечественного музыкального постмодерна // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. №1(60). С. 229–244.
185. Птушко Л. Космософия симфония А. Тертеряна // Искусство XX века: уходящая эпоха? : сб. ст. Том 1. Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 1997. С. 246–255.
186. Птушко Л. Отражение сверхчувственного мира // Музыкальная академия. 2004. № 2. С. 202–204.
187. Птушко Л. Стилевые особенности симфонического творчества А. Тертеряна // Стилевые искания в музыке 70-80 годов XX века : сб. ст. Ростов-на-Дону : Издат. Рост. гос. педагог. универ., 1994. С. 132–146.
188. Птушко Л. Стиль симфоний Авета Тертеряна : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Нижегородская

- государственная консерватория имени М. И. Глинки. Нижний Новгород, 1994. 18 с.
189. Путилова С. Соноризм как художественное явление в музыке польских композиторов 60-70-х годов XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2011. 27 с.
190. Пясковський І. Гармонія в музиці романтиків // Дослідження. Досвід. Спогади. Київ, 2005. Вип. 6. С. 22–42.
191. Пясковський І. Логічне і художнє в музичному мисленні // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. № 1(2). С. 21–25.
192. Раабен Л. Новое в советской музыке 70-х годов // Современные проблемы советской музыки : сб. ст. Ленинград : Сов. композитор, 1983. С. 5–37.
193. Рахимова Д. Статика и динамика в ориентальной музыке С. В. Рахманинова : автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, 2011. 19 с.
194. Редя В. Інтегративні процеси у російській музичній культурі кінця XIX – початку XX століть : автореф. дис. ... спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2010. 21 с.
195. Редя В. Тема «Восток-Запад» в отечественной музыке: от начала XX к началу XXI века URL: <http://www.rostcons.ru/> Дата звернення 12 вересня 2021.
196. Редя В. Я. «Пишу вірші на музику...» (до проблеми інтермедіальності у циклі «Нічні концерти» Миколи Бажана) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. Вип. 124 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 18–30.
197. Редя В. Я. Музичні модуси творчого універсалізму Флоріана Юр'єва (пролегомени до розуміння феномену) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2020. №1 (46). С. 101–112.

198. Рухкян М. Армения. Симфоническое творчество. 1980–1990 // История музыки народов СССР. Том VII. Выпуск 3. Москва : Государственный институт искусствознания, 1997. С. 149–171.
199. Рухкян М. Армянская симфония. Исследовательские очерки. Ереван : АН Арм. ССР, 1980. 138 с.
200. Рухкян М. Портреты армянских композиторов. Очерки. Ереван : Наири, 2009. 236 стр.
201. Рухкян М. Симфоническая музыка и инструментальный концерт (1969–1980-ые годы) // Музыкальная культура Армянской ССР : сб. ст. Москва : Музыка, 1985. С. 193–222.
202. Рухкян М. Авет Тертерян. Творчество и жизнь. Ереван : Наири, 2002. 248 с.
203. Рухкян М. Некоторые вопросы становления и развития армянской симфонии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 821 «Музыкальное искусство» / Ереванская государственная консерватория имени Комитаса. Ереван, 1971. 27 с.
204. Рухкян М. Портреты А. Тертеряна // Музыкальная академия. 2000. № 1. С. 198–201.
205. Рухкян М. Последняя симфония // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 12–15.
206. Рухкян М. Характер и судьба // Музыкальная академия. 2005. № 1. с. 147.
207. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 160 с.
208. Ручьевская Е. Сочинение из верхнего ряда // Музыкальная академия. 2006. №2. С. 19–28.
209. Савенко С. Авет Тертерян // История отечественной музыки второй половины XX века. Санкт-Петербург : Композитор, 2010. С. 329–349.
210. Савенко С. Авет Тертерян: путь к глубинам звука // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. Москва : Композитор, 1996. Вып. 2. С. 320–333.
211. Самойленко А. Катарсис как эстетическая проблема : дисс. ... канд. философ. наук. Москва, 1987. 203 с.

212. Самойленко А. Музыкальная эпистемология: теоретические предпосылки, методические и понятийные принципы // Музична культура і мистецтво. Одеса : Астропринт, 2019. Вип. 29. Кн. 1. С. 86–100.
213. Самойленко А. Психологические предпосылки культурологического анализа: размышление о методе // Київське музикознавство : зб. ст. Київ : Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2004. Вип. 15. С. 3–15.
214. Самойленко О. Авторський стиль як конститутивна риса музикознавчого дослідження: акмеологічні обрії наукової теорії Наталії Савицької // Часопис Національної музичної академії України імені П. Чайковського. Київ, 2015. №4. С. 28–38.
215. Самойленко О. Категорія музичного мислення у понятійному контексті психології мистецтва: про єдність філософсько-естетичного та мистецтвознавчого методів пізнання // Музична культура і мистецтво. Одеса : Астропринт, 2018. Вип. 26. С. 7–17.
216. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
217. Самойленко А. К проблеме семантической типологии музыки // Збірка матеріалів міжнародної науково-творчої конференції «Трансформація музичної освіти та культури в Україні»: до 90-річчя ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2004. С.57–66.
218. Самойленко А. К проблеме семантической типологии музыки // Збірка матеріалів міжнародної науково-творчої конференції «Трансформація музичної освіти та культури в Україні»: до 90-річчя ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2004. С. 57–66.
219. Самохвалов В. До питань вивчення полявищ в гармонії (проблематика класифікації акордики) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Кн. 1 : зб. ст. Київ, 2005. Вип. 36. С. 95–108.
220. Самохвалов В. Колорит и структура музыкального текста // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 2001. Вип. 7. С. 65–72.

221. Самохвалов В. Фони́зм в системных представлениях // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Київ : Музична Україна, 1989. С. 85–93.
222. Сарафанникова Н. Р. S. о микротематизме // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 146–149.
223. Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века: исследование. Москва : Композитор, 2002. 296 с.
224. Саркисян С. О творчестве молодых композиторов Армении // Музыкальная культура братских республик СССР. Киев : изд. Г. Конькова, 1982. С. 147–167.
225. Саркисян С. На рубеже веков: музыка и ее сферы : сб. ст. Москва : Альтекс, 2014. 420 с.
226. Саркисян С. Вопросы современной армянской музыки (60-е годы). Ереван : Совет. грох, 1983. 148 с.
227. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. 265 с.
228. Скрыпник А. Алеаторика в симфонической музыке современных украинских композиторов // Вопросы музыкального искусства : сб. ст. Донецк : ДГК, 1996. Вып.1. С. 51–54.
229. Скрыпник А. О смыслообразующей роли алеаторики в современных оркестровых произведениях // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2006. Вип. 60. С. 98–106.
230. Скрыпник А. Случайность, алеаторика и композиторский процесс // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 72. С. 145–154.
231. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. Москва, 1992. 230 с.
232. Спендиарова М. Жизнь музыканта. Москва : Детская литература, 1971. 112 с.

233. Стадницька Л. Простір та час симфоній А. Тертеряна // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2003. Вип. 25. С. 143–148.
234. Степанян Р. Авет Тертерян // Композиторы союзных республик : сб. ст. Москва : Сов. композитор, 1980. Вып. 3. С. 170–200.
235. Степанян Р. Пути разные, но плодотворные // Советская музыка. 1976. № 11. С. 14–17.
236. Тагмизян Н. Музыка в древней и средневековой Армении. Ереван : Советакан грох, 1982. 64 с.
237. Тагмизян Н. Теория музыки в древней Армении. Ереван : Изд-во АН Арм.ССР, 1977. 318 с.
238. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70-е годы). Пути развития. Москва : Сов. композитор, 1988. 272 с.
239. Тертерян А. Гений есть гений // Советская музыка. 1991. №4. С. 53–54.
240. Тертерян А. Гия Канчели // Музыка республик Закавказья. Тбилиси : Хеловнеба, 1975. С. 333–335.
241. Тертерян А. К вопросу о музыкальном творчестве // Армянское советское искусство на современном этапе. Ереван : Ан Арм. ССР, 1987. С. 116–124.
242. Тертерян А. Романтик от земли // Советская музыка. 1977. №9. С. 88.
243. Тертерян А. Спасти большое искусство // Советская музыка. 1988. № 7. С. 15–23.
244. Тертерян Р. Авет Тертерян (беседы, исследования, высказывания). Ереван : Хорурдаин грох, 1989. 244 с.
245. Тертерян Р. Авет Тертерян. Диалоги. Ереван : Издательство ЕГК, 2010. 284 с.
246. Тертерян Р. Симфония великой тишины. URL: <http://www.philharmonia.spb.ru/articles/terteryan>. Дата звернення 4.03.2017.
247. Тигранов Г. Арам Ильич Хачатурян. Москва : Музыка, 1987. 189 с.
248. Тигранов Г. Мысли о современной армянской симфонической музыке // Музыка и современность. Москва, 1963. Вып. 2. С. 199–200.
249. Тигранов Г. Армянский музыкальный театр. Том 3. Ереван, 1975. 251 с.



250. Тигранов Г. Александр Афанасьевич Спендиаров. Москва : Музыка, 1971. 288 с.
251. Тигранов Г. Арам Ильич Хачатурян. Москва : Музыка, 1987. 190 с.
252. Тигранова И. Авет Тертерян в творческой атмосфере северной столицы // Петербург и национальные музыкальные культуры: материалы Международной научной конференции. Санкт-Петербург : Российский ин-т истории искусств, 2010. С. 58–66.
253. Тихомирова А. Функции этнического тембра в симфониях Авета Тертеряна // Петербург и национальные музыкальные культуры: материалы Международной научной конференции. Санкт-Петербург : Российский ин-т истории искусств, 2010. С. 67–72.
254. Тихомирова А. Акустическая модель звука как феномен симфонического мышления (на примере Седьмой симфонии Авета Тертеряна). URL: <http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/viewFile/263/263>. Дата звернення 13.10.2017.
255. Тихомирова А. Символика аудиального пространства музыкального текста (Шестая симфония Авета Тертеряна). URL: <http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/viewFile/853/846>. Дата звернення 13.10.2017.
256. Тихомирова А. Функциональные аспекты оркестрового тембра (на материале симфоний Авета Тертеряна) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Российском институте истории искусств. Санкт-Петербург, 2019. 31 с.
257. Традиции и новаторства. Авет Тертерян – 75 : сб. ст. Ереван, 2005. 176 с.
258. Традиции и современность. Вопросы армянской музыки : сб. ст. Ереван : Гитутюн, 1996. Вып. 2. 244 с.
259. Традиции и современность. Вопросы армянской музыки : сб. ст. Ереван, 1986. Вып. 1. 250 с.
260. Тукова І. Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століття). Харків : Акта, 2021. 456 с.

261. Тукова І. Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2021. Вип. 132. С. 66–77.
262. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Москва : Музыка, 1976. 165 с.
263. Филатова Т. Семантические аспекты гармонии: феномен разомкнутых структур в романсовой лирике XIX века // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків : Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2018. Вип. 49. С. 47–68.
264. Филатова Т., Олефиренко Д. Вторая симфония Алексея Скрябина: взаимодействие музыкальной формы и техники композиции // Музичне мистецтво. Донецьк, 2007. Вип. 7. С. 3–20.
265. Філатова Т. Чилійська гітарна музика: сучасні реконструкції жанрових традицій // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2021. Вип. 132. С. 166–181.
266. Хачатурян А. О музыке, музыкантах, о себе. Ереван : Изд-во АН Арм. ССР, 1980. 327 с.
267. Холопов Ю. Гармонический анализ. В 3-х частях. Часть третья. Москва : научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 195 с.
268. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва : Музыка, 1971. С. 65–94
269. Холопов Ю. Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Москва, 1978. Вып. 2. С. 169–199.
270. Холопов Ю. Кто изобрел двенадцатитоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века : сб. трудов. Москва : Института им. Гнесиных, 1983. Вып. 70. С. 34–58.
271. Холопов Ю. Алеаторика // Музыкальный энциклопедический словарь в 6 томах / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1991. Т. 1. С. 24.
272. Холопов Ю. Гармония. Практический курс. Т.2. Москва : Композитор, 2005. 613 с.

273. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс Санкт-Петербург; Москва : Лань, 2003. 540 с.
274. Холопов Ю. Задания по гармонии : уч. Пособие. Москва : Музыка, 1983. 287 с.
275. Холопов Ю. Микрохроматика // Музыкальный энциклопедический словарь в 6 томах / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1991. Т. 3. С. 587–589.
276. Холопов Ю. Соноризм // Музыкальный энциклопедический словарь в 6 томах / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 207.
277. Холопов Ю., Ценова В. Двенадцатитоновые техники: серийность, сериализм, постсериализм // Теория современной композиции. Москва, 2005. С. 314–381.
278. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века // Современное искусство музыкальной композиции. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1985. Вып. 81. С. 17–30.
279. Холопова В. Теория музыки. Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм: учебное пособие. Москва : Лань, Планета музыки, 2020. 376 с.
280. Холопова В. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград : Наука, 1974. С. 229–237.
281. Холопова В. Типология музыкальных форм 2-й половины XX века // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза : сб. ст. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1994. Вып. 132. С. 46–69.
282. Холопова В. Формы музыкальных произведений : уч. пособ. Санкт-Петербург : Лань, 1999. С. 479–481.
283. Хруст Н. Новые инструментальные техники. Опыт классификации // Научный вестник Московской консерватории : науч. журн. 2016. № 1(24). С. 124–143.
284. Хубов Г. Арам Хачатурян: Монография. Москва : Советский композитор, 1962. 442 с.

285. Худабашян К. Романтическая эпопея // Советская музыка. 1968. №3. С. 32–35.
286. Худабашян К. Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Ереван : АН Арм. ССР, 1977. 216 с.
287. Худабашян К. Ладь и гармония в произведениях Никогайоса Тиграняна // Вестник общественных наук АН армянской ССР. 1968. № 11. С. 73–85.
288. Цареградская Т. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. Москва : Композитор, 2018. 364 с.
289. Ценова В. К теории современной музыкальной композиции // Советская музыка. 1985. № 9. С. 81–86.
290. Ценова В. Музыкальные формы в творчестве современных московских композиторов // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗа : сб. трудов. Москва, 1994. Вып. 132. С. 199–215.
291. Ценова В. О современной систематике музыкальных форм // Laudamus. Москва : Композитор, 1992. С. 107–114.
292. Чекан Ю. Євген Станкович: три штрихи до портрета // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. №4(21). С. 153–161.
293. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. URL: <http://testlib.meta.ua/book/223273>. Дата звернення 06.03.2021.
294. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. Москва : Музыка, 2010. 144 с.
295. Чернова Т. Теоретические проблемы музыкальной драматургии : автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1979. 28 с.
296. Чигарева Е. Хоровой концерт А. Шнитке на стихи Г. Нарекаци: к проблеме медитативной концепции // Музыкальное искусство и религия : материалы конференции / РАМ им. Гнесиных. Москва, 1994. С. 104–117.

297. Шавердян А. Проблемы советской армянской музыкальной культуры // Советская музыка. 1944. №2. С. 55–72.
298. Шавердян А. А. Спендиаров: краткий очерк жизни и творчества. Москва : Сов. композитор, 1957. 67 с.
299. Шавердян А. Комитас и армянская музыкальная культура. Ереван : Армянское гос. издат., 1956. 344 с.
300. Шавердян А. Комитас. Москва : Сов. композитор, 1989. 320 с.
301. Шавердян А. Очерки по истории армянской музыки XIX-XX веков. Москва : Гос. муз. издат., 1959. С. 13–167.
302. Шахназарова Н. Арам Хачатурян и музыка Советского Востока // Музыка и современность. Москва, 1963. Вып. 2. С. 218–240.
303. Шахназарова Н. Избранные статьи. Воспоминания. Москва : Государственный институт искусствознания, 2013. 372 с.
304. Шахназарова Н. Интересные встречи // Советская музыка. 1968. №3. С. 27–40.
305. Шахназарова Н. Национальная традиция и композиторское творчество: эволюция взаимодействия. Москва : композитор, 1992. 192 с.
306. Шахназарова Н. О национальном в музыке. Москва, 1968.
307. Шахназарова Н. Прощальное слово // Музыкальная академия. 1995. № 2. С. 221.
308. Шеллинг Ф. Философия искусства. Москва : Мысль, 1966. 249 с.
309. Шепшелева О. Звук в хорах а cappella отечественных композиторов последней трети XX века: содержательный аспект: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Астраханская государственная консерватория. Астрахань, 2008. 21 с.
310. Шмакова О. Финальность как содержательный феномен в музыке // Общество теории музыки Теория музыки – многоотраслевая современная наука / Первый конгресс Общества теории музыки. 2013. URL: [https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz\\_forum/Shmakova.pdf](https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Shmakova.pdf). Дата звернення 06.03.2021.

311. Шнеерсон Г. Алеаторика // Музыкальная энциклопедия : в 6 томах / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1973. Т. 1. С. 93–94.
312. Штокхаузен К. Изобретение и открытие (доклад о генезисе форм) / Пер. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 1. Москва : Музыка, 1995. С. 40–42.
313. Шурдак М. Камерно-інструментальна творчість Дьордя Лігеті: взаємодія техніки композиції та формотворення : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2017. 16 с.
314. Щербо Т. Понятие «симфония». Вопросы этимологии, истории, эстетики и философии // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского. Москва : 2001. С. 157–169.
315. Яворский Б. Избранные труды : в 2-х томах. Т. 2. Москва : Советский комп., 1987. 366 с.
316. “The Earthquake” by Avet Terterian Receives its Premiere in Munich. URL: [https://www.sikorski.de/2829/en/the\\_earthquake\\_by\\_avet\\_terterian\\_receives\\_its\\_premiere\\_in\\_munich.html](https://www.sikorski.de/2829/en/the_earthquake_by_avet_terterian_receives_its_premiere_in_munich.html) Дата звернення 21 вересня 2021.
317. Anon. 2008. Symphony. The Oxford Dictionary of Music, 2nd ed. rev., edited by Michael Kennedy, associate editor Joyce Bourne. Oxford Music Online. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-8883?rskey=98wL8W&result=8754> Дата звернення 24 липня 2019.
318. Childs B. Indeterminacy and Theory: Some Notes [Text] // Composer. 1969. Vol. 1. № 1. P. 15–34.
319. DeLone R. Timbre and Texture in Twentieth-Century Music // Aspects of Twentieth-Century Music. Prentice-Hall, Inc.: Englewood Cliffs, New Jersey, 1975. P. 66–207.
320. Ekkehard K. Avet Terterian – musikalischer Seismograph Armeniens. URL: <http://www.terterian.org/en/on-avet-terterian/essays/ekkehard-klemm-avet-terterian-musikalischer-seismograph-armeniens>. Дата звернення 24.01.2017.

321. Kupina D., Varakuta M., Votintseva M. Genre hybrids in the symphonical creativity of Ye. Petrychenko as a reflection of time trends // *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*. 2021. Volume 66, Issue 2. *Musica*, 2021. P. 193–211.
322. Max Nyffeler. 2003. “Das Beben” von Awet Terterjan in München uraufgeführt. URL: <http://www.beckmesser.de/news/terterjan.html> Дата звернення 15 вересня 2020.
323. Morgan R. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. N-Y : W. B. Norton, 1991. 576 p.
324. Phillippo S. Symphonic Momentum and Post-Tonal Dramas: Simpson’s First Symphony // *Tempo*. New Series. No. 209. July, 1999. Pp. 2–6.
325. Redya, V., Kupina, D. Genre tradition as an artistic category (on the example of Ukrainian organ music of the late XX – early XXI century) // *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*. 2022. LXVII, Special Issue 1, P. 33–48.
326. Regina Randhofer. 2016. Komitas and Berlin Musicology // *Komitas and medieval music culture*. P. 12–21.
327. Reinhard Schulz. 2003. Im Ton die ganze Welt Terterjans „Das Beben“ im Gärtnerplatztheater. URL: <https://www.nmz.de/artikel/im-ton-die-ganze-welt> Дата звернення 15 вересня 2020.
328. Schoenberg A. *Composition with Twelve Tones // Style and Idea*. New York : Philosophical Library, 1950. P. 102–143.
329. Stein, Leon. 1979. *Structure & Style: The Study and Analysis of Musical Forms*, expanded edition. Princeton, N.J.: Summy-Birchard Music. 298 p.
330. Terteryan A. Der Komponist herute // *Kunst und Literatur*. 1989. №3. S. 100–101.
331. Verdiiian M. The principles of postoludity in the Eighth symphony of Avet Terteryan // *The European Journal of Arts*, Premier Publishing s.r.o. Vienna. 2021. №1. P. 34–39.

## ДОДАТКИ

### Додаток А

**Таблиця 1**  
**Список симфоній Авета Тертеряна**

Рік написання	Номер симфонії	Кількість частин	Присвята
1969	<i>Перша симфонія</i> – для мідних, ударних, фортепіано, органу та бас-гітари	чотиричастинна	батьку Рубену Борисовичу Тертеряну
1972	<i>Друга симфонія</i> – для великого симфонічного оркестру, чоловічого голосу та змішаного хору	тричастинна	матері Кармен Тертерян
1975	<i>Третя симфонія</i> – для великого симфонічного оркестру, дудуків та зурни	тричастинна	брату Герману Рубеновичу Тертеряну
1976	<i>Четверта симфонія</i> – для великого симфонічного оркестру	одночастинна	диригенту Давіду Ханджяну
1978	<i>П'ята симфонія</i> – для великого симфонічного оркестру, кяманчі та великих дзвонів	одночастинна	диригенту Геннадію Рождественському
1981	<i>Шоста симфонія</i> – для камерного оркестру, камерного хору та дев'яти фонограм	одночастинна	дружині Ірині Григорівні Тиграновій
1987	<i>Сьома симфонія</i> – для великого симфонічного оркестру, дапу та магнітофонного запису	одночастинна	диригенту Олександру Лазареву
1989	<i>Восьма симфонія</i> – для великого симфонічного оркестру, двох сопрано та фонограм	одночастинна	диригенту Мураду Аннамамдову
1994	<i>Дев'ята симфонія</i> – для великого симфонічного оркестру, хору і магнітофонних записів (незакінчена, рукопис)	одночастинна	



**Таблиця 2**  
**Перелік основних творів Авета Тертеряна<sup>117</sup>**

<b>Дата</b>	<b>Назва твору</b>	<b>Примітка</b>
<b>1954</b>	П'еса для віолончелі та фортепіано	
<b>1955</b>	Соната для віолончелі та фортепіано	
<b>1957</b>	«Батьківщина»	Вокально-симфонічний цикл для сопрано, баритону та симфонічного оркестру
<b>1960</b>	«Революція»	Вокально-симфонічний цикл
<b>1963</b>	Квартет	
<b>1967</b>	«Вогняне кільце»	Опера в двох діях, лібрето Володимира Шахназаряна
<b>1969</b>	Перша симфонія	
<b>1972</b>	Друга симфонія	
<b>1975</b>	Третя симфонія	
<b>1976</b>	Четверта симфонія	
<b>1978</b>	П'ята симфонія	
<b>1979</b>	«Монологи Ричарда III»	Балет у двох частинах
<b>1981</b>	Шоста симфонія	
<b>1967</b>	«Землетрус»	Опера в двох діях, лібрето Герти Штехер
<b>1987</b>	Сьома симфонія	
<b>1989</b>	Восьма симфонія	
<b>1991</b>	Квартет №2	Написана на замовлення видавництва «Schirmer» (США)
<b>1994</b>	Дев'ята симфонія (незакінчена)	

<sup>117</sup> Таблиця скомпонована за матеріалами монографії Рубена Тертеряна [245].

**Таблиця 3**  
**Тетяна Кюрегян. Таблиця форм**

<b>Процесуальність</b>	<b>Архітектоніка</b>
Становлення цілого: а) шляхом подовження – на основі «росту», «розгортання» чи «перебування»; б) шляхом складання і монтажу – контрастного чи однорідного.	Форма: а) континуальна; б) адитивна – гомогенна чи гетерогенна.
Становлення цілого: а) шляхом подовження – на основі «росту», «розгортання» чи «перебування»; б) шляхом складання і монтажу – контрастного чи однорідного.	Форма: а) континуальна; б) адитивна – гомогенна чи гетерогенна.
Векторність руху: а) направлений; б) ненаправлений.	Форма: а) динамічна; б) статична.
Логіка елементних відносин: а) функційна; б) афункційна.	Форма: а) функційно диференційована; б) функційно індіферентна.
Ієрархія мікро/макро рівнів: а) присутня; б) відсутня.	Форма: а) у свої частині не тотожна цілому; б) у будь-якій своїй частині рівна цілому.
Каузальність подій: а) присутня; б) відсутня.	Форма: а) детермінована; б) індетермінована.
Фіксація того що відбувається: а) повна; б) часткова.	Форма: а) стабільна; б) мобільна.
«Фінальність» процесу: а) завершеність; б) безкінечність (потенційна).	Форма: а) закрыта; б) відкрыта.
Параметрова процесуальність: а) монопараметрова; б) поліпараметрова.	Форма: а) моноформа; б) поліформа.

**Таблиця 4<sup>118</sup>**  
**Таблиця систематизації сонорних явищ**

<b>СОНОРИКА</b>
<b>Визначення</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>сонорика</i> – («музика звучностей») – гармонія, яка оперує співзвуччями тембро-барвистого характеру, на відміну від звичайної тонально-акордової або модальної гармонії, заснованої на чіткому диференційованому сприйнятті кожного окремого тону чи інтервалу; сонорика односторонньо розвиває той компонент гармонії, який займає у класико-романтичному стилі підлегле положення, – момент фарби звучання (фонічний за своєю суттю) або момент переходу, від тону до тону – Ю. Холопов [272, с. 197];</li> <li>• <i>сонорика</i> – музика звучностей, які передбачають певні барвисті ефекти, що створюються під час звучання акордів та інших груп тонів (фігурації, взаємодії з тембрами, різні фактурні комбінації); висхідна одиниця матеріалу – сонор – певна конструктивно оформлена звучність, його ознака – сприйняття звукового комплексу як єдиної простої фарби, а не як складної взаємодії інтервалів – Ю. Холопов [272, с. 524–525];</li> <li>• <i>соноризм</i> – вид сучасної техніки композиції, який використовує головним чином барвисті звучання, що сприймаються як висотно недиференційовані – Ю. Холопов [276, с. 207];</li> <li>• <i>сонорика</i> – «музика тембрів» – драматургія (монтаж, міксаж) контрастних, різними способами (алеаторно, серійно, ладово, пуантилістично і т. д.) створених звуко-фарбових шарів – Ц. Когоутек [112, с. 250];</li> <li>• <i>сонорика</i> – вид сучасної техніки композиції, заснованої на темброфактурній звукобарвистості – Л. Дьячкова [81, с. 133];</li> <li>• <i>сонорика</i> – техніка композиції, що оперує темброзвучностями як такими згідно їх специфічним іманентним закономірностям – О. Маклігін, В. Ценова [157, с. 383];</li> <li>• <i>сонорика</i> – метод композиції, при якому звукові комплекси, створені зазвичай з багатьох доданків, не розчленовуються на окремі елементи, але існують як окремі звучності, або сонори, головний виразний сенс яких становить загальний характер звучання – фарба, а не конкретний звуковий зміст – Т. Кюрегян [142, с. 199];</li> <li>• <i>сонорика</i> – звукова фарба, що стала самостійним композиційним фактором – В. Холопова [282, с. 460].</li> </ul>
<b>Систематизація сонорних явищ</b>
<p style="text-align: center;"><b>Історико-стильова типологія сонорного матеріалу</b></p> <p>згідно до критеріїв висотно-тонової визначеності звучання на рівні тонів, зон-октав та регістрів [157]:</p> <p><b>1) колористика</b> (тонова музика с сонорністю):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- колористично забарвлена гармонія звичайної тональної музики з посиленням аспектом барвистості, акордового фонізму;</li> <li>- колористична гармонія – ступінь посилення сонорності, при якому вуалювання тонового складу окремих частин звучання виступає характерною властивістю;</li> </ul> <p><b>2) сонорика</b> (сонорна музика с тоновістю):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- сонорно забарвлена гармонія з характерним привалюванням дисонантності, збільшеним звуковим складом, залученням віддалених регістрових зон;</li> </ul>

<sup>118</sup> Наведена таблиця складена Т. В. Філатовою у дидактичних цілях і належить до особистих архівів наукового керівника дисертації.

- *сонорна гармонія* з безпосереднім відчуттям фарби в умовах можливості прослуховування окремих тонів; характеризується безроздільним пануванням дисонансів (особливо секундові інтервальні комбінації та кластерні потовщення музичної тканини), тенденцією до організації багат шарової тембровобарвистої тканини, що становить основний елемент розвитку;

- *сонористично забарвлена гармонія* оперує звучностями, в яких тонові елементи проявляються періодично; тоновість залишається частково; текст висотно визначений;

**3) сонористика** (сонорна музика без тоновості):

- *сонористична гармонія* оперує звучностями, де у висотному відношенні діє октавний параметр слухової оцінки (текст висотно невизначений, з приблизно окресленою висотною зоною);

- *сонорний шум* оперує звучностями, де у висотному відношенні діє регістровий параметр слухової оцінки (звучання не має специфічної музичної фарби и наближається до «музики шумів»).

### Фактурні форми сонорної музики [156, 157]

#### I. Нетривалі («короткі»):

- **точка** – окремо взятий короткий звук по природі своїй не сонорний, але який отримує сонорний характер на фоні або в оточенні від початку сонорних звучностей;
- **пляма** – типово сонорна форма звучання, гоморитмічне багатозвучне утворення (наприклад кластер), відносно обмежене в часі та позбавлене чітких просторових і часових контурів. Можна виділити «жорсткі» (без ефекту тривання) і «м'які» (із погашенням звучності) плями.

#### II. Тривалі континуальні:

- **лінія** – безперервна одноголосна звучність, довготривалий звук, нерухливий чи рухливий повисоті;
- **полоса** – поєднання у єдине ціле двох і більше однорідних ліній, довготривалий багатозвучний комплекс, який зберігає свій висотний рівень або змінює його.

#### III. Тривалі пульсуючі:

- **розсип** – «дрібноритмічна» група точок; сума розсіяних у часі та регістровому просторі точок, існуючих не окремо, кожна сама по собі, а як певна фактурна цілісність.
- **потік** – пульсуюча звучність, яка утворена поліфонічним сплетінням декількох рухливих ліній; яка «переливається» в собі, «вируюча» багатозвучна маса, яка виникає від сплетіння багатьох рухливих голосів.

### Параметри сонорного звукового поля [157, 272]

**Звукове поле** – звукофонічна область висотно-часового простору.

#### Параметри звукового поля:

- *кордони* визначаються висотними та часовими краями;
- *ширина* визначається інтервалами між краями;
- *щільність* визначається кількістю висот у полі (густота інтервального заповнення) та їх темброво-регістровою характерністю; принципове значення мають: інтервальний крок заповнення (малосекундовий, великосекундовий квартовий, септимовий, мікротоновий, змішано-інтервальний), акустичні характеристики регістрів, темброве виконання, кількість виконавців (інструментів або голосів) [157, с. 400].

#### Градація параметрів звукового поля:

- *градація ширини* мінімізується одиничним звуком (сонорна крапка); множинність починається від ширини «мінікластера» в півтора тони (критерій – слухове сприйняття) й максимально розгортається заповненням поля від самого низького і до самого високого з наявних слуху частот;
- *градація довжини* регулюється часом (точкові, пуантилістичні, поодинокі;

лінійно-поліфонічні; множинні сонористично-розгорнуті; множинні довготривалі);

- *градація щільності* діє у двох вимірах: вертикальна щільність залежить від рівномірності або нерівномірності наповнення одночасного звучання; горизонтальна щільність – від змін початкових якостей сонорного матеріалу та від врівноваженої або неуврівноваженої швидкості змін [272, с. 532–534].

#### Класифікація кластерів

**Кластер** – багатозвуччя, складові якого розташовані по секундам (термін Г. Коуела). Критерії класифікації:

- *за внутрішньою інтервальною побудовою* (мікротонові, полутонові, цілотонові, змішаноінтервальні);
- *за родом інтервальних систем* (діатонічні, хроматичні, екмелічні – без визначеної висоти);
- *за інтервальною шириною* відповідно до кордонів висотного поля («кластер у кварти», «кластер у децимі») [157, с. 399].

#### Структурні одиниці сонорного матеріалу та типи зв'язків між ними [272]

*Вихідна одиниця* сонорного матеріалу – **сонор** – певна конструктивно оформлена звучність; ознаки сонору – сприйняття звукового комплексу як єдиної простої фарби, а не як складної взаємодії інтервалів [272, с. 525].

*Структурна одиниця* сонорного матеріалу по відношенню до форми – **формент** або **секція** – невелика достатньо оформлена побудова з чітко вираженим сонорним задумом (термін О. Маклігіна) [272, с. 541].

#### Типи зв'язків між структурними одиницями [272, с. 542]

**I. Просте повторення** – формент разом з його повторенням об'єднаний в одну побудову;

**II. Варіація (або варіант)** – повторення із змінами, які не призводять до нової якості;

**III. Трансформація** – зміни, які призводять до нової якості, але формент явно пов'язаний із початковим форментом;

**IV. Мутація** – перехід до зовсім іншої якості, без явного зв'язку із попереднім; зовнішнє співставлення – введення нового без зв'язку із попереднім;

**V.5. Метабола** – перехід до іншого типу матеріалу, від сонорного до звичайного тонового.

### Список партитур Авета Тертеряна

1. Тертерян А. Симфония для медных, ударных, фортепиано, органа и бас-гитары. Партитура. Москва : Советский композитор, 1973. 91 с.
2. Тертерян А. Вторая симфония. Для большого симфонического Оркестра, мужского голоса и смешанного хора. Партитура. Москва : Советский композитор, 1975. 62 с.
3. Тертерян А. Третья и Четвертая симфонии: для большого симфонического оркестра. Партитура. Москва : Советский композитор, 1980. 123 с.
4. Тертерян А. Пятая симфония: для большого симфонического оркестра; Шестая симфония: для камерного оркестра, камерного хора и 9 фонограмм. Партитура. Москва : Советский композитор, 1987. 120 с.
5. Тертерян А. Четвертая и Седьмая симфонии: для большого симфонического оркестра. Партитура. Москва : Советский композитор, 1989. 142 с.
6. Тертерян А. Восьмая симфония. Партитура – рукопись. 1989. 80 с. [з особистого архіву сина композитора, Рубена Тертеряна].

**Додаток Б****Портрети Авета Тертеряна та його родини**

№1 Авет Тертерян, портрети:



№2 Авет Тертерян у Монголії, 1971 рік<sup>119</sup>:



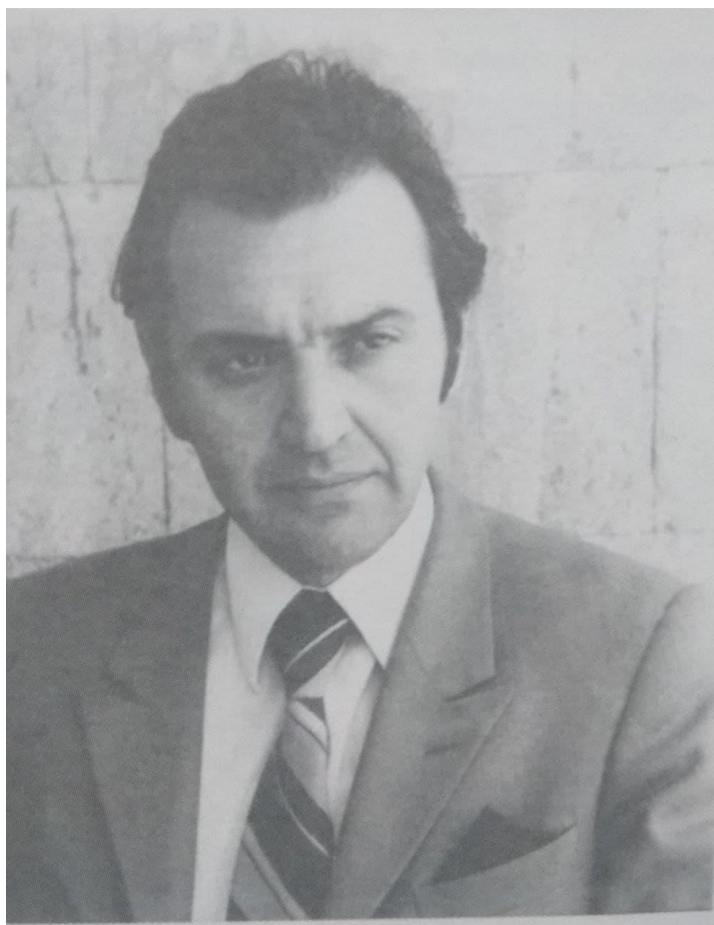
№3 Борис та Кармен Тертеряни, батьки композитора:



<sup>119</sup> Фотографії №2–6 взяті з книги Маргарити Рухкян «Авет Тертерян. Творчість і життя» [202].



№4 Герман Тертерян, брат композитора:



№5 Авет Тертерян з дружиною Іриною Тиграновою:



№6 Будинок Авета Тертеряна в Айриванку:



**Додаток В**  
**Ілюстрації**

№1 Зурна:



№2 Дудук:



№3 Кяманча:



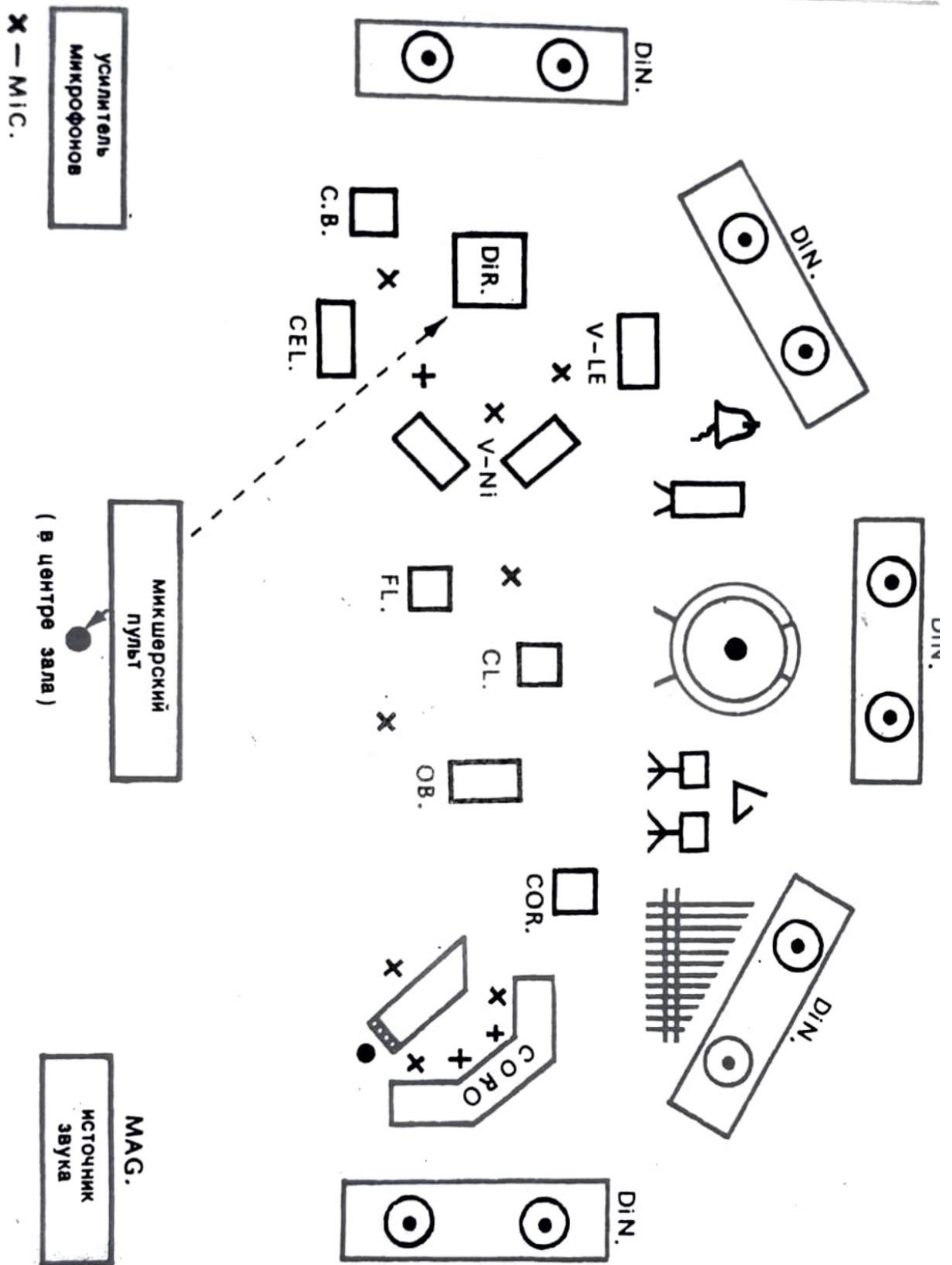
№4 Дап:



№5 Доол:

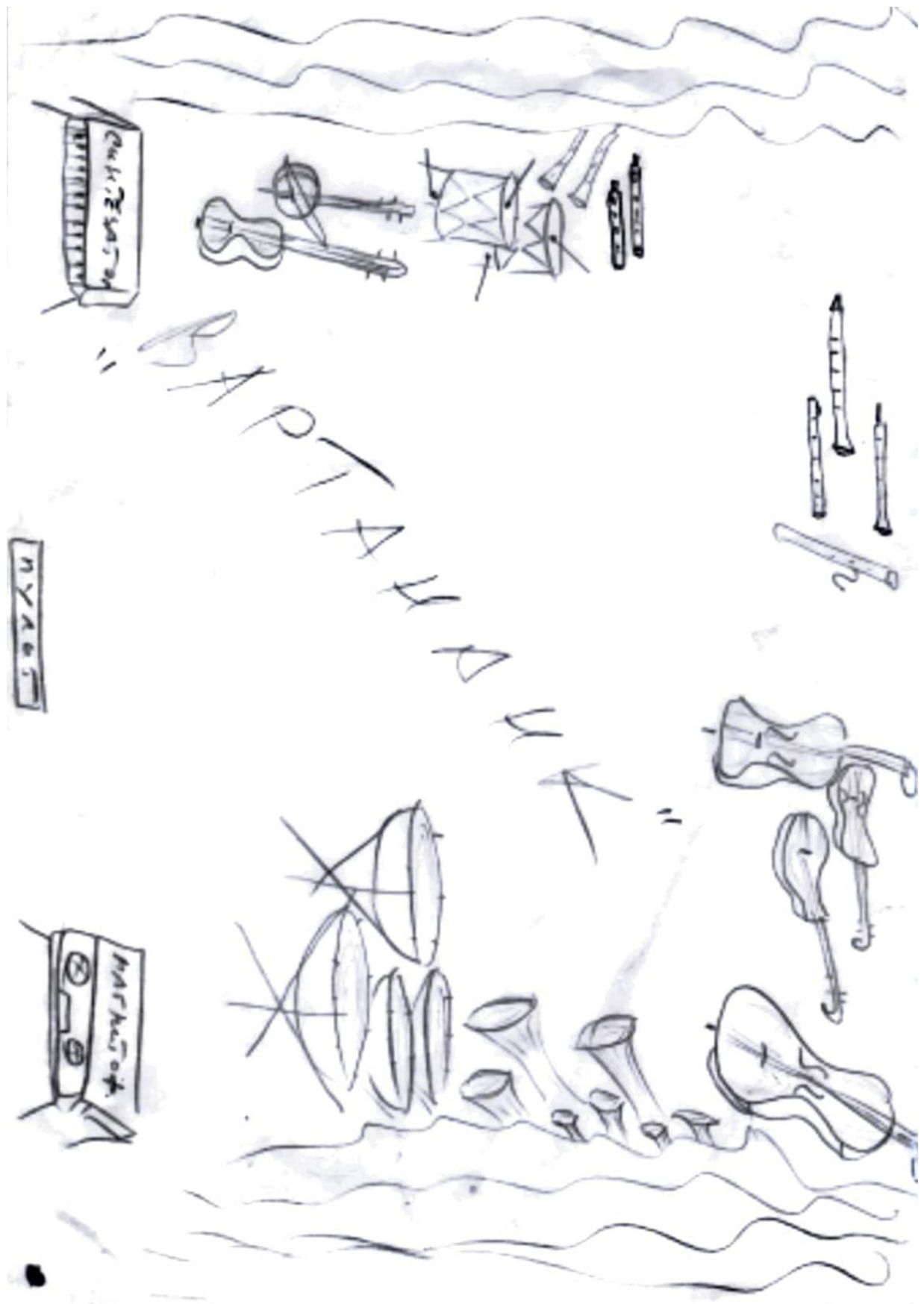


№6 Сценічне розташування музикантів і акустичної техніки для виконавців Шостої симфонії<sup>120</sup>:



<sup>120</sup> Схема взята з партитури Шостої симфонії Авета Тергеряна (див. додаток А).

№7 Ескіз Авета Тертеріяна до містерії «Варднанк»<sup>121</sup>:



<sup>121</sup> Схема взята з книги Рубена Тертеріяна «Авет Тертеріян. Діалоги» [245, с. 227].

№8 Хурритська пісня II тис. до н. е.<sup>122</sup>:

## A Hurrian Cult Song from Ancient Ugarit

Transcription and Arrangement  
by Anne Draffkorn Kilmer

(freely ♩ -∞ 96)

[x] ha - nu - ta nu - ya - sa zi - we si - nu - te zu - tu - ri - ya u - bu - ga - ra

ku - dut - ni ta - sal kil - ka zi li sip - ri hu - ma - ru - hat u - wa - ri

wan - da - ni - ta u - ku - ri kur - kur ta (i) sal - la u - la - li kab - gi al - lib - gi si - rit mur nu - su

we - sal ta - tib u - si - ya u - nu - ga kab - si - li u - nu - gat ak - li

sani - sam me - lil uk - lal tu - nu - ni - ta - ka ha - nu - ka ka - li ta - nil ni - ka - ta

ni(u) - ta - sal ha - na ha - nu - ta ti att(a) - yas - tal at - ta - ri tac - ti ha - nu - ka

[x x x x x x x] - sa - ti we - we ha - nu - ru

x denotes broken or effaced portion of table

<sup>122</sup> Ілюстрація взята з книги Маргарити Рухкян «Авет Тертерян. Творчість і життя» [202].



## Додаток Г

## Нотні приклади

№1 Перша симфонія, перша частина, перший формент, монодія:

**I**

\*) II Man.: Gedackt 8'  
 III Man.: Oboe 8'  
 IV Man.: Flauto 8'  
 Pedale: Subbas 16' Fl. 16'

♩ = 72

Organo

Org.

№2 Перша симфонія, перша частина, ц. 2–3, варіантний розвиток секундового мотиву монодії:

4

2 (ord.)

P.tti  
*pp*

C.  
*pp*

T.t.  
*pp*

P.no  
*mp*

Org.  
 II+ Quintadena 8'  
*ppp*

Org.

8) ♩ = 52

*ff*

*pp*

№3 Перша симфонія, перша частина, ц. 7, кластерне нашарування мотиву монодії:

7

Cor. I

Cor. II

Tr-ba con sord.

Timp.

Maracas

Tro

Org.

Chit. b.

№4 Перша симфонія, перша частина, ц. 17–18, четвертий формент, серія у бас-гітарі (перше, друге, третє проведення):

Chit. b. *sola* *mf*

Chit. b. *sola* *f*

Chit. b. *f*

№5 Перша симфонія, перша частина, ц.3, другий формент, ритмотема антители у бас-гітари:

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the Organ (Org.) and features a bass line with a melodic line and a bass line with a melodic line. The second system is for the Organ (Org.) and the Contrabass (Chit. b.). The Organ part has a melodic line and a bass line. The Contrabass part has a melodic line. The tempo is marked  $\text{♩} = 72-76$ . The dynamics are  $pp$  and  $p$  poco a poco cresc.

№6 Перша симфонія, перша частина, ц. 12, третій формент, тема питання у труби:

The image shows a musical score for the first movement of Symphony No. 5, page 12, third formant, question theme in trumpet. The score includes parts for Trumpet (Tr. ba.), Snare Drum (Sil.), Piano (P-no), and Organ (Org.). The Trumpet part is marked  $(con\ sord.)$  and  $f$ . The Snare Drum part is marked  $f$ . The Piano part is marked  $f$ . The Organ part is marked  $f$ . The tempo is marked  $\text{♩} = 72-76$ . The dynamics are  $f$  and  $p$  poco a poco cresc.

№7 Перша симфонія, перша частина, ц. 21, завершальний До мажорний акорд:

The image shows a musical score for the first movement of Symphony No. 5, page 21, final D major chord. The score is for the Organ (Org.) and features a melodic line and a bass line. The dynamics are  $f$ .

## №8 Перша симфонія, друга частина, ритмічний паттерн:

**II**

Tom - tom  
(Bar.)

$\text{♩} = 88-92$

Piano

Timp.

T-tom  
(Bar.)

P-no

Chit. b.

24

## №9 Перша симфонія, друга частина, ц. 41, кульмінація:

41

Timp.

Tro

Org.

Timp.

Tro

Ptti

C.

Org.

## №10 Перша симфонія, третя частина, вступ, абрис основної серії:

2 Corni (F)

Trombone

Timpani

Tom-tom (basso)

Silofono

Piano

Chitarra bassa

The score is in 4/4 time and features a variety of instruments. The woodwinds (Corni and Trombone) play a melodic line with slurs and accents. The percussion (Timpani, Tom-tom, and Silofono) provides rhythmic support. The piano part is complex, with multiple staves and dynamic markings. The bass guitar (Chitarra bassa) plays a steady accompaniment.

## №11 Перша симфонія, третя частина, ц. 42, перший формент, серія у труби:

Tr-ba

Tr-ba

T-block

Org.

Chit. b.

III Man.: Flauto 8'  
Ped.: Stillflöte 16'

The score shows measures 42 and 43. The trumpet (Tr-ba) part is the primary focus, with dynamic markings of *mp* and *p*. The timpani (T-block) and organ (Org.) parts are also visible. The bass guitar (Chit. b.) plays a simple accompaniment. The organ part includes a specific instruction for the third manual and pedal.

№12 Перша симфонія, третя частина, ц. 43, другий формент, серія у бас-гітари:

The musical score is divided into two systems. The first system includes the following parts:

- Tr-ba** (Trumpet): A melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5.
- T-block** (Trombone): A melodic line starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4.
- Org.** (Organ): A melodic line starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4.
- Chit. b.** (Bassoon): A melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3.

The second system includes the following parts:

- T-block** (Trombone): A melodic line starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4.
- Tno** (Trombone): A melodic line starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4.
- T-tom (B)** (T-tom (B)): A melodic line starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4.
- C.** (C.): A melodic line starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4.
- Org.** (Organ): A melodic line starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4.
- Chit. b.** (Bassoon): A melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3.

Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The organ part features a *Man.: Flauto 8'* and *Ped.: Stilflöte 16'* registration. The score is marked with a double bar line at the beginning and end of each system.

№13 Перша симфонія, третя частина, ц. 46, серія у фортепіано та ксилофону:

The image displays a musical score for percussion and piano. The percussion section includes T-block, Tro, T-tom(B), Sil., and Chit. b. The piano section includes P-no and Org. The score is divided into two systems. The first system covers measures 46 to 51, with a boxed '46' and the number '51' at the end. The T-tom(B) part has a handwritten note '(по ободу)' above it. The Tro part has a handwritten note 'f' above it. The P-no part has a handwritten note 'f' above it. The Org. part has a handwritten note 'p' above it. The second system covers measures 52 to 55, with a double bar line at the beginning. The Sil. part has a handwritten note '(f)' above it. The P-no part has a handwritten note '(f)' above it. The Org. part has a handwritten note 'p' above it. The Chit. b. part has a handwritten note 'f' above it.

## №14 Перша симфонія, третя частина, ц. 51, третій формент:

51  $\text{♩} = 80$   
(con sord.)

Tr-ba

Tr-ne con sord.

T-block

T-no

T-tom(B)

C.

52

Cor. I +

Cor. II +

Tr-ba

Tr-ne

## №15 Перша симфонія, четверта частина, ц. 66, тема монодії:

64

66

Cor. I

Tr-ne

T-tom(B)

C.

P.no

Chit. b.

66

Cor. II

Tr-ne



№16 Перша симфонія, четверта частина, ц. 86, контур серії запитальної теми:

86

Cor. ord. mp

Tr-ba ord. mp 3

Tr-ne ord. (b) mp

Timp.

P.tti

C.

Org.

№17 Перша симфонія, четверта частина, ц. 78, початок кульмінації:

78

78  $\text{♩} = 92-100$

Tr-ba ord. mf

Rag.

Tr-ba ord. mf

Rag.

## №18 Перша симфонія, четверта частина, ц. 87, кульмінація:

87

10<sup>va</sup> 10<sup>va</sup>

Cor.

Tr-ba

Tr-ne

Timp.

C.

T-t. ord.

Org.

Chit. b.

*diminuendo poco a poco*

The image shows a musical score for the climax of the first movement of Symphony No. 18. The score is divided into two measures, both marked with a dynamic of *10<sup>va</sup>*. The instruments are arranged in a system with the following parts from top to bottom: Cor. (Coronet), Tr-ba (Trumpet), Tr-ne (Trumpet), Timp. (Timpani), C. (Cymbal), T-t. ord. (T-t. ord.), Org. (Organ), and Chit. b. (Double Bass). The organ part features a *diminuendo poco a poco* instruction. The double bass part has a *mf* dynamic marking. The percussion parts (Timp., C., T-t. ord.) have specific markings and dynamics. The brass parts (Cor., Tr-ba, Tr-ne) have a *mf* dynamic marking. The Chit. b. part has a *mf* dynamic marking. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the brass and organ, and a bass clef for the double bass and percussion.

№19 Перша симфонія, четверта частина, ц. 88–90, народження нової теми:

The image shows a musical score for measures 88-90 of the first movement of Beethoven's Symphony No. 19. The score is arranged in three systems, each with a different instrument: Piano (P.no), Organ (Org.), and Contrabass (Chit. b.).

- Piano (P.no):** The top system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. Both staves contain rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning and end of the system. A measure number box containing "89" is located above the right staff of the first measure.
- Organ (Org.):** The middle system consists of three staves. The top two staves have treble clefs and the bottom staff has a bass clef. The top two staves feature sustained chords with long horizontal lines indicating they are held across measures. The bottom staff contains rhythmic patterns similar to the piano part. A dynamic marking of *f* is present at the beginning and end of the system.
- Contrabass (Chit. b.):** The bottom system consists of a single staff with a bass clef. It contains rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *f* is present at the beginning and end of the system.

№20 Друга симфонія, перша частина, перший формент:

С И М Ф О Н И Я № 2

А. ТЕРТЕРЯН

I

♩ = 48-50

Timpani

Legno *p*

Piatti

Cassa

Violoncelli

Contrabassi

Timp.

Legno *pp*

V.c. *pp cresc. poco a poco* *sim. legato*

1

Timp.

Legno

V.c. *p*

Cb. *sim. legato*

2

I

fag. *p*

mp

gno *mp*

am *pp*

2.

1.

## №21 Друга симфонія, перша частина, другий формент:

First system of the musical score. It consists of five staves. The top staff is for the Flute (flg.) and contains a measure with a fermata and a dynamic marking of *p*. Above this staff is a boxed number '2' and the Roman numeral 'I'. The second staff is for the Trombone (trb.) and contains a measure with a dynamic marking of *mp*. The third staff is for the Trombone (trb.) and contains a measure with a dynamic marking of *mp*. The fourth and fifth staves are for the Piano (p) and contain a measure with a dynamic marking of *pp*. Below the staves is the text 'C 3277 K'.

Second system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is for the Flute (flg.) and contains a measure with a dynamic marking of *pp*. The second staff is for the Trombone (trb.) and contains a measure with a dynamic marking of *p*. The third staff is for the Trombone (trb.) and contains a measure with a dynamic marking of *pp*. The fourth and fifth staves are for the Piano (p) and contain a measure with a dynamic marking of *pp*.

## №22 Друга симфонія, перша частина, третій формент:

Musical score for the third movement of the second symphony, first part. The score includes staves for bassoon (b), contrabass (G.), cello (ag.), double bass (ap.), timpani (ti), and percussion (am). It also features woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon) and strings (violin, viola, cello, double bass). The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *pp*, *mp*, *p*, and *cresc. poco a poco*. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a steady eighth-note accompaniment. The percussion includes timpani and cymbals.

Specific markings in the score include:

- pp* (pianissimo) in the bassoon part.
- mp* (mezzo-piano) in the contrabass part.
- p* (piano) in the cello part.
- pp* (pianissimo) in the timpani part.
- cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco) in the timpani part.
- colla bacch. di Timp.* (colla bacchetta di Timpani) in the timpani part.
- mp* (mezzo-piano) in the bassoon part.
- p* (piano) in the bassoon part.
- a2* (second ending) in the bassoon part.
- sim.* (simile) in the bassoon part.

№23 Друга симфонія, перша частина, оркестрове *tutti*:

БІБЛІОТЕКА НАУ  
ІНСТРУМЕНТНИЙ Д

Fl.

Ob.

C.ingl.

Cl.

Clb.

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-nie

Tuba

Timp.

Legno

Ptti

Cassa

P-no

Archi

(a2)  
 FL.  
 Ob.  
 C. Ingl.  
 Cl.  
 Clb.  
 Fag.  
 Cor.  
 Tr-be  
 Tr-nl  
 e  
 Tuba  
 Timp  
 Legno  
 T-ro  
 Ptti  
 Cassa  
 T-tam  
 Camp.  
 ord.  
 P-no  
 Archl



## №24 Друга симфонія, перша частина, дзвін:

19

12

Fl.  
Ob.  
C.ingl.  
Cl.  
Clb.  
Fag.  
Cor.  
Tr-be  
Tr-ni  
e  
Tuba  
Timp.  
Legno  
T-no  
T-ro  
Ptti  
Cassa  
T-tam  
Camp.  
ord.  
P-no  
Archi

12

\*) Снять среднюю перекладку (демпфер), столкнув, смешать трубы и тут же отпустить их до естественного угасания звуков.  
 \*\*) Сплошная линия до конца tremolo (20). Движение смычка ad libitum не обязательно одновременное.

С 3277 К

№25 Друга симфонія, перша частина, другий формент-блок, перший формент:

20 [13]

Timp. *ppp*

Coro\*) Bassi *p* *sub. pp* *P* *sub. PP*

Archi

P-no *p* *improvizazione*

Bassi e Baritoni *p* *sub. PP* *P* *sub. PP*

Archi

\* 1) Каждая хоровая партия имеет свою самостоятельную фразу, выбранную по усмотрению дирижера, и многократно повторяет слова этой фразы в разном порядке, ритмически свободно (свободная импровизация). Например: Сажайте розы в проклятую землю, сажайте розы, розы, розы сажайте в землю, в землю, в проклятую землю сажайте, сажайте розы, сажайте розы... и т. д.  
Фразы каждой хоровой группы не имеют между собой смысловой связи.

2) Линии указывают время протяженности говора.

№26 Друга симфонія, перша частина, другий формент-блок, другий формент:

The musical score for No. 26 consists of two systems. The first system features a Piano (P-no) part with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a series of eighth-note triplets, while the left hand plays a corresponding bass line. The piano part is marked with a dynamic of *p*. The second system is for Basses and Baritone (Bassi e Baritoni), with two staves. The upper staff is marked with *p* and the lower with *sub. pp*. The section concludes with a dynamic of *p* and *sub. pp*. The word "improvvisazione" is written in the right margin of the piano part.

№27 Друга симфонія, перша частина, другий формент-блок, третій формент:

The musical score for No. 27 includes six parts: Piccolo (Picc.), Flute (FL), Tam-tam (T-tam), Silence (Sil.), Marimba, and Arpa. The score is marked with a rehearsal symbol [14]. The Flute part features two instances of "frull." (trill) marked with a dynamic of *p*. The Marimba part features two instances of "mp" (mezzo-piano). The Arpa part is marked with "mf" (mezzo-forte). The T-tam and Sil. parts are marked with a dynamic of *p*. The Picc. part is marked with a dynamic of *p*.

№28 Друга симфонія, перша частина, кульмінація:

The image shows a page of a musical score for the first movement of Symphony No. 28, specifically the climactic section. The score is written for a full orchestra and includes the following parts and markings:

- Flute (Fi.):** Part of the woodwind section.
- Oboe (Ob.):** Part of the woodwind section.
- Clarinet (Cl.):** Part of the woodwind section.
- Bassoon (Fag.):** Part of the woodwind section.
- Contrabassoon (C-fag.):** Part of the woodwind section.
- Cor Anglais (Cor.):** Part of the woodwind section.
- Trumpet I (Tr-ba I):** Part of the brass section.
- Trumpet II (Tr-ni II):** Part of the brass section.
- Timpani (Timp.):** Part of the percussion section.
- Russian Cymbals (Camp. russa):** Part of the percussion section.
- Ordinary Cymbals (Camp. ord.):** Part of the percussion section, marked with *mp* and *improvvisazione*.
- Arpeggiated Piano (Arpe):** Part of the piano section, marked with *mp* and *a2*.
- Piano (P-no):** Part of the piano section, marked with *poco cresc.*
- Chorus (Coro):** Part of the vocal section, marked with *poco cresc.*
- Strings (Archi):** Part of the string section, marked with *poco cresc.*

At the bottom left, there is a marking: *ad libitum*. At the bottom center, there is a reference number: C 3277 R.



## №30 Друга симфонія, третя частина, перший формент:

## III

Timpani\*)  
 Tam-tam  
 2 Arpe\*)  
 Piano\*)  
 Violo  
 Violoncelli  
 Contrabassi

*♩* = 104-108

*pp* *sim.*

*a2 sempre* *p* *sim.*

*p* *sim.*

*8*

*div.* *pp* *pp* *pp*

23

Timp.  
 T-tam  
 Arpe  
 P-no  
 Vle  
 V.c.  
 C-b.

*p*

*8*

\*) Piano, Arpe, Timpani - дифференцированное звучание. Инструменты желательно отдалить друга от друга. Вариант: рояль-слева, арфы - справа, литавры - на своем обычном месте.

### №31 Друга симфонія, третя частина, другий формент:

30

Tr-ne I  
Timp  
Arpe  
P-no  
Vle  
V-c.  
C-b.

### №32 Друга симфонія, третя частина, третій формент:

tr. poco

	Bassi e Baritoni*)		
Coro	<i>pp</i> poco a poco cresc.	<i>p</i> poco a poco cresc.	<i>tr. poco</i>

Vle  
V-c.  
C-b.

\*) Bassi e Baritoni – каждый исполнитель произносит ту же фразу, что и в первой части.  
 \*\*) У валторн сплошная лига до конца *tremolo*. Дыхание *ad libitum*, но не одновременное.

№33 Третья симфонія, перша частина, перший формент:

Тертеряну Герману Рубеновичу

5

ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ

I

А. ТЕРТЕРЯН

♩ = 138-152  
 Duo a2<sup>1)</sup> (uno esecutore)

1) Две нижние литавры настроить на ноту *фа* с разницей в четверть тона.



## №34 Третья симфония, первая часть, ритмическая импровизация литавр:

Imp.

Timp. 2) 1) 3

Timp. 3) 3

Timp. 3 3 3 3 4) 3

Timp. 3 3 3 3 5) 3

Timp. 3 3 3 3 6) 2) 3

Timp. 7) 3 3 3 3

Timp. 8) 3 3 3 3

Timp. 9) 3 3 3 3

Timp. 10) 3) 3

P-tti *pp*

1) Хвосты вверх указывают правую руку, хвосты вниз — левую руку.

2) Можно не играть от цифры [6] до цифры [11] (на усмотрение дирижера).

3) Постоянно звучащий фон, которого можно добиться механическим путем или очень слабым шипением *Piatti*. В случае купюры, от цифры [6] до цифры [11], этот эффект снимается.

## №35 Третья симфония, перша частина, другий формент:

Cl. basso

C-fag.

C-lli

T-tam

P-tti

V.c.

C-b.

19

*pp*

*pp*

*mp*

*ppp*

*ppp*

div. pizz.

arco

pp

arco

*pp*

С 4849 К

## №36 Третья симфония, перша частина, третій формент:

Tr-ni I

Tr-ni II

Tr-ni I

Tr-ni II

26

*pp*

*ppp*

senza sord.

*pp*

*ppp*

piss. viss.

С 4849 К

1) Можно не играть от цифры [23] до цифры [25] (на усмотрение дирижера).

## №37 Третья симфония, первая часть, тема у зурни:

16

27

28

1)

*ff*

Zurna I

Zurna II

Frusta

29

Zurna I

Zurna II

Zurna I

*ff*

3

30

*improvvisazione*

Zurna I

Zurna II

*ff*

*improvvisazione*

Zurna I

Zurna II

## №38 Третя симфонія, перша частина, кульмінація:

40

25

Timp.

P.tti

Cassa

T - tam

V-ni I

pult 1  
pult 2

pult 3  
pult 4

pult 5  
pult 6

pult 7

V-ni II

pult 1  
pult 2

pult 3  
pult 4

pult 5  
pult 6

pult 7

Vle

pult 1  
pult 2

pult 3  
pult 4

pult 5

Vc.

pult 1  
pult 2

pult 3  
pult 4

pult 5

Cb.

pult 1  
pult 2

pult 3  
pult 4

pult 5

## №39 Третья симфония, первая часть, глissандо оркестру:

32

44 <sup>1)</sup> *sempre glissando*

V-ni I *gliss.*

V-ni II *gliss.*

Vle *gliss.*

V-c. *gliss.*

C-b. *gliss.*

45 *ad libitum*

V-ni I *ad libitum*

V-ni II *ad libitum*

Vle *ad libitum*

V-c. *ad libitum*

C-b. *ad libitum*

1) Сдвиги в пределах одного тона.

## №40 Третя симфонія, перша частина, акорд До мажору:

50 35

FL.

Ob.

I  
II

Cor.

III  
IV

C-lli

div. in 2 *p*

V-ni I

div. in 2 *p*

V-ni II

*p* unis.

Vle

*p* unis.

V-c.

*p* unis.

C-b.

*p*

51 (II) *pp* (II) *pp*

FL.

Ob.

I  
II

Cor.

III  
IV

C-lli

*pp*

Archi

## №41 Третья симфония, другая часть, первый фортиссимо:

36

II

*J:--es (ad libitum)*  
(dam)

Duduc. II

Tam-tam

Platti

*pp*

(spazzole di jazz)

*gliss.*

*pp*<sup>1)</sup>

*gliss.*

*gliss.*

Dud. II

T-tam

P-tti

*gliss.*

*gliss.*

**52**

Dud. I

II

T-tam

P-tti

*pp*

<sup>2)</sup>

*gliss.*

*ppp*

Dud. I

II

Dud. I

II

**53**

Dud. I

II

T-tam

P-tti

*gliss.*

*pp*

1) Эффект, похожий на всхлипывание. Можно добиться также механическим путем.

2) Народный нетемперированный инструмент, обладающий мягким и теплым звуком. Дам - постоянно звучащая нота на одном непрерывном дыхании.

## №42 Третья симфония, другая часть, другой фортмент:

I  
 Dud.  
 II  
 Рельсы за сценой  
 ppp  
 [55]

## №43 Третья симфония, другая часть, реминисценция з первой части:

Dud. II  
 [56] ♩ = 84  
 Legno  
 T-ro  
 T-tom basso  
 ppp  
 (по ободу)  
 ppp  
 (по ободу)  
 7  
 5



## №44 Третья симфония, третья часть, первый фортиссимо:

43

III

1)  
a2  $\text{♩} = 138$

2 Tamburini

Tom-tom basso

T-rini

T-tom basso

T-rini

T-tom

62

Timp.

T-rini

T-tom

Piano

2)

## №45 Третья симфония, вторая часть, «регит» волторн:

I-III

Cor.

IV-VI

gliss.

a3

f

gliss.

a3

f

## №46 Третя симфонія, друга частина, інтонація у фортепіано:

67

Trini  
T-tom  
Piano

## №47 Третя симфонія, друга частина, кульмінація:

85 73

FL  
Ob.  
Cl.picc.  
Cl.  
Cor. I  
II  
III  
IV  
Tr-be I  
II  
III  
Tr-ni  
Tuba  
Timp  
Trini  
T-tom  
P-tti  
Cassa  
T-tam  
Archl

85

С 4649 К

## №48 Третья симфония, другая часть, другой вариант:

79

88

Tr-ni I *pp*

Tr-ni II *pp*

89

Duduchl I *pp*

Duduchl II *pp*

P-no *pp*

90

Dud. I

Dud. II *con sord.*

Tr-ni I *pp* *gliss.* *con sord.*

Tr-ni II *pp*

91

Zurne I *f*

Zurne II *f*

Tr-ne I *gliss.* (•)

Zurne *f*

6 Cor. *soli (a 6)* 1) *gliss.* *f*

1) Гомерический хохот валторн достигается или дополнительной группой солирующих валторн, или механической записью. В случае отсутствия того и другого этот эффект можно поручить основной группе до цифры [92].

## №49 Четверта симфонія, перша фаза, перший формент:

85

Давиду Ханджану

### ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ

А. ТЕРТЕРЯН

Campana Russa

Voce I<sup>1)</sup>

Voce I

V-ni I

pult 1 div.  $b\alpha$  non vibrato

pult 2 div.  $ppp$  non vibrato

pult 3 div.  $ppp$  non vibrato

pult 4 div.  $\sharp$  non vibrato

pult 5 div.  $\alpha$  non vibrato

pult 6 div. non vibrato

pult 7 div. non vibrato

## №50 Четверта симфонія, перша фаза, ц. 6, другий формент:

85

Давиду Ханджану

### ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ

А. ТЕРТЕРЯН

Campana Russa

Voce I<sup>2)</sup>

Voce I

V-ni I

pult 1 div.  $b\alpha$  non vibrato

pult 2 div.  $ppp$  non vibrato

pult 3 div.  $ppp$  non vibrato

pult 4 div.  $\sharp$  non vibrato

pult 5 div.  $\alpha$  non vibrato

pult 6 div. non vibrato

pult 7 div. non vibrato

№51 Четверта симфонія, перша фаза, оркестрового *tutti*:

92 48 10 49 5

FL. I  
II

Ob.

Cl. (Es)

Cl. (B)

I  
II  
Cor.  $\text{♩} : 132$  (Corni)

III  
IV

I  
II  
Tr-be  $\text{♩} : 144$  (Tr-be)  
con sord.

III  
IV  
con sord.  $\text{♩} : 152$

Cassa

*p poco a poco cresc.*

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

1) Играть, как бы передразнивая друг друга.

## №52 Четверта симфонія, друга фаза, другий формент:

I II  $\text{♩} : 132$  (Corni)  $\text{a}2$   $f$   
 Cor. III IV  $\text{♩} : 138$   $\text{a}2$   $f$   
 I II  $\text{♩} : 144$  (Tr-be)  $ff$   
 Tr-be III  $\text{con sord.}$   $f$   
 IV  $\text{♩} : 152$   $\text{con sord.}$   $f$   
 Cassa  $p$  poco a poco cresc.

## №53 Четверта симфонія, друга фаза, ц. 53, третій формент:

53 5 54 15 95  
 $\text{♩} : 192$  (Fl., Ob., Cl. (Es), Cl.)  $\text{a}2$   $f$   
 Ob. I II  
 Cl. (Es)  $f$   
 Cl. (B) I II  $\text{a}2$   
 I  $\text{♩} : 192$   $f$   
 Fag. II  $\text{♩} : 176$   $f$   
 improvvisazione

№54 Четверта симфонія, друга фаза, ц. 54, четвертий формент:

♩ : 152 Celesta, Cembalo, Piano

Cel.  
(ad libitum)

Cemb.  
(ad libitum)

P-no  
(ad libitum)

№55 Четверта симфонія, третя фаза, перший формент, мотив чистої октави:

74 5 75 76 5 77 78 5

Cor. I

Cemb.

79 5 80 81 82 83 5

Ob. I

C.ingl.

Cor. I

Cemb.

№56 Четверта симфонія, третя фаза, акорд До мажор:

93 5 94 10

V-ni I  
p.1  
p.2-7<sup>1)</sup>

V-ni II  
p.1  
p.2-6<sup>1)</sup>

V-le  
p.1  
p.2-5<sup>1)</sup>

V-c.  
p.1  
p.2-5<sup>1)</sup>

Cb.  
p.1  
p.2-4<sup>1)</sup>

№57 Четверта симфонія, третя фаза, третій формент:

5 114 10 115

Voce I  
*pp*

V-ni I  
p.1

V-ni II  
p.1  
p.2-6

V-le  
p.1

V-c.  
p.1

Cb.  
p.1



## №58 Четверта симфонія, четверта фаза, перший формент:

114

121 15 122

III  
FL  
I  
II  
Ob. I  
II  
Cl. in G.  
Cl. (Es)  
Cl. (B) I  
II  
Cl. basso  
I  
II  
Cor.  
III  
IV  
I  
II  
III  
Tr-be  
I  
II  
III  
Tr-ni  
I  
II  
III  
e Tuba  
Timp.  $\text{♩} = 66$  (2 esecutori) *ff* simile  
T-ro  $\text{♩} = 66$  *ff* simile  
T-tom basso  $\text{♩} = 66$  *ff* simile  
Gr. bacch. *subito ff*  
T-tam *ff*  
V-ni I *ff*  
V-ni II *ff*  
V-le *ff*  
V-c. *ff*

1) Рулады Cl. „es“ (ad libitum), скоморошього характера, чуть бесноватые. Можно снять (на усмотрение дирижера).

## №59 Четверта симфонія, четверта фаза, другий формент:

123 124

III  
Fl.  
I  
II  
Ob.  
C.ingl.  
Cl. (E $\flat$ )  
Cl. (B)  
Cl. basso  
Fag. I  
II

*mf*

## №60 П'ята симфонія, перша фаза, перший формент:

Г. Рождественському

**ПЯТАЯ СИМФОНИЯ**

А. ТЕРТЕРЯН

5

Oboe I *Andante* *p*

Violini II *pp* *ppp*

Pandeire (Burrva) *p*

Crotali *p*

V-ni II

Crot. *oct*

V-ni II

Pandeire *p*

V-ni II

Pand. *p*

Camancla *ppp*

V-ni II

Caman *p*

V-ni II

№61 П'ята симфонія, перша фаза, другий формент:

The image shows a page of a musical score for the first phase of the second movement of Symphony No. 61. The score is arranged in a standard orchestral format with woodwinds and strings. At the top, there are staves for Oboe I and II, Clarinet in E-flat, and Trombone. Below these are the string sections: Violins I and II (divided), Viola, Violoncello (divided), and Contrabass (divided). The woodwind parts have some handwritten annotations in blue ink, including a sequence of notes 'c m g d s u z f b r e g a' written above the Clarinet staff. The string parts are marked with 'leggi' (legato) and 'leggio' (staccato) for various measures, along with dynamic markings like 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano). The score is numbered '8' in a box at the top left. At the bottom center, there is a small number 'с 6640 x'.



## №63 П'ята симфонія, друга фаза, перший формент:

14

Fl. I

Fl. II

Pand.

T-rini

Archi

13

## №64 П'ята симфонія, друга фаза, другий формент:

15

Fl.

Ob.

Cl. picc.

Cl. b.

Fl. I

Fl. II

Archi

*simile sempre legato*



№67 П'ята симфонія, третя фаза:

53

unis.

V-ni I

unis.

V-ni II

unis.

V-le

unis.

V-c.

unis.

C-b.

33 (ad libitum)

Camam.

ppp

V-ni II

ppp

gliss.

Camam.

pp

V-ni II

gliss.

Camam.

pp

V-ni II

Camam.

p

V-ni II

3

Camam.

p

V-ni II

3

gliss.

gliss.



№68 П'ята симфонія, четверта фаза, перший формент:

54

Caman. *pp*  
V-ni II

Caman. *pp*  
V-ni II

Caman.  
V-ni II

Caman.  
V-ni II

34

Fl. *ff*  
Ob. I *ff*  
Ob. II *ff*  
Cl. I *ff*  
Cl. II *ff*  
Fag. *ff*  
Tr-be *ff*  
Tr-ni *ff*  
e Tuba *ff*

## №69 П'ята симфонія, четверта фаза, другий формент:

Musical score for strings, showing parts for Violins I (V-ni I), Violins II (V-ni II), Violas (V-le), Violas (V-c.), and Cellos (C-b.). The score includes dynamic markings (*p*) and performance instructions such as *div.* (divisi) and *leggio* (leggiato).

The score is organized into five systems, each with two staves:

- V-ni I:** Violins I. Part 1: *div.*, *p*. Part 2: *div.*, *p*.
- V-ni II:** Violins II. Part 1: *div.*, *p*. Part 2: *div.*, *p*, *leggio 5*.
- V-le:** Violas. Part 1: *div.*, *p*. Part 2: *div.*, *leggio 3*.
- V-c.:** Violas. Part 1: *div.*, *p*, *leggio 2*. Part 2: *div.*, *p*.
- C-b.:** Cellos. Part 1: *div.*, *p*.

## №70 П'ята симфонія, четверта фаза, акорд До мажору:

47

Campan.

*ppp*

(div.)

V-ni I

(div.)

(div.)

V-ni II

(div.)

(div.)

(leggio 5)

(div.)

V-le

(leggio 3)

(div.)

V-c.

(leggio 2)

(div.)

C-b.

## №71 Шоста симфонія, перша фаза, перший формент:

Ирике Тиграковой

## ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ

А. ТЕРТЕРЯН

$\text{♩} = 40$  (1 такт = 5")

Tam-tam

T-tam

Cassa

C-b.

Archi *pp*

F-GR 1

Cassa

Bassi e Tenori

F-GR 2

C-b.

Archi

F-GR 1

T-ro

senza sord.

*pp*

B. e T.

F-GR 2

C-b.

Archi

F-GR 1

T-ro

B. e T.

F-GR 2

C-b.

Archi

F-GR 1

\*) После ударов Там-там незаметно подталкивать сзади.

с 6540 к

## №72 Шоста симфонія, перша фаза, розшифровка FGR-1:

F-GR 1. Archi

1  $10'45''$  2140  $4'30''$  47

Violini I leggi

Violini II leggi

Viole leggi

Violoncelli leggi

Contrabassi leggi

Длительное звучание аккорда.

Полученную фонограмму перезаписать на меньшую скорость и смонтировать таким образом, чтобы одновременно звучали обе фонограммы — оригинальное звучание и полученный вариант.

## №73 Шоста симфонія, перша фаза, розшифровка FGR-2:

F-GR 2.

3  $5'5''$  9 24  $5'20''$  36 47  $3'35''$  52

Tenori

Bassi

$\text{♩} = 60$

*mp*

о, ю, ё, е, и, у, ё.

*mp*

о, ю, ё, е, и, у, ё.

Многократное повторение музыкального текста (da capo).

Длительность указанных пауз чередовать от 6—7" до 8".

Буквы произносить несколько гнусавым тембром с металлическим призвуком.

Записывать с усиленной реверберацией (эхо).

## №74 Шоста симфонія, перша фаза, розшифровка FGR-4:

**F-GR 4 Archi** 17  $1' 45''$  22 34  $4' 35''$  46

**Presto**

*non arco*  
pos. 2-4

*f* *improvis.*

Violini I  
div. in 4

pos. 1-3 *f* *improvis.*

Violini II  
div. in 4

pos. 4-0 *f* *improvis.*

pos. 0-4 *f* *improvis.*

Viole  
div. in 4

pos. 4-0 *f* *improvis.*

pos. 0-4 *f* *improvis.*

Violoncelli  
div. in 4

pos. 4-0 *f* *improvis.*

pos. 0-4 *f* *improvis.*

Contrabassi  
div. in 4

pos. 0-4 *f* *improvis.*

pos. 4-0 *f* *improvis.*

Многочатне повторення музичного тексту.

Движение вверх, вниз и постукивание по струнам левой рукой, близкое к pizz.

## №75 Шоста симфонія, друга фаза, перший формент:

23 24

Fl. I *pp*

Cl. I *pp*

Cor. *pp*  
C-ne russe

F-GR 6

Cemb. *mp*

Bassi e Bar. *pp*  
F-GR 2

A. *pp*  
B. *pp*

Coro

Т. *pp*

23 24

V-ni II *pp*

V-le *pp*

V-c. *pp*

C-b. *pp*

Музична партитура №75 Шоста симфонія, друга фаза, перший формент. Сторінка 295. Партитура містить партії для духових (Флейта I, Кларнет I, Корнет), струнних (F-GR 6, F-GR 2, Баси та Баритони), ударних (Кампані), вокальних (Соло і Хор) та струнних ансамблів (Віолони II, Віоли, Віолончелі, Контрабаси). Динамічні позначення включають *pp* (пісимо) та *mp* (мезіо-пісимо). Текст хору наведено українською мовою.

## №76 Шоста симфонія, друга фаза, розшифровка FGR-7:

18

F-GR 7

32 4' 45" 45

1 Corn

3 Tromboni  
Tuba

Timpani

Tamburo  
Tom-toms  
Cassa

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Многократное повторение музыкального материала



## №77 Шоста симфонія, друга фаза, другий формент, кульмінація:

32 33

Fl.

Ob. 1

Cl. 1

Cor.

Tr-ni. Tuba, Timp.

F-GR7

Cemb.

B. e Bar.

F-GR2

Coro

D.

S.

A.

T.

(div.)

B.

32 33

Archi

Tr-ni. Tuba, Timp.

Cemb.

B. e Bar.

Coro

D.

S.

A.

T.

(div.)

B.

Archi

Lyrics (Ukrainian):  
 б і г м і л і т і п р о б і т і  
 х е ц я л и ю н

Lyrics (Russian):  
 т о ж е и н и  
 х е ц я л и ю н

## №78 Шоста симфонія, третя фаза акорд, Мі мажору:

1-4

55

C-ne russe

F-GR 6

T-ri

F-GR 9

T-ro I

PPP

56

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

C-ne

Cassa

T-tam

Cemb.

56

div.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

57

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

C-ne russe

F-GR6

30" - 40"

57

Archi

№79 Сьома симфонія, перша фаза, перший формент:

Александрю Лазареву

## СЕДЬМАЯ СИМФОНΙΑ

А. ТЕРТЕРЯН

$\text{♩} = 56$

**TIMPANI** (~~TIMPANI~~  $\text{♩} = 96$ )

**TRIANGOLO** *p*

**TRIANG.** 1

**DAP** *AD LIBITUM IMPROVIZAZIONE* *pppp* *pp*

**TRIANG.**

**DAP** *improvis.*

№80 Сьома симфонія, перша фаза, другий формент:

Handwritten musical score for Symphony No. 80, first phase, second movement. The score includes staves for Violins II (V-NI II), Piano 3 (PWL 3), and Piano 5 (PWL 5). The Violins II part features a melodic line with a wavy line above it, starting with a 'p' dynamic. Piano 3 and Piano 5 parts are mostly rests with some notes and dynamics like 'pp'.

№81 Сьома симфонія, перша фаза, третій формент:

Handwritten musical score for Symphony No. 81, first phase, third movement. The score includes staves for Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Bassoon (BCL.), Contrabassoon (C.FAG.), Horns (CORNI), Triangle and Drum (TRIANG., DAP.), Cymbals (CEMB.), Arpa, Piano, and Violins II (V-NI II). The score includes dynamics like 'ff', 'p', and 'vol'.

## №82 Сьома симфонія, перша фаза, четвертий формент:

17

**CORNI**

**TRUMBE**

**TIMP.**

**LEGNI**

**DAP & TIMP. - MAE.**

**V-NI I**  
P. 1,3  
P. 2,4  
P. 5  
P. 6,7

**V-NI II**  
P. 1,3  
P. 2,4  
P. 5

**V-LE**  
P. 1,3  
P. 2,4  
P. 5

The score is written for a symphony orchestra. The top two staves are for the Horns (CORNI) and Trumpets (TRUMBE). The Horns play a melodic line with a dynamic marking of *pp.* and a *tr.* (trill) marking. The Trumpets play a similar line with a dynamic marking of *ff*. The Timpani (TIMP.) part features a series of rhythmic patterns. The Woodwinds (LEGNI) part consists of several staves with rhythmic patterns. The Percussion (DAP & TIMP. - MAE.) part features a series of rhythmic patterns. The Violins (V-NI I and V-NI II) and Violas (V-LE) parts consist of several staves with rhythmic patterns. The score is marked with a dynamic of *ff* and a *tr.* marking.

18

**PICCOLO**

**FL.**

**OB.**

**CL. ES**

**CL.**

**CORNI**

**TROMBE**

**TIMP.**

**LEGNi fff**

**DAP & TIMP. - MAG.**

**V-NI I & V-LE**

P. 1,3

P. 2,4

P. 5

P. 6,7

P. 1,3

P. 2,4

P. 5

P. 1,3

P. 2,4

P. 5

№83 Сьома симфонія, друга фаза:

25

FL. *al*  
OB. *al*  
CL. IN B. *p*  
CL. *al*  
B. CL. *p*  
FAG. *al*  
C. FAG. *mp*  
TR-NE *p*  
TUBA *p*  
DAP  
ARCHI V-NI I *p1*  
*p0*  
*p4*  
*p5 p0*  
V-S V-NI II *8*  
PULP 4 *b*  
*p1,4*  
CEL. & C.B.  
*p0*



№84 Сьома симфонія, друга фаза, оркестрового tutti:

This musical score page contains measures 40 and 41 of the second phase of the 84th Symphony, orchestral tutti. The score is divided into several sections:

- Woodwinds:** Flutes (FL.), Oboes (OB.), Clarinets (CL.), Bass Clarinet (CL. BASS), and Bassoon (CL.).
- Brass:** Cornets (CORN), Trumpets (TR. BE, TR. BA, TR. NI), and Trombones/Tuba (TR. NE, TUBA).
- Percussion:** Timpani (TIMP.), Tom-toms (T. TOM), and Snare Drum/Cymbals (P-TD & CASSA).
- Strings:** A section labeled "ARCHI" (Strings).

The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 40 and 41 are marked with a box containing the measure number. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets and accents, marked with a fortissimo (ff) dynamic. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass and percussion provide a strong rhythmic accompaniment.

№85 Сьома симфонія, друга фаза, оркестрового *tutti*:

43

PICC. *fff* tr.

FL. *fff* tr.

OB. *fff* tr.

CL. ES *fff* tr.

CL. *fff* tr.

COR. *fff* tr.

TR-BE *fff* tr.

TR-NI *fff* tr.

TR-NE, TUBA *fff*

TAMBURO

PIATTI *fff*

TR. *fff*

ARCI *fff*

MAG. IL STRIDORE ED IL CREPITO *ffff*

## №86 Сьома симфонія, третя фаза, перший формент:

Handwritten musical score for No. 86, first movement, third phase. The score consists of four staves. The top staff is labeled "DAP SOLO" and contains a wavy line with "impravis" written above it and a large curved line with a dot above it. The second staff has a box containing "98". The third staff is labeled "CL.ES" and contains a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a series of notes with accents and slurs, starting with a "fff" dynamic marking. The bottom staff is labeled "DAP" and contains a wavy line with "impravis" written above it, a series of right-pointing arrows, and a "sub.f" dynamic marking.

## №87 Сьома симфонія, третя фаза, другий формент:

Handwritten musical score for No. 87, second movement, third phase. The score consists of four staves. The top staff is labeled "DAP SOLO" and contains a wavy line with "impravis" written above it and a large curved line with a dot above it. The second staff has a box containing "98". The third staff is labeled "CL.ES" and contains a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a series of notes with accents and slurs, starting with a "fff" dynamic marking. The bottom staff is labeled "DAP" and contains a wavy line with "impravis" written above it, a series of right-pointing arrows, and a "sub.f" dynamic marking.

## №88 Сьома симфонія, третя фаза, третій формент:

66

V-NI II

*div.*

*ppp*

VIOLA SOLO

*pp*

V-LE

CEL. & C.B.

The image shows a page of a musical score for the third movement of the Seventh Symphony. The page number 308 is in the top right. The title is '№88 Сьома симфонія, третя фаза, третій формент:'. The score is for Violin II (V-NI II) and Viola Solo (VIOLA SOLO). The Violin II part starts at measure 66 with a 'div.' (divisi) marking and a 'ppp' (pianissimo) dynamic. The Viola Solo part starts at measure 66 with a 'pp' (pianissimo) dynamic and features triplet markings. The score includes staves for Violin II, Viola Solo, Violin I (V-LE), Cello and Double Bass (CEL. & C.B.), and other instruments. The page number 66 is in a box at the top of the first staff.

№89 Восьма симфонія, перша фаза, перший формент:

*Murad Annamamedov gewidmet / Dedicated to Murad Annamamedov*

## Sinfonie Nr. 8 / Symphony No. 8

(1989)

Awet Terterjan  
Awet Terterian  
(1929–1994)

$\text{♩} = 60$

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are:

- Flauto piccolo
- Flauto I, II
- Oboe I, II
- Clarinetto in Es
- Clarinetto I, II in B
- Corno I, II in F
- Corno III, IV in F
- Tromba I, II in B
- Tromba III, IV in B
- Trombone I, II
- Trombone III Tuba
- Tamburo
- Piatti
- Gran cassa
- Soprano I
- Soprano II (ossia Alto)
- Violino I
- Violino II
- Viola
- Violoncello
- Contrabbasso

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 60$ . The score is divided into measures, with a double bar line indicating the end of a section.

## №90 Восьма симфонія, перша фаза, другий формент:

Fl. I  
Fl. II  
Pic.  
Cl. I  
Cl. II  
Fag.  
T. I  
T. II  
Hr. I  
Hr. II  
Viol. I  
Viol. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

Geräusche / noise

2

## №91 Восьма симфонія, перша фаза, третій формент:

T. II  
T. I  
Hr.  
Vcl.  
Cb.  
Viol. I  
Viol. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

5

## №92 Восьма симфонія, перша фаза, включення дзвонів:

113 13 13

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 113-118) includes staves for Timpani (Timp), Gong/Cymbal (G.C.), Cymbal (Camp), Arpeggiated strings (Arpe), Piano (Pfc), and two strings (S I, S II). The second system (measures 119-124) includes staves for Timpani (Timp), Triangle (Tn), Gong/Cymbal (G.C.), Cymbal (Camp), Arpeggiated strings (Arpe), Piano (Pfc), and the first string (S I). The score features various musical notations including rests, notes, and dynamic markings such as *pp*.

## №93 Восьма симфонія, перша фаза, четвертий формент:

125 **14** 21

Timp  
Tr.  
G.C.  
Cimp  
Cel  
Arp  
Pfic

## №94 Восьма симфонія, перша фаза, образ імперативу:

167 **21**

Fl. I, II  
Ob. I, II  
Cl. I, II  
Cor. I, II  
Cor. III, IV  
Tr. I, II  
Tr. III, IV  
Tb. I, II  
H. III  
Tuba  
Timp  
Tr.  
G.C.  
Cimp  
Arp  
Pfic  
S. I  
S. II



№95 Восьма симфонія, друга фаза, *lamento* струнних:

252 32

Tempo

Lc

Tmb

T-t  
basso

G.C.

lynd.

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc.

Cb.

262 33

Cl.  
(Es)

Tempo

Lc

Tmb

T-t  
basso

G.C.

lynd.

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc.

Cb.

## №96 Восьма симфонія, друга фаза, імітація дзвону дерев'яною групою:

The image displays a page of a musical score, specifically the woodwind and percussion sections. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Flute I and II (Fl I, II)
- Oboe I and II (Ob I, II)
- Clarinet in F (Cl (Fa))
- Clarinet I and II (Clar I, II)
- Cor Anglais I and II (Cor I, II)
- Cor Anglais II, IV (Cor II, IV)
- Trumpet I and II (Tr I, II)
- Trumpet II, IV (Tr II, IV)
- Trumpet III (Trb III)
- Tuba (Tuba)
- Timpani (Timp)
- Snare Drum (Lc)
- Tom-tom (Tomb)
- Triangle (Tri)
- Timpani Bass (T-L basso)
- Gong (G C)
- Xylophone (Xyl)
- Synthesizer (Synth)
- Violin I (Viol I)
- Violin II (Viol II)
- Viola (Vla)
- Violoncello (Vc)
- Double Bass (Cb)

The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The woodwind and percussion parts are marked with a forte (**f**) dynamic. The woodblock part (Lc) is marked with a forte (**f**) dynamic and features a rhythmic pattern that imitates the sound of a bell. The string parts (Viol I, Viol II, Vla, Vc, Cb) are marked with a forte (**f**) dynamic and feature a rhythmic pattern that imitates the sound of a bell. The score is divided into measures, with a box containing the number 34 indicating the current measure.

## №97 Восьма симфонія, друга фаза, образ часового континууму:

The image displays four staves of musical notation, each beginning with a double bar line and a clef. The notation is in G-clef (G.C.) and features a series of notes with stems, some of which are beamed together. The dynamics are indicated by letters below the notes: *mf*, *p*, *pp*, *ppp*, and *pppp*. The first staff is numbered 453, the second 464, the third 476, and the fourth 489. A small box containing the number 58 is positioned above the third staff. The notation is sparse, with many rests, suggesting a slow, contemplative piece.

## Додаток Д

### Статті в наукових фахових виданнях України

1. Вердіян М. П'ята симфонія Авета Тертеріяна як втілення східного відчуття звуку // Київське музикознавство : зб. ст. Київ : Видання Київського інституту музики імені Р. М. Глієра, 2017. Вип. 56. С. 59–69.

2. Вердіян М. Шоста симфонія Авета Тертеріяна як метафора вселенського реквієму // Музикознавчий універсум : зб. ст. Львів : Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, 2018. Вип. 42–43. С. 124–136.

3. Вердіян М. Одночастинні симфонії Авета Тертеріяна: композиційно-драматургічні аспекти (на прикладі П'ятої та Шостої симфоній) // Київське музикознавство : зб. ст. Київ : Видання Київського інституту музики імені Р. М. Глієра, 2018. Вип. 58. С. 66–78.

4. Вердіян М. Сьома симфонія Авета Тертеріяна як втілення ідеї Апокаліпсису // Культура і сучасність : альманах. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. №1. С. 222–228.

### Статті в зарубіжних виданнях

5. Verdiian M. The principles of postoludity in the Eighth symphony of Avet Terteryan // The European Journal of Arts, Premier Publishing s.r.o. Vienna. 2021. №1. P. 34–39.

### Наукові праці апробаційного характеру:

1. Вердиян М. Особенности алеаторной композиции в Четвертой симфонии Авета Тертерьяна // XVII міжнародна практична конференція «Молоді музикознавці» (м. Київ, 8-10 січня 2016) : тези. Київ, 2016. С. 23–24.

2. Вердиян М. Пятая симфония А. Тертерьяна как воплощение восточного ощущения звука // XVIII міжнародна практична конференція «Молоді музикознавці» (м. Київ, 9-11 січня 2017) : тези. Київ, 2017. С. 15–17.

3. Вердіян М. Специфіка втілення вірменських музичних традицій в одночастинних симфоніях Авета Тертеріяна // Міжнародна науково-

практична конференція молодих учених та студентів «Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку» (м. Вінниця, 22-23 листопада 2017) : стаття. Вінниця : ФОП Рогальська І. О., 2017. С. 38–41.

4. Вердіян М. П'ята симфонія Авета Тертеріяна: композиційно-драматургічні аспекти // Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих» (м. Львів, 1-2 березня 2017) : тези. Львів, 2017. С. 35–37.

5. Вердіян М. Голоси на перехресті світів: ідея сакрального у Шостій симфонії Авета Тертеріяна // Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих» (м. Львів, 27 лютого – 2 березня 2018) : тези. Львів, 2018. С. 22–23.

6. Вердіян М. Одночастинні симфонії Авета Тертеріяна: композиційно-драматургічні аспекти (на прикладі П'ятої та Шостої симфоній) // ХІХ Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (м. Київ, 9-11 січня 2019) : тези. Київ, 2019. С. 37–39.

7. Вердиян М. Восьмая симфония Авета Тертерьяна как постлюдия творчества // Заочна міжнародна наукова конференція «Музыкальная эпоха и стили в зеркале современных художественных процессов» (м. Мінськ, 26 листопада 2020) : тези. Мінськ, 2020. С. 17–19.

#### **Участь у всеукраїнських та міжнародних наукових симпозіумах, круглих столах та конференціях**

1. Вердіян М. Особливості алеаторної композиції у Четвертій симфонії Авета Тертеріяна // ХVІІ Міжнародна практична конференція «Молоді музикознавці» (8-10 січня, 2016 р., Київ, Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра).

2. Вердіян М. Четверта і П'ята симфонії Авета Тертеріяна: композиційні аспекти // ХІІІ Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (20-22 квітня, 2016 р., Одеса, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової).

3. Вердіян М. П'ята симфонія Авета Тертеріяна як втілення східного відчуття звуку // XVIII Міжнародна практична конференція «Молоді музикознавці» (9-11 січня, 2017 р., Київ, Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра).

4. Вердіян М. П'ята симфонія Авета Тертеріяна: композиційно-драматургічні аспекти // Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих» (1–2 березня, 2017 р., Львів, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка).

5. Вердіян М. Про специфіку художньої реконструкції архаїчних шарів вірменської культури в П'ятій і Шостій симфоніях А. Тертеріяна // XII міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (23-24 березня, 2017 р., Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського).

6. Вердіян М. Шоста симфонія Авета Тертеріяна як відображення духовних пошуків // XV Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (27-29 квітня, 2017 р., Одеса, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової).

7. Вердіян М. Специфіка втілення вірменських музичних традицій в одночастинних симфоніях Авета Тертеріяна // Міжнародна науково-практична конференція молодих учених та студентів «Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку» (22-23 листопада, 2017 р., Вінниця, Вінницький державний педагогічний університет імені М. Коцюбинського).

8. Вердіян М. Ідея Апокаліпсису в Сьомій симфонії Авета Тертеріяна // XVI Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (24-25 листопада, 2017 р., Одеса, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової).

9. Вердіян М. Голоси на перетині світів: ідея сакральності у Шостій симфонії Авета Тертеріяна // XII Міжнародна наукова конференція

«Музикознавчий універсум молодих» (27 лютого – 2 березня, 2018 р., Львів, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка).

10. Вердіян М. Одночастинні симфонії Авета Тертеріяна: композиційно-драматургічні аспекти (на прикладі П'ятої та Шостої симфоній) // Всеукраїнський конкурс студентських наукових робіт з «Музичного мистецтва» та «Культурології» (26 квітня, 2018 р., Київ, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського).

11. Вердіян М. Сьома симфонія Авета Тертеріяна як втілення ідеї Апокаліпсису: композиційно-драматургічні аспекти // Міжнародна науково-теоретична конференція «Теорія музики як процес: історія, проблеми, інновації», присвячена 100-річчю від народження доктора мистецтвознавства, професора Надії Олександрівни Горюхіної (19-21 жовтня, 2018 р., Київ, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського).

12. Вердіян М. Идея апокалипсиса в Седьмой и Восьмой симфониях Авета Тертеріяна // Международная научная конференция «Музыкальный текст как объект творческого процесса: от замысла к воплощению» (27-30 ноября, 2018 г., Минск, Белорусская государственная академия музыки).

13. Вердіян М. Одночастинні симфонії Авета Тертеріяна: композиційно-драматургічні аспекти (на прикладі П'ятої та Шостої симфоній) // XIX міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (9-11 січня, 2019 р., Київ, Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра).

14. Вердіян М. Специфіка національного художнього мислення в одночастинних симфоніях Авета Тертеріяна // XIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (17-19 квітня, 2019 р., Одеса, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової).

15. Вердіян М. Восьмая симфония Авета Тертеріяна как послюдия творчества // Заочная Международная научная конференция (26 ноября 2020 г., Минск, Белорусская государственная академия музыки).