

2. Kurzina A., Mihaylov A. (2015). Communication in the organization of the rock festival in the region. Aktualnyie problemy aviatsii i kosmonavtiki. Vol. 2 № 11. pp. 674-676. [in Russian].
3. Atlas Weekend Music Festival, Retrieved from: <http://www.ufest.in.ua/ua/fest/muzichniy-festival-atlas-weekend-0> [in Ukrainian].
4. Obukhova, N. (2011). Cultural industries in the context of socio-cultural changes (on the example of Ukrainian big cities), P. 14 [in Ukrainian].
5. Started Atlas Weekend 2017: What turned the free entrance, and other bright moments of the first day of the festival, Retrieved from: http://nv.ua/ukr/style/art/music_art/startuvav-atlas-weekend-2017-chim-obernuvsjabezkoshtovnij-vhid-i-inshi-jaskravi-momenti-pershogo-dnja-festivalju-1401497.html [in Ukrainian].
6. Barna E., Tófalvy T., (2017). Made in Hungary: Studies in Popular Music, New York, pp. 20–220 [in English].
7. Sherstiuk, Mariia. (2016). Lingvo-cultural space of Ukrainian alternative music (music of independent Ukraine). Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická Faculty, Ústav východoevropských studií. Vedoucí práce Sverdan, Tatiana, pp. 3-94 [in Ukrainian].
8. Sonevytsk Maria. The Freak Cabaret on the Revolution Stage: On the Ambivalent Politics of Femininity, Rurality, and Nationalism in Ukrainian Popular Music. Journal of Popular Music Studies. Volume 28. Issue 3. pp. 283 – 314 [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.11.2018 р.

УДК 78.082.1:78.071.1Тертерян(=479.25)

Вердіян Маріам Сергіївна
аспірант кафедри теорії музики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
ORCID 0000-0003-2835-0021
m.verdiian@gmail.com

СЬОМА СИМФОНІЯ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА ЯК ВТІЛЕННЯ ІДЕЇ АПОКАЛІПСИСУ

Мета роботи – аналіз системи музично-мовних засобів втілення ідеї апокаліпсису в Сьомій симфонії Авета Тертеряна з урахуванням специфіки звуковисотної структури матеріалу та його композиційно-драматургічної організації. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні історичного, системного, структурно-функційного методів та компаративного підходу, що дало змогу проаналізувати загальну панораму симфонічної творчості А. Тертеряна, виявити специфічних риси композиційно-драматургічної організації Сьомої симфонії та зіставити результати дослідження з іншими одночастинними симфоніями композитора. **Наукова новизна** полягає у визначенні індивідуального профілю одночастинних симфоній Авета Тертеряна як сонорно-алеаторного та його аналізі на основі «теорії форментів» О. Маклігіна. **Висновки.** На прикладі Сьомої симфонії описані особливості втілення апокаліптичної програми в композиції пізніх симфоній Авета Тертеряна з урахуванням залучення ресурсів сонорно-алеаторної техніки у процес реконструкції темброфонічної своєрідності вірменських народних інструментів.

Ключові слова: вірменська симфонічна музика ХХ століття, одночастинна симфонія, Авет Тертерян, Сьома симфонія, ідея апокаліпсису.

Вердіян Маріам Сергіївна, аспірант кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Седьмая симфония Авета Тертеряна как воплощение идеи апокалипсиса

Цель работы – анализ системы музыкально-языковых средств воплощения идеи апокалипсиса в Седьмой симфонии Авета Тертеряна с учетом специфики звуковисотной структуры материала и его композиционно-драматургической организации. **Методология** исследования основана на применении исторического, системного, структурно-функционального методов и компаративного подхода, что позволило проанализировать общую панораму симфонического творчества А. Тертеряна, выявить специфические черты композиционно-драматургической организации Седьмой симфонии и сопоставить результаты исследования с другими одночастными симфониями композитора. **Научная новизна** заключается в определении индивидуального профиля одночастных симфоний Авета Тертеряна как сонорно-алеаторного и его анализе на основе «теории форментов» А. Маклыгина. **Выводы.** На примере Седьмой симфонии описаны особенности воплощения апокалиптической программы в композиции поздних симфоний Авета Тертеряна с учетом привлечения ресурсов сонорно-алеаторной техники в процесс реконструкции темброфонического своеобразия армянских народных инструментов.

Ключевые слова: армянская симфоническая музыка XX века, одночастная симфония, Авет Тертерян, идея апокалипсиса.

Verdian Mariam, graduate student of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of music

Seventh Symphony of Avet Terteryan as an embodiment of the apocalypse's idea

The purpose of the article is to analyze the system of musical-language means embodying the idea of the apocalypse in the Seventh Symphony of Avet Terteryan, the specifics of the pivotal - volume structure of the material and its compositional and dramatic organization. To solve this goal is selected the structural-functional method of analysis. **The methodology** is based on the use of historical, systemic, structural-functional, comparative, methods which allowed to analyze the general panorama of A. Terteryan's symphonic works, to reveal the specific features of the composition and dramatic organization of the Seventh Symphony and to compare the results of the research with other his one-movement symphonies. **The scientific novelty** consists in determining the individual profile of Avet Terteryan's one-movement symphonies as sonorous-aleatoric and this analysis based on A. Maklygin's "theory of formats". **Conclusions.** Using the example of the Seventh Symphony the features of the embodiment of the apocalyptic program in the Avet Terteryan's late symphonies composition are described with taking into account the resources involvement of the sonoristic and aleatoric technique of composition in the reconstruction process of the tone-phonics uniqueness of Armenian instruments.

Key words: Armenian symphonic music of the twentieth century, one-movement symphony, Avet Terteryan, the idea of the apocalypse.

«Від первозданної тиші світу до тиші зруйнованого світу».

М. Рухкян

Актуальність теми дослідження. Сьогодні для вірменської музичної культури значення і цінність творчих досягнень Авета Тертеряна є фактом незаперечним. Не відносячи себе ані до авангардистів, ані до класиків, але залишаючись у кожному звуці новатором, який ламає всі усталені норми музичного мислення, Тертерян зумів зафіксувати у своїй музиці звукові вершини національного духу, надавши їм загальнолюдського звучання. Безперечно й те, що головним маніфестом ідей композитора передусім є його симфонії. Тертерян задає нові координати розвитку жанру. Онтологічно його музика зберігає зв'язок з національними традиціями вірменської композиторської школи, але завдяки освоєнню новітнього мовного арсеналу створює небувалу амплітуду інноваційних художніх рішень. Тертерян ставить перед собою парадоксальне творче завдання – засобами сучасної музичної мови змінити звуковий образ симфонії, її композиційний профіль; ввести жанр у зону східної музичної ментальності й естетичних відчуттів глибини триваючого звуку, в область рефлексій монодичної природи; і нарешті створити художню проекцію, реконструкцію, максимально наближену до архаїчності звучання давніх верств вірменської музики. Відсутність у сучасній музикознавчій літературі праць, присвячених питанню композиційно-драматургічної організації і формування індивідуального профілю одночастинних творів Тертеряна і Сьомої симфонії включно зумовлює актуальність заявленої теми дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Музикознавча література на сьогоднішній день досить багата інформаційним та аналітичним матеріалом про А. Тертеряна та охоплює різноманітні ракурси творчої спадщини композитора. У полі історіографічної «реконструкції» відомостей, відтворення багатьох деталей творчої біографії А. Тертеряна, на даний момент написані фундаментальні праці не тільки вірменських, але і вітчизняних дослідників: монографія (М. Рухкян «Авет Тертерян. Творчість та життя», 1996) [7], документальний збірник (Р. Тертерян «Авет Тертерян. Діалоги», 2010) [9], вагомий ряд статей наукового та публіцистичного характеру.

Базовими роботами з позиції обраного ракурсу можна вважати дисертації, в яких музика А. Тертеряна є ілюстрацією до розробки більш широко поставленої теоретичної проблеми, наприклад, медитативності. У визначеному дискурсі ефективні, якнайменше, три дисертації. Це дослідження Марії Кузнецової [4], присвячене вивченню проблеми медитативності як властивості музичного мислення, зокрема, на прикладі П'ятої симфонії А. Тертеряна (2007). У подібному дискурсі – дисертація Ірини Ковбас [3], проблематика котрої пов'язана з аналізом діалектики медитативності та дієвості в симфонічній музиці 60–80-х років ХХ століття, зокрема й на прикладі чотирьох симфоній А. Тертеряна (Третій – Шостій). У цій дисертації основна увага дослідника спрямована на вивчення драматургічної концепції симфонії А. Тертеряна з точки зору синтезу в них медитативного та дієвого начал. Також окремо виділимо дисертацію Лідії Птушко [6], присвячену проблемі композиторського стилю Авета Тертеряна. Дослідниця проводить стильовий аналіз категорій інтегрального, національного та індивідуального у творчості Тертеряна на прикладі його симфоній.

До локальних, сфокусованих на певній проблематиці джерел, необхідно віднести збірку статей «Традиції та новаторство: Авет Тертерян-75» [10], яка була видана Єреванською державною кон-

серваторією 2005 року до 75-літнього ювілею А. Тертеріяна і присвячена різним аспектам творчості композитора.

Також у мережі інтернет є сайт, присвячений творчості А. Тертеріяна, який був розроблений німецьким диригентом, композитором, ректором Дрезденської вищої школи музики ім. Карла Марії фон Вебера та великим шанувальником музичного таланту А. Тертеріяна Еккехардом Клеммом. На сайті доступна інформація біографічного характеру, записи творів композитора у різних виконавських інтерпретаціях, відомості про фестивалі, присвячені Тертеріяну, а також є декілька статей самого Е. Клемма про творчість композитора («AvetTerterian – Musikalischer Seismograph Armeniens», 1999) [12].

Мета дослідження – виявити особливості композиційно-драматургічної організації Сьомої симфонії А. Тертеріяна з урахуванням специфіки втілення ідеї апокаліпсису.

Виклад основного матеріалу. Сьома симфонія (1987) 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 А. Тертеріяна, 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, звідси, піднятою на новий щабель спірального розвитку і часу <...> Вона у повній мірі звертається до людини» [9, 127].

У Сьомій симфонії А. Тертеріян знову звертається до народного інструменту, але цього разу ударної групи – *дапу*¹: «Тембр ударного інструменту дапа, який я використовував в Симфонії, сниться 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 доолів², генетично пов'язаних зі сферою інтонаційного буття народного ударного інструменту. Тим самим підкреслюється єдність дапа і литавр, їхній родовий зв'язок <...> Загалом у своїх інтонаційних оборотах музична атмосфера твору народжена символікою середовища, яке століттями складалося навколо дапа, і з якого він ніби “вирваний”» [9, 127]. Класичний склад оркестру, таким чином, включає «чужорідний» тембр, який несе певну формотворчу і виразну функцію, створюючи фон для комбінацій тембрових елементів в інших пластах фактури і основних інтонаційних мотивів симфонії: «Весь матеріал симфонії викладається на тлі імпровізаційного соло дапа, який додає музиці специфічне фольклорне забарвлення і виконує функцію стабілізуючого елемента в формі (вступ описаних мотивів спонтанний, вони виникають ніби імпровізаційно, у процесі вільної зміни одного мотиву іншим)» [2, 162].

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 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 абсолютним, чистою, красою, вимагаючи відповідне середовище для свого оточення. Але тут октава ніби постала перед мною у своїй первозданності, духовності, яка диктувала образно-змістовний стрій твору» [9, 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 алеаторично 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 дапа. Часом навіть складається враження,

ніби грають не смичкові, а якийсь, подібний дапу інструмент» [9, 127–128]. Сюди ж можна віднести *frullato* флейт і труб, які, за зауваженням Тертеріяна, знаходяться в тій же образно-інтонаційній зоні, як і струнна група.

5. *Звукообразжальна 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.

У Сьомій симфонії Тертеріян використовує диференціацію звукових планів для досягнення певного акустичного ефекту у просторі, як це було в Шостій симфонії. По-перше, композитор використовує фонограму. Цього разу – магнітофонний запис імпровізації дапа і литавр: «Тріск і скрегіт зламаного дерева. Записувати і відтворювати із сильною реверберацією» (позначка Тертеріяна в партитурі). По-друге – умовно «театралізована» розстановка учасників оркестру на сцені і за лаштунками: «Прецедент в Симфонії магнітофонного запису, безумовно, пов'язаний з попередніми творами: балетом “Монологи Річарда III”, Шостою, частково П'ятою симфоніями. Запис оглушливого “хрускоту” асоціюється з Апокаліпсисом, звучить як застереження людству від “розколу” Землі, якщо ж взагалі правомірно словесне пояснення музичних образів. Запис дає можливість побудови другого, ніби ірреального драматургічного ряду. Найвідчутніше це проявилось в діалозі дапів: одного, розташованого 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» [9, 132].

Композиція Сьомої симфонії має трифазну структуру. Тертеріян продовжує працювати з композиційною моделлю, яку вперше використав у Шостій симфонії.

1 фаза – це ядро апокаліптичної 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.

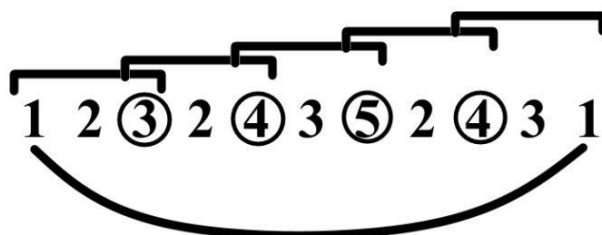
Відкривається симфонія ритмічним остинато литавр (побудоване на інтонації тритону *c-fis*), яке стає лейтмотивом стихійних сил Космосу, Часу з його незупинним рухом. Імпульсивність ритмічного начала, його первісна енергія і сила в синтезі з акустичними якостями тритону створює незрозумілий поки стан тривожного очікування, моторошного передчуття (нотний приклад 1).



Нотний приклад 1. А. Тертеріян, Сьома симфонія, ц. 1.

З ц. 1 композитор буквально запускає імпровізаційне соло дапа, яке безперервно лунає протягом всієї фази і, як вже зазначалося вище, буде виконувати функцію стабілізуючого елемента в формі. Уся сонорна тканина буде розростатися навколо цієї ритмічної лінії, яка є ніби пульсом симфонії. Уже у першій фазі викладається основний інтонаційний матеріал твору. Спочатку він концентрується у вигляді 11-звучного мікросерійного ряду, який спочатку не має тематичних «амбіцій». Мікросерія замкнута, має консонантні краї, однак при цьому густе дисонантне наповнення.

Моделлю цього ряду є 5-звучна послідовність: е (1) - еs (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 1).



Малюнок 1. Цифрова схема мікросерії.

На малюнку 1 показано, що мікросерія розвивається за принципом прогресії тризвукових сегментів, зчеплених між собою кожним третім звуком, який дорівнює першому звуку нового сегмента (3=1). Певною мірою Тертерян вживає один із прийомів варіювання серійного порядку, а саме – ротацію, 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 останніх двох сегментах відбувається умовно ракоходний рух, який замикає мікросерію в початковій точці (2-4-3-1).

Згодом мікросерія виростає в основну «апокаліптичну» тему в кульмінації фази, яка звучить у валторн на фоні тремолоючих тромбонів, що створює особливо моторошний ефект. Сама тема є коротким нисхідним мотивом. 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*). Таким чином, внутрішня логіка висотної організації фази є мікросерійною, спосіб організації – алеаторним, а акустичний ефект – сонорним. 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, по черзі вимикаються партії щільного сонорного пласта у струнних інструментів і на цьому фоні знову стає чутним ритмічний пульс дапа – розвиток переходить у другу фазу симфонії.

2 фаза (ц. 25) – це картина ірреального світу, далекого від апокаліптичної загрози, це зона чистих інтервалів, передусім – октави, це стан спокою та гармонії. Квінтови та октавні вигуки у духових інструментів звучать як «труби миру» і закликають зупинити хаос і руйнування (нотний приклад 2).

Нотний приклад 2. А. Тертерян, Сьома симфонія, ц. 25.

Занурення у стан спокою, внутрішнього балансу і рівноваги триває досить довго, поки звукова ідилія не порушується спотвореним дисонантним мотивом другої фази. Виникає передчуття негативного кінця. Настає головна кульмінація симфонії – тремолоючий кластер, озвучений на максимальній динаміці (*ffff*), який охоплює максимальний діапазон ($Fis^1 - e^4$) при досить щільній інтервальной 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.

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 3 фаза симфонії (ц. 44).

Для Тертеріяна 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. 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 «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» з'являється соло альтя. На фоні унісону на тоні *c* у струнних і клавесина, звучить тема, яка уособлює гармонію світу, її позитивну енергію. Вона будується на репетитивному повторенні звуків *c-d-e*, які з'являються поступово – таким чином, загальна аура фази озвучується До-мажорним акордом (нотний приклад 3).

The image shows a musical score for Viola in 4/4 time, marked *pp*. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 6 and features a series of triplets of eighth notes, primarily on the notes C, D, and E. The second staff starts at measure 13 and continues the triplet pattern. The third staff starts at measure 19 and also continues the triplet pattern. The overall texture is a low, repetitive harmonic structure.

Нотний приклад 3. А. Тертеріан, Сьома симфонія, ц. 66.

У 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» [9, с. 132–133].

Наукова новизна полягає у визначенні індивідуального профілю одночастинних симфоній Авета Тертеріяна як сонорно-алеаторного та його аналізі на основі «теорії форментів» О. Маклігіна.

Висновки. Написання Сьомої симфонії є одним з переламних моментів у симфонічній творчості А. Тертеріяна. Цей твір не тільки відображає еволюцію принципів композиційної побудови одночастинних творів композитора, але й демонструє нові драматургічні координати, на які Авет Рубенович буде орієнтуватися у трьох останніх опусах. Саме в Сьомій симфонії вперше Тертеріан втілює ідею катастрофи, краху світу, яка набуває вселенський, апокаліптичний розмах, і далі продовжує занурюватися у глибинні сенси цього образу в наступних Восьмій та незавершеній Дев'ятій симфоніях. Музична драматургія твору метафорично віддзеркалює цю руйнівну силу, здатну занурити світ у справжній первозданий хаос.

Після Сьомої симфонії апокаліптична тема стала центральною у симфонічній творчості Тертеріяна. Вона в іншому драматургічному ракурсі отримала продовження в Восьмій симфонії, яка стала рефлексією на трагічні події у місті Спітак – страшний землетрус 1988 року, а також ця ідея мала втілитись у його Дев'ятій симфонії, яка, на жаль, не була завершеною. Але незмінною залишилася естетична векторність авторського світогляду з його тяжінням до світлого начала. Це багато в чому пов'язано з гуманістичними, філософсько-теологічними ідеями Тертеріяна – яких би драматичних висот не досягав композитор, відображаючи у своїх полотнах вселенський хаос, катаклізми, втрату людських цінностей, він завжди дарує в кінці просвітлення, катарсис, надію.

Примітки

Дап – ударний музичний інструмент, різновид бубна. Грають на ньому долонями і пальцями обох рук, іноді підкидаючи або різко перекидаючи, що дає змогу створювати різноманітні звукові відтінки: від глухого шелестіння до потужного тріска і дзвону. Дап був одним з головних духовних інструментів для східної культури: традиція гри на ньому пов'язана з ритуальними діями, святковими урочистостями.

Доол (Дхол) – вірменський двосторонній барабан. Раніше застосовувався в 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.

Література

1. Арановский М. Г. Симфонические искания. Москва : Сов. композитор, 1979. 288 с.
2. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. Москва : Владос, 2004. 175 с.
3. Ковбас И. Г. 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 гос. конс. им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 20 с.
4. Кузнецова М. И. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров): автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Московская гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2007. 26 с.
5. Маклыгин А. Л. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Москва : Композитор, 1992. С. 129–137.
6. Птушко Л. А. Стиль симфоний Авета Тертеряна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 1994. 18 с.
7. Рухкян М. А. Авет Тертерян. Творчество и жизнь. Ереван : Наири, 2002. 248 с.
8. Савенко С. И. Авет Тертерян: путь к глубинам звука // *Музыка из бывшего СССР* : сб. ст. Вып. 2. Москва : Композитор, 1996. С. 320–333.
9. Тертерян Р. А. Авет Тертерян. Диалоги. Ереван : Издательство ЕГК, 2010. 284 с.
10. Традиции и новаторства. Авет Тертерян – 75 : сб. ст. Ереван : Арджеш, 2005. 176 с.
11. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыкально-теоретическое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II. Москва : Композитор, 2005. 613 с.
12. Klemm E. 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).

References

1. Aranovskiy, M. G. (1979). *Symphonic searches*. Moscow: Soviet composer [in Russia].
2. Grigoreva G. V. (2004). *Musical forms of the XX century*. Moscow: Vlados [in Russia].
3. Kovbas Y. G. (1991). *The dialectic of meditateness and effectiveness in modern symphonic dramaturgy (based on the material of the Soviet symphony of the 1960s and 1980s)*. Extended abstract of candidate's thesis. Kiev [in Russia].
4. Kuznetsova, M. V. (2007) *Meditateness as a property of musical thinking (Avet Terteryan, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov)*. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russia].
5. Makligin, A. L. (1992). *Textural forms of sonorous music*. *Laudamus*. Moscow: Composer, 129–137 [in Russia].
6. Ptushko L. A. (1994). *Avet Terteryan's symphony style*. Extended abstract of candidate's thesis. Nizhniy Novgorod [in Russia].
7. Ruhkyan M. A. (2002). *Avet Terteryan. Creativity and life*. Erevan: Nairiy [in Russia].
8. Savenko, S. I. (1996). *Avet Terteryan: path to the depths of sound*. *Music from the former USSR (Issue 2)*. Moscow: Composer, 320–333 [in Russia].
9. Terterian, R. A. (2010). *Avet Terteryan. Dialogues*. Yerevan: Publishing house of YSC [in Russia].
10. *Tradition and Modern. Avet Terteryan – 75*. R. B. Amirhanyan. (Ed.). Erevan: Ardzhesh [in Arminian and Russian].
11. Cholopov, J. N. (2005). *Harmony. Practical course (Part II)*. Moscow: Composer [in Russia].
12. Klemm, E. (1999). *Avet Terteryan – musikalischer Seismograph Armeniens*. Retrieved from : <http://www.terterian.org/en/on-avet-terterian/essays/ekkehard-klemm-avet-terterian-musikalischer-seismograph-armeniens/> [in German].

Стаття надійшла до редакції 14.11.2018 р.