

installations composers as A. Schönberg, A. Webern and A. Berg. Each of them, at his individually creative level, embodies the traditions of chamber instrumentalism as a method of thinking, reflected through the timbre complex work.

In the chamber thinking of the Second Viennese School representatives, in particular, of A. Berg, the timbre is not distinguished as an independent carrier of expression, but it complements (mainly through registration and articulation) the texture-spatial and texture-procedural (temporary) sides of the sound filling of the chamber-instrumental work .

Key words and phrases: chamber-ensemble instrumentalism, chamber-instrumental style, Austria-German school, instrumentalism of the Second Viennese school, timbre complex of instrumental work, chamber-instrumental style of A. Berg, programmatic "hidden opera", synthesis of chamberiness and concertity.

Стаття поступила до редакції 9 вересня 2018 року.

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.124.136>

Маріам Вердіян

ШОСТА СИМФОНІЯ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА ЯК МЕТАФОРА ВСЕЛЕНСЬКОГО РЕКВІСМУ

Вердіян Маріам Сергіївна – аспірантка, Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, Київ (Україна). E-mail: m.verdiiian@gmail.com

Шоста симфонія Авета Тертеряна як метафора вселенського реквісму

Завданням дослідження визначено аналіз особливостей композиційно-драматургічної організації Шостої симфонії А. Тертеряна з урахуванням специфіки звуковисотної структури матеріалу. Для вирішення поставленої мети обрано структурно-функційний метод аналізу.

У статті встановлено особливості розвитку жанру симфонії у вірменській музичній культурі. Названо витоки жанру та період розквіту класичної національної симфонії, який пов'язаний з творчістю композиторів А. Хачатуряна, А. Бабаджаняна, А. Арутюняна, Е. Мірзояна, Л. Сарьяна, Дж. Тер-Татевосяна, К. Орбеляна. Розглянуто особливості симфонічного стилю А. Тертеряна на прикладі його одночастинних симфоній. Окреслено основну рису творчості Тертеряна

– синтез технічного арсеналу мовних новацій ХХ століття з глибинними, архаїчними пластами вітчизняної культури – і визначено її як новаторську ідею композитора. Проаналізовано драматургічні та композиційні параметри Шостої симфонії. Виявлено зв'язок у концепції симфонії із семантичним ядром реквієму. Визначено, що музика не успадковує структурних моделей жанру і вільна від церковних регламентів, але композитор зберігає в ній смислові коди заупокійної меси. Встановлено особливості музичної символіки духовних жанрів, до яких апелює композитор у симфонії. Сонорика і мікрохроматика визначені як основні композиторські техніки в побудові композиційного профілю твору. Досліджено принципи відтворення архаїчних символів національної культури через використання фонем старовірменської лексики. Проаналізовано значення для концепції симфонії використання магнітофонних записів оркестрових тембрів і хорових голосів.

Ключові слова: вірменська симфонічна музика ХХ століття, Авет Тертерян, Шоста симфонія, композиційно-драматургічні аспекти, реквієм.

Жанр симфонії у вірменській музиці почав свій розвиток достатньо пізно – фактично у ХХ столітті, коли художньо значимі зразки національного втілення цього жанру на новому етнічному ґрунті стали наслідком зрілості професійної музичної культури. Майже півстоліття вірменські композитори працювали в області камерної музики (обробки народних мелодій, камерна інструментальна музика композиторів Т. Чухаджяна, Х. Кара-Мурзи, Н. Тіграняна, М. Екмаляна, С. Мелікяна, Р. Мелікяна), готуючи платформу для більш масштабних жанрових завоювань та величких симфонічних задумів.

Саме на вершині розквіту класичної національної симфонії (опуси А. Хачатуряна, А. Бабаджаняна, А. Арутюняна, Е. Мірзояна, Л. Сарьяна, Дж. Тер-Гатевосяна, К. Орбеляна) у музичній культурі Вірменії з'являється митець-новатор – Авет Рубенович Тертерян, творчість якого стала однією з яскравих 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.

На сьогоднішній день існує чимало досліджень, присвячених музиці А. Тертеріяна, проте у більшості з них не зачіпається проблематика композиційно-драматургічної логіки побудови його одночастинних симфоній. Недостатня розробленість поставленої проблеми в музикознавчих джерелах, а також звернення до симфонічних творів сучасного автора зумовлюють **актуальність** даного ракурсу дослідження. **Мета** роботи – виявити особливості композиційно-драматургічної організації Шостої симфонії А. Тертеріяна з урахуванням специфіки звуковисотної структури матеріалу.

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 А. Тертеріяна, в тому числі, у Шостій симфонії.

Шоста симфонія (1981) написана для камерного оркестру²⁹, камерного хору і дев'яти фонограм. Виконавські засоби твору завдяки камерності складу оркестру і хору (хоровий ансамбль)³⁰ здаються значно скромнішими порівняно із попередніми творами композитора. Але це тільки на перший погляд. Насправді А. Тертеріян задумує певну 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 лаштунками і тому відбувається розбіжність візуального ряду та того, який звучить. 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 виникають наче 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» [7, с. 114, 116].

²⁹ Флейта, 2 гобоя, 2 кларнета, валторна, ударні, клавесин, струнні.

³⁰ На розсуд диригента, партію хорового ансамблю може виконувати оркестр.

Шоста симфонія наділена національною своєрідністю, однак специфіка її інша – вона не пронизує музично-інтонаційну тканину, а розосереджена у звукових фарбах-фонемах найдрібніших одиниць старовірменської лексики. А. Тертерян вперше звертається 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**³¹ – давньовірменського алфавіту: «Подібно до символу, у творі виникають букви вірменського алфавіту “Ար” “ԲԵՆ” “ԳԻՄ” “ԴՄ” (“ 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» [7, с. 116].

А. Тертерян говорив, що для нього «Шоста симфонія – якась вселенська меса, реквієм пам'яті померлих в ім'я народження. Поняття життя, смерті і народження тут як би 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, в нашому мистецтві, у суспільній свідомості всього людства» [7, 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, що освітила мое народження... Однак замислюватися над проблемами віри митцю 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» [7, 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

³¹ Грапар (Գրաբար – «письмовий») – найбільш давня із збережених у письмових джерелах форма вірменської мови, що є літературною мовою і мовою богослужіння у Вірменії у V-XI століттях. Створена писемність вірменським просвітителем Месропом Маштоцем у 406 році.

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» [7, с. 226].

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 надчуттєвого, коли уява стає головним і людина бачить те, чого немає, Нагорний замок, якого немає» [7, 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. 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» [5, с. 19].

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 постійного відході та поверненні, і це діалектика нашого життя, це

перехід з однієї якості в іншу, процес вічної видозміни» [7, 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. А. Тертеріян включає в партитуру тембр людського голосу, завдяки якому із хаотичного говору організується 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 А. Тертеріяна значення чогось вищого, вічного, «абсолютного».

3. Митець використовує елементи інтонаційної символіки – у симфонії присутній ледь прокреслений мотив хреста, причому у різних варіантах – з висхідною і 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 ідея хреста, кінці якого йдуть у минуле і майбутнє, розходяться вгору і вниз, і в цьому єдність горизонталі і 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» [7, с. 114–115].

Нова ідейно-образна концепція відображається у музиці Шостій симфонії через сплетіння у художню тканину мережі голосів, які звучать немов «на перехресті двох світів». Ці голоси мають різну музичну природу: акустичну і електронну (включення фонограм). Але за твердженням самого композитора електронний компонент у його музиці теж має «живу» природу, тому що не є чистим механічним експериментом: «Фонограми – як відображення світу. Шосту симфонію можна порівняти з метафізичної формою, замкнутою, але насправді нескінченною. Вона зроблена за принципом: нічого немає такого спочатку, чого не буде потім. Тобто

світ відображений по горизонталі і вертикалі. І нічого такого немає тут, на землі, чого не було б там, нагорі. І в цьому сенсі фонограма грає важливу роль, особливо в образах потойбічного світу, тобто вона ніби і тут, і там. Це фонограми, які грають люди, в них вкладено величезний заряд. Це не механічні, а людські звуки» [2, 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 3 фази. Причому, вперше А. Тертеріян застосовує в одночастинній симфонії принцип «репризності»: «Примітна форма Симфонії. Все, що було спочатку, знову виникає у своєрідній репрізі, яка вступає у права після хорового епізоду» [7, с. 116].

1 фаза (до ц. 23), як це часто буває в одночастинних симфоніях А. 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. Сонорну тканину в даному випадку можна поділити на три форменти, пов'язані між собою за принципом *трансформації*.

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. Розвиток тканини формент-групи вибудовується за принципом «нарощування» нових інтонаційних пластів, що створюють у сумі відчуття звукового хаосу, в якому по черзі прослуховуються різні «вібрації» вселенського шуму. Основою тут є континуальна сонорна смуга у струнній групі (F-GR1), звучання якої буде безперервно тривати до початку 2 фрази. Щільність цієї лінії максимально стиснута і представляють собою багатоголосне кластерне співзвуччя (48 голосів, від E). Паралельно з фонограмою

композитор виписує в партитурі «живе» звучання у контрабаса тону *E*. Для А. Тертеряна це має принципове значення, тому що цей звук є основним в симфонії і на ньому побудовані всі вузлові фрагменти у композиції твору. В результаті розвитку А. Тертерян підключає до контрабасу інші голоси струнної групи і, таким чином, ще більше ущільнює звучання у фонограмі сонорного «згустку».

Також у першому форменті А. Тертерян вводить у музичну тканину і третій компонент – голос (F-GR2). З ц. 4 виникає 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 – ц. 20) до статичного континууму надбудовується нова лінія – умовно «дієва», що має кілька проявів. По-перше, вона реалізується у звуковій «розсипи» клавесина³² 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 одна фонограмна запис (F-GR5) – хор голосів, що імітують «тихий говір натовпу» (позначка автора в партитурі). По-третє, – через шумовий компонент: в F-GR4 (ц. 17) записана партитура для струнної групи, проте спосіб виконання музичного тексту композитор обирає умовно «не музичний» – «рух угору, вниз і постукування по струнах лівою рукою, близьке до rizz.»³³. Ці прийоми підсилюють ефект занурення в ірреальний світ, який проявляється хаотично.

Таким чином, у другому форменті композитор продовжує розвиток фази через ущільнення звукової тканини новими елементами (музичними і екстрамузичними), почерговим включенням тембрів, деякі з яких мають для А. Тертеряна особливе символічне значення і призводить звучання до кульмінаційної зони (з ц. 17).

Завершується розвиток фази третім форментом (ц. 20 – ц. 23) – дзвоном (F-GR6), що поступово заглушає звуковий потік, який

³² Далі (з ц. 13) звучання сонорного потоку буде посилено включенням фонограмного запису ще двох клавесинів (F-GR3).

³³ Позначка автора в партитурі.

кульмінує. 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 А. Тертеріяна 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.

Таким чином, 1 фаза вибудовується за принципом статичної драматургії, яка не дає інтонаційного розвитку образного плану, а збагачує його звуковими символами, сонорними шарами, які виникають у процесі розгортання фази. Основним композиційним двигуном тут є поступове широтне потовщення звукового поля, де кожен новий елемент або цілий комплекс елементів нарощуються на каркас із сонорної смуги у струнних інструментів. Важливе значення у становленні такої драматургії відіграє підключення і зняття записаних фонограм – вони не несуть будь-якої динамічної, дієвої енергії, тому що завжди залишаються незмінними.

2 фаза (ц. 23 – ц. 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 звуковому образу.

Завдяки мелодиці хорового виголошення, заснованої на скандуванні букв старовірменського алфавіту³⁴, друга фаза має ритуальну природу, що походить 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-GR2 (ансамбль тенорів і басів),

³⁴ «Співаються букви вірменського алфавіту, які мають виключно сонорне значення» (позначка композитора у партитурі).

яка має відмінну від загального інтонаційного поля звукову структуру (*d-es*).

Друга фаза складається з двох форментів, які також розвиваються по типу *трансформації*.

Перший формент (ц. 23 – ц. 33) в емоційному відношенні є моноафектним і завдяки синтезу карбованого ритму і образної статички символізує «рух у нерухомості». 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 А. Тертеряна умовно мажорні акорди на певних тонах мають зв'язок з чимось вселенським, космічним, асоціюються зі «світлом, очищенням, абсолютом», 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 навалюю тембру мідних духових (F-GR7), яка знаменує початок другого форменту – кульмінації всієї симфонії (ц. 32 – ц. 41, займає значний звуковий простір твору). Важка механічна хода однозначно підпорядковує собі всі супутні інтонаційно-звукові пласти, що включають речитацію хором букв вірменського алфавіту і сонорний пласт струнних, а також «шелест» чембало, який виникає епізодично, і низхідні інтонаційні ходи у дерев'яній групі.

В результаті стикаються два абсолютно протилежних плани – суворя «молитва» хору з її рішучістю і мужністю накладається на грубий інструментальний імператив. Антитеза «живе-неживе», «людське-антигуманне» народжує суперечливе враження: хор ніби не може наблизитися 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 Шостий такий шар не становить в ній єдності.

Відзначимо, що статичні якості кульмінації, які виникають при *підключенні* сьомої фонограми, а 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» [6, с. 342]. Так розвиток симфонії переходить у 3 фазу (від ц. 41). Знову настає звуковий хаос, з якого народжувалися голоси всесвіту. Тому у першу формент-групу фази (ц. 41 – ц. 45)³⁵ 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 наговпу (F-GR5): «Примітна форма Симфонії. Все, що було спочатку, знову виникає у своєрідній репрізі, яка вступає у права після хорового епізоду» [7, 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 (попеременно у сонорних лініях різних партій композитор виписує гліссандо 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» [7, с. 116].

Завершується симфонія Мі-мажорних тризвуком (ц. 56) – заключним акордовим імпульсом, що спалахує у оркестру на раптовому *forte*: «Просвітлений E-dur, який з'являється до кінця симфонії, ніби 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 перестась 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» [7, с. 117].

В кінці 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,

³⁵ У 3 фазі зв'язок форментів та формент-групи також здійснюється за типом трансформації.

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» [7, с. 116].

Космічне і земне, реальне та ірреальне, сьогоденне і минуле, – такими представляються в цілому контури задуму Шостої симфонії, яка у метафоричній формі передає ідею Вселенської служби, де всі світи і часові координати перетинаються між собою.

Література

1. Арановский М. Г. Симфонические искания. Москва : Советский композитор, 1979. 288 с.
2. Катунян М. И. Авет Тертерян. Мир по горизонтали и вертикали // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 48–50.
3. Кузнецова М. В. 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.
4. Маклыгин А. Л. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Москва : Композитор, 1992. С. 129–137.
5. Ручьевская Е. А. Сочинение из верхнего ряда // Музыкальная академия. 2006. №2. С. 19–28.
6. Савенко С. И. Авет Тертерян: путь к глубинам звука // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. Вып. 2. Москва : Композитор, 1996. С. 320–333.
7. Тертерян Р. А. Авет Тертерян. Диалоги. Ереван : Издательство ЕГК, 2010. 284 с.
8. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II. Москва : Композитор, 2005. 613 с.

References

1. Aranovskiy, M. G. (1979). Symphonic searches. Moscow: Soviet composer [in Russia].
2. Katunian, M. I. (1997). Avet Terterian. The world is horizontal and vertical. Music academy, 3, 48–50 [in Russia].
3. Kuznetsova, M. V. (2007) Meditativeness as a property of musical thinking (Avet Terterian, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov). Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russia].
4. Maklugin, A. L. (1992). Textural forms of sonorous music. *Laudamus*. Moscow: Composer, 129–137 [in Russia].
5. Ruchevskaya, E. A. (2006) Composition from the upper row. Music academy, 2, 19–28 [in Russia].
6. Savenko, S. I. (1996). Avet Terterian: path to the depths of sound. Music from the former USSR (Issue 2). Moscow: Composer, 320–333 [in Russia].

7. Terterian, R. A. (2010). Avet Terterian. Dialogues. Yerevan: Publishing house of YSC [in Russia].
8. Cholopov, J. N. (2005). Harmony. Practical course (Part II). Moscow: Composer [in Russia].

Verdiian Mariam Serhiivna – postgraduate student, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv. (Ukraine). E-mail: m.verdiian@gmail.com

Sixth Symphony of Avet Terterian as a Metaphor for the Universal Requiem

The research objective is determined the peculiarities of the composition and dramaturgical organization of the Sixth Symphony of A. Terterian, taking into account the specificity of the pivotal-volume structure of the material. To solve this goal, is selected the structural-functional method of analysis.

In the article is identified the peculiarities of the development of the symphony genre in the Armenian musical culture. The origins of the genre and the period of the flowering of the classical national symphony, which is associated with the works of composers A. Khachaturyan, A. Babadjanyan, A. Haroutyunyan, E. Mirzoyan, L. Saryan, J. Ter-Tatevosyan, K. Orbelian are named. The features of the symphonic style of A. Terterian are considered on the example of his single-movement symphonies. The main feature of Terterian's creative work is synthesized – a synthesis of the technical arsenal of linguistic innovations of the twentieth century with deep, archaic strata of domestic culture – and it is defined as an innovative idea of the composer. Dramaturgical and compositional parameters of the Sixth Symphony are analyzed. A connection was found in the concept of symphony with the semantic core of the requiem. It is determined that music does not inherit structural models of the genre and is free from church regulations, but the composer retains the semantic codes of the funeral mass. The peculiarities of the musical symbols of the spiritual genres, to which the composer appeals in the symphony, is established. Sonographics and microchromatics are defined as the main composer techniques in the construction of the compositional profile of the work. The principles of reproduction of archaic symbols of national culture through the use of the phoneme of Old-Armenian vocabulary is researched. The significance for the concept of the symphony of the use of tape recordings of orchestral voices and choral voices is analyzed.

Key words: *Armenian symphonic music of the twentieth century, Avet Terterian, Sixth Symphony, compositional and dramatic aspects, requiem.*

Стаття поступила до редакції 1 червня 2018 року.