



Г.С. МАРГАРЯН

*Российско-Армянский университет, г. Ереван, Армения
ORCID: 0000-0002-3833-1193*

Некоторые особенности Концертных инвенций для фортепиано с оркестром Гагика Овунца

В статье рассмотрены особенности драматургии и формообразования в Концертных инвенциях для фортепиано с оркестром (ор. 8) Гагика Овунца – одного из интереснейших композиторов XX века, которого часто называют последним классиком, замыкающим плеяду так называемой армянской пятёрки – А. Бабаджанян, Э. Мирзоян, А. Арутюнян, Л. Сарьян и Э. Худоян. Целью статьи является выявление характерных композиционных черт и средств художественной выразительности произведения. Несмотря на признанность творчества автора, как у себя на родине, так и за рубежом, многие произведения Г. Овунца всё ещё остаются недостаточно изученными. Нет специальных работ, посвящённых изучению Концертных инвенций, исключение составляет разве что аннотация И. Нестьева к пластинке грамзаписи [9]. Данная статья является попыткой восполнить этот пробел.

Концертные инвенции Г. Овунца стали новым, значимым словом в армянском музыкальном искусстве XX века. Они заняли достойное место в концертном и педагогическом репертуаре, как студентов консерватории, так и маститых пианистов. Особое внимание в работе уделено анализу приёмов композиторского письма Г. Овунца. В статью включены нотные примеры, демонстрирующие ключевые аспекты произведения, имеющие целью показать особенности нетрадиционной трактовки этого жанра в творчестве композитора. Из характерных особенностей Концертных инвенций, как и творчества автора в целом, выделены ладогармонические соподчинённые системы, созданные композитором и в той или иной мере используемые практически во всех его произведениях. В творчестве композитора особое место занимали системообразующие элементы, которые позволили создавать оригинальные музыкальные конструкции и гармонические сочленения.

Ключевые слова: Гагик Овунц, цикл, Концертные инвенции, контрастная драматургия, концертность, ладогармоническая система, симметричный лад, регистры, остинато.

Для цитирования / For citation: Маргарян Г.С. Некоторые особенности Концертных инвенций для фортепиано с оркестром Гагика Овунца // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 130–139. DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.130-139



GAYANE S. MARGARYAN

Russian-Armenian University, Yerevan, Armenia

ORCID: 0000-0002-3833-1193

Some Features of Concert Inventions for Piano and Orchestra by Gagik Hovunc

The article examines the features of dramaturgy and morphogenesis in Concert Compositions for Piano and Orchestra Op. 8 by Gagik Hovunc – one of the most interesting Armenian composers of the 20th century, who is often called in Armenia the last classic, closing the galaxy of such outstanding composers as A. Babajanyan, E. Mirzoyan, A. Harutyunyan, L. Saryan and E. Khudoyan. The aim of the article is to identify the characteristic compositional features and means of artistic expression of the work. Despite the recognition of the author's musical works, both in Armenia and abroad, a lot of G. Hovunc's works still remain insufficiently studied. This article is an attempt to fill this gap.

G. Hovunc's concert inventions have become a new, significant word in the Armenian compositional art of the 20th century. They have taken a worthy place in the concert and pedagogical repertoire of both conservatory students and venerable pianists. Special attention is paid to the analysis of the techniques of G. Hovunc's compositional writing. The article includes musical examples demonstrating the key aspects of the work with the aim of showing the features of the unconventional interpretation of this genre in the composer's work. From the characteristic features of concert inventories, as well as the author's work as a whole, are distinguished the ladoharmonic subordinate systems created by the composer and used in one way or another in almost all of his works. System-forming elements occupied a special place in the composer's work which allowed the author to create original musical constructions and harmonic articulations.

Keywords: Gagik Hovunc, cycle, concert inventions, contrasting dramaturgy, concertness, ladoharmonic system, symmetrical fret, registers, ostinato.

В 1936 году Арам Хачатурян написал самый известный армянский фортепианный концерт, вошедший в мировую музыкальную сокровищницу. Во второй половине прошлого столетия, следуя по проторённому пути, армянские композиторы не раз обращались к этому жанру, экспериментировали с формой, тематизмом, стилями и пр. Как результат – было создано немало оригинальных произведений в этом жанре – Героическая Баллада А. Бабаджаняна, Концертино А. Арутюняна, концерты Г. Чеботарян, Р. Саркисяна, Л. Чаушяна, Концерт-Рапсодия А. Хачатуряна и др.

Жанр фортепианного концерта попадает и в поле зрения армянских исследо-

вателей в контексте изучения фортепианной музыки в целом. Назовём монографии Ш.А. Апоян «Фортепианная музыка Советской Армении» [2], С. Амадуни «Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество» [1], Р.И. Хараджян «Фортепианное творчество Арама Хачатуряна» [14] и другие. К вопросам традиционного и новаторского в фортепианном концерте А.И. Хачатуряна обращается в своей статье С.М. Бугаян [3].

В армянской музыковедческой литературе есть немало работ, посвящённых общему анализу камерно-инструментальных и симфонических жанров. Это монографии С. Саркисян «Вопросы современной армянской музыки (60-е годы)»

[13] и «Армянская музыка в контексте XX века» [12]; статья М. Рухкян, А. Аревшатыан «Симфоническое и камерно-инструментальное творчество» [11] и др. Автор данной статьи также посвятила несколько работ исследованию отдельных фортепианных концертов, написанных после пятидесятих годов XX столетия, таких как Концерты Г. Овунца [7], Г. Чеботарян [8] и др.

В 1970-е годы, когда стали обозначаться тенденции к взаимодействию, взаимообогащению различных музыкальных жанров, наряду с традиционными концертами были созданы произведения, написанные по принципу попеременного солирования инструментов оркестра. К последним относятся Концертные инвенции Г. Овунца, ставшие предметом настоящего исследования. Целью данной статьи является выявление характерных композиционных черт и средств художественной выразительности этого произведения.

Творчество Г. Овунца давно стало неотъемлемой частью музыкальной жизни Армении. Его сочинения знают и тепло принимают во многих странах мира. В них нашли отражение достижения классической европейской школы, музыки XX столетия и армянские музыкальные традиции. В результате эволюции музыкального мышления автора сформировался оригинальный, хорошо узнаваемый музыкальный язык.

Творчество Г. Овунца было новаторским, однако новаторство не было для композитора самоцелью ни в начале пути, ни, тем более, в его поздний период. Музыка Г. Овунца образна и одновременно лаконична. В ней недопустимы неоправданные длинноты, ей чужда внешняя помпезность, она убеждает содержательностью тематического материала и чувством художественной меры. Ясное логическое музыкальное мышление, выверенное ком-

позиторское мастерство, не допускающее смазанных, нечётких контуров, характеризуют творчество композитора. Его сочинениям свойственен естественный сплав интеллектуального и эмоционального начал. Средства выразительности музыки конца прошлого века композитором использовались в полной мере, что давало возможность обогатить и обострить интонационные и гармонические звучания, усилить эмоциональное напряжение произведений. Целенаправленный лаконизм, исходящий не от формы, а от содержания музыки, широта логических линий, ощущение современности сочетаются в его музыке с творчески понятым традиционным.

Концертные инвенции посвящены памяти Г. Давидяна – дяди автора, погибшего молодым в Великую Отечественную войну. Одарённый человек, увлечённый архитектурой, Г. Давидян оказал влияние на становление художественных взглядов будущего композитора. Спустя много лет Г. Овунц занялся «архитектоникой звука и ритма»¹, мастерски «структурируя музыкальную конструкцию».

Концертные инвенции для фортепиано и оркестра (ор. 8, 1974 г.) были написаны Г. Овунцем в период исканий собственной ладогармонической системы. Этот период поиска новых форм, «новой архитектуры звуков», «новой профессиональной почвы», новых систем для «выявления гармонии» композитор описал в своей небольшой теоретической работе «Мысли о гармонии» [10]. Примечательно, что, создав собственную гармоническую систему, автор, тем не менее, не отказался от некоторых традиционных музыкальных форм, придав им, однако, иную функциональность и значимость.

Гармоническая система, изобретённая Г. Овунцем, состоит из трёх ладогармонических соподчинённых систем. Первую из



них стало возможным создать, используя обертоны IV и V ступеней. За основу берётся большая терция *c–e*. Эти звуки перемещаются на большую терцию вверх (или вниз) – возникают три звука *c–e–gis (as)*, октава становится симметричной. Затем каждый из возникших звуков, по выражению самого Овунца, «*призывает*» свои квинты, и возникает симметричный лад, состоящий из шести звуков (*c–dis–e–g–gis–h*). На каждой из основных ступеней звуков лада можно построить три трезвучия – мажорное, минорное, увеличенное (*c–e–g, c–es–g, c–e–gis, e–gis–h, e–g–h, e–gis–his, as–c–es, gis–h–dis, as–c–e*). Каждый из этих аккордов имеет одинаковое происхождение и может восприниматься как тоника. В этой ладогармонической системе написаны «Три инвенционные пьесы для валторны и фортепиано», Соната № 1 – «Гармония лада» для фортепиано ор. 11.

Вторая ладогармоническая подсистема возникла от использования обертонов V, VI и VII ступеней. За основу берутся малые терции *e–g–b*. Как и в первом случае, они перемещаются, но на этот раз на малую терцию вверх (можно и вниз). Возникает четвёртый звук *des (cis)*. Октава симметризуется, «*призываются ближайшие родственники*» – квинты. В результате возникает восьмитоновый симметричный лад (*e–f–g–as–b–h–cis–d*). В этой ладогармонической системе написаны «Постлюдия» из третьего цикла инвенций для оркестра ор. 6, Концерт для скрипки с оркестром ор. 12, Соната-дуэт для скрипки и виолончели ор. 13, Соната № 2 – «Ладо-акустическая гармония» для фортепиано ор. 14.

Третья ладогармоническая подсистема образовалась на основании VII, VIII, IX, X, XII натуральных звуков: *b–c–d–e–fis*. За основу берётся большая секунда, которая передвигается на *fis(ges)–gis(as)*. Вновь

«*призываются*» натуральные квинты – в результате образуется двенадцатитоновый лад (*b–h–c–cis–d–dis–e–f–fis–g–gis–a*). В Концерте для фортепиано с оркестром ор. 16, в пьесе «Contraste» для флейты с фортепиано ор. 15, «10 пьесах-монограммах для фортепиано» ор. 17 и в «Симфонической сюите» ор. 18 Гагиком Овунцем были использованы все три ладогармонические системы. Собственный ладогармонический порядок способствовал возникновению характерных, выразительных тембро-акустических звучаний. «Сама по себе композиторская “кухня” никакой ценности не имеет. В счёт идёт лишь эффект красоты и выразительности, достигаемый художником-мастером», – пишет Ю.Н. Холопов [15].

Прежде чем приступить к написанию собственно фортепианного концерта, Г. Овунц создал концерт в нетрадиционной форме. Концертные инвенции – это цикл из четырёх небольших, подчёркнуто контрастных, исполняющихся без перерыва, вполне завершённых по мысли частей. Впервые Концертные инвенции для фортепиано и оркестра были исполнены Светланой Навасардян в 1975 году на Всесоюзном фестивале «Тбилисская весна» Тбилиским филармоническим оркестром под управлением Р. Мангасаряна.

На вопрос, чем предопределён выбор названия произведения, автор отвечал, что он пытался вернуть термину «инвенция» его прежний смысл (от латинского *inventio* – находка, изобретение). Г. Овунц употреблял этот термин именно в таком значении и для воплощения образов в инвенциях искал новые гармонические, тембровые решения, особый метаязык. Опираясь на действенность кратких, обособленных интонаций, автор каждый раз переосмысливал их в тембровом и ритмически инвариантном развитии. Несмотря на очевидный отказ композитора от темы-мелодии

в традиционном понимании этого слова, в его музыке угадываются картины жизни и быта армянского народа, а порой узнаваемы пейзажные зарисовки суровой армянской природы. «Культуры (а музыки в первую очередь!) нет там, где за ней не стоит “дух” субъекта (человека, нации...)», – отмечает Г.А. Демешко [4, с. 141].

В первой инвенции под названием «Моно-конструкция» задействованы медная группа и фортепиано. Этот дуэт задаёт удивительный эмоциональный тонус вступительной пьесе. Она начинается резким призывом валторн, на который сразу откликается фортепиано. Далее начинается их переключка. Вся пьеса строится на небольшой начальной интонации, которая в первый раз проходит в партии фортепиано.

Пример № 1.



Эта интонация становится носителем образа вступления цикла. Сопоставление разных мотивов-интонаций в одной фразе приводит к внутрифразовой контрастной драматургии, характерной для этой и других инвенций. Очевидна внешняя «скупость» музыкального облика мотива, многократное интонационное и ритмическое варьирование которого, складываясь в симметричные периоды, заменяет собою тему, или тема «сжимается» в мотив, который берёт на себя её функции выражения образа. Потребность в такого рода мотивности, по-видимому, вызвана желанием автора увеличить

Пример № 2.



внутрифразовую динамику. В результате происходит своеобразная автономия мотива, таящая новые драматургические возможности.

Последовательность различных интервальных ходов разворачивается по принципу чередования широких интервалов с более узкими, иной раз являющимися обращениями друг друга (чаще всего это септимо-секундовые последования). В партии солиста движение интервалов в одной руке становится инверсионным по отношению к такой же диссонантной интервальной череде – в другой.

Кстати, во второй инвенции оркестровая партия предстанет инверсией фортепианного изложения. Это один из изблюбленных приёмов Г. Овунца. Так обеспечивается равновесие, симметричность общего движения, которая является одним из основополагающих принципов развития музыкальной мысли автора. Музыка

первой пьесы, поначалу отличающаяся резкой диссонантностью, некоторой жёсткостью, «необузданностью» чувств, к концу становится умиротворённой, а сама инвенция заканчивается, как бы «истаяя».

Вторая пьеса, «Движение остинато», порученная фортепиано и струнным, резко контрастируя с концом предыдущей инвенции, захватывает безудержным ритмическим разнообразием. Кажется, богатая фантазия композитора не знает

Г. Овунц. Инвенция № 1.
«Моно-конструкция»



предела ритмической инвариантности музыки. Фортепиано и оркестр, взаимодействуя друг друга, ведут импульсивный, динамичный разговор.

В отдельности взятые партия солиста и оркестра представляют моноритмичное движение, являющее собою конструктивную серию (несмотря на то, что происходит частая смена метра). Но наложенные одна на другую (трёхмерный в партии фортепиано на четырёхмерный в оркестре), они, с одной стороны, дополняют друг друга, создавая интересную ритмическую мозаику, отличающуюся гибкостью и изобретательностью, с другой – подчиняются тенденции сохранения метрической пульсации. Метр у Г. Овунца, даже если он переменный, «... внутри себя симметричен, равномерен, слагаемые его не смазаны, а отчётливо ощутимы на слух в силу своей ритмической организованности», – отмечает Джагацпанян Г.А. [6, с. 52].

Применение автором интонационных и метрических остинато, сочетающихся с прихотливыми ритмическими рисунками у солирующего фортепиано, связано с традициями народного искусства, получившими в инвенции интеллектуальное, динамическое переосмысление. Остинатный мотив очень короткий. На его фоне разворачивается динамичный тематический материал в подвижном темпе. Он много раз повторяется, видоизменяясь и развиваясь. Само остинато не всегда остаётся неизменным. Оно проходит не только в басу и звучит то в основном виде, то в обращении. Повторность остинато и развивающаяся на его фоне партия солиста в целом создают интересный эффект.

Третья инвенция – «Старинная песня» – привлекает прелестью задушевной кантилены. Небольшая по размерам, она играет роль лирического центра цикла. В её основе известная народная песня «Հայր արեւմտիկ» («Девушки Армении»).

Примечательно, что Г. Овунц использовал полную версию песни. Она озвучивается разными группами инструментов симфонического оркестра, в «скромном» гармоническом сопровождении кварто-квинтовых сцеплений, подчёркивающих национально определённый характер музыки. В этой инвенции автор задействовал полный оркестровый состав. Однако группы инструментов солируют поочередно – они «планово» проводят тему, в результате чего она претерпевает интенсивное тембровое и фактурное развитие.

Первое проведение темы на фоне струнных поручено «одинокому» кларнету, затем вступает фортепиано, далее – кларнет, вновь фортепиано, потом струнные. Так, передаваясь от инструмента к инструменту, смыкаясь в полифонических сопряжениях, тема проходит через всю часть, то несколько уплотняясь интонационно, то вновь разрежаясь. Импровизационность изложения, а также тембровая драматургия создают ощущение своеобразной импрессионистской стилизации фольклорных интонаций.

Ударная ритмика литавр (как и в первой пьесе) возвещает о начале последней инвенции, названной автором «Пост-ритмика». Здесь, как и в третьем номере цикла, задействован полный состав оркестра. Но в отличие от предыдущей инвенции, где чаще всего оркестровые группы выступали поочередно, в этой пьесе почти всё время используется полная мощь оркестра. Тематический материал представлен оригинальной ритмоформулой, выполняющей роль темы, и несколькими интермедиями, являющимися связующими звеньями между проведениями темы. Интермедии построены на материале темы. Это краткие ритмические попевки-возгласы. Исполнение каждой из них композитор поручает разным группам инструментов, но чаще это фортепиано и медные духо-

вые. Тема и интермедии благодаря частым метрическим «модуляциям» звучат в изошрённом ритмическом «обрамлении».

Очевидна мотивно-интонационная связь между инвенциями. Композитор соединяет звенья цикла, конструируя темы из родственных интонаций. Любопытна структура финальной пьесы, в ней слышны мотивы-воспоминания как первой, так и третьей инвенций. В средней части, после неоднократного проведения темы, «одиноким» кларнет на фоне высоких струнных (выполняющих здесь роль своего рода высокого дама² посредством чередования секундово-септимовых интервальных последовательностей из первой инвенции цикла) на короткий миг вновь возвращает лирическое настроение третьей инвенции.

Эта тема-воспоминание призвана ещё больше оттенить стремительность импульсивных ритмов, резких диссонантных звучаний, которыми полна последняя инвенция.

Пример № 3.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet (Cl.), Violin I (V-ni I), and Piano (pi). The Clarinet part is marked 'solo' and 'pp'. The Violin I part is also marked 'pp'. The Piano part has a 'morendo' marking. The score consists of four staves, with the first three staves representing the instruments and the fourth staff representing the piano accompaniment. The music is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

И вновь слышна тема в исполнении фортепиано, поддерживаемая валторнами, скрипками и контрабасами.

Таким образом, несмотря на относительную самостоятельность частей, они объединены общей, заранее заданной идеей, реализуемой автором и объединяющей части целого. Хотя это самостоятельные пьесы, при подробном рассмотрении общей структуры цикла становится оче-

видным своеобразное, оригинальное претворение идеи сонатной формы. Первой инвенции придана функция вступления – «пролога», вторая – быстрая, воспринимается как главная партия, третья выполняет роль побочной партии, а четвёртая – функции разработки, репризы и коды цикла.

Что касается содержания музыки, то в ней преобладает конфликтность, которая является результатом столкновения гипертрофированной динамической моторики и архаичной лирики монологического характера. В музыке, сочетающей в себе экспрессию выражения и импрессионистскую звукопись, проявилась энергетическая импульсивность композитора. Обе составляющие не нарушают конструктивно чёткой фактуры произведения и не уводят от национального строя мелоса и ритмики.

Перед взором слушателей цикла встают раннесредневековые армянские храмы, выстроенные из грубо отёсанных камней, прекрасные в своей монолитной обобщён-

ности. Интересно, что, несмотря на то, что инвенциям даны названия, автор не предписывает им программу. Названия пьес носят скорее жанровую подсылку, они как бы наводят исполнителей и слушателей на определённые мыслеобразы.

Так композитор даёт возможность «домыслить» образную суть музыки.

Роль фортепиано в инвенциях решается по-разному. Если в первой пьесе фортепианная партия не является доминирующей и выступает в ансамбле скорее как лидер среди равных по значимости инструментов, а иногда «растворяется» в общем оркестровом звучании, то во второй, третьей, и особенно в четвёртой инвенциях



фортепиано надделено большим артистизмом – оно явно солирует. Характерным драматургическим приёмом становится развитие стремительными взлётами с последующим «неожиданным» обрывом. Регистровые скачки, ударность, токатность фортепианной партии, сдерживаемая и одновременно ведомая оркестром, проявляется не столько в концертном солиста, сколько в симфонизированности действия с использованием инструментальных средств фортепиано.

Примечателен излюбленный Г. Овунцем приём частичного «комбинированного» использования оркестрового состава. Так, в первых двух инвенциях автор ограничивается дуэтом медных и фортепиано, затем струнных и фортепиано, прибегая к полной мощи оркестра

для динамичного, логического развития к кульминации цикла. Такой же приём, способствующий философски-обобщённому воплощению сложных психологических состояний и драматического противостояния с конструктивно значимыми гармониями, будет использован композитором и в концерте для фортепиано с оркестром, хотя интонационное сходство с ним слышно уже в Концертных инвенциях.

Анализ Концертных инвенций, как и других произведений Г. Овунца, свидетельствует о том, что композитор находился под влиянием структурализма и в его творчестве доминирующими являются системообразующие, а не отдельно взятые элементы. Не случайно в его статьях и высказываниях ключевыми словами являлись «система» и «конструкция».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В тексте курсивом выделены слова композитора из его интервью, данного автору этой статьи в 2007 г.

² Неизменно звучащий фоновый тон, использующийся при игре на дудке и др. народных духовых инструментах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амадуни С.Б. Арно Бабаджанян, инструментальное творчество. Ереван: Советакангрох, 1985. 208 с.
2. Апоян Ш.А. Фортепианная музыка Советской Армении. Ереван: Айастан, 1968. 247 с.
3. Бугаян С.М. Традиционное и новаторское в фортепианном концерте А. Хачатуряна: пути сопряжения // Южно-российский музыкальный альманах. 2016, № 4(25). С. 74–79.
4. Демешко Г.А. Звуковой ландшафт музыки в пространстве постиндустриальной культуры // Вестник КемГУКИ. 2018. Вып. 43. С. 136–144.
5. Демешко Г.А. Смысловые контексты опусной музыки рубежа XX – XXI веков (к постановке вопроса) // Вестник музыкальной науки. Новосибирск. 2014, № 1(3). С. 45–53.
6. Джагацпанян Г.А. Традиционное и новаторское в творчестве Г. Овунца // Музыкальная Армения. 2005. № 3. С. 51–53.
7. Маргарян Г.С. Концерт Г. Овунца для фортепиано с оркестром. АНРА // Вестник общественных наук. Ереван. 2007, № 1(618). С. 208–219.
8. Маргарян Г.С., Чеботарян Г.М. Концерт для фортепиано с оркестром // Вестник РАУ. Общественные и гуманитарные науки. 2007, № 2 (5). С. 60–68.
9. Нестьев И.В. Из аннотации к грамзаписи. Исполн.: С. Навасардян, фп.; [все произв. исполн.] Симф. орк. радио и ТВ Армении, дир. Р. Мангасарян. М.: Мелодия, 1977 [«Грамзапись»].

10. Овунц Г.Г. Мысли о гармонии. Ереван: Мшакуйт, 1995. 16 с.
11. Рухкян М., Аревшатыан А. Симфоническое и камерно-инструментальное творчество // История музыки народов СССР. Т. 7. Вып. 3 / гл. ред. Г.Л. Головинский. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. С. 149–180.
12. Саркисян С.К. Армянская музыка в контексте XX века. Исследование. М.: Композитор, 2002. 296 с.
13. Саркисян С.К. Вопросы современной армянской музыки (60-е годы). Ереван: Советакан грох, 1983. 148 с.
14. Хараджян Р. Фортепианное творчество Арама Хачатуряна. Ереван: Айастан, 1973. 194 с.
15. Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Онлайн-библиотека Ю.Н. Холопова 2003. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения 19.09.2021).

Об авторе:

Маргарян Гаяне Саркисовна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры мировой литературы и культуры РАУ, профессор кафедры специального фортепиано, Ереванская государственная консерватория им. Комитаса (199 375010, Ереван, Армения).
ORCID: 0000-0002-3833-1193, gayane.margaryan1@rau.am

REFERENCES

1. Amatuni S.B. *Arno Babadzhanyan, instrumental'noe tvorchestvo* [Arno Babajanyan, Instrumental Art]. Yerevan: Sovetakan grokh, 1985. 208 p.
2. Apoyan Sh.A. *Fortepiannaya muzyka Sovetskoy Armenii* [Piano Music of Soviet Armenia]. Yerevan: Ayastan, 1968. 247 p.
3. Bugayan C.M. Traditsionnoe i novatorskoe v fortepiannom kontserte A. Khachaturyana: puti sopryazheniya [Radtional and Innovative in Khachaturian Piano Concerto: Ways of Juxtaposition]. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian Musical Almanac]. 2016, No. 4 (25), pp. 74–79.
4. Demeshko G.A. Zvukovoy landshaft muzyki v prostranstve postindustrial'noy kul'tury [Sound Landscape of Music in the Space of Post-Industrial Culture]. *VESTNIK Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv 2018. Vypusk 43* [Vestnik Kemerovo State University of Culture and Arts. 2018. Issue 43], pp. 136–144.
5. Demeshko G.A. Smyslovye konteksty opusnoy muzyki rubezha XX–XXI vekov (k postanovke voprosa) [Meaningful Contexts of Opus Music of the Turn of XX–XXI Centuries (to the Statement of the Question)]. *Vestnik muzykal'noy nauki. Novosibirsk* [Bulletin of Musical Science. Novosibirsk]. 2014, No. 1(3), pp. 45–53.
6. Dzhagatspanyan G.A. Traditsionnoe i novatorskoe v tvorchestve G. Ovuntsa [Traditional and Innovative in the Work of G. Hovunts]. *Muzykal'naya Armeniya* [Musical Armenia]. 2005, No. 3, pp. 51–53.
7. Margaryan G.S. Kontsert G. Ovuntsa dlya fortepiano s orkestrom. ANRA [Ovunts Concerto for Piano and Orchestra. ANRA]. *Vestnik obshchestvennykh nauk. Erevan* [Vestnik of Social Sciences. Yerevan.]. 2007, No. 1(618), pp. 208–219.
8. Margaryan G.S., Chebotaryan G.M. Kontsert dlya fortepiano s orkestrom [Chebotaryan. Concerto for Piano and Orchestra]. *Vestnik Rossiysko-Armyanskiy universitet. Obshchestvennye i gumanitarnye nauki* [Bulletin of Russian-Armenian University. Social and Humanitarian Sciences]. 2007, No. 2(5), pp. 60–68.



9. Nest'ev I.V. *Iz annotatsii k gramzapisi. Ispolnenie: S. Navasardyan, fortepiano; [vse proizvedeniya ispolnitelya] Simfonicheskiy orkestr radio i TV Armenii, dirizher R. Mangasaryan* [From the Annotation to the Gramophone. Performance: S. Navasardyan, Piano; [All Works by the Performer] Symphony Orchestra of Radio and TV of Armenia, conductor R. Mangasaryan. Moscow: Melodiya, 1977 ["Gramzapis"].
10. Ovunts G.G. *Mysli o garmonii* [Thoughts on Harmony]. Yerevan: Mshakuyt, 1995. 16 p.
11. Rukhkyan M., Arevshatyan A. *Simfonicheskoe i kamerno-instrumental'noe tvorchestvo* [Symphonic and Chamber-Instrumental Works]. *Istoriya muzyki narodov SSSR. Tom 7. Vypusk 3* [History of Music of USSR Peoples. Vol. 7. Vol. 3]. Edited by G.L. Golovinsky. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 1997, pp. 149–180.
12. Sarkisyan S.K. *Armyanskaya muzyka v kontekste XX veka. Issledovanie* [Armenian Music in the Context of the 20th Century. Study]. Moscow: Kompozitor, 2002. 296 p.
13. Sarkisyan S.K. *Voprosy sovremennoy armyanskoy muzyki (60-e gody)* [Issues of Modern Armenian Music (60th Years)]. Yerevan: Sovetakan grokh, 1983. 148 p.
14. Kharadzhanyan R. *Fortepiannoe tvorchestvo Arama Khachaturyana* [Piano works of Aram Khachaturian]. Yerevan: Ayastan, 1973. 194 p.
15. Kholopov Yu.N. *Novye paradigmy muzykal'noy estetiki XX veka* [New Paradigms of Musical Aesthetics in XX Century]. *Onlayn-biblioteka Yu.N. Kholopova 2003* [Online Library of Yu.N. Kholopov 2003]. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (19.09.2021).

About the author:

Gayane S. Margaryan, PhD (Arts), Professor at the World Literature and Culture Department, Russian-Armenian University (199 375010, Yerevan, Armenia), **ORCID: 0000-0002-3833-1193**, gayane.margaryan1@rau.am

