

УДК 78.07.1:780.616:432:785.7

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-2-8>**Ліліт МКРТИЧЯН,***orcid.org/0000-0002-4028-4787**творчий аспірант кафедри спеціального фортепіано  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
(Одеса, Україна) mkr Ricanlilit@gmail.com***АРНО БАБАДЖАНЯН: КОМПОЗИТОР І ВИКОНАВЕЦЬ**

*Стаття присвячена дослідженню композиторської та виконавської творчості Арно Бабаджаняна. Розглядаються стилеві й композиційні характеристики фортепіанних творів композитора, зокрема «Поєма» та «Шість картин». Визначаються особливості індивідуального виконавського стилю Бабаджаняна-піаніста та його вплив на авторський стиль Бабаджаняна-композитора. Виділяється різнофункціональність композитора (багатогранний талант), а саме якості піаніста-соліста, піаніста-ансамбліста, піаніста-концертмейстера. Фортепіанна творчість композитора дає право розглядати фортепіано як інструмент, який ініціював авторський розвиток Бабаджаняна-композитора і сприяв виявленню особистісного піаністичного стилю Бабаджаняна-виконавця: у кожному із жанрових різновидів знаходимо семантично-фактурний відбиток фортепіанного стилю свого митця – монументальну фактурну оркестральність, сповнену емоційного національного колориту.*

*Акцентується увага на художніх і фактурних особливостях творів для сольного й камерного фортепіано; значне місце відведено авторським засобам музичної виразності.*

*Творча спадщина Арно Бабаджаняна є надзвичайно багатогранною, його авторському перу належать твори різних жанрів: концерти для соліста з оркестром, сонати для інструментальних дуєтів, фортепіанні п'єси/програмні цикли, естрадні пісні, музика до кінофільмів тощо.*

*Мистецька постать Арно Бабаджаняна яскраво ілюструє різнофункціональні виконавські таланти – соліста, ансамбліста, концертмейстера, при цьому незмінним залишається вишукано-яскравий колористичний вірменський піаністичний стиль, завжди сповнений глибокого змісту, драматичних, патетичних, ліричних переживань.*

*Метою статті є дослідження творчості Арно Бабаджаняна, аналіз процесів взаємодії індивідуального виконавського й авторського композиторського стилів у творчості А. Бабаджаняна.*

**Ключові слова:** *фортепіанна творчість А. Бабаджаняна, індивідуальний виконавський стиль композитора, піаніст-соліст, піаніст-концертмейстер, піаніст-ансамбліст.*

**Lilit MKRTICHYAN,***orcid.org/0000-0002-4028-4787**Creative Graduate Student at the Department of Special Piano  
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
(Odessa, Ukraine) mkr Ricanlilit@gmail.com***ARNO BABADZHANYAN: COMPOSER AND PERFORMER**

*The article is devoted to the study of Arno Babajanyan's composition and performance. The stylistic and compositional characteristics of the composer's piano works in particular, "Poem" and "Six Painting" are considered. Peculiarities of Babajanyan-pianist's individual performance style and his influence on Babajanyan-composer's authorial style are determined. The versatility of the composer (multifaceted talent) stands out, namely the qualities of pianist-soloist, pianist-ensembleist, pianist-concertmaster. The composer's piano works give the right to consider the piano, which is an instrument that initiated the author's development of Babajanyan-composer and helped to identify the personal pianistic style of Babajanyan-performer: in each genre we find semantic-textural imprint of the piano style national color.*

*Emphasis is placed on the artistic and textural features of works for solo and chamber pianos; a significant place is given to the author's means of musical expression.*

*Arno Babajanyan's creative heritage is extremely multifaceted, his works include works of various genres – concerts for soloist and orchestra, sonatas for instrumental duets, piano pieces/program cycles, pop songs, music for movies and more.*

*Arno Babajanyan's artistic figure vividly illustrates the multifunctional performing talents – soloist, ensemble player, accompanist, and at the same time the exquisitely bright Armenian pianistic style, always full of deep meaning, dramatic, pathetic, lyrical experiences, remains unchanged.*

*The aim of the work is to study the work of Arno Babajanyan. Analysis of the processes of interaction of individual performing and authorial compositional styles in the work of A. Babajanyan.*

**Key words:** *piano work of A. Babajanyan, individual performing style of the composer, pianist-soloist, pianist-concertmaster, pianist-ensemble.*

**Постановка проблеми.** Вивчення фортепіанної творчості композитора дає підстави для висновку, що фортепіано є інструментом, який ініціював авторський розвиток Бабаджаняна-композитора та сприяв виявленню особистісного піаністичного стилю Бабаджаняна-виконавця: у кожному з жанрових різновидів знаходимо семантично-фактурний відбиток фортепіанного стилю свого митця – монументальну фактурну оркестральність, сповнену емоційного національного колориту і спрямовану на яскраве концертно-виконавське подання або ж прозорий вишукано-камерний піаністичний звукопис, що підтримує самотність ліричного героя.

Виконавський магнетизм, яким володів Арно, заряджав слухачів і тримав їх у постійному сюжетно-емоційному напруженні. Ця здатність надзвичайно складно піддається аналізу, а отже, залишається одним із найскладніших завдань для сучасних виконавців творів композитора.

**Аналіз досліджень.** До вивчення етапів творчого шляху композитора творчості та його ролі в розвитку вірменської музики зверталися А. Шахвердян, А. Григорян, Н. Мартиросян, М. Шагинян, Н. Гумреци. Характеристики виконавських піаністичних манер знаходимо у відгуках С. Саркісяна, Л. Саакяна, П. Долінської, Л. Сухомлінової.

**Метою статті** є дослідження творчості Арно Бабаджаняна, аналіз процесів взаємодії індивідуального виконавського й авторського композиторського стилів у творчості А. Бабаджаняна.

**Виклад основного матеріалу.** Особистість композитора-виконавця в усі часи приваблювала публіку. Згадаймо, що епоха романтизму, відкривши світ особливих почуттів, відкрила й можливість музичного висловлення від першої особи, від одноосібного «Я». Отже, відтворення дійсності в мистецтві стало відбуватися не з позицій об'єктивної істинності, а з точки зору конкретної людини: постать композитора, виконавця (а найчастіше композитора-виконавця) стала предметом підвищеної уваги в суспільно-слухачьких колах; публіку почала цікавити не тільки виконувана музика, а й особистість натхненного виконавця-митця. Ніколи раніше значення суб'єктивних переживань виконавця не підіймалося так високо, як у романтичну добу: на концертну естраду був винесений культ особистих почуттів, заглибленість в інтимний світ митця, у якому переважали драматичні емоції, виражені блискучими інструментально-віртуозними засобами. Інструментальний стиль композитора та його виконавська манера ототожнювалися, викликаючи певні характерні інструментальні асоціації: віртуозна «гітарна

скрипковість» Н. Паганіні, «клавірна оркестральність» Ф. Ліста, «салонна фортепіанність» Ф. Шопена, «педальна симфонічність» Й. Брамса, «органна інструментальність» С. Франка, «фортепіанна клавесиновість» К. Дебюссі, «інструментальна пісенність» Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, М. Лисенка (Повзун, 2018: 315).

Цей перелік можна доповнити іменами А. Рубінштейна, С. Рахманінова, О. Скрябіна, М. Метнера тощо: цим композиторам-виконавцям був притаманний особливий артистичний магнетизм, саме таким магнетизмом був наділений Арно Бабаджанян.

Творчість композитора є надзвичайно багатогранною та різножанровою, а отже, з нашої точки зору, дослідження творів А. Бабаджаняна, що написані для сольного фортепіано/фортепіано з оркестром, для фортепіано з інструментальним ансамблем або для дуету піаніста й вокаліста, потребують диференційовано-усвідомленого виконавського підходу до виявлення відмінних стилістичних авторських методів відтворення генетичних жанрових ознак. Отже, звертаємо увагу на семантику концертності та камерності у фортепіанних і камерно-фортепіанних жанрових різновидах творчої спадщини А. Бабаджаняна.

Сьогодні нечасто можна зустріти піаніста-виконавця, який паралельно зі своєю основною спеціальністю професійно займався б композицією, створивши власний індивідуальний авторський стиль: твори А. Бабаджаняна детально продумані, фактурні елементи доцільні та пластичні, піаністично зручні, пасажі вкладаються під пальцями, тобто раціональні з точки зору їх технічного втілення. Цілком природно, що індивідуальний виконавський стиль піаніста, склад його артистичного дарування, конструкція руки – усе це позначається на його авторському почерку та фактурному викладенні музичного матеріалу.

Це дає змогу стверджувати, що А. Бабаджанян був не тільки чудовим художником, а й справжнім майстром виконавського мистецтва, у цьому зайвий раз переконують архівні відео-, аудіоматеріали, записи на радіо та телебаченні; низка кінофільмів про творчість Арно Бабаджаняна.

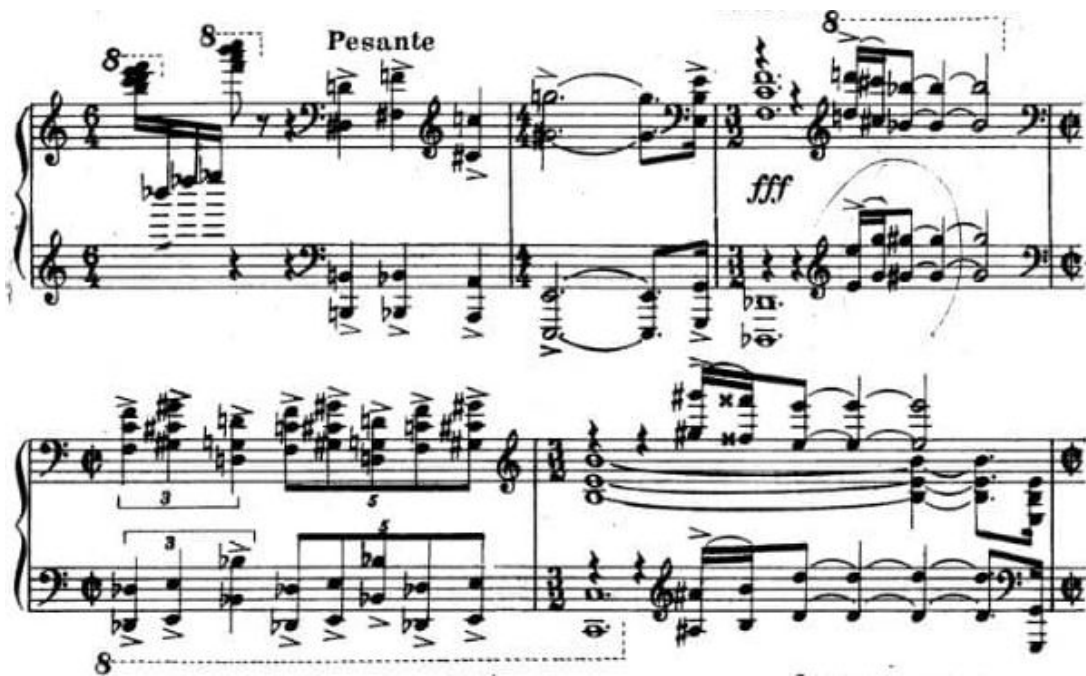
Творчість Арно Бабаджаняна привернула увагу багатьох науковців, зокрема її висвітлено в монографії А. Григоряна «Арно Бабаджанян», М. Шагиняна «Путешествие по Советской Армении»; Н. Гумреци «Николай Фадеевич Тигранов и музыка Востока», Н. Мартиросяна «Шесть картин Арно Бабаджаняна. Вопросы интерпретации»; А. Шахвердяна «Очерки армянской музыки», які аналізували творчий шлях композитора, національні витоки його оригінального авторського стилю й

музичної мови. Дослідження митецької постаті Бабаджаняна-композитора було б неповноціним без висвітлення оригінального піаністичного стилю Бабаджаняна-виконавця. Певні характеристики його виконання надані в роботах музиканта-практика С. Саркісяна «Арно Бабаджанян: Витоки нового стилю». У такому комплексному підході цікавою постає творча особистість Арно Бабаджаняна, що поєднує яскравого концертного сольного виконавця та чуйного, гнучкого ансамбліста.

На нашу думку, саме фортепіанна манера виконання ініціювала інтенсивний поштовх композиторської творчості Арно Бабаджаняна та сприяла розвитку оригінальних авторських піаністично-фактурних засад. Зокрема, використовуючи об'ємний

арсенал інструментальних виразових засобів, композитор у низці творів утілює семантику концертності: фортепіанна фактура, сповнена емоційного національного колориту та спрямована на яскраве концертне подання, концертний тонус виконання; відтворює ефект оркестрального звучання не стільки за рахунок збільшення гучнісно-динамічних показників, скільки завдяки фактурному насиченню додатковими фактурними голосами.

Показовим прикладом неповторного фактурно-піаністичного письма композитора є «Поєма» для фортепіано, що ввійшла до програми III Міжнародного конкурсу імені П. І. Чайковського (1966), призначена для обов'язкового виконання учасниками конкурсу.



Поєма написана в серійній техніці додекафонного типу, що визначає стиль та індивідуальність обдарованого композитора, потребує у виконанні чималих технічних навиків і досвіду для осмислення. Суть цього методу композиції полягає у виборі з 12 звуків хроматичної гами деякого набору звукових висот (серії), використання цього набору висот і дотримання певної закономірності їх використання. Цікавим є те, що А. Бабаджанян при написанні «Поєми» саме цим методом не втратив національного колориту, він відслідковується протягом усього твору.

Свою оригінальну мову він створює на основі характерних особливостей мистецтва народів Закавказзя, творчо перероблюючи та переосмислюючи їх. У музичну тканину «Поєми» органічно вплітаються характерні інтонації й ритми. Але

часто деякі образи, які володіють яскраво вираженим національним характером, виявляються позбавленими формальних, зовнішніх елементів фольклору. Національна основа таланту композитора настільки глибока й органічна, що навіть у тих випадках, коли він не використовує звороти та інтонації побутових пісень чи танців, музика його зберігає неповторний національний відтінок, навіть дотримуючись додекафонної техніки письма.

Як писала О. Руч'євська, арсенал виразових засобів значно розширився у XX столітті: «... вільна атональність, додекафонія, тональна серійність, конкретна музика, сонористика тощо. Проте відзначається й надзвичайна стійкість традицій, оскільки саме у XX столітті продовжують плідно розвиватися композиційні та ладогармо-

нійні засади, що оформилися в минулі століття: озираючись назад – у класицизм, бароко, Ренесанс, середньовіччя, музика ХХ століття втілює найсучасніші, новаторські спрямування, розвиваючи традиції минулого. Складність музичних процесів сьогодення визначається «поліфонією» систем – мовних шарів, стилів, напрямів, манер, які активно взаємодіють. Еволюційний процес у музиці ХХ століття не підпорядкований пануванню будь-якого одного принципу; новаторство

та традиції проявляються в різних індивідуальних стилях, у різних елементах музичної форми та фактури» (Ручьевська, 1976: 147–148).

В аналогічній серійній техніці написані «Шість картин» для фортепіано (1963–1964 рр.) – один із видатних творів у фортепіанній музиці ХХ століття. Твір цікавий тим, що поєднує елементи архаїки та сучасності, а також додекафонну техніку письма й характерну інтерваліку протягом усього циклу.



Л. Сухомлінова зазначає: «Яскрава образність, картинність – одна з характерних рис творчої подоби Бабаджаняна, і в п'єсах з «нейтральними» назвами типу «Прелюдія», «Мелодія» можна вловити картини природи та побуту рідної композитору Вірменії. Але в нього, як і в Рахманінова в етюдах-картинах, не так зображується сама картина, скільки відбито її відображення в духовній сфері, у переживаннях людини» (Сухомлінова, 2001: 222–228).

Шість п'єс можна роздивлятися як своєрідний цикл. При всій різноплановості й різнохарактерності кожної з п'єс усе-таки відчувається певна логіка та динаміка розвитку.

До творів концертного спрямування можна віднести й опуси, написані у співтворчості двох вірменських композиторів: А. Арутюняна та А. Бабаджаняна: «Вірменську рапсодію» (1950) для двох фортепіано та «Святкову» для двох фортепіано й ударних (1960) (так само у виконавській співтворчості вони презентовані слухачам).

На думку науковців Л. Мазеля та В. Цуккермана, виразове значення будь-якого засобу

(як елемента музичної мови) є відносно неусталеним і змінним залежно від конкретного контексту, у якому реалізуються закладені в ньому інтонаційно-виразові потенції: один і той самий формальний засіб може виконувати різні завдання; подібність же в окремих засобах сама по собі не говорить про близькість художніх явищ (Мазель, Цуккерман, 1967: 19).

Семантика камерності відтворюється композитором у творах (або частинах циклів) лірико-філософського спрямування, і провідну роль тут також відіграє фортепіанна фактура, що виводить ліричного героя з tutti-йного звукового океану, рельєфно виокремлюючи його монолог і даючи змогу побути «наодинці» в супроводі м'яких гармоній, що нагадує інтимні та вишукані камерні музикування. Схильність до ліричних образів, заглибленість в інтимні психологічні шари проявилася як у низці фортепіанних творів, так і у творах для ансамблю голосу з фортепіано.

А. Бабаджанян «Тріо» для фортепіано, скрипки та віолончелі *fis-moll*



До цього семантичного напрямку можна віднести інший приклад творчої співпраці двох митців – Арно Бабаджаняна й Лазаря Сар'яна – музику до кінофільму «Пісня першого кохання».

Дослідуючи творчість Арно Бабаджаняна, необхідно відзначити провідних митців, які суттєво вплинули на формування композиторського почерку молодого Арно: О. Арутюняна, Е. Мірзояна, Е. Оганесяна. Творчі одноступі утворили (аналогічно російському гуртку) композиторську спілку «Вірменська могутня купка». Усі її учасники закінчили Єреванську консерваторію, а згодом вступили до Московської консерваторії, де організували Вірменську культурну студію. Піаніст і музикознавець Шагана Арцруни зазначив: «У світі музики члени вірменської могутньої купки заснували вірменську музичну школу» (Армянские народные инструменты: URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>). Засновниками та керівниками музичного товариства стали Арам Хачатурян і Дмитро Шостакович. Згодом члени гуртку: О. Арутюнян, Е. Мірзоян, Е. Оганесян, А. Худоян, А. Бабаджанян – були удостоєні звання народний артист СРСР, Олександр Арутюнян та Арно Бабаджанян, окрім цього, були удостоєні Державної премії СРСР. Марієтта Шахвердян, мандруючи по Радянській Вірменії, звернула увагу на молодих композиторів-єреванців О. Арутюняна й А. Бабаджаняна, на Е. Мірзояна – уродженця міста Горі, відзначивши, що «у кожного з них уже намітилося своє музичне «обличчя» (Шахвердян, 1959: 317). На думку Марка Петросяна, критика Незалежної газети, ця група вірменських композиторів «являє собою блискучу п'ятірку міцної співдружності – людських і творчих рис, що позначились на формуванні їхнього композиторського світогляду, який сприяв подальшому формуванню композиторського стилю» (Петросян, 2001: 65–77).

Як справедливо зазначає Є. Назайкінський, кожному стилю притаманна певна образна сис-

тема й, відповідно, система виразових засобів (форма в широкому розумінні слова). Особливу систему усталених стильових ознак становлять музично-виразові засоби, до яких належать елементи музичної мови, засади формоутворення та композиційні структури. Музично-виразові засоби в умовах певного стилю завжди мають індивідуалізований характер, що становить специфічні норми стилю. Специфіка стилю проявляється як у конкретно-інтонаційному характері окремих виразових засобів, так і у формі їх взаємодії. Кожний стиль має певну характерну усталеність ознак, проте, оскільки стиль є категорією, що історично розвивається, правомірно говорити про відносний характер цієї усталеності (Назайкінський, 2003: 20–21).

Розвиток цих думок знаходимо в роботах В. Виноградова (Виноградов, 1977: 91–108): індивідуальний стиль визначається трьома елементами: інтонаційно-структурними та фактурними якостями музичного матеріалу; принципами його розвитку (процес становлення); технологією його втілення у формі (музичний твір як результат процесу становлення). Інтонаційно-структурні та фактурні якості конкретного музичного матеріалу виявляють його своєрідну неповторність. У розвитку розкривається діалектика зв'язків і динаміка процесу становлення. Технологія втілення визначає, як саме відбувається цей процес становлення, з чим пов'язане конкретне формування музичного матеріалу тим чи іншим композитором. Переваги музичної фактури перед іншими елементами музичної мови полягають у тому, що саме у фактурі ґрунтуються та поєднуються всі без винятку стильові засоби, завдяки чому музична фактура може стати комплексним показником індивідуального стилю композитора. Приклад своєрідного стилю композитора та пошуку нових барв за допомогою серійної техніки знаходимо в «Поємі» для фортепіано.



Фортепіано стало натхненником композиторського таланту Арно Бабаджаняна, хоча грати в 3 роки він почав на фісгармонії, перші твори ініційовані саме звучанням фортепіано. Надзвичайні

здібності дитини були помічені відомим вірменським композитором Арамом Хачатуряном, який у пошуках талановитих дітей інспектував дитячі музичні школи. Ця зустріч стала знаковою для

усвідомлення подальшого шляху молодим музикантом: у 9 років уже був написаний «Піонерський марш», декілька п'єс невеликого розміру, проте в них уже проявляється національний колорит і певні характерні особливості авторського стилю.

Професійну підготовку та освіту майбутній композитор здобув спочатку в класі професора О. Гнесіної, у створеному нею музичному училищі, а згодом у класі педагога Б. Берліна, аспірантуру закінчував у видатного педагога К. Ігумнова в Московській консерваторії. К. Ігумнов писав: «Студент мого класу Московської державної консерваторії Арно Бабаджанян – виключно талановита музична індивідуальність... Надзвичайно добра будова рук обіцяє йому швидко досягти вершин фортепіанної техніки. Необхідно відзначити також винятковий виконавський темперамент. Йому з упевненістю можна передбачити блискуче артистичне майбутнє» (Горностаєва, 1991: 36).

В. Горностаєва, згадуючи на сторінках книги про Арно Бабаджаняна-піаніста, писала: «Він був нагороджений надзвичайним фортепіанним талантом. Його руки були ніби продовженням рояля та занурювалися в клавіатуру зручно і природно, як у рідне лоно. Пам'ятаю, що одного разу Святослав Ріхтер при мені говорив із глибоким сумом про одне покликання Арно, що не здійснилося: «Він був би найвідомішим піаністом, якби зайнявся цим! Але він писав музику. І, з головою занурившись у композицію, виступав як піаніст тільки з виконанням власних творів. Арно писав для рояля як піаніст-віртуоз, чудово володів клавіатурою і майстерно розпоряджався тим, що досконально знав» (Горностаєва, 1991: 34).

Проте А. Бабаджанян яскраво проявив себе і як піаніст-віртуоз – концертний виконавець не тільки власних творів, а й таких відомих композиторів: Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва. Так, Дмитро Шостакович називав його чудовим піаністом, виконавцем великого масштабу.

Виконання Арно завжди викликало захоплення в слухачів неповторним відчуттям національного духу, своєрідним вірменським колоритом.

Арно Бабаджанян став єдиним композитором СРСР, який удостоєний першого призу та звання «Кращий композитор світу»: це сталося в 1974 році в Токіо на 3-му Міжнародному музичному фестивалі, де Радянський Союз був представлений піснею Арно Бабаджаняна «Чортове колесо». Головою журі був легендарний американський співак Френк Сінатра.

Сформоване в музичному Вірменському гуртку відчуття дружньої підтримки музичних

колег стало невід'ємним складником композиторського шляху Арно Бабаджаняна та сприяло появі низки опусів, написаних у співпраці з однодумцями. Цікавою є співтворчість двох вірменських композиторів А. Арутюняна й А. Бабаджаняна, які створили «Вірменську рапсодію» для двох фортепіано (1950) та «Святкову» для двох фортепіано й ударних (1960); так само в спільній виконавській творчості презентували її слухачам. Прикладом плідної співпраці Арно Бабаджаняна та Лазаря Сар'яна стала й музика до кінофільму «Пісня першого кохання». Виконавська творчість А. Бабаджаняна також відзначена ансамблевим концерткуванням з Е. Мірзояном, автором «Швидкого танцю», який яскраво був представлений автором та А. Бабаджаняном.

**Висновки.** Постає Арно Бабаджаняна у фортепіанному мистецтві яскраво ілюструє поєднання особливостей піаніста, а саме його різнофункціональність (багатогранний талант) – піаніст-соліст, піаніст-ансамбліст, піаніст-концертмейстер.

Композитор представляв свої твори, які були різними за жанрами, і виконував їх особисто: «Прелюдія», «Вагаршпатський танок», «Експромт», «Поліфонічна соната» «Капричіо», «Шість картин», «Поема» «Роздум» «Мелодія та Гумореска», «Елегія», «Героїчна балада» для фортепіано з оркестром, а також із відомими на весь світ артистами: Д. Ойстрахом, С. Кнушевицьким (Фортепіанне тріо *fis-moll*), піаністом А. Арутюняном («Вірменська рапсодія» співавтори), Р. Агароняном (Соната для скрипки і фортепіано).

Творча скарбниця А. Бабаджаняна надзвичайно багата, сповнена різножанрових опусів фортепіанної спадщини, що включає в себе твори для сольного фортепіано, камерно-ансамблевого, фортепіано з оркестром, проте обов'язковим героєм музичного сюжету постає фортепіано та його різнометрова емоційна оркестральна фактура.

Аналіз творчості А. Бабаджаняна дає підстави для певних узагальнень: музика композитора відрізняється глибоким змістом. У його творах ми простежуємо драматизм і героїку, лірику переживань, образи природи. Виконавець, інтерпретуючи твори Арно Бабаджаняна, щоразу вибирає один із можливих варіантів прочитання музичного тексту, розкриваючи зміст семантичних особливостей нотних знаків та авторських ремарок.

Усі твори Арно Бабаджаняна спрямовані до слухача, сповненні бажання донести емоційний артистизм, насиченість інструментального музичного звучання, концертну святковість зустрічі публіки з національним вірменським запалом.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Армянские народные инструменты. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 23.04.2020).
2. Виноградов В. Музична фактура як аспект дослідження. *Українське музикознавство* : науково-методичний міжвідомчий щорічник. Київ : Музична Україна, 1977. Вип. 12. С. 91–108.
3. Горностаева В. Два часа после концерта. *Сборник статей и материалов*. Москва : Сов. композитор, 1991. 211 с.
4. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм : учебник спец. курса для муз. вузов. Москва : Музыка, 1967. 725 с.
5. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва : Гуманитарный изд. центр «ВЛАДОС», 2003. 248 с.
6. Петросян М. Песня для вечности. *Независимая газета*. 2001. № 2. С. 65–77.
7. Повзун Л. І. Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів : монографія. Одеса : Друкарський дім, 2018. 380 с.
8. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века. *Современные вопросы музыковедения* : сборник статей. Москва : Музыка, 1976. С. 146–206.
9. Сухомлинова Л. О. А. Бабаджанян «Картины» (к проблеме интерпретации). *Музичне мистецтво і культура* : збірник статей. Одеса : Астропринт, 2001. Вип. 2. С. 222–228.
10. Шахвердян А. Л. Очерки амянской музыки. Хайпетхрат. Ереван, 1959. 317 с.

## REFERENCES

1. Armyanskie narodnyie instrumentyi. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (data zvernennia 23.04.2020) [Armenian folk instruments]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (access date 23.04.2020) [in Russian].
2. Vynogradov V. Muzychna faktura yak aspekt doslidzhennia [Musical texture as an aspect of the study.] *Ukrainian musicology: scientific-methodical interdepartmental yearbook*. Kyiv: Musical Ukraine. 1977. Issue 12. P. 91–108 [in Ukrainian].
3. Gornostaeva V. Dva chasa posle kontserta [Two hours after the concert]. *Collection of articles and materials*. M.: Sov. Composer, 1991. 211 p. [in Russian].
4. Mazel L., Tsukkerman V. Analiz muzyikalnyih proizvedeniy: Elementyi muzyiki i metodika analiza malyih form: uchebnyk spets. kursa dlya muz. Vuzov [Analysis of musical works: Elements of music and methods of analysis of small forms: a special textbook. course for muses. universities]. M.: Music, 1967. 725 p. [in Russian].
5. Nazaykinskiy E. Stil i zhanr v muzyike: uchebnoe posobie dlya studento vvyisshih uchebnyih zavedeniy [Style and genre in music: a textbook for students of higher educational institutions]. M.: Humanitarian ed. VLADOS Center, 2003. 248 p. [in Ukrainian].
6. Petrosyan M. Pesnya dlya vechnosti. [Song for eternity. Independent newspaper.] Moscow. 2001. № 2. S. 65–77 [in Russian].
7. Povzun L. I. Fenomen kamernosti v systemi instrumentalno-ansamblevykh zhanriv: monohrafiia. [The phenomenon of chamber in the system of instrumental-ensemble genres: monograph.] Odessa: Printing House, 2018. 380 p. [in Ukrainian].
8. Ruchevskaya E. Tematizm i forma v metodologii analiza muzyiki XX veka. [Thematics and form in the methodology of music analysis of the XX century. Contemporary issues of musicology: a collection of articles]. M.: Music, 1976. P. 146–206 [in Russian].
9. Suhomlinova L.O. A.Babadzhanyan «Kartinyi» (k probleme interpretatsii). [A. Babajanyan «Paintings» (to the problem of interpretation)]. *Musical art and culture: a collection of articles*. Odessa «Astroprint». 2001 Vip. 2. pp. 222–228 [in Russian].
10. Shahverdyan A. L. Ocherki amyanskoj muzyiki. [Essays on Armenian music]. Hypethrath. Yerevan, 1959. 317 p. [in Russian].