

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного
диригування**

**ДУДУК В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ СУЧАСНОЇ
АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ: ІНТЕРПРЕТОЛОГІЧНИЙ ВИМІР**

Магістерська робота

ХАЧАТРЯНА ЛЕРНІКА РУДІКОВИЧА

Науковий керівник –

кандидат мистецтвознавства, доцент

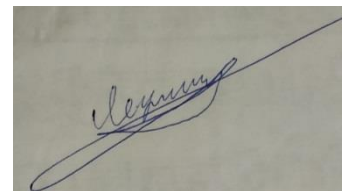
ЯГОДЗИНСЬКА ІРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



ХАЧАТРЯН Л. Р.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1	
ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНИЙ СТАН РОЗВИТКУ ІНСТРУМЕНТА	7
1.1 Походження, особливості виконавської техніки, культурне значення	7
1.2. Професійна виконавська практика в ХХ ст.: персоналії, стильові тенденції, концертний репертуар	12
Висновки до Розділу 1	20
РОЗДІЛ 2	
ДУДУК В КАМЕРНО-СИМФОНІЧНИХ ТВОРАХ ХХ СТОЛІТТЯ І КІНОМИСТЕЦТВІ.....	21
2.1. Тембр як метафора: звуковий образ дудука в Третій симфонії А. Тертеряна і «Порожній ниві» Р. Алтуняна	21
2.2. Образне навантаження дудука в кіномузиці	27
Висновки до Розділу 2	32
РОЗДІЛ 3	
СПЕЦИФІКА ТРАКТУВАННЯ ІНСТРУМЕНТА В КОНЦЕРТНИХ ТВОРАХ ДЛЯ СОЛЬНОГО ДУДУКА	33
3.1. Концерт для дудука з оркестром Г. Анасяна: аспекти виконавського прочитання	33
3.2. «Тісо-Тісо» Зекинья де Абреу: виразні можливості інструмента.....	40
Висновки до Розділу 3	44
ВИСНОВКИ.....	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	46

ВСТУП

Актуальність теми. Вірменія – країна багатой культури, що йде корінням в глибоку старовину. Багатство духовної спадщини країни визначається її символами, серед яких виділяються гора Арарат, архітектурний пам'ятник святинь – Хачкар, вірменський алфавіт, що вважається незмінним з моменту його створення, віхреподібне коло, зване «колесом вічності», – Аревахач тощо. Одним із національних символів вірменської культури став музичний інструмент – дудук. Унікальний тембр дудука увібрав в себе і відбив сутність вірменської традиції, підкоривши серця не тільки носіїв цієї культури, а й увесь світ.

Нині дудук є одним з найбільш популярних народних інструментів. Сучасні композитори академічного напрямку включають дудук у свої твори як для відтворення архаїчного народного колориту, так і для втілення більш складних, концептуальних образів, зокрема в симфоніях. Високе положення тембр дудука зайняв у кінематографічному мистецтві, у малих академічних жанрах, у пісенній творчості.

Поряд з камерно-ансамблевою та оркестровою практикою, дудук яскраво представлений у композиторській творчості як сольний інструмент. Світове визнання здобули дудукісти, які поєднують народну і академічну виконавські манери і практики, різні інтонаційні моделі у своїй творчості. Новий етап історичного розвитку інструменту, що розкриває його художньо-технічні можливості, представляють, зокрема, концерти для дудука з оркестром Г. Анасяна і Ю. Геворкяна. Названі твори увійшли в концертний репертуар зарубіжних музикантів, потребують теоретичного осмислення з тим, щоб розширити виконавський і навчальний репертуар вітчизняних митців.

Незважаючи на значний інтерес сучасних дослідників і практиків до мистецтва гри на дудуці, засобам роботи композиторів зі звуковим образом інструмента приділено недостатньо уваги.

Мета дослідження – окреслити діапазон прочитання виразно-технічних можливостей дудука у професійній музиці ХХ століття, розкривши при цьому взаємозв'язок природи інструменту з його образно-тембровим амплуа в сучасній композиторській практиці.

Зазначена мета передбачає вирішення таких дослідницьких **завдань**:

- презентувати історичний огляд розвитку інструмента, розкривши особливості будови, ладового строю, звуковидобування, прийомів гри, значимість у вірменській культурі;
- розкрити особливості формування концертного репертуару для дудука в ХХ столітті, надати характеристику;
- визначити образно-сміслові навантаження і специфіку трактування дудука в сучасній симфонічній музиці та кіномузиці;
- розкрити взаємозв'язок виконавської і композиторської практики шляхом виявлення відношень тембрових, семантичних і технічних особливостей інструменту з характером композиторського письма у творах для сольного дудка;
- здійснити виконавський аналіз концертних творів для дудука соло.

Об'єктом дослідження є звуковий образ дудука в композиторській практиці сучасної академічної музики, а також у кіномузиці.

Предметом дослідження – образно-сміслові навантаження інструмента в симфонічних і концертних творах для дудука та інтерпретаційні підходи до їх прочитання.

Методологія роботи заснована на комплексному підході, що дозволяє залучити різні методи дослідження:

- історичний, що дозволяє розглянути художнє явище в історико-стильовому зрізі;
- структурно-функціональний, що сприяє виявленню музично-мовленнєвих засобів і їх роль у контексті конкретних творів;
- жанрово-стильовий і етимологічний аналіз, за допомогою якого виявляються жанрова природа музичного твору;

- порівняльний або компаративний, що дозволяє виявити риси подібності та відмінності в які належать їм творах, константні і динамічні компоненти в інтерпретаційних версіях творів.

Теоретичну базу роботи склали дослідження, які можна об'єднати в кілька груп:

- присвячені вірменській культурі і дудуку – Зубарян Ж., Іваськів І., Оганесян С., Попов І.;
- присвячені теоретичним питанням музичного мистецтва – твори Бірюкова С., Карса О.;
- монографічні дослідження присвячені творчості А. Тертеряна – дослідження Вікторової О., Птушко Л., Рухкяна М.;
- з історії та теорії виконавства на духових інструментах – Апатського В. , Усова Ю.;
- з теорії та інтерпретації – роботи Москаленко В.

Матеріалом дослідження обрано нотний текст Третьої симфонії А. Тертеряна, концертів для сольного дудука з оркестром Г. Анасяна, Ю. Геворкяна, поеми «Порожня нива» для камерного струнного оркестру і дзвонів з дудуками Л. Алтуняна, пісня «Тісо-тісо» Зекин'я де Абреу, а також виконавські манери найбільш відомих сучасних дудукістів, крім того інтерпретаційні версії концертних творів для сольного дудука на аудіо та відео носіях.

Наукова новизна отриманих результатів визначається тим, що вперше в українському виконавському музикознавстві визначена функція дудука у різних напрямках і жанрах музичного мистецтва; доповнено аналітичні спостереження про обрані твори для дудука.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що представлений у роботі матеріал може бути використаний у курсах «Історії виконавства на духових інструментах», «Історії сучасної музики», під час практичних занять в класі дерев'яних духових інструментів.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків і Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 51 сторінку, з них основного тексту 50 сторінок. Список використаних джерел включає 41 позицію.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНИЙ СТАН РОЗВИТКУ ІНСТРУМЕНТА

1.1 Походження, особливості виконавської техніки, культурне значення

У сучасному світі відбувається активний синтез культур, на тлі чого втрачається індивідуальність окремої нації. В цьому плані первинним завданням окремих країн є збереження власної індивідуальності, особливостей національної культури. Чимале значення в цьому плані має дбайливе ставлення до народного музичного мистецтва, яке все більше і більше відходить на другий план, затьмарюється сучасним академічним і популярним напрямками, естрадним творчістю тощо.

У кожної національності є свої символи, свої атрибути культури, які людство дбайливо зберігає і намагається популяризувати. Для вірменської музики одним з таких символів став дудук. Це один з найдавніших інструментів, який все ж придбав найбільшу популярність у XIX – XX сторіччі, завоювавши серця не тільки свого народу, а й здобув світову славу. Чому ж саме цей інструмент «вийшов на світову арену», адже багато країн мають подібні інструменти? Прикладами служать баламан у Азербайджані, Ірані, Узбекистані; гуань у Китаї; дудуки у Грузії; мей в Туреччині; хітірікі в Японії. Напевно особливе звучання привернуло до себе величезну слухацьку аудиторію – звучання, проникаюче у саме серце. Чи не випадково його друга назва – ціранарох, дослівно перекладається як «душа абрикосового дерева» [19].

Отже, розглянемо докладніше особливості будови і звучання інструменту. Дудук відноситься до групи язичкових дерев'яних духових інструментів. Іноді його відносять до групи гобоя. Одним з прихильників цього є С. Оганесян, який спираючись на дослідження німецького музикознавця Курта Закса, відносить дудук до гобоя циліндричної конфігурації [23, с. 3]. На думку ж інших дослідників він є «вірменським кларнетом» [11]. Найчастіше цей інструмент виготовляють з абрикосового дерева (звідки він імовірно і отримав назву ціранарох), рідше з тути, кизилу або горіха. Він має циліндричний вид: це

трубка (32 см) «з дев'ятьма ігровими отворами» (вісім з яких знаходиться на передній поверхні і одна на задній) і знімною подвійний тростиною (12 см) [19].

Щоб краще зрозуміти такий чарівний інструмент дудук потрібно також вдатися до розповіді легенди про його виникнення. Отже, розпочинаємо і сповідь буде від такого яскравого персонажу як Юний Вітер. Одного разу він пролітав над мальовничою гірською місцевістю та побачив незвичайної краси дерево. Граючи з пелюстками його ніжних квітів і злегка торкаючись листя, вітер зміг виконувати дивовижні мелодії. Але Верховний Вітер дуже розлютився та майже знищив усю рослинність, коли про це дізнався.

Юний Вітер щосили намагався врятувати своє дерево, оголосивши, що готовий на все заради нього. Почувши ці слова, головний Вітер запропонував угоду: якщо зберегти дерево, тоді вітерець ніколи більше не зможе літати. Зрадивши, Юний Вітер погодився розлучитися зі своїми крила, але повелитель зупинив його словами: «Твої крила залишаться з тобою, і ти зможеш злетіти, як тільки побажаєш, але як тільки ти це зробиш, твоє дерево загине». Але Юний Вітерець не засмутився, бо був безмежно у захваті від можливості залишитися з чарівним деревом, і не втратити своїх крил.

Дні промайнули дуже швидко і настала осінь. Дерево втратило усе листя та квіти, не лишилося нічого з того, чим можна було бавитися. Вітерець впав у смуток. А навколо так і носилися його побратими, зриваючи останнє листя з дерев, веселились та водили хороводи, це виглядало настільки заманливо, що Юний Вітерець не витримав і приєднався до них.

У цю ж важливу мить прекрасне дерево загинуло, але залишилася тільки маленька гілочка, бо в ній заплуталась якась зовсім маленька частина вітру. Невдовзі її знайшов хлопчик, який шукав хмиз, та змайстрував з неї сопілку. Як тільки стоїло її піднести до губ, то залилася неперервним потоком сумна мелодія розставання.

Звуковидобування дудука відтворюється за допомогою вібрації двох очеретяних пластин і «регулюється за допомогою зміни тиску повітря на язичок інструменту» [10]. Висота ж звучання залежить від закривання або відкривання

ігрових отворів, що характерно в цілому для дерев'яних духових інструментів. В цьому плані спосіб вилучення і будови дудука виявляється близьким до багатьох народних інструментів, блокфлейти. Важливим є наявність регулятора тону для підстроювання інструменту, за допомогою якого досягається підвищення або зниження висоти звучання. Незважаючи на те, що дудук визначають як діатонічний однооктавний інструмент, на ньому можливо витягувати і хроматичні звуки за допомогою «часткового закривання ігрових отворів» [17].

Дослідники відзначають, що в більшій мірі дудук фігурує як ансамблевий інструмент: «<...> ансамблі дудуків складаються з двох або цілої групи інструментів» [10, с. 88]. Наприклад, зустрічається дует дудуків, в якому один з них є провідним, виконуючи мелодійну лінію, інший же («дам») – утримує основні, опорні тони, створюючи своєрідне *ostinato* головних ступенів ладу. Більш того, виконавець грає на дамі, повинен володіти технікою перманентного дихання. В історичному контексті дудук був одним з перших інструментів, де використовувався цей спосіб виконання. Як відомо, зараз він застосовується на різних духових інструментах, сприяючи демонстрації високої майстерності музиканта.

Іншим супроводжуючим інструментом для дудука став Дхол (відноситься до групи ударни – двосторонній барабан циліндричної форми покритий двома мембранами).

Розрізняють два різновиди дудуків: солюючі та ансамблеві. Солюючі у свою чергу розрізняються своїм розміром і ладом [23].

- Дудук в ладі G (діапазон $e-a^1$).
- Дудук в ладі A (діапазон $fis-h^1$).
- Дудук в ладі B (діапазон $g-c$).
- Дудук в ладі H (діапазон gis^1-cis^2).
- Дудук в ладі C (діапазон a^1-d^2).
- Дудук в ладі D (діапазон b^1-dis^2).

До ансамблевих інструментів зараховують такі дудуки, як теноровий, баритоновий, басовий.

Нерідко дудук супроводжує вірменські народні танці; характерний він і для мугамів, що представляють собою вокально-інструментальні твори. У них дудук займає важливе місце, оскільки на ньому виконуються вступ, відіграші, інструментальні епізоди. На відміну від інших супроводжуючих інструментів в мугамах (тари, кяманча), дудук надавав їм лірико-наспівний характер. Це багато в чому обумовлено особливим забарвленням звучання цього інструменту, оскільки він володіє оксамитовим тембром, м'яким теплим, але кілька приглушеним звуком, що надає йому ліричність, емоційність, виразність.

Незважаючи на подвійну тростину, зближує його з гобоєм, він за звучанням все ж наближається до саксофону або кларнету. На думку С. Оганесяна, велику популярність цього інструменту забезпечив його дивовижний тембр, наближений до звучання людського голосу [19, с. 3]. Завдяки цьому, дудук здатний охопити великий подібний пласт і жанрове розмаїття – від простих наспівів, награвань до розгорнутих складних імпровізацій. Причина ж краси його звучання, зазначає дослідник, криється в самій конструкції інструменту, оскільки «поверхню повітряного каналу резонатора дудука, що володіє шорсткістю та забезпечує особливу аеродинаміку внутрішньої порожнини інструменту, завдяки чому виникає часткове поглинання звукових хвиль, чому тембр у дудука стає приглушеним і оксамитовим, що нагадує приглушений тембр людського голосу» [там само, с. 7]. Так, завдяки красі звучання його включають до складу як професійні ансамблі, оркестри, так і аматорські. Наприклад, широке поширення дудук придбав у оркестрах народних інструментів.

Історія виникнення цього інструменту точно не відома, що характерно для народної творчості у цілому. Але про давність цього інструменту сперечатися не доводиться. Досліджуючи його історію, С. Оганесян виділяє кілька версій виникнення дудука. За однією з знайдених дослідником версій, автором якої є

Курт Закс, він стався в Іраку, за іншою – на Далекому Заході, потім поширився «в Японії і Китаї, і через Фінікію проник на Кавказ» [19, с. 6].

На переконання ж С. Оганесяна, прабатьком дудука є «давньоєгипетський тростинний кларнет з вирізним язичком» [там само]. Подібні інструменти виявляються і у Вірменії, звані «пку», «пзан», «ципук», «пзік». Аналогічні інструменти виявляються в Середній Азії (най), Кореї (пири).

Сама ж назва, на думку автора, могло виникнути від звуків артикуляції при грі (ду, фу, туй) або основою могли послужити слова «дуд» або «дод», які в перекладі з лорійського діалекту означає «рот» або «щелепа». І. Іваськів вказує, що з цього приводу дослідницького погляду можна розділити на дві групи. До першої відносяться вчені, на думку яких дудук описувався ще в древніх письменах країни Урарту, що виникли близько трьох тисяч років тому. До іншої – дослідники, які стверджують, що дудук з'явився в 95 – 55 роках до н. е. під час правління вірменського царя Тиграна II Великого [20].

Тим самим, особливістю дудука є його давнє походження. Більш того, С. Оганесян зазначає, що він дійшов до нас в «незмінному стані з конструктивної точки зору» [19, с. 4]. Тим не менш, він був удосконалений майстрами. Першим з них став М. Маргарян, який створив малий різновид дудука і вніс у його конструкцію конус, що настроюється. Цим вірменський дудук став відрізнятися від аналогічних інструментів на Кавказі і в Закавказзі. Іншими майстрами, які вдосконалювали дудук стали В. Буни, Е. Качар і Г. Мінасян. Важливий внесок у розвиток дудука вніс В. Буни. Він створив три нові різновиди дудука, що мають різний регістровий охоплення, зберігши при цьому конструкцію інструменту.

1.2. Професійна виконавська практика в XX ст.: персоналії, стильові тенденції, концертний репертуар

Модернізація інструменту дала можливість розширити технічні прийоми гри на дудуці, що мали не мале значення для його популяризації. Так, з'являється чимало професійних виконавців, які вивели цей інструмент на світову арену. Самим великим, до сих пір не перевершеним дудукістом вважається Ваче Овсепян. Слухаючи його гру письменник Вільям Сароян сказав: «Твоя гра – це молитва, молитва вірмен» [цит. за: 11]. Його творчість довелася на той період, коли вірменському суспільству був необхідний символ національної культури, який міг би згуртувати народ воєдино. Саме таким символом став дудук і глибоко душевна гра виконавця.

Як зазначається у статті електронного дайджесту, то професійну музику для дудука почали писати тільки в 70-і роки XX століття. Перший твір, написаний для дудука, можна було почути на концерті за участю оркестру Ю. Геворкяна. Для виступу використали інструмент *in D* для першої і швидкої третьої частини концерту і *in A* – для повільної середньої частини [17].

З розвитком сольного та ансамблевого виконавства на дудуці стало можливим впровадження даного інструменту до складу симфонічного оркестру. До аналогічних прийомів вдавалися і такі великі композитори, як Родріго, Берліоз, Верді, Римський-Корсаков, Хачатурян, Серов, Спендіаров та інші, які впровадили в партитури оркестру гітару, дзвіночки, мандоліну і тощо [там само].

Різноманітне втілення дудук отримав у пісенній творчості. Його ліричний тембр служить виразом глибоких душевних почуттів, пов'язаних зі скорботними, сумними, любовними, пейзажними і іншими мотивами. Наведемо в цьому ключі кілька різних прикладів.

Одна з найбільш популярних композицій, що поєднують в собі звучання голосу і дудука, є «*Dle yaman*» – «крик Великого Гора, який народився 24 квітня 1915 року в просоченій кров'ю і горем вірменської землі» [23]. Ця пісня

виконується у різних варіантах з відмінними інструментами, в тому числі і дудук, який надав їй особливого звучання, особливу чуттєвість. Автором її є Согомон Согомонян (Комітас) – вірменський композитор, музикознавець, фольклорист, творчість якого припадає на першу частину 20 століття.

Так, ця пісня є «крик душі», печаль, смуток і скорбота, що переповнює серце. В її основі лежить жанр плачу. Про це свідчить вільна ритміка, велика кількість розспіваних складів, викладених мелізматизними прикрасами, малосекундові інтонації. Важливу роль у виразі скорботних почуттів грає дудук. Пісня відкривається звучанням цього інструменту на тлі дама, який протягом всієї пісні утримує один і той же звук. Прониклива мелодія ведучого дудука підсилює скорботно-ліричний характер пісні.

Інший характер носить пісня «*Ov, sirun, sirun*», що в перекладі означає «О, моя краса» – музика і слова Л. Міріджяна. У ній розповідається про нерозділене кохання юнака до прекрасної дівчини, яка не може оцінити глибину «зверненого до неї почуття» [23]. Вона була популярна в ХХ столітті в естрадній обробці Арташес Аветяна. Особливою красою володіє варіант цієї пісні за участю дудука. Вона має світло ліричний характер. Вірш, покладений в її основу, складається з двох строф, які в пісні утворюють два куплета варіантної будови. Ліричним центром пісні є мелодія, виконана на дудуці. Тут він, повторюючи інтонації вокальної партії, висловлює почуття любові без допомоги словесного тексту.

Крім цього в Інтернеті можна знайти чимало творів або імпрровізацій, в яких бере участь дудук в поєднанні з голосом, при цьому можуть підключатися і інші інструменти, наприклад орган. Завдяки близькості тембру дудука до людського голосу в результаті їх поєднання виходить неймовірно органічний дует.

Важливу роль у популяризації дудука відіграла творчість таких виконавців, як В. Овсепяна, Дж. Гаспаряна, Г. Мінасова, А. Касьяна, Л. Гарібяна, С. Карапетяна, А. Мартиросяна, Г. Малхасян, К. Сейранян, Р. Мкртчяна і багатьох інших. Цікавий той факт, що дудук завжди вважався

чоловічим інструментом, проте Армине Симонян зламала цей стереотип і стала першою жінкою-дудукістом, отримавши премію лауреата Всесоюзного музичного фестивалю.

Доволі популярним та одним з найвидатніших дудукістів ХХ століття є Ваче Арташесович Овсепян (1925 – 1978). У той час в Радянській Вірменії були відомі такі дудукісти, як Л. Мадоян, М. Маргарян, а в Закавказзі був популярний Каро Чарчоглян, який в свою чергу став заочним викладачем Ваче. Він годинами уважно слухав гру Каро і мріяв зустрітися з варпетом [12].

Звучання дудуку не давало митцю спокою та у 1944 році він вступає в ансамбль народних інструментів Радіокомітету. Але все ж таки брак професійних знань призводить його до музичного училища імені Р. Мелікяна, де він вчиться грати на піаніно, а також отримував вагомі теоретичні знання, які згодом він зміг використати у творчій діяльності. Вищезгаданий ансамбль став для Ваче цінною школою. Як зазначає автор статті стосовно життя В. Овсепяна, та наводить його пряму мову: «Я багато чому навчився у Л. Мадоян. Його гра на дудуці просто «тремтіла». У моїх думках я хотів тільки вчитися і ставати краще» [там само]. І своєю майстерністю Ваче любив ділитися із молодими дуду кістами, де б він не був.

Музичні виконання та власні пісні Ваче (він був автором десятка пісень) отримували високі оцінки. На багатьох сценах світу полюбили вірменські пісні у звучанні дудука Ваче Овсепяна: Франція, Єгипет, Греція, Туреччина, США, Ісландії, причому у останній немає жодного вірменина. Перед його майстерністю схилялися багато голів. Не кожен дудукіст нашого часу може похвалитися таким визнанням з боку сусідніх Закавказьких республік [19].

Він був не лише геніальним музикантом, який віртуозно грав на дудуці, зурні та кларнеті, але і яскравим представником вірменської інтелігенції. В ті радянські роки, де був добре розвинений культурний націоналізм, дудук, як споконвічно вірменський музичний інструмент зіграв консолідуючу роль у вірменському суспільстві. І консервативна частина вірменських музикантів згуртувалися навколо «короля дудука». Його квартира в Єревані перетворився

місцем паломництва, куди йшли як вірмени, так і представники різних народів, щоб почути чарівну мелодію дудука, і побачити на власні очі Варпет. Під мелодію благозвучного дудука Варпет мріяли заспівати багато народних артистів Закавказзя. На жаль, його раптова смерть перервала славний творчий політ великого майстра [21].

Можливо саме ця звукова характеристика (його гру називали молитвою, як ми вже згадували раніше) наштовхнула суспільство на створення дорожочінініх записів дудукіста: Московська фірма «Мелодія» видала грамплатівки з Ваче Овсепяном, які зберігалися у фонді держрадіо; у Лос-Анджелесі звукозаписна студія «Barseghyan» видала його записи на CD. Навіть пісенна творчість мала неосяжні висоти: його твір «Верадарцір» пролунав на центральному телебаченні і радіо у 1972 році в якості однієї з кращих пісень року. А також студія «Єреван» за його участю зняла короткометражний музичний фільм «Грає Ваче Овсепян», тим самим зробив величезний дарунок майбутнім поколінням.

Головне місце серед сучасних виконавців займає творчість Дживана Гаспаряна. Він зробив дуже багато для популяризації дудука. Його концерти проходять в різних країнах світу, на кращих сценах; виконавець «зробив кар'єру» дудукіста в Голлівуді, граючи музику в різних кінофільмах. Важливе місце займає творчість педагога Георгія Минасова, який розширив виконавські можливості інструменту, створив унікальний ансамбль дудукістів.

Видатний дудукіст Дживан Гаспарян представив світу вірменський дудук (дерев'яний гобой) і його давній репертуар. Він пристосував оманливе простий, дворучний, абрикосовий кореневий інструмент до сучасних умов і популяризував найчистішу форму своєї музики в якості допомоги для медитації. Також, як зазначається у інтерв'ю під назвою «Я не можу жити без дудука» [13] Дж. Гаспаряну належить знаменита фраза: «Музика дудука – це те, як співають гори або розмовляють дерева, як плачуть старі або радіють діти, б'ються воїни або граються весілля».

Почувши ще у дитинстві старших майстрів дудука, коли він жив у маленькому селі на околиці Єревана (коли Вірменія ще входила до складу

СРСР) та згодом побачивши цей національний вірменський інструмент у фільму, загорів бажанням навчитися грати на ньому. Уже у шестирічному році почав опановувати мистецтво володіння дудуком. Як колись В. А. Моцарт теж у зовсім юному віці заявив про себе.

Намітимо основні віхи творчості Дж. Гаспаряна, беручи за основу інтернет дайджест (у нашому перекладі). У 1948 році він став членом Національного ансамблю пісні і танцю Татула Алтуніана, а також був солістом дудука в Єреванському філармонійному оркестрі. Протягом 40 років був професором Єреванської консерваторії.

Почав гастролювати по всьому світу (Європа, Азія, Близький Схід, Сполучені Штати) в кінці 1950-х років. Він виступав з квартетом *Kronos* і Лос-анджелеський філармонічним оркестром, а також співпрацював з канадським гітаристом і продюсером *Ambient Michael Michael Brook* на *Black Rock* (1998) тощо.

Несподівано, але ще він встигав випускати альбоми, як наприклад «Я не буду сумувати в цьому світі» 1989-го року, де були представлені його авторські пісні на любовну поезію Ванна Деріана. Його творчий доробок було використано Пітером Габріелем (британський рок-композитор) в саундтреку до фільму Мартіна Скорсезе «Остання спокуса Христа» (1989) [18].

Творча майстерність Дж. Гаспаряна як виконавця та співака була високо оцінена. Серед них золоті медалі на світових музичних конкурсах, спонсором яких виступала Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО) в 1959, 1962, 1973 і 1980 роках, і є унікальним в званні «Народний артист Вірменії». Також він був лауреатом премії WOMEX 2002. Ця премія проходить раз на два роки, присуджується організацією *World Music Expo*, містить конвенції та семінари для іммігрантів по запису і поданням світової музики. Нагорода відзначала ціле життя «креативності, якості та успіху в ім'я цієї світової музики» [16].

Збільшило репутацію дудукіста збірка «Остання спокуса Христа», яка вийшла набагато пізніше ніж фільм. На той час Дж. Гаспарян випустив ще

кілька альбомів вірменських народних і танцювальних пісень. Його мирове значення не знає меж та його часто запрошували як дудукіста для створення своєрідної атмосфери саундтреків до фільмів (скорбота, наполегливість, надія на краще). Такі як: «Російський дім» (1990); «Календар Атома Егояна» (1993); «Ворон» (1994); «Облога» (1998); угорсько-американське виробництво кабельного телебачення, «*Storm and Sorrow*» (1999); «Онєгін» (1999); «Гладіатор» (2000).

Ще один заслужений артист Республіки Вірменії – Мінасов (Мінасян) Георгій Вартанович об'єднав у своїй творчості чотири іпостасі: виконавець, педагог, дослідник та винахідник нових різновидів дудука. Його вагомий вклад у педагогічному плані неоціненний та він є автором двох посібників по грі на дудуці. Підручник "Школа гри на дудуці" був виданий в Вірменії на трьох мовах (вірменською, російською, англійською). Навчальний посібник, призначений для учнів музичних шкіл, училищ, а також студентів консерваторії містить численні вправи, етюди, гами; представлені кращі зразки духовної, народної музики, гусарських пісень і танцювальних мелодій, а так само твори російських і західноєвропейських композиторів. Вперше представлені перлини східної культури – мугами у нотному записі самого автора. За допомогою цієї настільною книги дудукіста і зараз викладає майстер [23].

Георгій Вартанович збільшив виконавські можливості дудука, а також створив різновиди (модифікації) даного інструменту: бас, баритон і тенор. В результаті удосконалення діапазон звичайного дудука хроматично розширено на квінту. Роботу над інструментами Г. Мінасов почав у 1992 році, а в 2001 р отримав на них авторське право на винахід [18].

Народившись у Баку в родині потомствених музикантів, він навчався у вірменській і російській школах, закінчив музичне училище ім. А. Зейнал. Його творчі гени дали про себе знати ще з досить ніжного віку та з 7 років він грав на мандоліні, а вже згодом з 16 років – на кяманче. Першим учителем став рідний дядько, брат батька, Агаларов Мінасов – відомий для свого часу дудукіст. Формування особистості музиканта відбувалося під впливом

виконавського мистецтва великих майстрів дудука: Каро Чарчогляна і Левона Мадоян [24].

У роки армійської служби був першим кларнетистом оркестру. То тепер можна остаточно говорити про багатофункціональність музиканта з позиції володіння більш ніж п'ятьма інструментами. Закінчивши службу, він повернувся в рідне місто і грав в кінотеатрі, в ансамблі пісні і танцю, працював солістом оркестру народних інструментів Азгостелерадіо. Також уже в ці роки почав викладацьку кар'єру – у Палаці ім. Шаумяна однойменного району Баку, а потім навчав дітей грі на дудуці в музичній школі ім. Шаумяна. У 1963 році в музичній школі відкрився клас дудука та саме Г. Мінасян протягом 20 років давав уроки дудука вірменським та азербайджанським дітям. Переїхавши до Єревану у 1983 році, він вступив як соліст-дудукіст у Державний ансамбль гусарської та народної пісні, яким керував на той час видатний Р. Алтунян [35].

За заслуги перед Вітчизною 1-го ступеня у 2013 був нагороджений медаллю. Георгій Вартанович протягом багатьох років бере участь в Московському міжнародному фестивалі дудука і донині викладає в Єреванському музичному училищі імені Р. Мелікяна.

Георгій Вартанович також є легендарним музикантом і з гастрольми об'їздив весь світ (США, Канада, Росія, Греція, Бельгія, Сирія, Ливан, Ірак, ОАЕ и др.). Він є засновником і керівником першого ансамблю дудуків «Дудукнер», створеного ним у 1998 році. Диригентом ансамблю стала дочка Георгія Минасова – Тетяна Мінасян [34]. У 2000 році квартет записав свій перший альбом «Folk Musik», в якому були представлені перлини вірменської музичної культури.

Ансамбль «Дудукнер» є в своєму роді єдиним в світі. В репертуарі ансамблю вірменські народні та гусанські пісні, духовна музика, східні мугами, класичні твори, музика народів світу, естрада, кавери, фонова музика. Істотну частину репертуару складають твори вірменських композиторів: А. Хачатуряна, О. Спендиарова, Комитаса, Нарекаці, Шноралі, Пахлавуні, Екмалян; пісні гусанов: Саят-Нова, Шерам; класична музика (в авторському

аранжуванні Г. Мінасова) Й. С. Баха, В. А. Моцарта, С. Рахманінова, Дж. Гершвіна, а також твори сучасних композиторів [22]. Навіть по теперішній час вони виступають на весіллях, днях народження, концертах, записах дудука до пісні, до фільму, на фестивалях [25].

Незважаючи на всі переваги і широку популярність дудука, існує не так багато наукової літератури, присвяченої цьому інструменту. Деякі загальні відомості знаходимо в «Атласі музичних інструментів народів СРСР».

Велику цінність являє дисертація С. Оганесяна «Вірменський народний духовий інструмент – дудук». Автор досліджує широке коло питань, пов'язаних з різними аспектами. Так, для повноти уявлень дисертант робить історичний екскурс, описуючи виникнення дудука і походження його назви, детально описує його технічні та музичні можливості, способи виготовлення, виконавський репертуар. Небезінтересні дослідження температури звукоряду, що здійснюються за допомогою спеціальної електронно-вимірювальної техніки, проблеми модернізації дудука, при якій не змінюються його основні акустичні властивості, порівняльний аналіз способів виготовлення і конструкції дудук в країнах Закавказзя, ступінь впливу дудука на організм людини і можливість застосування його в музикотерапії. Крім цього, в поле зору дисертанта потрапляють посібники по грі на дадуці Е. Качарова і Г. Мінасяна.

Висновки до Розділу 1

У сучасній професійній музиці дудук посів чільне місце. Його задушевність, чарівне, зачаровує звучання забезпечили йому популярність не тільки в Вірменії, а й далеко за її межами, вивели його на світовий рівень. Важливу позицію дудук займає в вірменському пісенній творчості. Тут він служить віддзеркаленням душевних переживань людини, будь то скорбота, викликана трагічними подіями, або любовні переживання, сприйняття пейзажу тощо.

Велику роль у популяризації дудука зіграли видатні виконавці, серед яких, нагадаємо, В. Овсепян, Дж. Гаспаряна, Г. Мінасова, А. Касьян, Л. Гарибян, С. Карапетян, А. Мартиросян, Г. Малхасян, К. Сейранян, Р. Мкртчян. Тому, не дивлячись на те, що значне місце в репертуарі інструменту займає народна музика, він нерідко входить в авторські твори, виконуючи в них різні образно-сміслові функції.

РОЗДІЛ 2

ДУДУК В КАМЕРНО-СИМФОНІЧНИХ ТВОРАХ ХХ СТОЛІТТЯ І КІНОМУЗИЦІ

Сьогодні дудук використовується в двох великих областях музичного мистецтва – народної творчості та авторських творах. У даній же роботі ми акцентуємо увагу на останній з названих, оскільки не так багато народних інструментів набули такого широкого поширення в професійній музиці. Багато в чому це стало можливим завдяки неймовірному тембру дудука, звучання якого пронизує до глибини душі. Так, дудук задіюється у трьох різних напрямках музичного мистецтва ХХ століття: академічному, кінематографічному і пісенному.

У творчості композиторів академічного напрямку дудук зустрічається не так часто, однак, завжди надає твору особливий колорит, типову фарбу звучання, наповнює твори особливою духовністю, височиною. Серед відомих нам зразків застосування дудука у творах сучасної класики назовемо Третю симфонію А. Тертеряна, Концерт для дудука з оркестром Ю. Геворкяна, «Порожню ниву» для камерного струнного оркестру і дзвонів дудуків Р. Алтуняна.

2.1. Тембр як метафора: звуковий образ дудука в Третій симфонії А. Тертеряна і «Порожня нива» Р. Алтуняна

На думку М. Рукхяна, вплетення дудука у партитуру того чи іншого твору, його образно-смісловне навантаження в ньому, відрізняється в залежності від задуму автора. Наприклад, в «Порожній ниві» для камерного струнного оркестру і дзвонів дундуків Р. Алтуняна вірменські народні інструменти «як би нагадують про себе, волають до відродження своєї традиції» [21, с. 15]. Композитор, задіюючи ансамбль з чотирьох дудуків (сопрановий, альтовий, теноровий, баритоновий) і зурни, прагне до збереження давніх традицій

вірменського народу, оскільки він виходить з ситуації «вмирання традиції, майже картинно малюючи "порожню ниву", на якій він, композитор, відроджує цю традицію» [21, с. 14].

Дещо інше семантичне навантаження виконує дудук в Третій симфонії А. Тертеряна, створеної у 1975 році. Наявність аудіо- і відеозаписів даної симфонії в Інтернеті дозволило нам більш детально подати це полотно і позначити роль дудука в ньому. Для більшого ж розуміння його особливостей розглянемо особливості творчості композитора, яке зайняло важливе місце в розвитку вірменської музики в руслі модерністських течій другої половини ХХ століття. На думку М. Рухкяна, воно «стало прикладом найбільш радикального з'єднання новаторства і традиції» і поклало «початок нового етапу у розвитку вірменського симфонізму» [22].

Багато в чому це обумовлено специфікою мислення композитора, в основі якого, на думку Л. Птушко, лежить принцип з'єднання і взаємодії свого роду двох «стилістичних "полюсів"» – музичного мистецтва Заходу і Сходу [21, с. 14]. Так, дослідник розглядає симфонізм А. Тертеряна під кутом зору неосимволізма, що виник в мистецтві у другій половині ХХ століття, що, як вважає автор, визначило «розмах і глибину космософських концепцій, універсалізм музичної мови симфоній» [21, с. 14]. Вони ґрунтуються на сонористичній техніці письма, тобто барвистих недиференційованих пластів музичної тканини. Атомом ж музики симфоній є звук, який «представлений найпростішим первинним елементом музики»; він же несе основне смислове навантаження, є «"зерном", з якого може вирощуватися весь тематизм твору» [там само, с. 6].

Л. Птушко стверджує, що в симфоніях А. Тертеряна символічна програмність пов'язана з жанрово-стилістичними знаками «музики минулого», що активізує "пам'ять" музики» [45, с. 9]. При цьому саме старовинні народні інструменти несуть на собі це смислове символічне навантаження, як Каманч у П'ятій і дудук в Третій симфонії, «що втілюють нетлінні образи народної культури Вірменії» [22].

Важливе місце в цьому відводиться мелодизму симфоній А. Тертеряна, який, на думку дослідника, ґрунтується на традиції вірменської монодії: «В основі – структурно короткий, розчленований на суб-мотиви, поспівковий тематизм – "прообраз" розвиненої монодії, первинний вигляд мелодизма, представляє єдність мовного і музичного начал» [22]. Однак, А. Тертерян хроматизує поспівки, загострюючи їх емоційність, експресивність.

Разом з тим, незважаючи на уважне ставлення до народної традиції, що йде в глибоку старовину, для А. Тертеряна важливі проблеми, що хвилювали багатьох його сучасників. Це проблема звуку як такого, ставлення до нього як до особливого будівельного матеріалу, який може бути «виготовлений» самим композитором. Так, для кожної з восьми своїх симфоній композитор прагне створити особливу «звукову ауру», особливу тембріку, вплітаючи в кожен з них специфічні тембри – незвичайні для класичного складу симфонії інструменти, вокальні партії, магнітофонну плівку.

Серед них чільне місце займає Третя симфонія, написана для великого симфонічного оркестру, зурни і дудука, які надають звучанню яскравий національний колорит, вплетений при цьому в музичну тканину, викладену сучасною мовою з інноваційними композиторськими прийомами. Говорячи про твір композитора, М. Рухкян зазначає: «У багатовимірному просторі сучасної симфонії він відроджує споконвічні стимули народного інструменталізму, осмислюючи національні традиції в історичній тимчасовій продовженого. Композитор відтворює, майже картинно і психологічно дуже вірно, традицію інструменталізму, прийнятого в народі, розкриває її ритуальний сенс, робить її провідником цільної історичної концепції, яка заново осмислюється в наші дні» [23].

Отже, симфонія складається з трьох частин, які в деякій мірі зберігають функції традиційних частин симфонії: перша частина – активна, має напружений характер, друга – повільна, скорботно-лірична, третя – активний фінал, побудований на безперервному розвитку. В цілому, симфонія носить похмурий характер, як ніби відправляючи слухача в якийсь страшний

потойбічний світ, наповнений невідомим, що лякає. Це в якійсь мірі нагадує «Божественну комедію» Данте.

У першій частині превалює група ударних інструментів, які набувають великого значення в даній симфонії. Їх функція порівнянна з функцією струнних інструментів в класичному оркестрі, оскільки вони становлять собою тут основу партитури. Поряд з групою ударних важливе місце в першій частині займає партії тромбонів і зурни. В цілому вони представляють собою три образно-сміслових елемента. Відкривається симфонія ударами литавр, до яких періодично приєднується інші інструменти ударної групи, що створює хвильовий розвиток. Це несе якийсь ритуальний характер, що йде своїм корінням в глибоку старовину. Після декількох активних хвиль розвитку підключаються окремі особливі ударні інструменти. Важливе місце займає звучання Каратал: услід активному розвитку настає тиша, лише на тлі сонорного шереху пронизливо звучать удари Каратал, створюючи відчуття заціпеніння. На цьому тлі різкий удар хлопавки ще більш підсилює похмурий характер звучання.

Поява цих інструментів знаменує перехід до іншого змістового елемента, який відкриває новий етап розвитку. Він доручений партії тромбонів, звучання яких виникає як би «з нізвідки». Вони безперервно тягнуть звук переходячи на різну висоту за допомогою гліссандо. Їх звучання призводить слухача в ще більшу заціпеніння, передчуття, передчуття чогось невідомого. Різке звучання зурни (третьої елемент) руйнує цей стан і вносить відчуття страху, відчаю, асоціюючись із «диявольським криком». Це знаменує початок кульмінаційної зони першої частини, що супроводжується оркестровим *tutti*. Закінчення ж її засновано на поступовому згасанні звучання, яке схоже з виходів у небуття, забуттям.

Характер цього розділу передбачає фінальну частину симфонії, перший розділ якої заснований на активному, безперервному розвитку. Його звучання створює відчуття «судного дня», невідворотного року, вселенської катастрофи.

Контрастом ж до крайніх частинах виступає центральна. Вона носить скорботно-ліричний характер, що зумовлено проникливим звучанням дуету дудуків, один з яких веде мелодійну лінію, а другий – дає, виконує функцію бурдонного баса, витримуючи протягом усього частині звук *cis*¹. Саме вони складають основу цієї частини, яка стала душею даної симфонії. Необхідно зауважити, що дудук – це єдиний інструмент в ній, наділений яскраво вираженою мелодійною лінією, оскільки в іншому в симфонії переважають загальні форми руху. М. Рухкян зазначає, що партія дудука в симфонії займає не так багато місця, але це не говорить про її меншовартості: «<...> композитор скорочує його текст, тим самим як би підвищуючи вагомість кожного звуку. У самій традиції дудука вже є ця афористичність, цей осмислений лаконізм» [23].

Так, мелодія дудука побудована всього на декількох мотивах, що мають при цьому велике смислове навантаження. Звукова аура дудука з одного боку носить скорботний щемливий душу мотив, з іншого ж – медитативний характер, що привносить заспокоєння. Так в основі мелодії всього дві звукові поспівки, які звучать на органному пункті дама *cis*¹:

- 1) *fis-f-e* іногда з додаванням в кінці *dis*;
- 2) *gis-fis-g-fc* варіантом *a-fis-g-f*.

У ритмічному плані важливе місце займає синкопа, що відкриває кожний наспів. Ці мелодійні звучання у виконанні дудука привносять особливий колорит вірменської інтонації. На думку М. Рухкяна, А. Тертеряна «з властивим йому концептуальним мисленням, усвідомив цю символічну навантаження традиції дудука, як і втім інших народних інструментів, які він використовував у своїх симфоніях, тому вони придбали в його творах настільки символічну виразність» [23].

Подібну думку висловлює О. Вікторова, кажучи про симфонічну творчість А. Тертеряна: «Світ древніх уявлень, інтонуємих за допомогою сучасних інструментів, і більш особистісний, психологічний світ, відкритий заново за допомогою народних тембрів (згадаємо страшний світ» зурни і таємний «монолог дудука» у Третій симфонії), перетікають і взаємодіють один з одним,

роблячи відчутним присутність непізнаного, де народження і смерть злиті воедино» [9, с. 53-54].

Таким чином, партія дудука у Третій симфонії А. Тертеряна пов'язує воедино сучасність і сиву давнину, надаючи твору особливі національні риси, виділяючи, тим самим, його із загального контексту симфонізму XX століття.

2.2. Образне навантаження дудука в кіномузиці

Високе становище тембр дудука зайняв в кінематографічному мистецтві, а також у малих академічних жанрах, особливо пісенній творчості. Стосовно першого, то голос дудука часто є дійовим персонажем та замінює і діалог, і монолог. Коли звучить самобутній та беручий за душу дудук, на екрані тиша. Цей факт якнайкраще демонструє змістовність «мови» даного інструменту.

Також намічується вже усталене використання дудука у зображенні картин далекого минулого, де він сприймається «... езотеричним голосом давнього часу і древніх народів, що заселяють простір Середземномор'я» [39]. Це використовується у кінокартинах, таких як «Калігула», «Спартак», «Страсті по Христу». Але зустрічаються і винятки, як наприклад, звучання дудука, яке супроводжує сцену письма Тетяни у новому американському фільмі «Євгеній Онєгін».

Популярність дудука у кіномистецтві свідчить про те, що інструмент став надбанням не тільки вірменської, а й світової культури. Не випадково в 2005 році він був визнаний шедевром Всесвітнього нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО [19]. Його застосовують в саундтреках численних знаменитих фільмів і серіалів, серед яких можна назвати «Остання спокуса Христа» (1988), «Зена – королева воїнів» (1995-2001), «Онєгін» (1999), «Гладіатор» (2000), «Арарат» (2002), «Халк» (2003), «Олександр» (2004), «Страсті Христові» (2004), «Хроніки Нарнії: Лев, чаклун і чарівна шафа» (2005), «Мюнхен» (2005), «Сіріана» (2005), «Код да Вінчі» (2006), «Пірати Карибського моря: На краю світу» (2007), «Гра Престолів» (з 2011) та інші [там само]. Першим же фільмом в якому пролунав дудук, за відомостями С. Оганесяна, став «Пепо» (музика А. Хачатуряна). Виконавцем же став М. Маргарян. Як можна переконатися дудук застосовували в кінострічках різних країн і жанрів – від історичних драм до пригодницьких фентезі. Для усвідомлення ролі дудука представимо роль дудука в деяких з вищеназваних картинах.

У багатьох випадках у фільмах дудук служить втіленням образу далекий давнини, описуючи події давно минулих днів, тому не випадково серед названих фільмів чимало таких, які включають певні епізоди з історії. Одним з них є історичний художній фільм режисера Рідлі Скотта "Гладіатор", що оповідає про великого воєначальника Стародавнього Риму Максимус, який приніс імперії численні перемоги у війнах проти німецьких варварів. Композиторами саундтрека до фільму стилі Ханс Циммер (німецький кінокомпозитор) і Ліза Джеррард (австрійська вокалістка і композитор). Вони створили різні за характером музичні теми, відповідні тієї чи іншої події в фільмі, серед яких одне з найбільш важливих місць займає тема, доручена дудук.

Показово, що фільм відкривається звучанням саме цього народного інструменту, налаштовуючи слухача на майбутній хід подій. Дана тема багата в образно-смысловому плані, оскільки крім посилення на старовину в ній закладені почуття головного героя, його туга за рідним краєм, за рідними. Сумна тема дудука також передбачає трагічних результат. Її мелодія має діатонічну основу з мінорним нахилом. Її діапазон не перевищує октави, а мелодія має пісенний характер. Вона являє собою варіантні повтори мелодії. В її основі переспів і розвиток одного мотиву, заснованого на колоподібних рухах з ходом на третю сходинку лада і її оспівування, зупинка на другій ступені ладу. Тембр дудука і вібрато на продовжених звуках надають темі особливий колорит, одночасно зачаровує і щемлива душу. Слід зазначити, що партію дудука в цьому саундтреку виконав Дживан Гаспарян, завдяки якому, нагадаємо, цей інструмент завоював світову популярність, а музикант завдяки цьому саундтреку отримав американську премію – «Золотий глобус».

Також хочу згадати слова самих творців цієї чарівності. Дживан Гаспарян розповідає, що «Ханс Циммер запросив мене в студію, "і каже:" Ось це ти повинен зіграти". Я два рази її послухав і сказав: "Можна записувати"». Це була музика для «Гладіатора». А ось які спогади у Ханса Циммера: «Я завжди хотів писати музику для Дживана Гаспаряна. Я думаю, що він один з найбільш

вражаючих музикантів в світі. Він створює єдине в своєму роді унікальне звучання, яке відразу ж западає в пам'ять» [20].

Подібного роду функцію дудук виконує в серіалі «Зена – королева воїнів». Він звучить на тлі оркестру, «проспівуючи» сумну мелодію, багату на мелізми. У фільмі «Код Да Вінчі» партія гобоя розосереджена по партитурі, однак, його звучання виникає в кульмінаційні моменти сюжету, наприклад, в момент вищого пізнання, коли була знайдена карта, яка веде до священного Граалю, і в фіналі фільму, коли головна героїня Софія згадує своє дитинство. Так, для цього фільму обраний дудук вищого ладу, що пов'язано з його смисловим навантаженням, оскільки його партія має просвітлений характер, в чому полягає відмінність від інших фільмів. У серіалі «Гра престолів» дудуковою темою наділена Дейнеріс, «мати драконів». Тут дудук пов'язаний з образом дотракійцев, стародавнього кочового племені.

У зовсім іншому амплуа дудук представлений в британсько-американському фільмі – «Онєгін», створеному в 1999 році режисером Мартою Файнс. Тут дудук відходить від семантики давніх історичних подій, вірменського колориту і постає перед слухачем як ліричний, повний почуттів і емоцій, здатний висловити всю глибину любовних переживань в душі Тетяни Ларіної. Неймовірна історія нерозділеної, але сильної і ніжної любові юної дівчини спонукала композитора Магнуса Файнса, який створив саундтрек до фільму, до пошуку відповідного тембру, здатного висловити настільки глибокі щирі почуття. Тому не випадково саме дудук з його оксамитовим, наближеним до людського голосу тембром, представився композитору найбільш підходящим для втілення теми кохання Тетяни. Її мелодія пісенна і має діатонічну основу, але при цьому не позбавлена хроматизмів – прохідних, допоміжних – мають спадну спрямованість. Мелодія починається з V ступеня і поступово опускається до I ступені ладу. Вона звучить на тлі гітарних переборів, які відтіняють м'яке звучання дудука. Так, його функція в даному фільмі інша в порівнянні з історичними жанрами. Він відходить від характерної

для нього в фільмографії семантики і стає виразником тонких душевних почуттів.

У багатьох фільмах, наприклад, «Хроніки Нарнії» або «Арарат», музика дудука звучить або наживо, або у синтезованому варіанті. Автор інтернет-видання пригадує слова Л. В. Бетховена про те, що неможливо висловити те, що хочеш тільки оркестром – і тут на допомогу приходить голос людини, що вважається найкращим інструментом [21].

Це також підтверджує усе вищесказане та знов таки доводить, що це застосовується до вірменського дудука. У сьогоденній індустрії кінематографу все частіше можна почути не тільки його класичне звучання, але також і тембри ультрасучасного аудіо- та відео-обладнання спільно з екзотичними інструментами, завдяки чому звучання оновлюється, отримуючи особливу унікальність.

Так, партія дудука в кінофільмах грає важливу роль. При цьому, вірменський народний інструмент набуває різного образно-сміслового навантаження, яке визначає композитор в зв'язку з семантичними лініями сюжету.

Другий виділений аспект – пісенна творчість найбільш відповідає глибинним властивостям даного інструменту. На думку М. Рукхяна, вплетіння дудука в партитуру того чи іншого твору, його образно-сміслові навантаження в ньому, відрізняється в залежності від задуму автора. Наприклад, в «Ниві, що пустує» для камерного струнного оркестру і дзвонів з дудуками Р. Алтуняна, вірменські народні інструменти «як би нагадують про себе, волають до відродження своєї традиції» [10]. Композитор, задіюючи ансамбль з чотирьох дудуків (сопрановий, альтовий, теноровий, баритональний) і зурни, прагне до збереження давніх традицій вірменського народу, оскільки він виходить із ситуації «вмирання традиції, майже картинно малюючи "порожню ниву", на якій він, композитор, відроджує цю традицію » [там само].

Виконавець постійно змінює різновиди дудуків та зурну, створюючи повну звукову картину плинності життя на тлі тендітності камерного оркестру. Для

композитора основною задачею було створення патетичної дійсності та стремління нагадати, що саме є актуальним.

Дудук – улюбленець у різних складах інструментального ансамблю, особливо у творчості В. Шарафяна та цілої низки пісень його авторства. Цікавий замисел, використання якого допомагає дудуку приєднатися до сучасної музичної естетики. Специфіка даного інструменту унікальна, дуже яскрава та навіть програмна, що наштовхує кожного саме на розкриття цієї таємниці (змісту).

Інструмент ніби сам диктує свої вимоги та вибагливу програму, а композитор її повинен почути. Саме В. Шарафян це розуміє та пропонує дудуку згадати утрачені музично-етичні традиції Armenii, що були тісно пов'язані із Сходом. Композитор створює камерний склад віолончель, фортепіано та дудук. Орнаментальні візерунки мелодій даного ансамблю мов переказ чогось глибинного та цінного для кожного. Це особливий поетичний стиль та його втілення вбачаємо у таких творах, наприклад, Тріо для віолончелі, фортепіано і дудука «Сонце, вино та вітер часів»; для дудука та струнного квартету «Ранкові аромати і пісня акацій»; для дудука, зурни, віолончелі та фортепіано – «Вознесіння кеманче».

М. Рухмян також вказує, що цей стиль використовували також вірменські поети, ашути, інструменталісти. Дослідник відмічає: «В. Шарафян дуже талановито відроджує цю поетичну інтонацію. Його концертні та артистичні твори сьогодні користуються великою популярністю і виконуються віртуозним інструментальним ансамблем «Шовковий шлях» на найпрестижніших концертних майданчиках Європи і Америки» [23]. Творчість В. Шарафяна має великий інтерес у слухачької аудиторії та тільки може надихати на створення інших новацій.

Висновки до Розділу 2

Сфери застосування дудука все збагачуються та розширюються. Зараз намічується тенденція вплетіння тембру дудука у оркестрову партитуру, пісенну творчість, театральні вистави, кінематографічне мистецтво. Якщо казати про розвиток репертуару для дудука у XX столітті, то він невинно зростає. Треба додати, що голос такого інструменту серед інших так чи інакше не обмежений у жанрах для виконання, бо зустрічається навіть у таких напрямках, як джаз, блюз, рок, поп-музика, рок-н-ролл тощо.

Твердження Л. Птушко доводять, що у симфоніях А. Тертеряна символічна програмність пов'язана з жанрово-стилістичними знаками «музики минулого», що активізує «пам'ять» музики. Важливу роль грає специфіка мислення композитора, в основі якої лежить принцип з'єднання та взаємодії двох «стилістичних полюсів» - музичного мистецтва Сходу та Заходу.

Також у даному розділі ми пояснюємо, чому саме під кутом зору неосимволізму, який виник зовсім нещодавно (друга половина XX століття), дозволяє зрозуміти розмах та глибину усіх концепцій, а також універсалізм музичної мови симфонії. Грунтовні докази стосовно сонористичної техніки письма.

Р. Алтунян турбується про вгасання традиції мистецтва гри на дудуці та намагається її відновлювати, та навіть оновлювати деякі риси звучання та застосування.

РОЗДІЛ 3

СПЕЦИФІКА ТРАКТУВАННЯ ІНСТРУМЕНТА В КОНЦЕРТНИХ ТВОРАХ ДЛЯ СОЛЬНОГО ДУДУКА

3.1. Концерт для дудука з оркестром Г. Анасяна: аспекти виконавського прочитання

Даний твір складається з три-частинної композиційної побудови: I виступає сонатним алегро, II повільна двочастинна форма з серединою, III має риси рондо-сонати.

Стосовно першої частини (*Allegro Moderato*) не маємо змоги зробити повноцінний аналіз, бо нот немає, ні в інтернет-версіях, ні у рамках нотних видань. З наявного аудіо-запису можемо зробити деякі умовні висновки. Використано принцип подвійної експозиції у проведенні головної партії: спочатку в оркестрі, потім у соліста. І немов зв'язка у звучанні труб, валторн та кларнету. Побічна партія триває недовго, має мов короткі переривання та незвичні акцентування, більш тендітна та витончена, але не створює дуже сильного контрасту з боку драматургії.

Розробка починається з варіантного проведення дудуком та оркестром теми головної партії. В якості лірична тема виступає видозмінена побічна партія соліста з віддаленими віртуозними вигуками кларнету. Вони мов рівноправні учасники цього дійства, а струнні лише як гармонійний фон. Дана тема ніби має два куплети (куплетна будова пісні), між якими є програш оркестру без дудукіста.

Після другого куплету одразу наступає реприза, де виклад головної партії у дзеркальному порядку: спочатку у соліста, потім у виконанні усього оркестру. Також проходить побічна партія, досить легка для сприйняття та повторення слухачів, що дуже важливо для поцінувачів мистецтва.

Невдовзі перед завершальною маленькою кодою всіх учасників виступу має місце велика сольна каденція дудукіста. Вона розпочинається і завершується одним мотивом-закликом, який ніби розчиняється у просторі. Пропонується виклад окремих музичних думок, які зв'язані «ферматами тиші»,

що допомагають осмислити вже сказане дудуком (як ми вже згадували раніше, цей інструмент має свою мову). Також використані віртуозні моменти завдяки чергуванню та повторенню близько розташованих звуків, з посиленням звучності, прискоренням – умовна середина каденції. Та після такої бурхливої розповіді соліста знов настає спокій у його душі.

Друга частина (*Moderato*, авторська ремарка – *Molto espressivo*, *d – moll*, 4/4-3/4) починається з оркестрового вступу (1 – 12 тт.), де провідна тема звучить туттійно у кларнету *in B*, перших та других скрипок, альту. Вбачаються риси камерності: склад оркестру (струнні та один лише кларнет), тривалість (компактна), супроводження каденції дудука лише витриманням звуку *d* віолончелі з поміткою *solo ad libitum* наприкінці циклу.



Рис. 1. Г. Анасян, Концерт для дудука з оркестром, II частина, фрагмент

Використовується дудук *in C*, вступає з новою темою у 13 т. Гра на ньому потребує неабияких зусиль та великої майстерності виконавця. Адже чим менше інструмент, тим більше уваги до деталей потребує. Від самого початку ясна атака кожного звуку, а вже згодом (з четвертою долі такту) починається завуальована віртуозність. Бо для простих слухачів це простий мотив, а для виконавця повна концентрація. Перша фраза витримана у досить зручному діапазоні.

Незвична фігурація у других скрипок та альтів (12 – 17 тт.), що супроводжує початок проведення теми дудуком, ніби звукова опора *d – a – cis – a*.



Рис. 2. Г. Анасян, Концерт для дудука з оркестром, II частина, фрагмент

Далі проходить видозмінений варіант теми у оркестрі (з 25 т.) з авторською ремаркою *Mor espressivo*. Після оркестрового програшу помічаємо прийом зменшення тривалостей, з'являються квінтолі замість квартолей. Серед головних прийомів, використаних у даній частині – так назване пережимання губ, бо аплікатура дудука дуже обмежена та за рахунок розмірів тростини можна розширити діапазон інструменту. Композитор цим користується для демонстрації широких можливостей дудука. Важливе місце займає також вібрато, атака, філірування звуку, перманентне дихання. Постійно треба слідкувати за фразуванням, яке у помірному темпі частини має невинний безперервний рух.

Новий матеріал (середина форми) починається з висхідного затакту до 51 т. та має інший розмір 3/4, що ніби привносить риси танцювальності. Також використано спосіб викладу теми з позиції подвійної експозиції: спочатку проходить у оркестрі (51 – 58 тт.), а вже потім у дудука (59 – 76 тт.) – причому його майже не супроводжують, іноді прослуховуються педаль струнних та маленькі поспівки.

Виклад репризи основної теми (від 77 т.) починається з повернення первинного розміру 4/4 та відразу у звучанні дудука, яка плавно через фермату переходить у потаємному каденцію соліста на *pp* лише з педальним звуком *d* віолончелі, які розчиняються у просторі.

Третя частина (*Allegro*, *A – dur*, 3/4) містить певні межі розділів, які позначені наявністю реприз, двох вольт, фермат, зміною тональностей та темпових вказівок. Класичний фінал нагадує рондо-сонату, бо тема рефрену проходить 4 рази.

Состав оркестру відразу говорить о помпезності того, що відбувається. Основна тема доручена флейтам, тромбону, першим та другим скрипкам; інші мають педальний фон (гобой, кларнет, валторни), точний раз (литаври та контрабаси), заповнюють паузи теми невпинним розвитком варіантного проведення теми (альти та віолончелі). Але все стихає після вступу соліста у 10 такті і з масштабного звучання прослуховуються лише поодинокі четверті, лише у пічікато віолончелі є обривки теми.

Тільки-но дудук закінчив свою розповідь, оркестр знову демонструє свято (26 – 41 тт.). Раптом змінюється усе (*Moderato, a – moll, 6/8*) та дудук захльостує хвиля віртуозних стрімких пасажів та дуже чітко артикульованих триольних восьмих тривалостей. Іноді інші духові інструменти намагаються вступити у цей турнір перешкод: у звучанні кларнета (50; 58; 68 тт.), гобоя (51 т.). Цей прийом діалогу показово доказує нам наявність моменту змагання, що є корінною властивістю жанру концерта. Р. Штраус у Концерті для гобоя та малого оркестру, датованого 1945 роком, також має постійні переклички солюючого гобоя та інших учасників оркестру (як із духовими, так і зі струнними інструментами).

Завершується перша тема цього швидкого епізоду (з авторською позначкою на II) на короткій зупинці у вигляді фермати, через які далі слідує мікрокаденція дудука на VI (78 – 80 тт.), супроводжувана лише басами оркестру (див. малюнок 3). Після неї слідує оркестровий програш з демонстрацією віртуозності скрипок та альтів (81 – 95 тт.)



Рис. 3. Г. Анасян, Концерт для дудука з оркестром, III частина, фрагмент

Чим далі, тим усе цікавіше. Наступає танцювальний розділ (*Moderato, poco a poco asse*, 3/4) чисто оркестровий, де спочатку відбувається діалог флейти із кларнетом, а згодом він перетворюється у полілог з участю усіх інструментів партитури (96 – 123 тт.).

Відпочивши дудук повертається до нас у 124 т. в основній тональності та первинному темпі, але в зовсім іншому розмірі (*Allegro moderato, A – dur*, 5/8), демонструє два варіанти викладу теми з репризами: перший (124 – 135 тт. ; 136 – 139 тт.) має діалог з кларнетом та гобоєм; другий (140 – 156 тт.; проходить у однойменному мінорі *a – moll*.

Невелика оркестрова зв'язка (157 – 165) приводить нас до *A – dur* (від 166 т.). Це дуже яскрава гра світлотіней мажору та мінору не може не вражати. Та саме у цій тональності вторгається чотири частинна тема дудуку (див. малюнок 4) у 6/8 як питання-заклик (170 – 173 тт.) та розгорнута відповідь оркестру (174 – 181 тт.).



Рис. 4. Г. Анасян, Концерт для дудука з оркестром, III частина, фрагмент

А знову смуток (5/8, *a – moll*) та стрибко-подібний рух у мелодії дудука, немов коник. Тільки гобой і кларнет ніби збивають ритм кроків комахи (див. мал. 5, 182 – 185 тт.) та згодом гармонійний фон струнних перехоплює ініціативу духових, наладивши ритмічну основу для соліста (186 – 189 тт.).



Рис. 5. Г. Анасян, Концерт для дудука з оркестром, III частина, фрагмент

Оркестрова зв'язка (190 – 195 тт.) повертає нам світло *A – dur*, але ще у дивному розмірі 7/8 та не містить теми, простежується тільки ритмо-формула

(див. мал. 6) дві восьмих – дві восьмих – тріольні восьмі тривалості, а згодом лишається лише литаври (194 – 195 тт.) як тихий стук серця.



Рис. 6. Г. Анасян, Концерт для дудука з оркестром, Фінал, фрагмент

Нас вітає (*Allegro*, 5/8, 196 – 211 тт.) енергійний дудук з віртуозними злетами, дуже точною атакою, майже топтання, оспівування та рух навколо двох звуків. Цю варіантну тему епізоду підхоплює оркестр (з 204 т.), даючи змогу відпочити солісту перед другою мікро-каденцією (212 – 213 тт.).

Та після фермати (214 – 218 тт.) проходить кадансування і відбувається завершення даного Концерту.

Дана частина наповнена звучанням дудука *in H*. В основній темі лунає твердий штрих та наповнений сфокусований звук виконавця, подекуди з використанням вібрації. Після невеликої модуляції слідує східний мугам. Тут завдання ускладнюється і починаються випробування дрібною технікою

пальців (багато віртуозних тривалостей). Для дудукіста саме третя частина є найскладнішою: постійні полутонові переходи у швидкому темпі, пасажі, декілька модуляцій у верхньому діапазоні (доволі складно, бо досягається шляхом передування).

У 80-тих роках пролунав Концерт для дудука Ю. Геворкяна і саме експерименти у ньому виявили свої проблеми. Наскільки органічно поєднуються традиції гри на дудуці з законами розвитку європейського інструменталізму? Це питання актуально і нині, хоча А. Тертерян у своїй творчості досить впевнено відповів на нього.

3.2. «Tico-Tico» Зекинья де Абреу: виразні можливості інструмента

Бразильська пісня «*Tico-Tico no Fubá*» («горобець у кукурудзяній муці»), написана Зекинья де Абреу (Zequinha de Abreu) у 1917 році. Багато творів цього композитора згодом були забуті, але саме ця здобула шаленої популярності та має безліч аранжувань. Спочатку назва була іншою «*Tico-Tico no farelo*» («горобець на висівках»), але у бразильського гітариста *Americo Jacomino* «*Canhoto*» виявилася творча робота із таким же заголовком. Тому сучасна назва з'явилася у 1931 році, і вже згодом *Aloysio de Oliveira* написав оригінальний текст португальською мовою [41].

Поза межами Бразилії пісня досягла найвищої популярності у 40-х роках минулого століття, успішними записами Етел Сміт (*Ethel Smith*), Сестер Ендрюс (з англійською мовою слів Ервіна Дрейка – *Ervin Drake*), Кармен Міранди (*Carmen Miranda*) та інших.

Наведемо інформацію стосовно записів. Перше втілення твору зробив *Orquestra Colbaz* (Колумбія 22029, 1931). Далі слідувало виконання Етел Сміта на органі *Hammond* у фільмі MGM «Купальна красуня» (1944), після чого її запис досяг американських поп-чартів у листопаді 1944 року, досягнувши свого піку в №14 27 січня 1945 року і розійшовся тиражем майже у два мільйони примірників у всьому світі.

Кармен Міранда та Рей Конніфф (*Ray Cornniff*) зробили популярний варіант запису пісні. Сестри Ендрюс (*The Andrews Sisters*) почали її співати 7 березня 1944 року, і вона ненадовго дійшла до хіт-парадів. Також існує запис Фреда Варінга та пенсільванців (*Fred Waring and the Pennsylvanians*) у 1956 році (Decca DL8221) у складі альбому «Візит у Діснейленд». Гітарист фламенко Пако де Лусія (*Paco de Lucia*) приєднався до цієї традиції постійного відродження та оновлення «*Tico-Tico*» у 1967 році.

Також відомі три різні версії, які знамениті виконавці включали у свої альбоми: бразильський співак Ней Матогроссо (*Ney Matogrosso*) – *Batuque*

(2006); Даніела Меркурій (*Daniela Mercury*) – *Canibália* (2009); японський гурт *Ali Project* з новою лірикою, що створила співачка Аріка Такарано (2015).

На сьогоднішній день існує більше ніж 60 версій «*Tico-Tico*». Біографічний фільм про Зеквінью де Абреу вийшов під такою ж назвою «*Tico-Tico no Fuba*», створений у 1952 році бразильською кіностудією *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, головну роль зіграв Ансельмо Дуарте у якості Абреу. Заголовна фраза сама по собі не менш популярна та міститься у ліриці пісні «*O Pato*», яку прославив Жоао Гілберто (*Joao Gilberto*).

Даний твір набув широко використання у кіномистецтві та телебаченні. Ерос Волуся (*Eros Volusia*) створив танцювальний номер із своїми колегами на музику «*Tico-Tico*» у 1942 році. Цей твір також був показаний у сегменті «*Aquarela do Brasil*» фільму про Уолта Діснея «*Saludos Amigos*» (1942) та в «Радіо Дні Вуді Аллена» (1987).

Вже кілька десятиліть у *Quebec* використовується даний твір для рекламних роликів фарби *Sico*. Цю пісню можна почути в різних епізодах бельгійського мультфільму «*Kabouter Wesley*», супроводження суперечок Тома та Джері в епізоді «*Muscle Beach Tom*».

Досить незвичне використання пісні: на церемонії закриття літніх Олімпійських ігор (2016); адаптована до відеоігор *Just Dance 2017* та *Civilization VI*; ставши мелодійною функцією під час відкриття набору бразильської поп-співачки Анітті в Ріо-Лісбоа (2018); під час їх налаштування між виступами гурту *Jerry Garcia*.

Розглянемо саму структуру пісні «*Tico-Tico*» та її перетворення завдяки дудуку. Почнемо з того, що вона написана, як зазначає інтернет-дайджест зарубіжного видання [41], у доволі популярному бразильському інструментальному музичному жанрі *choro*, що перекладається з португальської як «крик» або «плач» (в народі звично називати *chquinho* – «маленький плач»). Виник у Ріо-де-Жанейро в XIX столітті та незважаючи на свою назву, часто має швидкий і щасливий ритм. Для нього характерна

віртуозність, наявність імпровізації, тонке чуття модуляцій, наповнення синкопами та контрапунктом.

Даний жанр в оригіналі виконували у складні невеликого ансамблю – тріо на флейті, гітарі та *savaquinho* (редактор статті [41] пропонує нам пояснювальну розшифровку інструменту – невеликий хордофон із чотирма струнами). Також зафіксовані випадки використання інших учасників під час створення музичного виступу – мандоліна, кларнет, саксофон, труба, тромбон. Та обов'язково ритм-секція, що підтримує описані вище мелодійні інструменти, в состав котрої входять гітари (6-ти та 7-ми струнні – басові лінії розвитку), *pandeiro*.

Структурно склад *choro* містить три частини, зіграні у формі рондо: *AABVACCA*, де кожний розділ в іншому ключі – основна тональність – споріднена, модуляції – тональність субдомінанти. «*Tico-Tico*» (*Allegro*, 2/2) майже відтворює дані вимоги: основна тональність *fis-moll* – наявність модуляцій простежувалася – паралельна *A-dur*.

Починається з чотиритактового вступу оркестру, який настраює відразу на танцювальні мотиви. Характерний рух восьми у провідних духових (флейта, гобой, кларнет) та струнних (перші, другі скрипки, альти), інші учасники оркестру виконують роль гармонічної основи мелодії.

Рис. 7. Зекинья де Абреу «Tico-tico», фрагмент

Вступає тема А у виконанні дудука, яка містить дві великі фрази (5 – 11 тт.; 13 – 19 тт.), наприкінці першої викрикують всі духові та ударні інструменти (12 т.).

До основної мелодії додається рух по тризвукам та вона проводиться на октаву вище. По схемі, запропонованій раніше, можна назвати розділ В (20 – 32 тт.). Духові підтримують виконавця стаккатними стрибучими восьмими тривалостями (24 – 27 тт.), а струнна група допомагає озвучувати висхідні тризвуки (21, 23, 29 тт.)



Рис. 8. Зекинья де Абреу «Tico-tico», фрагмент

Розділ С характеризується різними відхиленнями у тональному плані, які розпочалися з проведенням основної теми. Умовно даний фрагмент циклу це варіації основної теми А: перша (33 – 52 тт.) лунає у соліста в дещо у зміненому варіанті з невинним розвитком та вже згодом у *tutti* ному звучанні оркестру та дудука (з 43 т.); друга з перериванням короткими восьмими паузами (53 – 67 тт.). За допомогою двох позначок **S** (сеньо як «сигнал» з італ.) ми повертаємося до початку викладу солістом основної теми А (5 т.) твору у тональності *fis-moll*.

Та вже з 33 т. стрибаємо на невелику коду «Tico-Tico» (68 – 74 тт.) за допомогою двох **⦿** (фонарів) та закінчується віхреподібний звуковий потік на переможному звучанні *A-dur*.

Висновки до Розділу 3

Розгляд запропонованих творів для дудука демонструє порушення класичних норм створення жанру концерту. Помітний вплив європейських тенденцій у розвитку інструменталізму.

Концерт для дудука з оркестром Г. Анасяна має класичну композиційно-структурну побудову: містить три частини (сонатне алегро, повільна друга у простій двучастинній формі, рондо-соната), прониклива каденція наприкінці першої частини, дух змагання оркестру та дудука, виражений у численних діалогах та полілогах.

Незвичним є використання: мікро-каденцій соліста у другій та третій частинах, дудуків різних строїв. Саме звучання дудука вже досить насичене, містить глибинний зміст, історію. То чутно його грайливість і танцювальність (I ч.), то великий смуток та бурхливі душевні переживання (II ч.), навіть елементи елегантного вальсування та легкої віртуозності пустуна (III ч.).

Багатогранність дудука безкінечна, та з кожним твором він все не перестає вражати. Як він зміг оновити, надати нового життя, додати нотки мудрості та все ж таки тембрального озвучування «*Tico-Tico*» все продовжує надихати.

ВИСНОВКИ

Дане дослідження присвячене вивченню дудука в композиторській практиці сучасної академічної музики через призму інтерпретологічного аспекту. Здійснений аналіз втілення образу дудука у симфонічних творах А. Тетеряна та Р. Алтуняна, його використання у пісенній творчості, а також у кінематографічному мистецтві дозволяє нам зробити такі висновки:

1. Історичний огляд розвитку дудука, у тому числі розкриття особливостей ладу, звучання інструменту довело його вагому значимість у вірменській культурі та неабиякий вплив на музичне мистецтво.

2. За допомогою виявлення творів різних жанрів та напрямів виділили дві сторони медалі дудука – ансамблевий та сольний.

3. Розібравшись у корінних властивостях такого давнього інструменту із своїм характером, зуміли дати оцінку образно-смісловому навантаженню дудука і специфіку його трактування. Дудук – це голос данини, природи, міфів. Навіть під час використання у кінематографі він важливий один, у монолозі.

4. Розкрили взаємозв'язок виконавської та композиторської практики за допомогою виявлення тембрових, семантичних і технічних особливостей інструменту з характером композиторського письма у творах для сольного дудука. Цей інструмент сам ніби диктує свою вибагливу програму, а композитор повинен її відчувати та тільки зробити оформлення навколо цього дива.

5. Дудукісти зараз здобули мирову славу, з'єднуючи народну і академічну практику, використовуючи різні інтонаційні моделі, але при цьому зберігаючи свою самотність, тембр. Дудук завжди надає твору особливий колорит, типову фарбу звучання, наповнює твори особливою духовністю, височиною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський, В. Н. (2010). *Історія духового музичного-виконавського мистецтва*: в 2 кн. Київ: Задруга, 320.
2. Бірюков, С. (1977). *Імпровізаційність в музиці* // Рада. Музика. №3, 113–118.
3. Богданов, В. О. (2007). *Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку XX століття)*: монографія. Харків: Основа, 350.
4. Валькова, В. Б. (1992). Музыкальный тематизм и мифологическое мышление // *Музыка и миф* [отв. ред. и сост. Валькова В. Б.]. М., 40–62. (Труды / Гос. муз.–пед. ин-т им. Гнесиных; Вып. 118).
5. Вікторова, О. (2005). Лінії Авета Тертерян. *Авет Тертерян – 75: Міжнар. конференція-фестиваль: Традиції і новаторство*. Розділ секторів, 52–60.
6. Вірменська РСР: Духові інструменти (1963). *Атлас музичних інструментів народів РСР*. М., 87–88.
7. Гаспарян, Дж.: «Я не можу жити без дудука» [інтерв'ю]. Retrieved from <https://www.culture.ru/materials/135830/dzhivan-gasparyan-ya-ne-mogu-zhit-bez-duduka>
8. Докшицер, Т. А. (1999). *Путь к творчеству*. М.: Муравей, 216.
9. Зубарян, Ж. П. (1984). *Національна своєрідність тематизму в вірменської симфонічної музики перших повоєнних років*. (автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР, 19.
10. Іваськів, І. Вірменський інструмент, який молиться. Retrieved from <http://lifeacademy.pearl.pp.ua/armjanskij-duduk-instrument-kotoryj-molitsja.html>
11. Карс, А. (1990). *Історія оркестровки*. [ред. М. Іванов-Борецький, Н. Корндорф]. М.: Музика, 304.
12. Кюрегян, Т. (2003). *Форма в музиці XVII – XX століть*. Моск. гос. консерваторія ім. П. І. Чайковського. 2-е изд. М.: ТЦ Сфера, 343.

13. Маркова, Е. Н. (1991). *Интонационная концепция истории музыки*. (автореф. дис. ... док. мистецтвознавства). Киев: Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 38.
14. Минасян (Минасов), Г. В. (2004). *Школа игры на дудуке*. 2-е изд., перераб. и доп. На английском, русском и армянском языках. Ереван: КОМИТАС, 236.
15. Москаленко, В. Г. (1994). *Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа)*. Киев: Госконсерватория, 157.
16. Назайкинский, Е. (1982). *Логика музыкальной композиции*. М.: Музыка, 319.
17. Назайкинский, Е. (1988). *Звуковой мир музыки*. М.: Музыка, 256.
18. Назайкинский, Е. (2003). *Стиль и жанр в музыке: учебное пособие*. М.: ВЛАДОС, 248.
19. Оганесян, С. Е. (2012). *Вірменський народний духовий інструмент – дудук*. (автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Єреван: Нац. академ. наук республіки Вірменія ін-т іскуств, 22.
20. Птушко, Л. А. (1994). *Стиль симфоній Авета Тертерян*. (автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Нижній Новгород: Нижегород. держ. консерваторія імені М. І. Глінки, 18.
21. Рухкян, М. А. (2005). Пізнання традицій: зворотній зв'язок // *Авет Тертерян - 75: Міжнар. конференція-фестиваль: традиції і новаторство*. Розділ секторів, 5–12.
22. Рухкян, М. А. Дудук в сучасній професійній музиці. Частина 1. Retrieved from <http://dudukist.ru/blog1-3/111-duduk-v-sovremennoj-professionalnoj-muzyke-chast-1-rukhkryan-m-a>
23. Рухкян, М. А. Дудук в сучасній професійній музиці. Частина 2. Retrieved from <http://dudukist.ru/blog1-3/112-duduk-v-sovremennoj-professionalnoj-muzyke-chast-2-rukhkryan-m-a>
24. Сапонов, М. А. (1982). *Искусство импровизации: импровизац. виды творчества в западноевроп. музыке сред. веков и Возрождения*. М.: Музыка, 77.

25. Соколов, О. В. (1994). *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры*: [монография]. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 216.
26. Тертерян, А. (2005) / 75: *Міжнар. конференція-фестиваль: традиції і новаторство*. Розділ секторів, 176.
27. Усов, Ю. (1989). *Історія зарубіжного виконавства на духових інструментах*. М.: Музыка, 205.
28. Чулаки, М. І. (1972). *Інструменти симфонічного оркестру*. 3-е изд. М.: Музыка, 176.
29. Шаповалова, Л.В. (2007). *Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве*. Харьков.: Скорпион, 292.
30. Anassian, H. Dimankar with Henrik Anassian. Interview. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=qpnltC_rlng
31. Anassian, H. Concert for Duduk & Orchestra. State Symphonic Orchestra of Yakutsk "Symphonica Artica". Director – Pavel Vaskovski. Duduk – Emmanuel Hovhannisyan. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=qzXV1DMTWDM&feature=share&fbclid=IwAR0Q_acJvP5itYHGp-nqzSpX-n5alGp4gnGmgLao4wFU1732kALNa4HeKU
32. Anassian, H. Concert for Duduk & Orchestra. II & III ch. Harutyun Chkolyan (Duduk) and the Kharkiv Youth Academic Symphony Orchestra "Slobozhansky" at the "Classical Feeriya 2018" concert. Yury Yakovenko (Conductor). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=YliYBNogWqI&feature=share&fbclid=IwAR1pfKRr8_kVhK_bDjYtVk7_1KfFnGSip_yj3lhgRlz_j5LiQl2mT5Ewaro
33. Chkolyan, H. Tico Tico / Zequinha de Abreu/ (Live in Kharkov). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=3we5-LDnKzc&feature=share&fbclid=IwAR2g2BcZL29CbXOAOcQG8EW6k0nby1GkHQVIWDVViP4MPqOe_3PxW-HVEEs
34. Choro. Retrieved from <https://en.wikipedia.org/wiki/Choro>
35. Gasparyan, J. Biography. Retrieved from www.libramusic.gr/artists/nazeli.html

36. Gasparian, J. Compositions. Retrieved from www.traditionalcrossroads.com/pages/4268.html
37. Gasparian, J. Gladiator Theme (Live in Concert from 65 Years on Stage - 2011) [Відео]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=gYmAzwQPfdY>
38. Gasparian, J. Music review. Audio. Retrieved from www.bbc.co.uk/radio3/world/womadgasparian.shtml.
39. Hovsepyan, V. Biography. Retrieved from <https://www.last.fm/ru/music/Vache+Hovsepyan/+wiki?fbclid=IwAR0QRvmKulJznaYltzhl3E7J4PCurWMV-YtVj1FcVfZfn6Xeold1dzMrj4g>
40. Terterian, A. Symphony no. 3 I, Culture Orchestra, Kirill Karabits. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=SwOE_H4W39w&feature=youtu.be
41. Tico-Tico no Fuba. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Tico-Tico_no_Fub%C3%A1