

**МАРИАМ АРУТЮНОВНА
АСАТРЯН**

Музыковед

E-mail: mariam.asatryan@yahoo.it

Doi:10.58580/18290019-2022.1.62-98

«Երաժշտական հայաստան» ամսագրի խմբագրական
խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գոհար Կազենի ծագոյակի՝
2.5.2022 թ., ընդունվել է տպագրության՝ 10.10.2022 թ.,
Ներկայացրել է հեղինակը՝ 20.4.2022 թ.

ԵՊԿ Պրոֆեսոր, արվեստագիտության դոկտոր Մարիամ Կորյունի Մարգարիկանի առաջարկմամբ ներկայացնում ենք
գիտական բանավեճ, որն առաջացել է հոդվածագրի ներկայացրած նյութի
շուրջ և արձագանք գտել տաղանդավոր կոմպոզիտոր
Ավետ Տերտերյանի արվեստը հետազոտողների շրջանում: Այն լինելու է շարունակական:

Общие черты в творчестве Джачинто Шельси и Авета Тертеряна: дихотомические категории созидания и разрушения

Абстракт

В статье рассматриваются общность двух композиторов: Джачинто Шельси и Авета Тертеряна на основе сходства их стилистических и эстетических черт. Музыка двух композиторов не тождественна, она содержит многое отличий, несущих отпечаток личности авторов и их времени. В их музыке проявилась яркая индивидуальность, и атмосфера культурного субстрата, типичная для их времени. Яркими являются также различия в выборе средств, инструментов, композиторских техник и методов сочинения. В частности, автор останавливается на двух тенденциях, отражающих бытийные категории созидания и разрушения, которые представлены в разных оркестровых и камерных произведениях композиторов.

Ключевые слова: Джачинто Шельси, Авет Тертерян, созидание и разрушение.

Ամենափոքր

Երաժշտագետ Մարիամ Հարությունի Ասատրյան (Միլան, Իտալիա). - «Զայշնստ Շելսի և Ավետ Տերտերյանի սուեղծագործական ընդհանուր գծերը, համադրման կատագորիաներ՝ արարշական և ոչնչացնող ուժերի»:

Հոդվածը նվիրված է Երկու մեծ ստեղծագործողների՝ իտալացի կոմպոզիտոր Զայշնստ Շելսի (1905-1988) և Ավետ Տերտերյանի (1929-1994) ընդհանրությանը: Այն ներկայացվում է իրենց երաժշտական ոճի և էսթետիկայի հիմնական գծերի համադրման միջոցով: Հոդվածում հեղինակը հիմնականում կանգ է առնում ստեղծագործության երկու միտումների՝ արարշական և ոչնչացնող ուժերի արտահայտման և նրանց երաժշտական ձևակերպման վրա, միտումներ՝ որոնք տեղ են գտել հիմնականում նվազակարգային փոքր և մեծ կտավի ստեղծագործություններում:

Քանակի բառեր. Զայշնստ Շելսի, Ավետ Տերտերյան, արարշություն և ոչնչացում:

Abstract

Musicologist Mariam Harutyun Asatryan (Milan, Italy) - "Common Features in the works of Giacinto Scelsi and Avet Terteryan, dichotomous categories of creative and destructive forces".

The article discusses the common features of two great composers: the Italian composer Giacinto Scelsi (1905-1988) and Avet Terteryan (1929-1994). It is presented through the comparison of the main features of their musical style and aesthetics. In the article, the author mainly focuses on two types of works reflecting the categories of creative and destructive forces and their musical formulation, which are represented mainly in small- and large-scale orchestral works.

Key Words: Giacinto Scelsi, Avet Terteryan, creation and destruction.

На богатейшем фоне композиторских исканий, концептуальных и технических находок XX в. своей невероятной общностью выделяются фигуры Джачинто Шельси и Авета Тертеряна. Схожесть настолько велика, что заставляет задаться вопросом о возможном взаимовлиянии стилей композиторов. Вопрос этот пока остается без ответа, можно лишь предположить, что поскольку Дж. Шельси принадлежит к более старшему поколению, то он мог повлиять на формирование взглядов А. Тертеряна. Но изолированность советского общества от западного, повлекшая за собой культурную изоляцию нашей страны, почти исключает эту гипотезу. Форум советских и итальянских композиторов в Дилижане частично приоткрыл завесу над западноевропейским музыкальным миром, за ними последовали Варшавская осень в 1985 г. и встреча А. Тертеряна с Луиджи Ноно в Берлине в 1986 г., но эти события случились уже после того, как черты стиля А. Тертеряна, напоминающие стиль Дж. Шельси, уже сложились. А. Тертерян побывал в Германии и раньше – в 1964 г., но до 70-х гг. музыка Шельси не исполнялась ни в Италии (за редчайшим исключением), ни в Германии. Так что, пока в будущем не будет найдено каких-нибудь следов реального личного знакомства или знания музыки одного композитора другим, вопрос о причине их сходства придется считать открытым и можно лишь строить догадки о том, как эта общность могла образоваться: объективностью их идей или же, что очень вероятно, схожестью интересов и естественных наклонностей. А может быть, как в случае с одновременным рождением идеи серийности у Арнольда Шенберга, Йозефа Маттиаса Хауэра и Николая Рославца, как говорится, идеи просто носились в воздухе. При этом точно известно, что источником вдохновения обоих композиторов явился Восток в целом и в частности индийская культура. У Дж. Шельси соприкосновение с восточными культурами произошло в 1929-1930-х гг. во время его поездки к сестре в Александрию (Египет), за которой последовало долгое путешествие по всему Ближнему Востоку и Малой Азии, а А. Тертерян познакомился с буддийской культурой в Монголии в 1971 в составе делегации Министерства культуры СССР.

Дж. Шельси (1905-1988) вместе с Луиджи Даллапиккола принадлежит к промежуточному поколению между так называемыми композиторами восьмидесятых, родившихся около 80-х гг. XIX в. (Джан Франческо Малипперо, Альфредо Казелла, Отторино Респиги, Ильдебрандо Пиццетти), обновившими круг образов и композиционных техник итальянской музыки и, с другой стороны, представителями авангардной музыки, такими, как Лучано Берио и Луиджи Ноно, одного поколения с А. Тертеряном, устремившимися, с одной стороны в сферу электронной музыки, а с другой стороны, в инструментальной музыке принявшими примат серийной техники и последующего за ней тотального сериализма. Он отстоял по своим интересам от предыдущего поколения, его интересы были более прогрессивными и полностью укладывались в русло устремлений второго

поколения авангардной музыки, но, в отличие от последнего, после ученических проб он полностью отказался от использования серийной техники и, с другой стороны, не экспериментировал с электронной музыкой. Его единственными электронными инструментами были записывающие магнитофоны Ревокс и прототип современных синтезаторов Ондиола, впоследствии быстро вышедших из употребления.

Несмотря на то, что по глубине и тонкости идей и точности их реализации музыка Дж. Шельси во многом превосходила музыку послевоенного авангарда, несмотря на активное участие Дж. Шельси в организации концертов для других композиторов с целью популяризации их искусства и обновления музыкальной жизни страны, музыкальный эстеблишмент оказывал ему молчаливое противодействие: основными представителями музыкального искусства Италии и Европы его творчество не принималось и его музыка не звучала на концертах, посвященных авангардной музыке, в репертуар которых регулярно входили произведения П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Берио, Л. Ноно и других европейских и итальянских композиторов. Тому виной кажущаяся простота композиторского стиля Дж. Шельси, необычность музыки, стиль сочинения и стиль работы над партитурой, а также то, что сам композитор говорил о своей музыке.

Исключение составили несколько концертов в Париже (1940, 1950, 1960), вызвавшие широкий резонанс среди критиков (1.С.194), а в Риме, городе, в котором Дж. Шельси провел всю свою зрелую жизнь, его музыку изредка можно было услышать лишь в ассоциации GINC (*Gruppo Improvvisazione Nuova Consonanza*), которая была создана во многом благодаря усилиям Шельси, и в Институте американской культуры. Интерес к его музыке пробудился лишь в 70-е гг. не в самой Италии, а в странах северной Европы - Голландии и Германии и внезапно обнаружилось, что *“целая глава истории вчерашней музыки должна быть заново переписана: вторая часть этого века немыслима без Шельси. Он открыл совершенно новый способ сочинения музыки, который до этого не знали на Западе. В начале 50-х существовало мало альтернатив смирительной рубашке сериализма, которые не уводили бы в прошлое. Потом, к 1960-61 гг. мы пережили шок, когда открыли для себя Лигети. Мало кто знал, что Фридрих Церха в своем оркестровом цикле *Spiegel* уже достиг почти таких же результатов, но никто не знал, что существовал композитор, уже прошедший тот же путь гораздо раньше и более радикально”*. Так писал известный критик Гарри Олбрайх в брошюре к диску записывающей компании *Accord*, которая выпустила оркестровые произведения Шельси (2).

В России первопроходцами в изучении музыки Дж. Шельси были Левон Акопян и Мария Кузнецова (3). В 2012 г. при совместном участии Фонда Изабеллы Шельси и Института итальянской культуры в Москве прошел День Джачинто Шельси в Московской консерватории, который включал доклады директоров Фонда и концерт, в котором прозвучали некоторые произведения композитора. Это событие пробудило широкий интерес к его музыке, и с тех

Գիտական քանակել

пор она прочно вошла в исполнительский репертуар московских музыкантов.

Дж. Шельси и А. Тертеряна, несмотря на их схожесть, редко сопоставляют по величине и по общности. Одна из причин этого в том, что Дж. Шельси до недавних времен не был известен в среде музыкантов советского и постсоветского музыкального пространства, а А. Тертерян, к сожалению, не входит в группу советских композиторов своих современников, таких, как Софья Губайдулина, Альфред Шнитке и Гия Канчели, знакомых итальянским музыковедам. В Германии, к счастью, дело обстоит лучшим образом, но эти две фигуры там не сопоставляются. В России тему общности двух композиторов впервые подняла Мария Кузнецова в своей книге и в вышедшей после нее статье (4).

Эстетические взгляды Дж. Шельси нашли наиболее полное выражение в записях 50-х и 70-х гг., но опубликованы были позже, в 80-90-х, немногим раньше тертерянских, которые были собраны в книге “Беседы с Аветом Тертеряном” и впервые вышли в свет в 1989 г. под редакцией Рубена Тертеряна. Оба композитора щедро делились своими взглядами на искусство в личных беседах и в интервью, при этом у Дж. Шельси они носят более развернутый и подробный характер. Целиком его работы были представлены вначале на французском, затем на итальянском, а впоследствии на немецком языках (5). Сравнительный анализ эстетических взглядов и круга тем композиторов выявляет очень много общих мыслей о творческом процессе, об источнике вдохновения. Так, М. Кузнецова в качестве общих называет интерес к Рудольфу Штайнеру, к восточным культурам, идею необходимости проникновения в ее дух, а не в букву, тенденцию к микрохроматике, к монодичности выражения музыкальной мысли и схожесть мыслей о значении отдельного звука. Например, Дж. Шельси утверждает, что звук сам по себе в начальной стадии содержит все сущее, все пространственные и временные измерения и что, проникая в недра звука можно услышать его внутреннее содержание - пульсацию и услышать биение сердца мироздания, а потом выразить его в музыке. А вот схожая мысль А. Тертеряна: “Звук - это целая симфония. Он воздействует на тебя, уводит в иные состояния, и в нем можно представить себе все мироздание, в микрокосмосе его структуры можно увидеть всю вселенную” (6. С. 179). У обоих композиторов есть одинаковые по сути высказывания о глубине звука, выраженной с помощью спектральных и тембровых параметров, о его пульсации, расщеплении звука на составные части, об эволюции слуха, которая, по мнению обоих, приведет в будущем к способности воспринимать частицы тонов “невооруженным” слухом.

Всесторонний обзор общих черт композиторов достоин подробного и полноценного исследования, тем более, что кроме эстетических предпосылок, схожесть наблюдается в

стилистике их музыки, ощущается при ее прослушивании и во время анализа. Сужая ракурс исследования, укажем на одно общее качество их музыки: “запредельность” ее истоков. Оба композитора утверждали, что через медитативное вслушивание в звук можно “услышать” и выразить в музыке целиком воспринятое в том, выходящем за пределы сознательного восприятия трансцендентном измерении, в котором хранятся все события: и далеко минувшие, и грядущие. Эта “вертикальная” связь у Дж. Шельси была настолько выражена, что он утверждал, что таким образом “получал” даже названия произведений, при чем уже после их сочинения. Сравним их высказывания на эту тему. А. Тертерян говорит: “Композитор как бы улавливает звуковой мир, тончайшие волны, которые посылаются ему извне, из какого-то космического пространства” (6. С. 154). Этому высказыванию предшествовало более подробное описание у Дж. Шельси в написанном еще в 50-х гг. эссе *“L'art et Satan”*: “Искусство - это инструмент априорного восприятия сущности, средство интуитивного общения с силами запредельного мира. Художник копается в глубинах своей души, чтобы постичь высшую реальность, скрытую за внешним видом предметов. Можем ли мы требовать, [...] чтобы искусство отказалось от своей метафизической функции? Эта трансцендентность присуща ему, поскольку сама его роль состоит в том, чтобы нарушать законы вселенной, кристаллизуя будущее для того, чтобы придать ему прочную форму. Настоящую ценность искусство приобретает лишь тогда, когда оно собирает чудесные частицы недоступного Абсолюта” (7). В эссе *“Son et musique”* читаем: “Эти [...] сообщения кажутся звуковыми откровениями, похожими на мистические состояния сознания, в которых проявляется запредельная или даже божественная реальность. [...] Смысл существования музыки, которая черпает вдохновение в вибрациях уровня девахана, состоит не в прославлении Бога или в усладе чувств или интеллекта, а в синтезе вибраций, полученных через вдохновение и в ее передаче в целях осуществления несознательного перехода в трансцендентность*.

Художник становится каналом передачи вибраций, содержащих жизненные силы и неограниченную творческую мощь” (8. С. 608).

Если медитация - это средство проникновения в тайны запредельного мира, а сам этот мир, согласно часто упоминаемому Александром Скрябиным античному сакральному принципу “как вверху, так и внизу”, содержит прообраз всего, что мы имеем возможность наблюдать и

* Согласно мистику и антропософию Рудольфу Штайнеру (1861-1925) девахан - это уровень астрального мира, в котором художники воспринимают вибрации, которые ими потом переводятся на язык искусства. Подробнее о иерархическом устройстве астрального мира, сочинения и восприятии музыки в книге Р. Штайнера “Сущность музыкального переживания тона в человеке”.

Գիտական բանավեճ

переживать в реальном мире, то многоликость образного содержания полученной таким образом музыки у композиторов не должна удивлять. При всем разнообразии тем очевидно, что определенное их количество укладывается в дихотомические категории созидания и разрушения, актуальные сегодня для нас и ввиду празднования столетия основания Ереванской консерватории и, с другой стороны, ввиду тяжелой ситуации, которую переживает наша страна. Тема созидания и разрушения - это тема двух фундаментальных аспектов существования материи, и она - в числе основополагающих в искусстве обоих композиторов. В реальной жизни они представлены дихотомическими состояниями жизни и смерти, чередованием времен года, отраженным в мифах Феникса или Ара Прекрасного и везде, где устанавливается нечто новое и где старое безжалостно разрушается, чтобы в циклическом водовороте событий дать начало новому. На этом основывается теория этногенеза Льва Гумилева, эти два состояния в психоанализе подразумеваются во фрейдовских терминах либидо и мортидо, они же имеются в виду в философских понятиях хаоса и порядка, в тенденциях к энтропии и антиэнтропии*.

Дж. Шельси и А. Тертерян, конечно, не единственные композиторы, писавшие о созидании и о разрушении, но эти циклические процессы по-отдельности очень точно и, самое главное, схожим образом осмыслены и звучат в музыке этих композиторов. В музыке оба состояния также ясно выражены в буддистских традициях, которые вдохновляли обоих.

Условно можно назвать созидающими те их произведения, вначале которых мы слышим одинокий звук. Он как бы является издалека и в процессе неспешного приближения раскрывается и проявляет свои новые качества. Этот непрограммный и абстрактный звук конструктивен: он указывает на становление, повествует о чем-то неизведанном, приносит новые ощущения, указывает на новый путь. Этот звук конкретным образом взаимодействует со слушателем: он задает направление духовной эволюции, поэтому при прослушивании он возвышает и нередко ведет к просветлению, или катарсису. Даже если его тембр или интонации прямо или косвенно указывают на нечто знакомое, такое, как каманча или жанр оровела и, соответственно, как говорил А. Тертерян, пробуждают родовую или генетическую память, такой звук ведет к переосмыслинию старого и его задача - возвестить и привнести в слуховой опыт нечто новое и созидательное. Носителем этой образной сферы обычно является одинокий звук струнного инструмента, как каманча в Шестой симфонии А. Тертеряна или скрипка и альт, как в центральных квартетах Дж. Шельси, а иногда эта роль дана голосу, как во Второй симфонии Тертеряна.

* Теория этногенеза Льва Гумилева основана на гипотезе цикличности жизни наций, которая строится по образу цикличности жизни одного человека: рождение - молодость - зрелость - старость и исчезновение.

по мере изложения к одиночному звуку присоединяется группа струнных. Музыка при этом течет медленно, ритмически и метрически не акцентируется, не прерывается ударами или тембровыми противопоставлениями: все новые звуки, тембры, инструменты вливаются в ткань постепенно, как бы становясь внутренним качеством звука, которое проявляется по мере его приближения и раскрытия и, таким образом, создавая впечатление стереофонического расширения начального звука, о котором упоминали оба композитора. Интервальный состав в мелодиях этих произведений достаточно однороден, не содержит резких скачков. Эта образная сфера раскрыта в исследовательской литературе по-отдельности в произведениях и Дж. Шельси и А. Тертеряна, что же касается сопоставления этих образов в музыке обоих композиторов, то именно об этой сфере говорит М. Кузнецова, определяя как "образы созерцательности, отрещения" и указывая на их восточное происхождение. Она анализирует эти черты на основе сопоставления лирической поэмы "Анант" Дж. Шельси и Пятой симфонии А. Тертеряна. У Дж. Шельси, кроме "Анант", в этом стиле написаны Второй, Третий и Четвертый квартеты, о которых он говорил, что речь в них идет об освобождении, Четыре пьесы на одну ноту, Айон и др. У А. Тертеряна - это Второй квартет, Вторая и Шестая симфонии.

Второй образной сфере присущи проявления более активные, как бы потрясающие слушателя, повествующие о разрушении, о воцаряющемся хаосе, прообразом которых может являться любое событие, несущее разрушение жизни одного человека, города, цивилизации. Разрушение также естественно, как и созидание и рождение. Как бы ни был логичен и естественно понятен этот аспект жизни, его восприятие, вероятно, также осуществлялось композиторами именно через ощущения, полученные в медитативном состоянии и в дальнейшем изображались в музыке. Видимо так, из данных, хранящихся в том запредельном измерении, возникли такие произведения, как Седьмая симфония А. Тертеряна, которая, даже несмотря на отсутствие программного объяснения, была трактована как предвестник Спитакского землетрясения (1988). Сам композитор считал его предостережением, может быть поэтому ее начальные удары М. Рухян трактует как набат. "Запись оглушительного "хруста" ассоциируется с апокалипсисом, звучит как предостережение человечеству от "раскола" Земли, если же вообще, правомерно словесное объяснение музыкальных образов", определяет композитор. А у Дж. Шельси так создается симфоническое полотно "Уаксактун", которое, кроме подзаголовка "город цивилизации Майя, разрушенный ею же по религиозным причинам", никакого другого объяснения от автора так и не получило. Но разрушающую силу звука он вкратце охарактеризовал так: "В звуке мы открываем целую вселенную с обертонами,

Գիտական քննավեճ

которые никогда не слышим. Звук наполняет пространство, в котором вы находитесь, он вас окружает. В нем можно плавать. Тем не менее, звук может быть не только созидающим, но и разрушающим. Он лечебный. Он может исцелять так же, как и уничтожать” (9 С.706).

Характерные черты в реализации второй сферы - ритмически и метрически нерегулярно преподносимые сильные и жесткие удары. Удары не единичны, они даются группами по несколько. Не заметно в них нарастающих и убывающих линий динамики: удары одинаково сильны, они обрушаются группой без предупреждения и также внезапно прекращаются. Они могут звучать на фоне более мягких линий других инструментов, которые при этом никак их не смягчают. Часто удары предваряются тишиной и уходят в тишину и внезапность их прекращения заставляет застыть в ожидании новой серии. Ощущение разрушающей их мощи настолько явно, что Л. Акопян называет их хтоническими ритмами. Другая группа, участвующая в создании этой образной сферы - это медные: у Дж. Шельси в основном низкого, басового звучания. Их партия длится долго и непрерывно, при этом ритмически, метрически и темброво неровно, со “рваной” фактурой несмотря на то, что они часто играют всей группой или большей ее частью. Роль медных в подобных произведениях - изобразить некие “иерихонские трубы”, разрушить существующий порядок. У Дж. Шельси разрушительную мощь может выражать и голос, как в некоторых песнях *Canti del capricorno* и в *Yamaon**.

Эта сфера выражена в Седьмой, в некоторой степени в Третьей симфонии А. Тертеряна и в симфонических произведениях Дж. Шельси *Uaxactun*, *Hurqualia*, а также в указанном небольшом произведении *Yamaon* для малого состава. Конечно, Дж. Шельси и А. Тертерян не первые и не единственные композиторы, у которых медные звучат пронзительно, а ударные беспорядочно и напористо: их явным предшественником был И. Стравинский, с архаичностью, метро-ритмической непредсказуемостью своих ранних балетов. Следующим этапом в линии наследования можно указать футуризм, который отразился на раннем творчестве Дж. Шельси. Буйство энергии, выраженное похожими методами, встречаем и у других композиторов, но именно у Дж. Шельси и А. Тертеряна трактовка образной сферы получает похожее объяснение разрушительной стихии и очень похожую реализацию, а также преподносится не как повествование

* Эталонным считается исполнение этих произведений исполнителями, с которыми работал Дж. Шельси. В случае с *Yamaon*-ом считаются Nicholas Isherwood (<https://www.youtube.com/watch?v=67GR0WPxAkk>), а в *Canti del capricorno* - японская певица Michiko Hirayama (в интернете в свободном доступе можно найти несколько версий ее исполнения этого цикла).

о разрушении, а как само разрушение.

Музыка двух композиторов, конечно, не тождественна, она содержит много отличий, несущих отпечаток личности авторов и их времени. В их музыке проявилась яркая индивидуальность, и атмосфера культурного субстрата, типичная для их времени. Яркими являются также различия в выборе средств, инструментов, композиторских техник и методов сочинения. Поэтому какими бы вечными ни были темы, поднятые ими в творчестве и каким бы абстрактным ни было при этом содержание их музыки, сквозь нее можно прочитать все то, что отличало этих композиторов. Тем более удивительным кажется при этом наличие общих фундаментальных черт в стиле их работы, в эстетике и в самой музыке, которую композиторы предлагают воспринимать как послание с небес, повествующее о прошлом и будущем человечества.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Левон*, Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхарда, Джачинто Шельси, Жан Барраке., М.: Государственный институт искусствознания, 2019.
2. *Giacinto Scelsi* (1905-1988), Works for chorus and orchestra, Orchestre de la Radio-Television Polonaise de Cracovie, Jurg Wytnbach, ACCORD 476 1072, 1989-1990.
3. *Акопян Левон*, Джачинто Шельси // Искусство музыки. Теория и история, № 1-2, 2011; Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхарда, Джачинто Шельси, Жан Барраке, М.: Государственный институт искусствознания, 2019 г. *Кузнецова Мария*, Медленная музыка отечественного постмодерна., М.: Маска, 2011; Джачинто Шельси: двойственность и двусмысличество звука //Музыкальная академия, 2016. № 1, стр. 16—22; *Молчанов Андрей*, “Симфония одного звука” Джачинто Шельси в контексте развития музыкального искусства XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, Тамбов: Грамота, 2017. № 5(79), стр. 106—111.
4. *Кузнецова Мария*, Медленная музыка отечественного постмодерна, Маска, Москва 2011; Джачинто Шельси и Авет Тертерян: о сходстве несходного //Музыкальная академия. 2016. № 1.
5. Основные работы Шельси рассыпаны по номерам журнала “i suoni, le onde...”, выпускаемым Фондом И. Шельси, а также собраны в представленных ниже сборниках и монографиях.
Akopyan Levon., Great outsiders of music of the 20th century: Edgar Varese, Roberto Gerhard, Giacinto Scelsi, Jean Barraque., M.: State Institute of Art Studies, 2019.
Giacinto Scelsi (1905-1988), Works for chorus and orchestra, Orchestre de la Radio-T?l?vision Polonaise de Cracovie, J?rg Wytnbach, ACCORD 476 1072, 1989-1990.
Hakobyan Levon, Giacinto Schelsi // The Art of Music. Theory and History, N 1-2, 2011; Great outsiders of music of the 20th century: Edgard Var?se, Roberto Gerhard, Giacinto Schelsi, Jean Barraque, Moscow: State Institute of Art Studies, 2019. Kuznetsova Maria., Slow music of Russian postmodern., Moscow: Mask., 2011; Giacinto Scelsi: duality and ambiguity of sound // Academy of Music, 2016. N 1, pp. 16-22; Molchanov Andrei, "Symphony of one sound" by

Գիտական բանավեճ

Giacinto Scelsi in the context of the development of musical art of the twentieth century // Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice, Tambov: Diploma, 2017. N 5(79), pp. 106-111.

Kuznetsova Maria, Slow music of Russian postmodern, Mask, Moscow 2011; Giacinto Shelsi and Avet Terteryan: about the similarity of the dissimilar // Academy of Music. 2016. N 1. Schelsi's main works are scattered among the issues of the journal "i suoni, le onde.", published by the I. Schelsi Foundation, and also collected in the collections and monographs presented below.

На итальянском:

Scelsi Giacinto, Art et connaissance, Roma, Le parole gelate, 1982; *Scelsi Giacinto*, Hvolution du rythme под ред. Adriano Cremonese. Roma, Fondazione Isabella Scelsi, 1982;

Scelsi Giacinto, Hvolution de l'harmonie под ред. Adriano Cremonese. Roma, Fondazione Isabella Scelsi, 1992.

Scelsi Giacinto, Il Sogno 101 Prima e Seconda parte, под ред. Luciano Martinis и Alessandra Carlotta Pellegrini, Quodibet, Macerata 2010.

На французском:

Scelsi Giacinto, Les anges sont ailleurs... под ред. Sharon Kanach, Actes Sud, Parigi 2006.

Scelsi Giacinto, Giacinto Scelsi, Il Sogno 101 in Mymoires prasenffis et commenffis par Luciano Martinis et Alessandra Carlotta Pellegrini, под ред. Sharon Kanach, Arles, Actes Sud, 2009. Двуязычное издание на немецком:

Scelsi Giacinto, Die Magie des Klangs in Gesammelte Schriften, т. I e II под ред. Friederich Jaecker. Colonia, MusikTexte Zeitschrift for neue Musik, 2013.

6. Тертерян Р., Авет Тертерян. Диалоги, Ер.: издательство ЕГК, 2010.

7. «L'art et Satan» в Scelsi Giacinto, Die Magie des Klangs in Gesammelte Schriften, т. I e II под ред. Friederich Jaecker. Colonia, MusikTexte Zeitschrift for neue Musik, 2013, стр. 588. Здесь и далее перевод Мариам Асатрян.

8. «Son et musique» в Scelsi Giacinto, Die Magie des Klangs in Gesammelte Schriften, т. I e II под ред. Friederich Jaecker. Colonia, MusikTexte Zeitschrift for neue Musik, 2013, стр. 608.

9. «Conversazione con Franck Mallet, Amrie-CMile Mazzoni et Marc Texier» в Scelsi Giacinto, Die Magie des Klangs in

Gesammelte Schriften, т. I e II под ред. Friederich Jaecker. Colonia, MusikTexte Zeitschrift for neue Musik, 2013, стр. 706.

REFERENCES

1. Akopyan Levon., Velikie autsajdery muzyki XX veka: Edgar Varez, Roberto Gerharda, Dzhachinto Shel'si, Zhan Barrake., M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, 2019.
2. Giacinto Scelsi (1905-1988), Works for chorus and orchestra, Orchestre de la Radio-Tljvision Polonaise de Cracovie, J?rg Wyttensbach, ACCORD 476 1072, 1989-1990.
3. Akopyan Levon, Dzhachinto Shel'si, //Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya, N 1-2, 2011; Velikie autsajdery muzyki XX veka: Edgar Varez, Roberto Gerharda, Dzhachinto Shel'si, Zhan Barrake, M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, 2019 g. Kuznetsova Mariya., Medlennaya muzyka otechestvennogo postmoderna., M.: Maska., 2011; Dzhachinto Shel'si: dvojstven- nost' i dvusmyslennost' zvuka //Muzykal'naja akademiya, 2016. N 1, str. 16-22; Mol'yan Andrej, "Simfoniya odnogo zvuka" Dzhachinto Shel'si v kontekste razvitiya muzykal'nogo iskusst- va HH veka //Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i uridich- eskie nauki, kul'turologiya i iskusstvozvedenie. Voprosy teorii i praktiki, Tambov: Gramota, 2017. N 5(79), str. 106-111.
4. Kuznecova Marija, Medlennaja muzyka otechestvennogo postmoderna, Maska, Moskva 2011; Dzhachinto Shel'si i Avet Terteryan: o skhodstve neskhodnogo //Muzykal'naja akademiya. 2016. N 1.
5. Osnovnye raboty Shel'si rasspisy po nomeram zhurnala "i suoni, le onde...", vypuskaemym Fondom I. Shel'si, a takzhe sobrany v predstavlenykh nizhe sbornikakh i monografiyakh.

Հեղինակի մասին. ՄԱՐԻԱՄ ԱՐԱԴՅՈՆՈՎԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ, երաժշտագետ: Ավարտել է Երևանի պետական կոնսերվատորիայի երաժշտական բաժինը և Պալիայի պետական համալսարանի (Բուալիա) երաժշտական ֆակուլտետը: Ավարտել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտուրան: Դասավանդել է կոնսերվատորիայում և աշխատել է Երաժշտական Հայաստան ամսագրի խմբագրությունում: Խոպական երաժշտագետ-վերլուծաբանների խմբի՝ GATM-ի անդամ է: Մասնագիտական հետարքրորդությունների ղործը՝ XX դարի կոմպոզիտորների երաժշտական ոճերն են, ստեղծագործական մեթոդները, էսթետիկական և փիլիսոփայական հայացքները: Մասնակցում է բազմաթիվ եվրոպական գիտաժողովների (Բուալիայում, Սերբիայում, Իռլանդիայում, Դանիայում), տպագրվում է արտերկրի զանազան հրատարակություններում:

Об авторе: МАРИАМ АРУДЮНОВНА АСАТРЯН, музыковед. Окончила: отделение музыковедения Ереванской государственной консерватории и Павийского университета (Италия), аспирантуру Института искусств Национальной Академии Наук Армении. Преподавала в ЕГК, работала в редакции журнала "Музыкальная Армения". Член GATM (итальянской ассоциации по анализу музыки). Сфера профессиональных научных интересов — музыкальные стили, композиционные методы и эстетические, философские взгляды композиторов XX века. Участвует во многих европейских конференциях (в Италии, Сербии, Ирландии, Дании), печатается в разных зарубежных изданиях.

About the author: MARIAM HARUTYUN ASATRYAN is a musicologist. She has graduated from the Department of Musicology at the Yerevan State Conservatory and from the Master course at the University of Pavia, Department of Musicology and Cultural Heritage (Italy). She is also graduated from the PhD course of the Institute of Arts of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia. She taught at the Yerevan Conservatory and worked at the Musical Armenia magazine. She is a member of GATM, the association of musicologists working on musical analysis. The field of her professional research are musical styles, compositional methods, aesthetical and philosophical views of the composers of XX century. She takes part to many European conferences (in Italy, Serbia, Ireland, Denmark) and publishes researchs in various foreign publications.