
КОНЦЕРТ Г. ОВУНЦА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

МАРГАРЯН Г. С.

Произведения Г. Овунца давно стали неотъемлемой частью музыкальной жизни Армении и многих других стран. Они исполняются в Москве, Санкт-Петербурге, Минске, Киеве, Тбилиси. Их знают и тепло принимают в Испании, во Франции, в Англии. Заслуженный деятель искусств республики, профессор Ереванской консерватории Гагик Овунц, являясь автором многих известных произведений, написанных в различных жанрах, выделяется своей самобытностью, страстным стремлением по-новому, с помощью новых выразительных средств выразить свои мысли и чувства.

Разносторонне одарённый музыкант, обладающий ярким, неповторным стилем письма, Гагик Овунц прошёл интенсивный эволюционный путь. В его творчестве нашли своеобразное преломление как принципы профессионально-композиторской европейской школы, так и лучшие достижения классической музыки и композиторского творчества нашего времени.

Другим и, может быть, самым главным живительным источником музыки Овунца являются древние музыкальные национальные традиции. Синтезируя всё это с современными видами техники композиторского письма, он сумел создать свой, оригинальный музыкальный язык, явившийся результатом эволюции его музыкального мышления. Г. Овунца по праву можно назвать новатором, однако новаторство для композитора не есть самоцель, это целый комплекс музыкальных средств выражения, которые способствуют созданию необыкновенного эмоционального накала. Музыка Овунца содержательна, образна и лаконична. Композитор не допускает неоправданных длиннот – всё подчинено определённой идее.

Его музыке чужда внешняя помпезность. Она убеждает содержательностью тематического материала. Ценное качество – чувство художественной меры – никогда не изменяет Г. Овунцу, поскольку над всем главенствует логичность музыкального мышления, выверенное композиторское мастерство, не допускающее смазанных, нечётких контуров. Ему всегда удаётся достичь естественного сплава интеллектуального и эмоционального. Средства выразительности, характерные для современной музыки, используются композитором в полной мере, что даёт возможность

обогатить и обострить интонационные и гармонические звучания, усилить эмоциональное напряжение. Лаконичность форм, чёткость, широта логических линий, ощущение современности сочетаются с творчески понятным традиционным.

Являясь автором многочисленных произведений¹, в силу необыкновенной требовательности к себе и тяги к постоянному самосовершенствованию, Г. Овунц не раз начинал вести новый отсчёт своих произведений. Знакомство с современными партитурами, стремление к обновлению музыкального стиля заставили Г. Овунца кардинально пересмотреть творческую манеру ранних лет, и в результате он “забраковал ряд своих юношеских сочинений”². Так, фортепианный Концерт, написанный в 1986-м году и получивший самые лучшие отклики, по словам самого автора, не удовлетворял его. Композитор хотел внести некоторые коррективы, однако для этого ему понадобилось время для “дозревания”³. Окончательная версия Концерта вышла в свет в 1999-м году. Концерт, как и Первая соната для фортепиано, посвящён одной из лучших исполнительниц музыки Г. Овунца – Светлане Навасардян, являющейся первой исполнительницей концерта (1987)⁴.

¹ *Квартет (для струнных - 1960), 12 прелюдий для фортепиано (1965), 3 цикла инвенций для симфонического оркестра (1968, 1970, 1971), Концертные инвенции для фортепиано и симфонического оркестра (1974), 30 инвенционных пьес для инструментов симфонического оркестра с ф-п, Концертные инвенции для виолончели с оркестром “Гармония звука” (1976), Симфоническая сюита (Хореографические пьесы, 1992), Концерты для скрипки с оркестром (1980), для фортепиано с оркестром (1986), фортепианные Сонаты – N 1 (1977), N 2 (1982), Соната - дуэт для скрипки и виолончели (1981), 10 пьес – монограмм для фортепиано (1989), Соната для скрипки и фортепиано (2006).*

² **Нестьев И.**, *Из аннотации к грамзаписи. (Инвенции для оркестра. Концертные инвенции для фортепиано и оркестра).*

³ *Здесь и далее выделенные косым шрифтом и кавычками слова и выражения взяты из интервью с Гагиком Овунцем.*

⁴ *Концерт неоднократно исполнялся русским пианистом, лауреатом конкурса им. П. И. Чайковского Александром Целяковым. Позднее он звучал в исполнении Анаит Нерсисян, которая также является пропагандисткой ряда произведений Овунца. После выхода в свет откорректированного варианта концерта была сделана запись на компакт диске. Партию фортепиано исполнила Нина Сарапян, дирижёр Геворк Мурадян.*

В ранний период своего творчества, до написания концертов и других развёрнутых произведений, Г. Овунц пробовал себя в миниатюре, как говорит сам композитор – “*шёл от малого*”. Он отчётливо представлял, что в поисках конструктивных закономерностей музыкальных построений крупных форм нужен «закон», нужно найти новые гармонии, которые создадут объёмные звучания, яркие и в то же время подпитанные армянскими народными интонационными красками. Композитор при этом никогда не увлекался конструктивистскими “опытами”. Для него важен путь познания закономерностей развития музыкальной логики, которая, по мысли Овунца, заложена в самом звуке – “клетке звука”. Звуковая организация его сочинений, как справедливо отмечает А. Богданова, “не в умозрительном создании теоретических систем, а в попытках вернуть свежесть и актуальность многим элементам музыкальной выразительности, давно известным и берущим своё начало в природе”⁵. Игра обертонов, их необъятность, используя термин самого Г. Овунца – “безграничность” в то же время очень конкретна. Слушая хорошую музыку, поддаваясь её очарованию, мы словно абстрагируемся и воспринимаем её исключительно чувствами, эмоциями. Композитор же создаёт музыкальные произведения, опираясь прежде всего на свой талант и конкретную гармоническую систему. Музыкальный звук обогащён таким множеством обертонов и складывается в такое множество комбинаций, что при их умелом, талантливым использовании становится возможным создание оригинального музыкального языка. Как пишет сам композитор в теоретической работе “Мысли о гармонии”, “время требует новые формы, новые системы для проявления гармонии, новую профессиональную почву”⁶. Сам композитор сумел создать такую гармоническую систему, “архитектуру звуков”, которая, безусловно, является новаторской, но при этом он не отказался от традиционных средств, а придал им иную функциональность и значимость.

Гармоническая система, изобретённая Г. Овунцем, состоит из трёх ладогармонических соподчинённых систем⁷.

⁵ **Богданова А.**, *Из аннотации к грамзаписи. 30 пьес для инструментов симфонического оркестра с фортепиано.*

⁶ **Овунц Г.**, *Мысли о гармонии, Е., 1995, с. 7.*

⁷ *Там же, с. 8-13.*

Концерт для фортепиано с оркестром принадлежит к числу крупных достижений не только автора, но и армянской музыки в целом, а жанра инструментального концерта – в частности. Он необыкновенно богат палитрой выразительных средств, используемых композитором для осуществления художественного замысла. Г. Овунц варьирует разнообразными возможностями элементов музыкальной речи для достижения наиболее полного соответствия содержания и формы, слияния рационального и эмоционального начал. Сочетание контрастности, образного многообразия с логичностью и естественностью музыкального развития, свободного от схематически заданных форм – примечательная черта концерта. Композитору удалось создать значительное, цельное, эмоционально впечатляющее произведение. Концерт Овунца является одним из самых самобытных армянских фортепианных концертов, отличающихся гармонией замысла и художественного воплощения последнего.

Первая часть концерта (цикл состоит из трёх частей) начинается без вступления. Звучит тема главной партии первой части, которую можно назвать ведущей темой всего концерта (ей отведена очень важная роль в драматургии концерта – она получает развитие не только в начале цикла, но и трансформируется и возвращается в финале). Тема состоит из двух частей, где вторая часть словно является противосложением первой. С первого же звука *c*, взятого одновременно оркестром и солистом, слушатель погружается в атмосферу острых, насыщенных драматизмом диссонирующих звучностей. Чередование основного тона *c* с многократно повторяющимися большими септимами и уменьшёнными октавами в сочетании с другими диссонирующими и чистыми интервалами создаёт контраст разноплановых звучностей, которые, оттеняя друг друга, способствуют зарождению единого интонационного комплекса. Септимы здесь, надо полагать, заменяют собою октавы.

Говоря о септимах в своём фортепианном концерте, Г. Овунц советует не выделять верхний звук, а показывать оба звука, тем самым способствуя выявлению гармонического накала (как и во многих произведениях других армянских авторов, например, без выделения одного из звуков интервала исполняются септимы в “Хорале”, “Токкатине” и других произведениях Бабаджаняна и иных армянских авторов). Ещё более драматично этот интервал предстаёт в оркестровом изложении, где, исполненный разными

группами оркестровых инструментов, приобретает особенно пронзительное звучание. Говоря об интервалах и аккордах у Овунца, необходимо заметить, что поскольку они произошли из сочетания ступеней ладосимметричных систем, то чаще они имеют диссонирующую звучность. И автор не стремится к их благозвучному разрешению, они – каждый в отдельности и в различном сочетании – имеют звуковую и смысловую ценность. Он их чередует, словно демонстрируя их прелесть и усиливая тем самым непреодолимое, желанное тяготение в “чистый лад”⁸, возвращение в который усиливает эффект прежних и последующих красочных, сочных звучаний. Вместе с тем, интервалы и аккорды “предстают как данности, подчёркивается их значимость и красота. Они особо высвечиваются на фоне прозрачной фактурной ткани, не нагромождённой излишними аккордовыми наслоениями. В результате, возникает своеобразное ощущение воздуха, пространства. Эта игра интервалами, сочетающаяся с интенсивными периодически повторяющимися типами движений”⁹, свойственна музыке Г. Овунца.

Такая же “игра” обертоновых ходов прослеживается во взаимодействии оркестра и солиста. Овунц их располагает инверсионно – в оркестре они располагаются в восходящем движении, а в партии солиста – в нисходящем. В дальнейшем инверсионные движения получают своё развитие как отдельно в партии оркестра, так и в партии солирующего фортепиано.

По сути, первая часть (как и первые части фортепианных сонат Г. Овунца) является экспозицией концерта со своим специфическим развитием. Мелодия, которая играет роль побочной партии, – это не что иное, как тема главной партии – вначале бравурная, маршевая, представшая перед нами перевоплощённой, изменившейся в характере. Здесь же она наделена созерцательно-лирическими настроениями, но в ладогармоническом отношении она не претерпела каких-либо изменений.

⁸ Там же, с. 12.

⁹ Джагацпаян К., *Традиционное и новаторское в творчестве Г. Овунца* (Երիտմտաբանի Հանդես, 2005, N 3, с. 51-53). Многие высказывания автора статьи, основанные на исследовании других инструментальных произведений Г. Овунца, с уверенностью можно отнести и к фортепианному концерту, поскольку речь идёт о музыкальном языке композитора.

Небольшой оркестровый эпизод носит черты разработочности. Здесь многократно, по-разному трансформируются лишь отдельные интонации предшествующего музыкального материала – это безусловно кульминационный раздел первой части цикла.

С вступлением солиста начинается эпизод, который в плане тематического развития можно не считать репризой, но если иметь в виду тональный план музыки, то это реприза в самом традиционном смысле этого слова. Мерным, неспешным движением, с повторением одних и тех же ритмов и интонаций развитие как бы “сходит на нет”.

В музыке Г. Овунца велико стремление к объединению частей целого путём изменения тематических ячеек. Композитор добивается этого посредством использования принципа монотематизма, где контрастирующие друг с другом образно-тематические пласты вырастают из одной и той же мелодики, основанной на общности интонационно – звукового комплекса всего произведения. Этот принцип развития характерен для музыки многих композиторов XX века¹⁰.

Желание композитора создать действенный драматический конфликт контрастных образов и состояний, развить и довести его до конечного разрешающего вывода сочетается с умением создать органичное художественное единство, подчинённое общему музыкально-драматургическому замыслу. Это желание двигало Г. Овунцем при создании концерта, *“как прелюдия подготавливает, помогает воспринять ладогармонический строй и в целом канву фуги, так первая часть концерта подготавливает, “настраивает” слушателя к восприятию второй и третьей частей”*. Поэтому небольшая первая часть концерта заканчивается вопросительными диссонирующими звучностями, которые здесь выполняют функцию тоники – тем самым вызывая у слушателей желание услышать дальнейшее развитие. На фоне основного тона *c*, который словно “гасит” напряжение диссонирующих гармоний и потому в эмоциональном смысле является сдерживающим, несколько тормозящим, звучит диссонанс, в основе которого опять слышна большая септима и, образно говоря, дальнейшее развитие словно задерживается в воздухе.

Вторая часть является своего рода интермедией концерта, и несмотря на размеры, а также наличие богатого музыкально-

¹⁰ Подробнее см. *Аматуни С., Арно Бабаджанян, Е., 1985, с. 147.*

тематического материала, выполняет функцию связующей цепи между первой и третьей частями цикла. Видимо, с этой целью композитор здесь не использует полный состав оркестра – задействована только струнная группа. Общий характер второй части можно охарактеризовать как лирико-танцевальный.

Первая тема второй части концерта – один из самых проникновенных образов цикла, который по праву может считаться лирическим центром произведения. Прозрачность письма здесь сочетается с тонкостью гармонизации, капризной прихотливостью мелодического рисунка, хрупкостью, утонченностью чувств. Вместе с тем, этот музыкальный образ отличается необыкновенной сердечностью и теплотой. Интересно, что композитор проведение её поручил исключительно фортепиано. Она ни разу не проходит в оркестре, как и резко контрастирующая с первой, оживлённая вторая тема скерцозного характера с острыми “колючими” интонациями. Эта тема с напористой ритмикой стремительно нарастает, что способствует большому эмоциональному подъёму. Здесь также оркестр играет роль исключительно гармонизирующего начала. Оркестровая партия, сотканная из интонаций обеих тем, искусно, “не назойливо” аккомпанирует то мерными, то чёткими, острыми ритмическими фигурациями.

Вторая часть концертного цикла написана в двухчастной-форме с несколько удлинённой экспозицией, где дважды представлен основной материал – первая и вторая темы и связующая их танцевального характера с чётко очерченной ритмической структурой оркестровая партия. После небольшой разработочной части нет проведений ни одной из тем, т. е. нет репризы в её классическом виде.

Здесь композитор сознательно использует не очень медленный темп. Тема первой части довольно “тяжеловесна”, и дабы не прерывать развития идейно-художественной концепции концерта в целом, средняя часть была задумана в более подвижном темпе, нежели это предполагает сонатно-симфонический цикл, благодаря чему вторая часть, да и весь концерт в целом не страдают чрезмерной детализацией изложения: действие разворачивается естественно, как бы само по себе, в результате чего происходит гармоничный переход к третьей части, где мы становимся свидетелями высокого эмоционального накала. Здесь яркие вспышки драматизма и особая напряжённость музыкального развития достигают кульминации.

Так же, как и в сонатах и скрипичном концерте, основное развитие происходит в третьей части. Здесь автор использует весь оркестровый состав, что способствует смысловой кульминации концерта. Темп быстрый. Импульсивное вступление поручено оркестру на фоне *gis* (фаготы, виолончели, контрабасы, кларнеты и литавры).

Композитор, оставляя неизменным метр (12/8), мастерски ускоряет темп благодаря сокращению длительностей, что “заводит” темп, создавая эффект стремительно надвигающегося неудержимого порыва, таящего в себе некую тревогу и нетерпение. Этому впечатлению опять же способствуют большие септимы, исполняемые струнными. Мотивно-интонационный строй вступления предвосхищает главную тему третьей части, возникающую из лейтмотива, который, всякий раз преобразуясь, предстаёт в различных ипостасях.

Проведение первой темы трёхчастной композиции финала, пронсящейся словно ветер и имеющей черты танцевальности, поручено партии фортепиано. Тема солиста и партия оркестра предстают в инверсионном развитии. Имитации секундовых, квинтовых и других интервальных ходов в оркестре и фортепиано всё более драматизируют образ темы. В конце третьей части они в октавно-аккордовом изложении проходят у солиста в более насыщенном звучании. Роль оркестра здесь сводится к гармонизации удивительно интересной, темброво богатой партии фортепиано.

Занимающим место разработки центральным разделом третьей части начинается самый драматичный раздел концерта. Небольшой музыкальный отрезок (всего одно предложение) “произносит” оркестр. Слышны мотивы вступления, изложение фактурно более насыщенно – звучит весь оркестр. Упругое ритмическое триольное движение способствует ещё большему эмоциональному накалу. Посредством фактурно-диалогического нарастания (оркестр, вслед за ним солист, потом они звучат совместно) мелодическая выразительность приобретает большую определённую. Фортепиано сливается с динамически разрастающейся оркестровой партией, всё более набирающей обороты и так же, как и в первой части концерта, посредством специфических аккордов, образовавшихся в ладогармонических системах, а затем благодаря восхождению октавными последованиями фортепиано происходит “прорыв” Тутти, который звучит в темпе **Largo**. Автор развивает основную мысль – тему главной партии первой

части, а не финала. Слышна её мощная поступь. Она ещё более расширилась благодаря замедлению темпа по сравнению с первой частью и здесь предстаёт в ещё более стальном ритме со звенящими аккордами и фигурациями фортепиано. Таким образом, драматичный образ первой части модифицируется в фанфарный, звучащий торжественно, что явилось результатом подлинно симфонического развития.

Каденция включена в третью часть, являясь тем самым смысловым акцентом цикла. Она несёт большую эмоциональную нагрузку. Значение её в драматургии концерта не сводится к традиционной демонстрации пианистического мастерства, хотя она и отличается достаточной виртуозностью.

Первый раздел каденции построен на материале лирической темы из среднего раздела цикла, звучащей здесь в другом метроритме (6/8). Изложена она не восьмыми длительностями, как в первый раз, а шестнадцатыми, благодаря чему становится более подвижной, ещё более утончённо изложенной фактурно. Автор развивает её в импровизационном характере, что способствует её естественному “перетеканию” в импульсивные восклицания – во второй раздел каденции, варьирующий мотивы оркестрового вступления третьей части цикла. Темп ускорен вдвое. Дальнейшее развитие приводит к третьему, самому драматичному разделу каденции, где вновь возвращается тематический материал первой части, изложенный также в импровизационной манере.

Каденция концерта отличается стилистической и композиционной цельностью, она является своего рода квинтэссенцией всего музыкального материала концерта. Здесь порой в изменённом, сжатом виде предстают несколько трансформировавшиеся образы предшествующего развития. В этом смысле её можно назвать синтетической, как и всю третью часть цикла. Партия солиста и прежде отличалась масштабностью звучания, ритмической упругостью, глубиной проникновения в лирические образы, но её логическое развитие было неразрывно связано с логикой оркестрового развития – партии солиста и оркестра находились в тесном взаимодействии, составляя одно целое. В каденции концерта, как и в фортепианных сонатах, Г. Овунц проявил себя композитором, хорошо владеющим техникой фортепианного письма. Партия солиста изобилует эффектными пассажами, используемыми композитором для достижения ещё большей мощности и масштабности звучания. Она отличается широким ис-

пользованием красочных и регистровых сопоставлений. Аккордовые каскады сочетаются здесь с изощрённой, изысканной фактурой, что способствует наиболее яркому выражению художественного замысла. Вместе с тем, многостороннее использование фортепианной выразительности, красочных ресурсов фортепиано определяется не только и не столько теоретическим знанием композитором пианистических средств, сколько глубиной и значительностью идейного замысла.

Каденция приводит к заключению – небольшой коде, где лаконичными, динамичными интонациями достигается впечатление огромного подъёма. Стремительным “натиском” октав и аккордов солиста и оркестра заканчивается финал.

Характерной чертой фортепианного стиля Г. Овунца является контрастность – свет и тени распределены предельно чётко. Динамические, фактурные, регистровые контрасты рельефны. Наряду с эффектами полнозвучия, насыщенного звучания автор концерта прекрасно владеет мягкими, нежными звуковыми красками.

Одной из особенностей концерта является также то, что партия оркестра, которая прекрасно аккомпанирует солисту, давая ему возможность “показать себя”, порой приобретает “независимый характер” и *“развивается самостоятельно”*. Оркестр, соревнуясь с фортепиано, принимает активное участие в развитии музыкальных мыслей. Примером может явиться оркестровый эпизод в первой части цикла. Мотивы главной партии звучат в двух своих разнохарактерных изложениях одновременно в исполнении деревянно-духовых, медных, ударных, с одной стороны, и струнных – с другой. Непрерывное развёртывание мелодических линий, ритмическая и интонационная сопряжённость звучания по горизонтали позволяют говорить здесь о линейно-полифоническом способе изложения. Музыкальная фактура оркестра столь насыщена, что в переложении для двух фортепиано пианист, исполняющий партию второго рояля, не в состоянии исполнить её один, и автор выписал партию солиста, которая не должна звучать в случае исполнения концерта с оркестром.

Наличие замысла определило и облегчило поиски новых, ярких выразительных средств, одним из которых является ритмика музыки Овунца в целом¹¹ и концерта – в частности. Конструктив-

¹¹ О ритмике в инструментальном творчестве Г. Овунца подробнее см. Джагацпанян К., указ. соч.

ность мышления композитора не могла не повлиять на метроритмическую организацию его музыки. Выше говорилось о “любованиях” композитора аккордовыми и интервальными последовательностями, об обыгрывании обертоновых звуков, что чаще приводит к равномерному ритмическому движению. В концерте, как и в других его сочинениях, преобладает равнопериодический метр. Метр и ритм почти всё время находятся в согласии. Метрическое равновесие главенствует почти во всём концерте. Только в моменты большого эмоционального нагнетания, накала композитор иногда “сжимает” или “разжимает”, “раздвигает” ритмическое движение внутри прежнего метра (происходит как бы ускорение темпа путём смены больших длительностей на меньшие и наоборот – замедление через смену меньших длительностей на большие). Иногда расширение происходит путём смены темпа в том же метре или полной смены метроритма. Но и в этом случае движение остаётся равнометричным. “Даже переменный метр зачастую внутри себя симметричен, слагаемые его не смазаны, а отчётливо ощутимы на слух в силу своей ритмической организованности”¹².

В целом в концерте почти отсутствуют подчёркнуто неровные, “рельефные” ритмы¹³. И может благодаря этому музыкальная канва произведения так гармонично согласована с его метроритмической структурой.

Рассматриваемый концерт хочется назвать симфонической поэмой, потому что части целого очень органичны, они вливаются одна в другую столь убедительно, что создаётся монолитное, богатое разнохарактерными образами цельное произведение. Этому безусловно способствует последовательно проведённый монотематизм, перенесение музыкальных образов одной части в другую.

Здесь напрашиваются параллели между музыкой Г. Овунца и лучшими образцами армянского изобразительного искусства, где есть парадоксальное сочетание яркого колорита со сдержанностью, скупостью, а иногда аскетичностью средств. Так и в случае с концертом – найти отгадку сильнейшего его воздействия очень

¹² Там же.

¹³ Термин К. Джагацпанян. Под ним надо понимать ритмы, бросающиеся в глаза остро вычерченной структурой, как например, синкопы, пунктирные ритмы, всевозможные виды мелизмов и т.д.

трудно. Произведение целостное. Оно захватывает слушателя независимо от степени его музыкальной подготовленности.

Скрипач по своей первой специальности, Гагик Овунц продемонстрировал прекрасное знание специфики многообразной фортепианной фактуры, отличающейся концертным блеском, лирической задушевностью и гармоничной соразмерностью всех элементов¹⁴. Фортепианный концерт открыл новые грани, глубины и масштабы дарования его автора.

Գ. ՀՈՎՈՒՆՑԻ ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԻ ԵՎ ՆՎԱԳԱԽՄԲԻ ԿՈՆՑԵՐՏԸ

ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ Գ. Ս.

Ամփոփում

Հայ երաժշտության մեջ Գ. Հովունցի կոնցերտը դաշնամուրի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար այդ ժանրի լավագույն ստեղծագործություններից է: Լինելով բազմակողմանիորեն օժտված կոմպոզիտոր՝ նա կարողացել է համադրել եվրոպական դասական երաժշտության լավագույն ավանդույթները և արդի երաժշտական ձևերը, մշակել ուրույն և անկրկնելի ոճ: Առաջին մասնագիտությամբ ջութակահար Հովունցը ցուցադրել է բազմազան դաշնամուրային ֆակտուրայի իմացություն:

Հովունցի արվեստի կենարար աղբյուրը հնամենի ժողովրդական երաժշտությունն է: Հենվելով վերջինիս վրա՝ կոմպոզիտորը ստեղծել է ուրույն երաժշտական լեզու, որը երկար ստեղծագործական զարգացման արդյունք է: Հովունցի արվեստը նորարարական է, սակայն նորարարությունը կոմպոզիտորի համար ինքնանպատակ չէ. այն միջոց է վառ և հուզական երաժշտական պատկերներ ստեղծելու համար: Դրա հետ մեկտեղ, կոմպոզիտորի երաժշտությունը քնարերգական է, բովանդակալից և համառոտ:

¹⁴ После первого исполнения этого произведения в 1987-м году на очередном пленуме правления Союза композиторов Армении Светланой Навасардян и симфоническим оркестром радио и телевидения под управлением Рафаеля Мангасаряна бурный взрыв оваций стал свидетельством его безусловной художественной ценности. Хочется закончить статью словами Светланы Навасардян, произнесенными после пленума – “В данном жанре армянской музыки после А. Хачатуряна и “Героической баллады” А. Бабаджаняна концерт Овунца – безусловно, лучшее сочинение” (Гер-Симонян М., Смотр обнажает проблемы (Советская музыка, 1987, август, с. 25-31).