

characteristic of ethnographic analogues, five varieties of wind instruments were determined. Based on the semantic interpretation of the ornament applied to them and the peculiarities of the forms, their ritual functions and gender distribution were established.

Key words: wind instruments, classification by Hornbostel-Sachs, musical archaeology, Late Paleolithic.

UDC 780.6 + 903

VARIETIES OF LATE PALEOLITHIC WIND INSTRUMENTS IN PRIMITIVE MUSICAL AND INSTRUMENTAL CULTURE OF UKRAINE

Olijnyk Olga – Candidate of Art Criticism, Associate Professor
Lviv National Music Academy n.a. M.V. Lysenko, Lviv

The aim of the paper is to introduce into international scientific circulation wind instruments from the territory of Ukraine, analogues of which existed in the Paleolithic era in Europe, to systematize them according to the international classification of musical instruments by Hornbostel-Sachs, as well as to investigate the functions and semantic meaning of individual varieties and their use in magical ritual practices.

Research methodology. The paper uses combined archaeological and organological research methods.

Results. As a result of a complex instrumental analysis, it was established that, according to their morphological features, the varieties of wind instruments found on the territory of Ukraine have analogues among the instruments of the Late Paleolithic era from other territories of Europe, as well as the traditional instruments of the peoples of the world. The semantic interpretation of the geometric ornament, as well as the material from which the flutes were made (bird bones, deer horns), made it possible to establish their gender distribution. Flutes made of bird bones belonged to women – guardians of the family, who were simultaneously «priestesses-shamans» who performed magical rites in order to preserve and protect the family collective. Instead, in many primitive cultures, the horn was a symbol of male power and played an important role in reproductive magical rites related to both the increase in the number of members of the community and animals, as the basis for the survival of primitive collectives. Deer horn flutes belonged to male shamans. Images of men in horned masks and animal skins are known from paintings in caves in France (Troy Frere) and in Ukraine (Balamutivska cave, Chernivtsi region).

Novelty. In the article, for the first time, a comprehensive systematic analysis of the varieties of Late Paleolithic wind instruments from the territory of Ukraine, their functions in magical rites, and gender distribution was carried out.

Practical significance. The paper materials can be used in research on the musical and instrumental culture of the ancient peoples of the world.

Key words: wind instruments, classification by Hornbostel-Sachs, musical archaeology, Late Paleolithic.

Надійшла до редакції 17.04.2023 р.

УДК 375.27.8

ГІТАРНА МУЗИКА ГВІДО САНТОРСОЛІ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ РИСИ ТВОРЧОСТІ

Філатова Тетяна Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики,
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.598>
filatova.tanya@gmail.com

Творчість уругвайського композитора Гвідо Санторсоли, автора майже трьох десятків гітарних композицій, розглянуто в контексті його професійних зв'язків з відомими представниками іспанської, італійської, бразильської, аргентинської шкіл. Враховано специфіку національного розвитку уругвайської культури, її вплив на формування жанрової системи музичного побуту в умовах етнокультурного розмаїття креольських традицій, а також взаємодію фольклорних явищ з академічними процесами засвоєння авангардних технік композиторського письма середини минулого століття. Методологія дослідження спирається на методи історичного, феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального аналізу для: підсумування фактологічної інформації про життєтворчість композитора, визначення жанрових ознак народної музики афро-уругвайського та креольського походження в його гітарному спадку, виокремлення стильових рис творчості та втілення конструктивної логіки додекафонії в звукову організацію музичної тканини. У процесі аналізу циклу «4 латиноамериканські прелюдії» визначені жанрові елементи шоро афро-бразильського походження, креольського вальса-шоро, пісні відаліта і танцю маламбо з аргентинським та уругвайським корінням. У «Старовинній сюїті» виявлено неокласичні пошуки композитора – барокві аллюзії на європейську традицію старовинних інструментальних циклів, із залучення імпровізаційної прелюдії до звичного чергування жанрів менуету, мюзету, сарабанди, жиги. Додекафонна поліфонічна техніка у гітарній творчості композитора охарактеризована як провідний вектор пильної уваги до сучасних методів письма (поруч із октавними явищами); виявлено неортодоксальний характер використання системи, що співіснує з танцювальними ритмами неаполітанської тарантели в «Італійській сонаті № 4», а також з архетипом андалузького фанданго в «Іспанській сонаті № 2», з ритмічним ядром афро-бразильського батукі в «Бразильській сонаті № 5». Темброві наслідування перкусійних звучань розглянуто у зв'язку з використанням специфічних прийомів звуковидобування на гітарі. Стильові вподобання Гвідо Санторсоли до використання

фольклорних ресурсів мультикультурного уругвайського середовища та найближчих регіонів аргентинських та бразильських культур доповнено тяжінням композитора до європейських неокласичних парадигм творчості, а також спробами поєднати нові техніки композиції з матеріалом різної жанрово-стильової природи.

Ключові слова: уругвайська гітарна музика, гітарна творчість Гвідо Санторосоли, жанрово-стильові риси, національні фольклорні традиції.

Постановка проблеми. Гітарна уругвайська музика віддзеркалює мультикультурну панораму розвитку мистецтва країни, у якій історично склалися умови для постійної пролонгації транскультурного обміну між різними етнічними спільнотами європейського, африканського або корінного походження. На рівні місцевого музичного побуту це відбивається перевагою гібридних жанрових явищ креольської природи, у професійній творчості – появою феноменів, які відтворюють синтез нової композиторської техніки і південноамериканських фольклорних традицій. Уругвайські композитори іспанського, французького, італійського походження задовольняють запит на культурну різноманітність в умовах міжнародної міграції та глобалізації. Гітарна музика, розповсюджена у народно-побутовому середовищі, а також художні твори уругвайських авторів формують оригінальний репертуар академічної школи виконавства. Гвідо Санторосола створив «леву частину» гітарних композицій і тому аналіз його творчості уявляється актуальним для пошуку нових наукових дискурсів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед наукових досліджень уругвайської музичної культури можна виокремити роботи Ф. Аросени та С. Агійяра [3] з антропологічного наукового сектора, що спираються на соціологічне вивчення мультикультурного складу сучасних мешканців країни, етногенезу міграційних процесів та впливу на розвиток музичного мистецтва. Сектор музикознавчих публікацій, дотичних до композиторської творчості, музичної історіографії, вивчення стильових тенденцій уругвайської музики, представлений роботами С. Сальгадо [8], Л. Манзіно [7], В. Доценка [1]. Важливі блоки інформації щодо популярної музики містить стаття М. Бордоллі [5]. Вивченню творчості Г. Санторосоли присвячені праці Ф. Бартолоні [4], аналізу додекафонії у творах композитора – публікації М. Аміна, Ф. Карбоне [2]. Суттєві пояснення до власних творів містять надруковані методичні роботи композитора [9]. Аналітика обраних гітарних творів спирається на нотні тексти та наведені зразки їх виконання.

Мета статті – виявити жанрово-стильові риси творчості уругвайського композитора Г. Санторосоли на прикладі його гітарної музики. *Новизна статті* полягає у введенні до вітчизняного музикознавчого обігу матеріалів про уругвайську музичну культуру і гітарну творчість зокрема.

Виклад основного матеріалу. Першим з уругвайських авторів гітарних композицій у ХХ ст. вважається Альфонсо Броква (Alfonso Broqua, 1876–1946 рр.), француз за походженням, що отримав професійну освіту в консерваторіях Парижа та Брюсселя. Його віртуозні етюди «Луна пейзажу», «Відала», «Чакарера», «Романтична самба», «Мілонга», «Пампаси», «Ритми камперос» засновані на фольклорних мотивах та ритмах, поєднаних із колористичною французькою гармонією. Значному розширенню репертуару сприяв уродженець Монтевідео, всесвітньо відомий віртуоз, засновник уругвайської гітарної школи Абель Карлеваро (Abel Carlevaro, 1916–2001 рр.). Його внесок є переконливим за обсягом творів та технічною складністю: «Американські прелюдії» (1957–1963 рр.), Соната «Cronomias» (1972 р.), «Concertodel Plata» для гітари з оркестром (1973 р.), «Сюїта старовинних іспанських танців» (1974 р.), П'ять етюдів, присвячених Вілла-Лобосу (1975, 1988 рр.), «Інтродукція і капричіо» (1983 р.), Концертний дует «Arengua» (1986 р.), Концерт для гітари з оркестром № 3 (1989 р.), «Мікроетюди» (1992–2000 рр.), «Орієнтальна мілонга» (1994 р.), Американський концерт «На південь від Козерога» (1998 р.) для гітари і гітарного квартету; «Концертна фантазія» для гітари, ударних і струнного квартету (1997 р.), «Мілонга сюїта» № 1, № 2 (2005 р.), «Три каденції» (не опубліковані). Нова «амплітуда» технічних можливостей академічного гітарного виконавства дозволяла композиторам південноамериканського авангарду, схильним до експериментування, залучати гітару до власного шляху творчих пошуків.

Гітарний репертуар уругвайської музики суттєво збагатив *Гвідо Санторосола* (Guido Antonio Santórsoladi Bari Bruno, 1904–1994)¹ – скрипаль, диригент, педагог та композитор, який віддавав у своїй творчості перевагу необароковій стилістиці, національним традиціям бразильського та уругвайського фольклору, техніці додекафонії. Крім оркестрових, вокальних, камерних творів, він створив безліч гітарних опусів, з яких у сучасному репертуарі популярні Концертино № 1 для гітари з оркестром (1942 р.), Концерт для гітари з оркестром (1943 р.), Шоро (1944 р.), Романтичний вальс (1944 р.), Старовинна сюїта (1945 р.), П'ять прелюдій (1959 р.), Вальс-шоро (1960 р.), Соната для двох гітар № 1 (1962 р.), Іспанська соната № 2 (1971 р.), Чотири латиноамериканські п'єси (1971 р.), Соната № 3 (1975 р.), Італійська соната № 4 (1977 р.), Подвійний концерт для гітари, клавесина і оркестру (1975 р.), Шість багателей (1977 р.), Концертино для 3-х гітар з оркестром (1978 р.), «Díptico» для гітари (1980 р.), Бразильська соната № 5 (1981 р.), Концерт № 3 для гітари з оркестром (1983 р.) та інші п'єси для гітари соло, дуетів, тріо та гітарних ансамблів.

Найвагоміша частина творів належить до зрілого періоду творчості, починаючи з 1970-х років, коли авторська ініціатива композитора переважно прямувала до галузі гітарної музики. Санторсола залучав інструмент до різноманітних камерних складів або присвячував всю свою увагу виключно тембру гітари. До цього періоду композитор освоїв бразильські жанри, ритми у ранній творчості (1926–1944 рр.); уругвайський фольклор у середні роки (1945–1961 рр.); виявляв схильність до лінійного поліфонічного мислення та перейшов до експериментів із октатонічними звуковими структурами на основі серійних методів.

Написання першого з гітарних творів Концертино для гітари з оркестром було умовою участі у конкурсі під час проживання відомого іспанського гітариста А. Сеговії в Монтевідео. Композиція відзначена першою премією (1942 р.); концертна прем'єра відбулася у 1943 р. у виконанні Абея Карлевара, оркестром диригував автор музики. Контакти з Андресом Сеговією та Ейтором Вілла-Лобосом зміцнили впевненість музиканта у необхідності писати для гітари, враховуючи що в басейні Ла-Плати, сусідніх регіонах Уругваю та Аргентини гітара вважалася найпопулярнішим інструментом. Значну роль у формуванні творчих пріоритетів відіграли численні особисті контакти з гітаристами. На сценах Монтевідео звучала гітарна музика мексиканця Мануеля Понсе, іспанця Мануеля де Фальї, італійця Кастельнуово-Тедеско у виконанні Андреса Сеговії. Згідно з біографічними даними, Сеговія та Санторсола жили в кількох кварталах один від одного, часто зустрічалися на прогулянках, дочка Сеговії брала уроки фортепіано у дружини Санторсоли Сари. Уругвайський гітарист Ісайяс Савіо познайомив музиканта з бразильським дуєтом братів Сержиу та Едуардо Абреу, для яких композитор написав безліч творів. Особисте знайомство з італійським гітаристом та композитором Анжемо Жилардіно відкрило можливості для виконання та публікації творів у Європі [2].

Гітарна спадщина Г. Санторсоли містить 28 сольних композицій, 5 дуєтів, 9 творів для солістів та симфонічного оркестру, 13 камерних творів за участю гітари. Відомий бразильський гітарист Сержиу Абреу (Sérgio Abreu), який часто виконував у дуєті з братом Едуардо нову музику майстра згадував: «Санторсола був пов'язаний із Бразилією, хоча сам ніколи не вважав себе бразильцем. Прожив тут багато років, розмовляв португальською майже без акценту, потім поїхав до Уругваю, але його музика ніколи не була суто бразильською. Я сказав би, що з усіх латиноамериканських композиторів він, безумовно, написав найбільше творів для гітари. Після 1970 р. уже майже нічого не писав для інших інструментів і став практично композитором гітарної музики» [4; 124]. До кращих з його творів, зазвичай, зараховують Вальс-шоро з циклу Чотири латиноамериканські п'єси, Італійську сонату, Старовинну сюїту (особливо Прелюдію з цієї сюїти, яку часто грають окремо від усього циклу), Концерт для двох гітар, присвячений Дуєту Абреу. Гітара у його творах звучить витончено, глибоко за фактурним наповненням, оскільки автор мислить не категоріями інструментального соліста, а масштабами диригента симфонічного оркестру, який прагне до злиття всіх голосів партитури.

Музика Г. Санторсоли вражає різними стильовими обертонами: романтичною витонченістю вальсів-шоро, бароковою строгою злагодженістю поліфонічних ліній у сюїтах, орієнтованих на жанровий каталог п'єс до класичних інструментальних циклів, алюзіями стилів майстрів епохи класицизму в концертних творах «*ala manera clasica*», близькістю до фольклорного народно-побутового середовища чи, навпаки, охопленням конструктивістської логіки додекафонної системи, радикальної щодо музичної мови минулого². Захопленість цією технікою в музиці композитора регулювалася власними слуховими, естетичними враженнями, переживаннями, «чутливістю на метафізичному рівні» [9; 179].

Іноді майже весь спектр позначених орієнтирів можна побачити на сусідніх сторінках п'єс з одного циклу, наприклад, *4 piezas latinoamericanas*. На момент його написання (1971 р.) автор шліфував техніку додекафонії, підпорядковуючи її своїм музично-естетичним уявленням про красу звучання. Назва циклу виражала близькість п'єс до латиноамериканських жанрових архетипів у їхньому гібридному зв'язку з європейськими: шоро, вальс-шоро, відаліта, маламбо. Кожному притаманні специфічні ритмічні малюнки, складність яких обумовлена афро-американськими впливами (приклад 1).

Приклад 1.

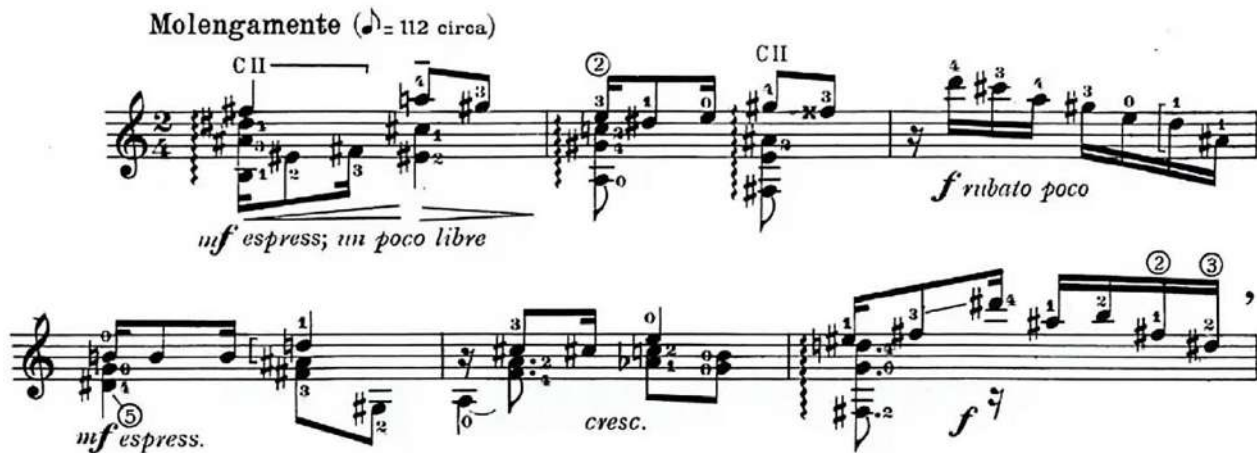
Ритмічне ядро жанрів шоро, відаліта, маламбо



Перші дві п'єси базуються на основі титульного бразильського пісенно-інструментального жанру шоро (choro в пер. «крик», «плач») з акомпанементом флейти, гітари та кавакіньо (маленької чотириструнної бразильської гітари). Ритмічний осередок шоро містить гострий, енергійний синкопований ритм афро-бразильського походження, який в умовах автентичного народно-побутового середовища поєднується з сумними індіанськими наспівами та відлуннями європейських жанрів. Тут же, в атмосфері спокійного темпу, секвенціювання мелодичних фраз, заокруглених виразними інтонаціями «зітхань», підкреслюється лірико-ностальгійна «колія» образу (приклад 2).

Приклад 2.

Г. Санторсола. Чотири латиноамериканські п'єси, № 1 Шоро



Хроматичне поєднання інтонацій терцій і секунд (великих і малих) надає мелодії відтінок пізньоромантичної експресії, який до того ж підтримується акордовими дисонансами³. З лінійних рухів малих терцій пізніше формується октавонічне утворення на основі зменшених септакордів, з'єднаних симетричними комірками «тон-напівтон» (тт. 19-20). Слідом за О. Месіаном, І. Стравінським подібні звукові конструкції своїм новим незвичним звучанням приваблювали також багатьох латиноамериканських авторів, однак Г. Санторсола слідував не їхній ладозвукорядній, неомодальній природі, а шукав можливості взаємодії з додекафонією.

П'єса № 2 *Valsa-Chorosa*, написана під впливом дитячих спогадів про переїзд з Італії до Бразилії, несе той самий ностальгійний відтінок, але ще більш ніжний і сентиментальний, без жодних мовних «викликів». Навпаки, ця п'єса виконана в дусі раннього романтизму: у ній панує м'яка лірика вальсу, яка майже затьмарює жанрові прикмети шоро, розмиті в басових синкопах, а також у характерному мелодичному малюнку з трьох восьмих перед кожною сильною долею. Прозора фактура виразних хроматичних секвенцій доповнює цей зворушливий образ, зігріває слухачів теплими спогадами про щось своє, сокровенне, і тому саме ця п'єса стала однією з найбільш виконуваних⁴, легко відокремлюваних від усього циклу (приклад 3).

Приклад 3.

Г. Санторсола. Чотири латиноамериканські п'єси №2 Вальс-шоро



П'єса № 3 «Відаліта» успадковує традиції американського танцю та пісні гаучі⁵, поширеної в Уругваї (департамент Монтевідео) та на півночі Аргентини (з іспанським текстом). Це сумна,

журлива лірична сповідь індіанської жінки, яка постійно переривається словами про скорботу, тяжке життя і нещастя («горе мені») або про кохання.

Як це заведено в креольських звичаях, мелодія подвоюється в терцію жіночими голосами. Типовий іспанський ритм схожий на андалузький *triste* (в пер. «сумний»), з пунктирним малюнком на першій долі тридольного такту. Авторські ремарки до тексту п'єси (*carinosamente* – любовно; *delicado* – ніжно) підкреслюють характер довірливого, сольного ліричного монологу. Він включає неспішні, романтичні «висловлювання», що чергуються з активними танцювальними рухливими розділами *Piu mosso* і розгорнутою віртуозною сольною каденцією перед репризою.

П'єса № 4 «Маламбо» своєю назвою відсилає до аргентинського танцю південноамериканських ковбоїв (*hauchu*), поширеному також на півдні Бразилії та Уругваї (поряд із самбою та куекою).

Це чоловічий танець сили та доблесті, без вокального супроводу, у ньому головне – ритм. Носіями ритму зазвичай слугують африканські барабани в ансамблі з гітарою і скрипкою, а також ритмічний стукіт підборів танцюристів, що змагаються. У наслідування народного музичного побуту на початку та наприкінці п'єси демонструються фрагменти перкусійних прийомів гри на гітарі⁶.

Диференціація високочастотних та низькочастотних шумових ефектів ударних інструментів досягається за рахунок стукоту окремими пальцями, долонею правої та лівої руки по різних фрагментах верхньої та нижньої обичайки, деки, підставки; прийомом *rasgado* по заглушених струнах (приклад 4).

Приклад 4.

Г. Санторсола. Чотири латиноамериканські п'єси, № 4 Маламбо

The musical score for 'Malambo' by G. Santorsola is presented in four systems. The first system includes annotations: 'en la caja, parte superior.' with a bracket over the first two measures, 'pulg. en el aro superior' with a bracket over the next two measures, 'a m i' (arco mezzo) and 'a m i' (arco mezzo) markings, 'pulg. aro sup. simile' with a bracket over the next two measures, 'm. izq.' (mano izquierda) and 'en el aro inferior.' with a bracket over the next two measures, and 'aro inf.' (arco inferior) with a bracket over the final two measures. The second system includes 'pulg. pp simile' (pulg. pp simile) with a bracket over the first two measures, and 'ver (2) golpear con los nudillos de la mano izq. en el aro inferior.' (ver (2) golpear con los nudillos de la mano izq. en el aro inferior.) with a bracket over the final two measures. The third system is marked 'VII' and includes 'a m i' (arco mezzo) and 'a m i' (arco mezzo) markings, and 'simile' with a bracket over the final two measures. The fourth system includes 'a m i' (arco mezzo) and 'p' (piano) markings, 'simile' with a bracket over the first two measures, 'secco' (secco) with a bracket over the final two measures, and 'molto ff' (molto fortissimo) with a bracket over the final two measures. The score is written for guitar, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

У геміольних ритмах вгадується зв'язок з іспанськими танцями фанданго та булеріасом. Звукова організація мелодії підпорядковується додекафонній техніці: серія з 12-ти тонів, які не повторюються, побудована композитором із сегментів інтервальних зв'язків, переважно терцієвих та малосекундових.

У процесі подальших трансформацій (висотних зсувів серії, її ракоходів, інверсій, ракоходів інверсій) або у випадках двоголосного з'єднання сусідніх тонів секції утворюються консонанси⁷.

Саме вони артикулюються автором, надаючи м'які відтінки цьому густому хроматичному середовищу та підкреслюючи його ритмічну геміольну пульсацію $6/8 = 3/4$ (приклад 5).

Приклад 5.

Г. Санторсола. Чотири латиноамериканські п'єси, № 4 Маламбо

Rítmico y enérgico (♩ = 126)

p (en la parte superior de la caja.) pulgar, en el aro superior

mf casi melódico

У гітарній спадщині Гвідо Санторсоли є чимало сторінок, що відображають стійкість інтересу композитора до стильових зразків, жанрових моделей та мовних «словників» музики минулого. У репертуарі виконавців закріпився гітарний цикл *Старовинна сюїта* (1945 р.) з раннього періоду творчості автора – майстерна стилізація барокових сюїт. Для слухача з художнім смаком, вихованим у найкращих традиціях академічної музики, звукове нагадування про естетичні еталони мови барокової епохи, про історію культури, яка в європейських колах стала частиною колективного підсвідомого досвіду, було зустрінuto з інтересом, оскільки влучання «в резонанс» очікуваної теплоти звуку інструмента у поєднанні з красою музичного вираження сенсу – вже запорука успіху. Для публіки південноамериканських країн це не менш плідний шлях у глибину давно інспірованих міжкультурних зв'язків. Важливою умовою досягнення результату є майстерність створення стилізації.

Старовинна сюїта присвячена уругвайському гітаристу Ісайасу Савіо (Isaías Sávio)⁸. Композитор вибрав для реконструкції циклічну модель з чотирьох барокових танців із додаванням на початок циклу прелюдії: Прелюдія – Менует – Мюзет – Сарабанда – Жига, які звучали в бахівську епоху в одній тональності та без перерви⁹.

Прелюдія створена як алюзія на імпровізаційну манеру викладу фігураційного тематизму, що дуже віддалено нагадує перші такти відомої прелюдії до-мажор Й.-С. Баха¹⁰, подібна ж манера властива і пізнішим зразкам фігурованого хоралу. Орнаментальний, арпеджований фактурний малюнок тканини прикрашається мелодичним рельєфом; значно пізніше (тт. 49-63) рух припиняється, збирається в стрункі хоральні акордові «колони» у дусі гармонізацій церковних григоріанських монодій в музиці барокових майстрів. Орнамента барокових мелізматичних прикрас, органні пункти з напруженою енергією зменшених септакордів, каденції з «пікардійськими» мажорними закінченнями споріднюють музику Г. Санторсоли зі стилізованою бароковою моделлю.

Менует в інтерпретації композитора наслідує галантну вишуканість палацового церемоніального танцю. Однак архітектонічно в ньому не дотримано регламенту старовинних простих двочастинних або тричастинних барокових форм, де перспективи більш крупних композицій, з чергуванням помітних тематичних контрастів тільки зароджувалися за рахунок додавання танцювальних «дублів». Тут же менует орієнтований композитором на класичну композиційну модель складної тричастинної форми з *trio* в однойменній тональності.

Мюзет тонально перегукується з *trio* з попереднього менуету (E-dur), але асоціюється зі спокійною пасторальною атмосферою сільської глибинки десть із далекої провінції, з танцями у супроводі витриманих басів акомпанементу, що гудуть, нагадуючи звук старовинного французького інструменту «musette de cour» типу волинки, з легкою вібрацією звуку.

Гітара артикулює арпеджованими акордами сильні долі в розмірі $\frac{6}{8}$, але залишає услід шлейф резонансів, додає «гармоніки» натуральних флажолетів з м'яким синкопованим малюнком у найвищому регістрі. Виникає ефект мерехтіння обертонів на тлі медитативного, неспішного розгортання матеріалу. Це налаштовує на загальний стан умиротворення, ніжної ідилії, викликає ліричну, спокійну рефлексію і навіть танцювальний ритмізований пунктир середнього розділу не виводить із цієї рівноваги ностальгійної задумливості та романтичної споглядальності.

Сарабанда як «танець, добре відомий у латиноамериканській музиці за іспанськими гітарними традиціями XVI–XVII ст.» [4; 124] відроджує старовинні прийоми контурного двоголосся, поліфонічного письма з елементами імітацій та секвенцій із вертикальними перестановками голосів. У другій частині сарабанди вони особливо чутні і рясно прикрашені в мелодії мелізмами, більш властивими французькій, аніж іспанській чи німецькій версії жанру.

Жига як фінальна частина багатьох барокових сюїт та партит має багатий арсенал різновидів: жартівливий, гротескний, рухливий парний англійський танець у розмірах $\frac{6}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{6}{8}$; французька жига з ритмічними пунктирами, контрапунктами, імітаціями та ажурними лютневими фігурами в $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$; німецька дводольна жига зі складним контрапунктичним розвитком та незвичайним метром $\frac{4}{2}$; італійська жига з жвавим віртуозно-концертним потоком ламаних арпеджіо з восьмих у розмірі $\frac{6}{8}$ або $\frac{12}{8}$. Композитор віддає перевагу більш вільній італійській версії, що передбачала скрипкове звучання¹¹, гранично насичує її тканину секвенціями та надає їй характерної старовинної двочастинної форми з орнаментальним репризним варіюванням.

Із крупних концертних творів композитора для гітари solo слід згадати п'ять сонат, написаних у період захоплення додекафонією. Кожна має персональну посвяту виконавцю: Соната № 1 (1969 р.) – американці Еліс Артц; Соната № 2 «Іспанська» (1971 р.) – іспанцю Габрієлю Естарелласу; Соната № 3 (1975 р.) – бразильцю Едуардо Фрассону; Соната № 4 «Італійська» (1977 р.) – уругвайцю Альваро П'єррі; Соната № 5 «Бразильська» (1981 р.) – англійцю Девіду Расселу.

Національні колорити, позначені у програмній назві трьох із них, вчуваються в умовах додекафонії скоріше через метроритмічне ядро жанрів, ніж інтонаційно-мелодично. Звукова атмосфера народних іспанських, італійських чи бразильських танців з характерними прийомами гри на гітарі відчувається через ритми та манеру виконання: бриньчання в андалузькому стилі іспанської сонати; ритм італійської тарантелли з акцентами ударів по нижній та верхній деці інструменту; звукозображувальна імітація гри на барабанах афро-бразильського ритму батука ударами по корпусу гітари, відкритих струнах.

Сам композитор зізнався (1989 р.), що використовував гітарні акорди з сегментів серії для ефекту різких «сухих ударів» по струнах, як заведено в місцевій народній традиції виконання і стилізував ритм батука, «чорного танцю величезної ритмічної сили, подібної до ритуалу, збуджуючого енергією ударних інструментів з акцентами на першій, четвертій та сьомій з восьми шістнадцятих тривалостей» [2; 67].

Найвідомішою вважається Італійська соната № 4, що утворює контраст трьох частин циклу: енергійного *allegro*, спокійної, мрійливої *reverie* – неначе посталої стилізованої сторінки музики минулого, і стрімкого *presto*, фінальної тарантелли.

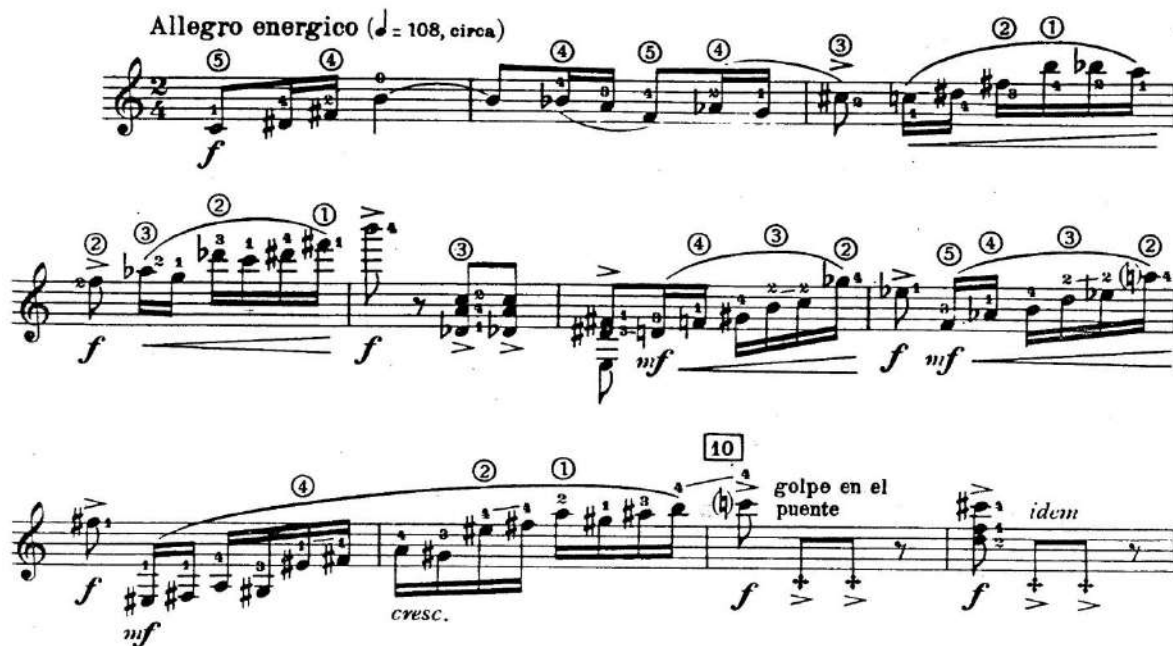
У крайніх частинах музична лексика регулюється ідеями неповторюваності звуків додекафонного ряду, втім, досить вільно трактованого, з відступами від ортодоксальних принципів організації звуків та подальшої поліфонічної роботи з його трансформаціями. Серія постає у неповному вигляді (10 тонів замість 12-ти) та складається з трьох секцій.

Ключовою інтонацією для композитора слугують висхідні геміольні рухи перших трьох звуків початкової секції: саме вони слідом за повтором усіх тонів октавою вище за допомогою секвенцій вибудовують малотерцієвий «контур» пасажів із двох зменшених септакордів – октатонічного утворення, з яким автор експериментує не менш активно, ніж із технікою додекафонії.

Г. Санторсола не раз зізнався, що не є ортодоксом серійності і тому покладався на свої відчуття злагодженого звучання, заради чого легко, хоча й не надовго відходив від точних транспозицій ряду, інверсій та ракоходів, перемежуючи їх ударами по підставці або приглушених басових струнах (приклад 6).

Приклад 6.

Г. Санторсола. Sonata № 4 (Italiana), 1 ч.



Друга частина *Reverie* могла б існувати окремо від усього циклу: настільки вона не вписується у стилістику додекафонних творів автора. Відтінки внутрішніх станів позначені авторськими ремарками *dolce*, *serene*, *amabile* – ніжно, безтурботно, люб’язно. Музика звучить тепло і вишукано, в дусі ліричної, романтично забарвленої сарабанди, яка ніби застрягла десь у пам’яті століть, лине слідом за хвилями секвенцій у прозорому, майже невагомому двоголоссі та пасторальній тиші тональності фа-мажор¹².

Третя частина *Alla tarantella* – швидка запальна тарантела з коротким стрімким арпеджованим злетом по відкритих струнах, подібним до вступу до танцю, і подальшою маніфестацією його ритмічної формули, характерної для неаполітанського різновиду тарантели з короткими стрибками, пробіжками та обертаннями.

Як найвідоміший з італійських жанрових архетипів, популярних у південноамериканській культурі, особливо аргентинській, цей танець виноситься у фінал сонати не тільки завдяки його емоційно-збудженій моториці, а й заради своєрідного символічного культурного діалогу, який автор сприймає дуже особисто.

В основі мелодії лежить багаторазово повторена мотивно-ритмічна фігура з парних звуків у розмірі $\frac{6}{8}$ зі специфічним однотипним малюнком з чверті та восьмої. Її продовженням є швидка, ритмічно рівномірна, довга «хвиля». Дві фази розділені синтаксично та логічно. Перша (у пружному ритмі) підтримує традицію парного повтору звуків, що відповідно змушує композитора здійснювати повторення тонів серії (їх на початку 11, при черговому проведенні вже 12)¹³.

Друга фаза синтаксично підсумовує тему, але щоразу відходить від принципу виведення з примарного ряду звуків і рухається то висхідними хроматизмами, то секвенцією, секціями з трьох звуків у кожній. Ритмічним заокругленням слугує то перкусійний стукіт по підставці, то глухий удар рукою по басових струнах, схожий на тамбурин (приклад 7).

Композитор не прагне точної відповідності принципу додекафонії і користується інтервальними ресурсами, закладеними всередині обраного ряду на власний розсуд, одночасно комбінуючи інтервальні секції з тритону з додаванням кварта або терції, втім іноді повертаючись до основ тонального мислення. Тому жанрове ядро тарантели відчувається повсюдно, а інтонації досить наполегливо апелюють до музичної мови, яка вгадується крізь призму авангарду першої пол. XX століття. Саме із Сонати № 4 для автора розпочався шлях свободи від ортодоксальної роботи з додекафонією. Він сміливо змінює порядок тонів, ритмічно оформлює текст у пружний танцювальний ритм жанрів національної (регіональної) етимології, зокрема андалузького іспанського фанданго, афробразильського батуча, південно-італійської тарантели та інших.

Приклад 7.

Г. Санторсола. Соната Італійська № 4, 3 ч.



Висновки. Творчість уругвайського композитора Г. Санторсоли, автора майже трьох десятків гітарних композицій, розглянуто в контексті його професійних зв'язків із відомими представниками іспанської, італійської, бразильської, аргентинської шкіл. Враховано специфіку національного розвитку уругвайської культури, її вплив на формування жанрової системи музичного побуту в умовах етнокультурного розмаїття креольських традицій, а також взаємодію фольклорних явищ з академічними процесами засвоєння авангардних технік композиторського письма середини минулого століття. Підсумовано фактологічну інформацію про життєтворчість композитора, визначені жанрові ознаки народної музики афро-уругвайського та креольського походження в його гітарному спадку, виокремлені стильові риси творчості та втілення конструктивної логіки додекафонії в звукову організацію музичної тканини. У процесі аналізу циклу «4 латиноамериканські прелюдії» визначені жанрові елементи шоро афро-бразильського походження, креольського вальса-шоро, пісні відаліта і танцю маламбо з аргентинським та уругвайським корінням. У «Старовинній сюїті» виявлено неокласичні пошуки композитора – барокові алюзії на європейську традицію старовинних інструментальних циклів, із залучення імпровізаційної прелюдії до звичного чергування жанрів менуету, мюзету, сарабанди, жиги. Додекафонна поліфонічна техніка у гітарній творчості композитора охарактеризована як провідний вектор пильної уваги до сучасних методів письма (поруч із октатонічними явищами); виявлено неортодоксальний характер використання системи, що співіснує з танцювальними ритмами неаполітанської тарантели в «Італійській сонаті № 4», а також з архетипом андалузького фанданго в «Іспанській сонаті № 2», з ритмічним ядром афро-бразильського батюка в «Бразильській сонаті № 5». Темброві наслідування перкусійних звучань розглянуто у зв'язку з використанням специфічних прийомів звуковидобування на гітарі. Стильові вподобання Г. Санторсоли до використання фольклорних ресурсів мультикультурного уругвайського середовища та найближчих регіонів аргентинських та бразильських культур доповнено тяжінням композитора до європейських неокласичних парадигм творчості, а також спробами поєднати нові техніки композиції з матеріалом різної жанрово-стильової природи. *Перспективи дослідження* вбачаються у вивченні творчого спадку відомих уругвайських композиторів та гітаристів-віртуозів.

Примітки:

¹ Уродженець Італії, Г. Санторсола в ранньому дитинстві переселився разом із сім'єю до Бразилії (1909 р.), де у Сан-Паулу закінчив Музичну та драматичну консерваторію та згодом став її професором по класу скрипки та теорії музики після навчання у Неаполі та Лондоні. Влаштувавшись із 1931 р. у Монтевідео, працював також у камерному ансамблі Sorde Quartet, був диригентом Уругвайського симфонічного оркестру телебачення та радіомовлення, його солістом та професором Instituto de Estudios Superiores Escuela Normal de Musica. Там же згодом навчався та працював Абель Карлеваро та його відомі учні Альваро П'єррі (Álvaro Pierri, 1953 р.) та Едуардо Фернандес (Eduardo Fernández, 1952 р.) – віртуози світової популярності.

² Варто додати, що Гвідо Санторсола для своєї практичної педагогічної роботи написав підручник гармонії для гітаристів, адаптував вивчення курсу до специфіки гітарної гри, на противагу традиційній орієнтації на

фортепіано. Зокрема, окрему главу № 4 автор присвятив поясненню техніки додекафонії з її ілюстраціями фрагментами зі свого Концерту для двох гітар та камерного оркестру, присвяченого дуету братів Абреу (показані висотні транспозиції серії, ракоходи, інверсії, ракохідні інверсії з урахуванням особливостей гітарної фактури) [9].

³ Посилання на виконання п'єси «Шоро» італійським гітаристом Антоніо Руголо: https://www.youtube.com/watch?v=3wOVonJ_ZSc&list=OLAK5uy_mL4FmwozHZnity1Ny3G5IVg_NZboSyYAE&index=8&ab_channel=AntonioRugolo-Topic

⁴ Посилання на виконання п'єси «Вальс-шоро» італійським гітаристом А. Руголо: https://www.youtube.com/watch?v=eewk2zu4bv4&list=OLAK5uy_mL4FmwozHZnity1Ny3G5IVg_NZboSyYAE&index=9&ab_channel=AntonioRugolo-Topic

⁵ Словом гаучі (у пер. «сирота», «волоцюга») називалися нащадки сімей, народжені у шлюбі іспанського чоловіка та індіанської жінки гуарані. Посилання на виконання А. Руголо п'єси «Відаліта»: https://www.youtube.com/watch?v=X9t1i-1kQqk&list=OLAK5uy_mL4FmwozHZnity1Ny3G5IVg_NZboSyYAE&index=10&ab_channel=AntonioRugolo-Topic

⁶ Посилання на виконання А. Руголо п'єси «Маламбо»: https://www.youtube.com/watch?v=8ydUIL9Adyc&list=OLAK5uy_mL4FmwozHZnity1Ny3G5IVg_NZboSyYAE&index=12&ab_channel=AntonioRugolo-Topic

⁷ Г. Санторсола, посилаючись на фрагменти зі свого Концерту для двох гітар та камерного оркестру, дав докладні пояснення щодо персонального досвіду роботи із серією. Він вказав на три можливі варіанти вертикальної комбінаторики звуків секції: шість інтервалів зі з'єднання сусідніх бінарних сегментів серії; чотири акорди з трьох найближчих тонів; три акорди з чотирьох тонів і два акорди із шести тонів. Утім, в утворенні вертикалей великої щільності, як вважає композитор, порядком з'єднання звуків можна знехтувати, щоб досягати кращого фонізму та необхідного автору сонорного ефекту [9; 161].

⁸ Старовинну сюїту Г. Санторсоли у виконанні аргентинської гітаристки Марії Ізабелль Сіверс (María Isabel Siewers), учениці Андреса Сеговії та Абея Карлеваро див. за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=cpRtAZ2hGLA&list=OLAK5uy_mK7VMWHOXVhi23mYDAqOyu0PHY3kkNmQk&index=9&ab_channel=Mar%C3%ADaIsabelSiewers-Topic

⁹ У Г. Санторсоли є також Сюїта у старовинному стилі для двох гітар, написана на прохання уругвайського гітариста Ісайяса Савіо, що складається з прелюдії, менуету, арієти та фіналу.

¹⁰ Прелюдія та fuga № 1 із першого тому «Добре темперованого клавіру» Й.-С. Баха.

¹¹ Слід згадати, що Г. Санторсола став першим у Південній Америці солістом, який володів мистецтвом гри на старовинному струнному інструменті епохи бароко, що належав до сімейства альтів із 14 струнами *viola de amor*, і виступав з концертами в Аргентині та Уругваї сольо, у дуєті з фортепіано або у супроводі оркестру під керівництвом Е. Вілла-Лобоса, Мануеля Марії Понсе, І. Стравинського.

¹² Музику другої частини Сонати можна послухати за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=57D00A34eWw&list=OLAK5uy_mK7VMWHOXVhi23mYDAqOyu0PHY3kkNmQk&index=5

¹³ Музику третьої частини Сонати можна послухати за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=Fpl4-1kZPRE&ab_channel=AntonioRugolo-Topic

Список використаної літератури

1. Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. Москва : Музыка, 2010. 368 с.
2. Amín M., Carboné F. Una aproximación a la técnica dodecafónica en las cinco sonatas para guitarra sola de Guido Santórsola. Rosario : Universidad Nacional de Rosario, 2021. 82 p. URL: <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/22295> (accessed: 10.04.2023).
3. Arocena F., Aguiar S. El Uruguay multicultural. *Multiculturalismo en Uruguay*. Montevideo : Ediciones Trilce, 2007. P. 11–78.
4. Bartoloni F. F. *Guido Santórsola: Uma introdução à obra violonística e seu trabalho como professor para o violão brasileiro* : Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Música. São Paulo : Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, 2004. 145 p. URL: <https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/guido-santorsola-obra-violonistica-e-professor-fabio-bartoloni> (accessed: 29.03.2023).
5. Bordolli M. F. Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años. *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina : Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM Caracas, Venezuela, 1-5 de junio de 2010*. Montevideo : IASPM-AL y EUM, 2011. P. 38–51.
6. Guestrin N. La Guitarra en la Música Sudamericana. 2011. 109 p. URL: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf> (accessed 19.04.2023).
7. Manzano L. Musicología Uruguay e Investigación: Barroco Musical Sudamericano, Música Colonial y Música Uruguay Republicana del Siglo XIX. *Musicología en le Uruguay: aportes a la construcción de du campo de studio : Memoria de las Jordanas de extension* 2013. Montevideo : Perro Andaluz Ediciones, 2014. P. 79–96.
8. Salgado S. *Brevehistoriadelamusicacultaenel Uruguay*. Montevideo : Aemus, 1971. 316 p.
9. Santórsola, Guido. *Principios armónicos de los sonidos atractivos y atraídos aplicados a la guitarra*: manuscrito do autor. Montevideu, 1971. 232 p.

References

1. Docenko V. *Istoriy amuzyk Latinskoi Ameriki XVI – XX vv.* Moscow : Muzyka. 2010. 368 p.
2. Amín M., Carboné F. Una aproximación a la técnica dodecafónica en las cinco sonatas para guitarra sola de Guido Santórsola. Rosario : Universidad Nacional de Rosario, 2021. 82 p. URL: <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/22295>
3. Arocena F., Aguiar S. El Uruguay multicultural. *Multiculturalismo en Uruguay*. Montevideo : Ediciones Trilce. 2007. P. 11–78.
4. Bartoloni F. F. (2004). *Guido Santórsola: Uma introdução à obra violonística e seu trabalho como professor para o violão brasileiro* : Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Música. São Paulo : Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. 145 p. URL: <https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/guido-santorsola-obra-violonistica-e-professor-fabio-bartoloni>.
5. Bordolli M. F. Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años. *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina : Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM Caracas, Venezuela, 1-5 de junio de 2010*. Montevideo : IASPM-AL y EUM. 2010. P. 38–51.
6. Guestrin N. (2011). La Guitarra en la Música Sudamericana. 109 p. URL: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf>.
7. Manzano L. (2014). Musicología Uruguay e Investigación: Barroco Musical Sudamericano, Música Colonial y Música Uruguay Republicana del Siglo XIX. *Musicología en le Uruguay: aportes a la construcción de du campo de studio : Memoria de las Jordanas de extension 2013*. Montevideo : Perro Andaluz Ediciones. P. 79–96.
8. Salgado S. (1971). *Brevehistoriadelamusicacultaenel Uruguay*. Montevideo : Aemus. 316 p.
9. Santórsola Guido. (1971). *Principios armónicos de los sonidos atractivos y atraídos aplicados a la guitarra*: manuscrito do autor. Montevideu, 1971. 232 p.

GUIDO SANTORSOLA'S GUITAR MUSIC : GENRE-STYLE FEATURES OF CREATIVITY

FilatovaTetiana – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, professor of the Department of Theory of music of the Tchaikovsky National music academy of Ukraine

The work of the Uruguayan composer Guido Santorsola, the author of almost three dozen guitar compositions, is considered in the context of his professional relations with well-known representatives of the Spanish, Italian, Brazilian, and Argentine schools. The specifics of the national development of Uruguayan culture, its influence on the formation of the genre system of musical life in the conditions of ethnocultural diversity of Creole traditions, as well as the interaction of folklore phenomena with academic processes of mastering avant-garde composing techniques of the middle of the last century are taken into account. The research methodology is based on the methods of historical, phenomenological, comparative, structural and functional analysis to: summarize factual information about the composer's life and work, determine the genre features of folk music of Afro-Uruguayan and Creole origin in his guitar heritage, highlight the stylistic features of his work and implement the constructive logic of dodecaphony in the sound organization of the musical fabric. In the process of analyzing the cycle «4 Latin American Preludes», the genre elements of the shoro of Afro-Brazilian origin, the Creole waltz-shoro, the song of Vidalita and the malambo dance with Argentine and Uruguayan roots are identified. The «Ancient Suite» reveals the composer's neoclassical searches – baroque allusions to the European tradition of ancient instrumental cycles, with the involvement of an improvisational prelude to the usual alternation of the genres of minuet, musette, sarabande and gigue. The dodecaphonic polyphonic technique in the composer's guitar work is characterized as a leading vector of close attention to modern methods of writing (along with octatonic phenomena); the non-orthodox nature of the use of the system, which coexists with the dance rhythms of the Neapolitan tarantella in the Italian Sonata No. 4, as well as with the archetype of the Andalusian fandango in the Spanish Sonata No. 2, and with the rhythmic core of the Afro-Brazilian batuk in the Brazilian Sonata No. 5, is revealed. The timbre imitations of percussion sounds are considered in connection with the use of specific techniques of sound production on the guitar. Guido Santorsola's stylistic preferences for the use of folklore resources of the multicultural Uruguayan environment and the nearest regions of Argentine and Brazilian cultures are complemented by the composer's attraction to European neoclassical paradigms of creativity, as well as attempts to combine new composition techniques with material of different genre and style.

Key words: Uruguayan guitar music, guitar works of Guido Santorsola, genre and style features, national folklore traditions.

UDK 375.27.8

GUIDO SANTORSOLA'S GUITAR MUSIC : GENRE-STYLE FEATURES OF CREATIVITY

FilatovaTetiana – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, professor of the Department of Theory of music of the Tchaikovsky National music academy of Ukraine

The aim of this paper isto reveal the genre and style features of the work of the Uruguayan composer Guido Santorsola on the example of his guitar music. The novelty of the article lies in the introduction of materials about Uruguayan musical culture and guitar music in particular into the national musicological circulation.

The research methodology is based on the methods of historical, phenomenological, comparative, structural and functional analysis to: summarize factual information about the composer's life and work, determine the genre features of folk music of Afro-Uruguayan and Creole origin in his guitar heritage, highlight the stylistic features of his work and implement the constructive logic of dodecaphony in the sound organization of the musical fabric.

Results. In the process of analyzing the cycle «4 Latin American Preludes», the genre elements of the shoro of Afro-Brazilian origin, the Creole waltz-shoro, the song of Vidalita and the malambo dance with Argentine and Uruguayan roots are identified. The «Ancient Suite» reveals the composer's neoclassical searches – baroque allusions to the European tradition of ancient instrumental cycles, with the involvement of an improvisational prelude to the usual alternation of the genres of minuet, musette, sarabande and gigue. The dodecaphonic polyphonic technique in the composer's guitar work is characterized as a leading vector of close attention to modern methods of writing (along with octatonic phenomena); the non-orthodox nature of the use of the system, which coexists with the dance rhythms of the Neapolitan tarantella in the Italian Sonata No. 4, as well as with the archetype of the Andalusian fandango in the Spanish Sonata No. 2, and with the rhythmic core of the Afro-Brazilian batuk in the Brazilian Sonata No. 5, is revealed. The timbre imitations of percussion sounds are considered in connection with the use of specific techniques of sound production on the guitar. Guido Santorsola's stylistic preferences for the use of folklore resources of the multicultural Uruguayan environment and the nearest regions of Argentine and Brazilian cultures are complemented by the composer's attraction to European neoclassical paradigms of creativity, as well as attempts to combine new composition techniques with material of different genre and style.

Key words: Uruguayan guitar music, guitar works of Guido Santorsola, genre and style features, national folklore traditions.

Надійшла до редакції 10.05.2023 р.

УДК 78.21; 78.61

ОБРАЗ ЛЕГЕНДАРНОЇ МУЛАН У ПОЛОТНІ ЛЮ ХАНЛІ «МУЛАН СІ» ДЛЯ СОЛО ЯНЦІНЯ ТА АНСАМБЛЮ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Жень Цзяці – аспірантка кафедри історії музики факультету оркестрових інструментів,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
<https://orcid.org/0000-0002-9667-4347>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.599>
991945543@qq.com

Окреслено спосіб відтворення одного із зразків китайського героїчного епосу – легенди про Мулан в ансамблевій інструментальній композиції Лю Ханлі «Мулан Сі» для соло Янцїня та ансамблю народних інструментів. Опора митця на фольклорні першоджерела надала твору розповідного характеру в плані музично-виражальних засобів.

Детальний розгляд масштабного твору дав можливість визначити архітектонічні та композиційно-драматургічні особливості полотна. Виявлено, що літературна програма твору, на яку вказують заголовки кожної частини, доволі опосередковано відображена в музиці.

Аналіз музичної мови митця Лю Ханлі у композиції «Мулан Сі» продемонструвала вдале поєднання митцем європейської музичної мови та національної фольклорної основи.

Ключові слова: Янцїнь, Лю Ханлі, музична мова, жанр, фольклор, програмність, композитор.

Актуальність теми. «Варіації Мулан Сі» належать перу Гао Лонга і були скомпоновані як сольний твір для Янцїня 1962 р. Під час Національної конференції зі спостереження за музичними інструментами з ним ознайомився Лю Ханлі і згодом здійснив аранжування твору для ансамблю народних інструментів. Так у 1982 р. композиція отримала нове життя в іншому жанрі та у виконанні іншим складом: соло Янцїня з ансамблем народних інструментів – шен, лютянь, чжунжуань, гаоху, ерху, чжун ху (два академічні струнні) віолончель, контрабас.

Цей твір містить багато складних прийомів гри на Янціні. Він є одним із найвідоміших композицій на цимбалах у ХХ ст. та обов'язковим для багатьох конкурсних змагань.

Аналізуючи цей твір, перш за все слід звернути увагу на особливості літературного джерела. Поема «Мулан Сі» належить до героїчного епосу народів світу. Сьогодні важко сказати чи існував французький Роланд, німецькі Нібелунги чи навіть та ж Мулан. Проте у пам'яті народу вони закарбувалися як благородні захисники, як образ національної доблесті та незламності. Зразки героїчного епосу мають на меті донести людям славетні події давнини. Тому Гао Лонг, пишучи «Варіації Мулан Сі», а згодом Лю Ханлі, komponуючи ансамблеву інструментальну композицію, спираючись на фольклорні першоджерела, надали твору розповідного характеру.

Повертаючись до постаті Мулан, необхідно відзначити основні джерела відомостей про неї. Першою письмовою згадкою про героїню є «Балада про Мулан», – народна пісня, яку, як вважається, створено під час правління династії Північна Вей (386–535 рр. н. е.). Її знаходимо в антології книг і пісень ченця Чжицзяна династії Південний Чень (557–589 рр. н. е.). Історичним місцем дії «Балади про Мулан» є військові кампанії Північної Вей проти кочівників Руран.