



УДК: 78.03(459)+781.7(495)

ORCID ID: 0000-0001-8070-7847

**Рябчун І. В.**

Київська дитяча Академія мистецтв

## **Фортепіано, фортепіанна освіта і репертуар у формуванні музичної культури нової Греції**

### АНОТАЦІЯ

**Рябчун І. В. Фортепіано, фортепіанна освіта і репертуар у формуванні музичної культури нової Греції.** ■ Вперше в українському музикознавстві як окрема тема досліджується роль фортепіано й фортепіанного репертуару в першій фазі розвитку новогрецької композиторської школи. З'ясовуються причини, з яких цей типовий західноєвропейський інструмент з'являється у системі грецької музичної освіти і у грецькому житті. Вивчається специфіка грецької музичної освіти.

Порівнюються різні спроби і способи поєднання грецької монодії зі стилістикою європейської музики в творчості грецьких композиторів при створенні національного фортепіанного репертуару. Аналізується жанрова система грецької фортепіанної музики. Пояснюються основні принципи адаптації та еллінізації типових європейських фортепіанних жанрів. Підкреслюється велика цінність локальних жанрів грецького фольклору й важливість створення його різноманітних аранжувань для фортепіано.

У окремих творах новогрецьких композиторів, зокрема, учня А. Шенберга Н. Скалкотаса, досліджуються зв'язки з типовими напрямками західноєвропейської музики ХХ ст. Вивчається єдність традиційних і академічних жанрів у творчості М. Теодоракіса. Розглядаються зв'язки з давньогрецькою музикою у творах Я. Константинідіса і Д. Капсоменоса; досліджуються паралелі з давньогрецькою музичною теорією у композиційних методах Я. Ксенакіса. Наведені висновки є важливими для розуміння глибокого історичного коріння фортепіанної музики Греції, яка розкриває інтегральну парадигму грецької етнічної свідомості, органічно поєднуючи ознаки різних історичних етапів на рівні музичного мислення. Результати дослідження можуть бути застосовані при вивченні інших новітніх композиторських шкіл.



■ **Ключові слова:** грецька музична освіта, грецька фортепіанна музика, фортепіанний репертуар, новогрецька композиторська школа, музика ХХ століття.

#### АННОТАЦІЯ

**Рябчун І. В. Фортепиано, фортепианное образование и репертуар в формировании музыкальной культуры новой Греции.** ■ Впервые в украинском музыковедении как отдельная тема исследуется роль фортепиано и фортепианного репертуара в первой фазе развития новогреческой композиторской школы. Выясняются причины, по которым этот типично западноевропейский инструмент появляется в системе греческого музыкального образования и в греческой жизни. Изучается специфика греческого музыкального образования.

Сравниваются различные попытки и способы сочетания греческой монодии со стилистикой европейской музыки в творчестве греческих композиторов при создании национального фортепианного репертуара. Анализируется жанровая система греческой фортепианной музыки. Объясняются принципы адаптации и эллинизации типичных европейских фортепианных жанров. Подчеркивается большая ценность локальных жанров греческого фольклора и важность создания его различных аранжировок для фортепиано.

В отдельных произведениях новогреческих композиторов, в частности, ученика А. Шёнберга Н. Скалкотаса, исследуются связи с типичными новыми направлениями в западноевропейской музыке ХХ века. Изучается единство традиционных и академических жанров в творчестве М. Теодоракиса. Рассматриваются связи с древнегреческой музыкой в произведениях Я. Константинодиса и Д. Капсоменоса; с древнегреческой музыкальной теорией в композиционных методах Я. Ксенакиса. Приведенные выводы важны для понимания глубоких исторических корней фортепианной музыки Греции, раскрывающей интегральную парадигму греческого этнического сознания, органично сочетая в себе признаки разных исторических этапов на уровне музыкального мышления. Результаты исследования могут быть использованы при изучении развития новейших композиторских школ.

■ **Ключевые слова:** греческое образование, греческая фортепианная музыка, фортепианний репертуар, новогреческий композиторская школа, музыка ХХ века.



## ABSTRACT

**Riabchun Irina. ■ Piano, piano education and repertoire in the development of New Greek music culture.**

**Background.** Piano as a new musical instrument spreads in Greece during the XIX century. At the end of the century, piano education begins. However, the development of Greek piano music and the formation of a piano repertoire occurs only from the beginning of the XX century. In this article *for the first time in Ukrainian musicology*, the Greek piano music and piano repertoire are investigated as the separate topic. **The objectives** of this study are to determine the symbolic meaning of the piano appearance as the musical instrument in Greece after four centuries of Ottoman rule and to prove the significant role of piano as the representative of European musical culture and as the symbol of Western music in foundation of Greek national school of composition. Creating of the national musical language within the forming of the Greek piano national repertoire during the first phase of development is investigated.

**Summary of the research material.** Some examples of the piano's entry into at the Greek realities – Greek culture and everyday life – after Greece was isolated from European culture, are given in the article. The reasons why this Western European musical instrument appears in the Greek education system and in life of citizens are explained. The generic system of the Greek piano music is analyzed. By the essential features of the musical compositions differences between conditions of Greek music based on monody, and the European tonal music are studied. The main phases of formation of the Greek piano education are studied. An overview of the creation and development of the first musical educational institutions of Greece is given, among them are the Athenian Conservatory (1871), the Conservatory of Thessaloniki (1914), the Hellenic Conservatory (1919) and the National Conservatory (1926).

The main principals of the typical European piano genres adaptation are explained: among them – free polyphonic development of motives, using the patterns of texture of folk instruments instead of typical textures of classical-romantic piano music. Two positions in the approach to the development of folk material are compared: the polyphonic development of folk melodies, proposed by G. Lambellet and their harmonization, proposed by M. Kalomiris. Characteristic features of the Greek monody – special modal gravitation and specifics of melodies – create a stylistic dominant of the mentioned works and give the possibility of an organic



disclosure of national artistic content with the help of specific textures. Thus, at the beginning of the twentieth century, in Greek professional music, there are searches for methods of development and attempts to adapt distant and heterogeneous musical phenomena with the condition of preserving the integrity and originality of the folk base.

For Greece, where for centuries musical art existed in the form of folk and church traditions, the assimilation of European style was associated, among other things, with the adaptation of typical academic musical genres of professional music. Their creation, not easy, given the monodic nature of Greek folklore, required a certain rethinking of the perceptions of the possibility of modification of a particular genre. Therefore, in the creative work of the contemporary Greek composers, polyphonic genres that require certain structural canons and tonal proportions are rarely presented. Instead, the imitation and polyphonic development is typical of New Greek folk instruments for piano, in particular for the works by G. Lambellet, as well as for the collection of Yiannis Konstantinidis “44 children’s plays on Greek melodies”. Simple, but with specific additions, the intonations and imitations in these plays cause neo-Baroque associations, first of all, with the presence of peculiar “lexical structures”.

The principles of selection and the genre structure of Greek piano music are discussed in details in the article. As one of the examples of the use of typical European genres, the genre of piano *sonatina* in the works of Greek composers is being investigated. It is often presents in Greek piano music, unlike the genre of sonata. In particular, M. Varvoglis and N. Skalkotas (both in 1927) composed piano Sonatinas and M. Theodorakis created his piano Sonatina in 1952–1953. The genre of *etude*, rarely present at the contemporary Greek composers, undergoes unexpected transformations in the work of N. Scalcotas. In the cycle of Etudes for piano (1941), the composer demonstrates the style of writing, which is based on individual rethinking of serial techniques.

The great value of the local folk genres for Greek piano music is also established. Local manifestations of the dance genres of the Greek islands demonstrate the conservatism of the processes of transferring folk traditions from generation to generation. In the XX century, folk dance genres, including their archaic varieties, attract the attention of Greek composers to their special regular rhythmic formulas. The mentioned and other archaic features are also present in modern Greek piano music. The research work in folklore archives is a continuation of European



education, in particular for N. Scalcotas. The archaic features of the authentic and authored themes of the works of Yi. Constantinidis, I. Ksenakis, D. Kapsomenos and T. Haridis have certain connections with the ancient tradition in organic unity with the folklore and church tradition of musical culture of the Byzantine period. Modern Greek composers bring into their works original patterns of local genres, absent in folklore of other peoples. Among them are the Cretan “voices”, which have a pantheistic nature: “Voice of the Mountain” from the suite “Cretan lands” and “Voice of the island” from the series of fantasies “Thalassina” organically present in the piano suite D. Kapsomenos.

Different positions in connecting of Greek monody and European stylistics are compared. The influences of typical contemporary tendencies of the XX century Western European music are analyzed in several piano works by New Hellenic neofolklorism, neoromantism, dodecaphony.

While working with folklore, the New Greek composer Yi. Constantinidis sought to reproduce the peculiarities of authentic material without introducing typically piano texture that could have disrupted the general stylistic coloring. An example of such compositions is the already mentioned cycle of piano miniatures “44 children’s plays on Greek melodies” (1951). Continuing the tradition of G. Lambellet, due to modal changes and reintroduction of singing, Yi. Constantinidis creates his own musical material, which is organically combined with an authentic primary, reinforcing its characteristic features. Apart from the linguistic signs of antiquity that have already been mentioned by investigators, piano works based on the archaic genres of Greek folklore, also featuring the signs of ancient Greek musical thinking, among them the combination and partial crossing of tetrachords with an free range – “ambitus” – and their intersection – “repercussa”, which is the equivalent of the stable tone. The presence of transitional constructions-modulations for combining different levels of the system is also employed in Ancient Greek music as well as in contemporary archaic folklore samples used by Greek composers. The development of Ancient Greek music theory in the methods of composition of the Greek – French composer I. Xenakis were investigated.

**The results of the research** support the idea that mentioned features is the evidence of common perception the music moduses as an object of thinking, for both ancient Greek musicians, and for the contemporary folk performers and Greek composers. This position allows the Greek composers to apply the analogy of historically distant musical phenomena to combine the sound world of archaic



folk material and elements of modern composer's technique. During the XX century Greek composers not only solved the problem of creating a national musical language, but also became the founders of new composer trends of world scale. They created vivid regionally colored national versions of typical European genres, among which varied peculiar piano genre palette is. At the same time, Greek piano music of the XX century reveals to the world unknown samples of authentic local variations related to the music of ancient Hellas and Byzantium.

The present results are significant for understanding deep historical links of Greek piano music which reveals the integral paradigm of Greek ethnic consciousness, organically combines signs of different historical stages at the level of musical thinking.



**Проблема дослідження.** Грецька неакадемічна музика, монодійна за своєю природою, має специфічну структуру, об'єднуючи побутові і церковні жанри візантійської доби, народну музику<sup>1</sup> останніх віків і сьогодення. Її самобутність, пов'язана з історичними і географічними обставинами етнічного розвитку, поставила перед грецькими композиторами нелегкі завдання адаптації європейської стилістики [2, с. 134–136]. І зазвичай початкові етапи цієї роботи проходили у галузі фортепіанної музики, яка відіграла першочергову роль у поєднанні далеких компонентів – етнічного і сучасного європейського. Проблема поєднання грецької монодії зі стилістикою європейської музики активно і по-різному вирішувалась упродовж початкових етапів становлення національної музичної культури Нової Греції.

**Мета дослідження.** Історія грецької фортепіанної музики надає можливість показати взаємини етнічного і загальноєвропейського компонентів у становленні стилістики національної композиторської мови і на їх прикладі виявити загальні закономірності формування новітніх композиторських шкіл, а також специфіку їх локальних особливостей. Історія фортепіанної музики Греції невід'ємна від історії її музичної освіти, яка вивчатиметься на тлі загальних національних культурно-історичних процесів.

---

<sup>1</sup> Народними у Греції називають пісні і танці, створені після 1821 року.



**Аналіз останніх публікацій.** Останнім часом в українському музикознавстві посилюється інтерес до вивчення академічної музики Греції. І важливо, що першість у цій галузі належить грецькому досліднику – Ліані Михайлівні Харалампіду, професору Афінської Гімназії Палліні. Її дисертаційне дослідження грецької музичної освіти [5] – широке історичне ревію розвитку грецької музики – стало важливою частиною нещодавно опублікованого посібника «Нариси з історії грецької музики» [4]. Наразі уперше в українському музикознавстві як окрема тема досліджується грецька фортепіанна музика у процесі її становлення і розвитку у світлі загальних проблем формування новогрецької композиторської школи.

**Виклад матеріалу дослідження.** Після чотирьох століть османського правління, коли Греція була ізольована від Європи, фортепіано, що з'являлось у грецьких реаліях, у певному сенсі було виразним символом «західної музики». Воно поширилося ще до здобуття незалежності на тоді ще окуповані грецькі території через Італію, про що свідчить походження старої місцевої назви інструменту – *κλειδοκύβαλο* – співзвучне італійському *clavichembalo*. Досконалість і універсальність інструменту підкреслював виразний і віртуозний репертуар, який склався у період, коли у Греції побутувала лише культова і народна музика. Долаючи популярність народних інструментів, фортепіано упродовж XIX століття поступово входить у практику домашнього музикування заможної грецької родини. Проте, тривалий час воно було лише провідником західноєвропейської музики і показником родинного статусу і освіченості. Надалі фортепіано у грецькому побуті, освіті, у аристократичних салонах і на концертних естрадах стало важливим чинником активного засвоєння основ європейської музики і приєднання до загальноєвропейського способу життя.

З другої половини XIX століття заняття фортепіано входять до програми виховання католицьких монастирів і приватних гімназій. Інструмент також стає прикрасою аристократичних зібрань і атрибутом вишуканого вечірнього відпочинку заможних мешканців грецьких міст.

Музика західного типу поширюється серед широких верств населення, передусім, через діяльність військових оркестрів і гастролі



оперних труп, переважно італійських, які сприяють створенню музичної аудиторії і формуванню її музичних смаків. Подальшим етапом укорінення західної музики на грецьких теренах було створення філармонічних товариств і перших національних консерваторій.

Знадобилося принаймні століття для «входження» фортепіано у грецьку музику і формування національного фортепіанного репертуару. Таким чином, значення фортепіано у грецькому культурному житті поступово змінюється від специфічно європейського інструменту до активного компоненту національної музичної освіти.

Після здобуття незалежності у 1832 р. нова грецька нація сформулювала перспективу свого розвитку як *велику національну ідею*. Важливою її частиною був розвиток музичної освіти, який позначився відкриттям національних навчальних музичних закладів середнього освітнього рівня – грецьких “консерваторій” – *Οδύω*. Першим з них була Афінівська консерваторія (1871), де фортепіано дотепер є однією з найважливіших дисциплін.

Після одруження принца Константина з пруською принцесою Софією (1913) посилювалися впливи німецького музичного мистецтва, не завжди на користь національному грецькому. Французькі впливи були особливо відчутними у поширенні естетики *Belle époque*. Саме тоді у Греції захопилися ідеєю емансипації. Навчання гри на фортепіано стало необхідним компонентом гармонійного розвитку грецьких панянок.

Далі консерваторії відкриваються у Салоніках (1914), а також у Афінах – Еллінська (1919) і Національна (1926), організовані за ініціативою М. Каломіріса. Всі грецькі консерваторії є закладами початкової і середньої освіти. За винятком Державної консерваторії Салонік і Афінівської, яка отримує часткову державну дотацію, вони є приватними установами.

У 1957 р. відповідно до королівського указу «*Про затвердження внутрішнього статуту консерваторії міста Салоніки*» Міністерство освіти затвердило першу навчальну програму, яка стала загальним орієнтиром для всіх грецьких консерваторій. Більш детальна програма була прийнята у 1966 р. згідно з королівським указом «*Про відкриття приватних навчальних закладів*». У ній, серед іншого, окреслені репертуарні вимоги курсу фортепіано, який складається з чотирьох





навчальних рівнів – підготовчого, початкового, середнього і високого у межах середньої музичної освіти. У дослідженні *«Музична освіта у сучасній Греції: історія, проблеми, перспективи»* [5, с. 113] Л. Харалампіду, яка має великий власний викладацький досвід, зазначає, що крім творів композиторів-класиків і поширених педагогічних збірок європейських авторів, у навчальній практиці грецьких закладів застосовуються посібники вітчизняних упорядників – Марії Ступі, Стефаноса Газулєаса, Янніса та Аттулі Папандопулос, Міхаліса Грегоріу і Рікі Деліянакі. Серед видатних грецьких композиторів, що писали для дітей, Л. Харалампіду називає М. Каломіріса, Я. Константинідіса, М. Хаджидакіса, твори яких мають яскраво виражений національний колорит і високий художній зміст.

Від 1988 р. у Греції започатковано державну систему музичної освіти. Як подає Л. Харалампіду, вже на 2001 р. у 23 грецьких містах функціонувало 26 спеціалізованих музичних шкіл. Але до останнього часу грецькі музиканти могли отримувати вищу академічну музичну освіту лише за кордоном. У місцевих вищих навчальних закладах серед музичних дисциплін вивчалась лише візантійська музика. Лише у 2017 р. Іонійський Університет Керкири розпочав набір на фортепіанне відділення. *Саме регіон, де вперше у Греції з'явилися осередки західноєвропейського класичного музичного мистецтва, нині докорінно змінює ситуацію з грецькою вищою музичною освітою.* І, не менш важливо, що її першою спеціалізацією, яка впроваджується, є фортепіано – інструмент, який відіграв авангардну роль у становленні новогрецького академічного музичного мистецтва. Також величезне значення має наявність національного фортепіанного репертуару, який склався упродовж більш ніж століття.

Вже на початковому етапі становлення грецького професійного музичного мистецтва йшов активний процес запису народних мелодій і їх обробки для фортепіано, а також для голосу з фортепіано. Саме у цих жанрах проходила початкова фаза поєднання далеких за часом і способом формування стилістик – грецької і класичної європейської.

Представник відомої грецької мистецької родини, Г. Ламбелет наполягав на поліфонічних методах розробки грецьких мелодій. Його значною заслугою було створення збірки *«Народна грецька музика»*,



надрукованої в Афінах у 1933 р. До збірника увійшли 60 пісень і танців у обробках для голосу з фортепіано. Композитору також належить цикл «Дитячі пісні» для голосу і фортепіано, який є одним з перших грецьких шкільних музичних посібників. Працюючи з фольклором, Г. Ламбет прагне не переобтяжувати його важкими, недоречними, невинуватими елементами, що порушують простоту і тонкість мелодичної лінії.

Темперація фортепіано буквально налаштовувала по-новому звучання народних мелодій і висувала перед композиторами складні завдання їх адаптації. Інструмент ставив грецьку монодію у незвичні умови ще й тому, що асоціювався з класичними тональними звучаннями і фактурами. Подолати таку несумісність прагнув основоположник новогрецької композиторської школи М. Каломіріс. Його орієнтація на російську композиторську школу вплинула на концепцію розробки фольклору у межах класико-романтичної стилістики. Однак доцільність «гармонізації» грецьких мелодій, до якої закликав композитор, була проблематичною, з урахуванням природи грецької монодії, з одного боку, і тогочасних стилістичних тенденції – з іншого. І навіть у власних творах М. Каломіріса подолання різноманітності двох стилістик було більш органічним. Воно проявилось у пошуках ладових і фактурних аналогій, відтворенні цілісного враження від фольклорного джерела, використанні відповідних звучань вертикалі і викладу матеріалу. Такі тенденції відчутні також у творах соратників М. Каломіріса, зокрема, у Грецькій рапсодії М. Варвогліса (1922), Сонатині Д. Лаврангаса (1927). Характерні ознаки грецької монодії – особливі ладові тяжіння і звороти мелодії – створюють стилістичну домінанту згаданих творів і дають можливості органічного розкриття національного художнього змісту за допомогою специфічних фактурних утворень. Таким чином, вже на початку ХХ ст. у грецькій професійній музиці проходять пошуки методів розробки і спроби адаптації далеких і різноманітних музичних явищ з умовою збереження цілісності і самобутності першооснови.

Для Греції, де протягом століть музичне мистецтво існувало у формі фольклорної і церковної традиції, засвоєння європейської стилістики було пов'язано, серед іншого, з *адаптацією типових ака-*



демичних музичних жанрів професійної музики [1; 3]. Їх створення, непросте, враховуючи монодійну природу грецького фольклору, потребувало певного переосмислення усталених уявлень про можливості модифікації того чи іншого жанру. Тому у творчому доробку новогрецьких композиторів поліфонічні жанри, які потребують певних структурних канонів і тональних пропорцій, представлені доволі рідко<sup>2</sup>. Натомість, імітаційно-поліфонічний розвиток є типовим для новогрецьких фольклорних обробок для фортепіано, зокрема, для вже згадуваних обробок Г. Ламбелета, а також для збірки Янніса Константинідіса «44 дитячі п'єси на грецькі мелодії». Прості, але інтонаційно насичені імітації у цих п'єсах викликають необарокові асоціації, передусім, наявністю своєрідних «лексичних структур».

Частіше за жанр сонати у творчому доробку новогрецьких композиторів представлений жанр сонатини. Зокрема, до нього зверталися М. Варвогліс та Н. Скалкотас (обидва – у 1927 р.). Упродовж 1952–1953 років створював свою фортепіанну Сонатину М. Теодоракіс. Твір належить до періоду творчості композитора, пов'язаного з опануванням сучасних композиторських технік. Пошуки нової музичної мови відбилися на ладовій системі Сонатини, а також призвели до оригінального структурування і формотворення. У порівнянні з іншим, «безпосереднім» типом композиції, притаманним пісенній творчості М. Теодоракіса, у цьому творі на перший план поставлена мета розробки фольклорного матеріалу у певних класичних структурах. Теми Сонатини мають строфічно-варіантну будову. Їх інтонаційний матеріал змінюється в результаті модальних модифікацій, спричиняючи численні образні метаморфози пісенно-танцювальної основи.

Жанр етюд, що досить рідко зустрічається у новогрецьких композиторів, зазнає несподіваних трансформацій у творчості Н. Скалкотаса. У циклі Етюдів для фортепіано (1941)<sup>3</sup> композитор демонструє

<sup>2</sup> Винятком можна вважати Прелюдію та подвійну фугу для двох фортепіано (1908) М. Каломіріса, яка увійшла до програми його першого авторського концерту у Афіньському залі Парнас. Крім того, відомо про існування органної прелюдії та фуги у творчій спадщині М. Варвогліса.

<sup>3</sup> Skalkottas N. Quatre études pour piano solo (1941). Αναταραχώγη από τον χειρόγραφο του συνθέτη. Newton Centre, Mass : MargunMusic, 1980 32 σ.



манеру письма, основою якої є індивідуальне переосмислення серійної техніки і засобів фактуротворення.

Цілком очікуваною для новогрецької композиторської школи була адаптація європейських музичних жанрів через привнесення національної або регіональної специфіки у відносно «географічно нейтральний» європейський жанр. Передусім, це стосується ладового устрою, лексичної будови і метроритму. Ми зустрінемо у грецькому фортепіанному репертуарі безліч танців, сюїт, скерцо, «грецьких» не тільки за назвою, але і за образним змістом. Серед таких фортепіанних творів – вже згадувана «*Грецька рапсодія*» (1909) М. Варвогліса, «*Ромейська (Грецька) сюїта*» М. Каломіріса (1907), скерцо «*Критське свято*» (1919) і «*Грецька сюїта*» (1917) Д. Митропулоса, сюїти «*Критське коріння*» та «*Критські землі*» Д. Капсоменоса.

Характерною особливістю новогрецької фортепіанної музики є наявність незнайомих європейцям різноманітних *локальних жанрових назв*, передусім – танцювальних. Ледь не кожен з автентичних фольклорних зразків надає фортепіанному варіанту унікальну ритмічну формулу і драматургічну структуру, які склалися у танцювальній і виконавській практиці місцевих народних митців.

У ХХ столітті фольклорні танцювальні жанри, у тому числі їх архаїчні різновиди, привертають увагу грецьких композиторів особливими ладовими і ритмічними формулами. Згадані та інші архаїчні ознаки присутні і у новогрецькій фортепіанній музиці. Дослідницька робота у фольклорних архівах стає продовженням європейської освіти, зокрема, для Н. Скалкотаса. Архаїчні риси автентичного і авторського тематизму творів Я. Константинідіса, Я. Ксенакіса, Д. Капсоменоса і Т. Харидіса мають певні зв'язки з античною традицією у органічній єдності з фольклорними і церковними зразками музичної культури візантійського періоду.

Деякі назви локальних жанрів пов'язані з грецькою історією. Серед їх зразків у фортепіанних творах грецьких композиторів зустрічаються, зокрема, *Леведикос* – танок, що виконувався у одязі турецького крою, який греки мусили носити упродовж століть окупації, чи *Педозаліс* – танок, у назві якого занотовано історію критської національно-визвольної боротьби. Деякі назви танців пов'язані з харак-



тером руху – *Підіктос* – стрибковий танець, *Сиртос* – танець, основні кроки якого починаються з шаркання. Цікаво, що інколи локальні жанри танцю мають варіанти буквально у сусідніх місцевостях, і їх топоніми стають відомими за творами новогрецьких композиторів: М. Теодоракіс створює версію *Ханьотського сиртосу* для фортепіано і ударних (1952), тобто буквально «сиртосу з міста Ханья», а Д. Капсоменос починає фортепіанну сюїту «*Критські землі*», засновану на фольклорі рідного селища Алікіанос, розташованого неподалеку від цього ж критського міста.

Крім того, новогрецькі композитори привносять у свої твори самотутні зразки локальних жанрів, відсутніх у фольклорі інших народів. Серед них – критські «голоси», які мають пантеїстичну природу: «*Голос гори*» з сюїти «*Критські землі*» і «*Голос острова*» із циклу фантазій «*Морська сюїта*» органічно входять у фортепіанні твори Д. Капсоменоса.

На особливості фортепіанних жанрів у значній мірі вплинула *новогрецька література*, яка історично випередила за розвитком новогрецьку музику. Грецькі пісні спершу стали предметом дослідження філологів як важлива частина народної поезії. Грецька література вплинула на специфіку програмності, яка проявилася у особливому регіональному типі поетики, що увібрала ознаки міфології, візантійських церковних і побутових жанрів, архаїчних і сучасних лексичних структур. Новий тип програмності проявився вже у творчості першопроходця новітніх технік – Димітріса Митропулоса. Серед небагатьох його фортепіанних творів є і такі, що мають ефектні назви – зокрема, п'єса «*Беатриса*» – 1915; скерцо «*Іскри щастя*», соната «*Моя душа*». Програмність є важливим багаторівневим компонентом відображення національної специфіки грецької фортепіанної музики.

Яскраві програмні назви характерні для творчості Я. Ксенакіса, який повсякчас звертається до грецької тематики. Зокрема, назва твору «*Евріалі*» (1973)<sup>4</sup> запозичена з грецької міфології: Евріалі – одна з трьох сестер-Горгон (крім Стено та більш відомої – Медузи), ону-

---

<sup>4</sup> Твір «*Евріалі*» написаний у Парижі і присвячений французькій піаністці Марі Франсуа Буке.



ка Океану, правнучка Землі та Неба. За іншою версією, Евріалі була донькою критського царя Міноса і разом з Посейдоном народила гіганта Оріона. Структура твору, його музична графіка і параметри фактури дають підстави для пошуків у п'єсі зв'язків з другою версією міфу.

Типовим для новогрецької фортепіанної музики є звернення до жанру пісні. Його варіанти знаходимо серед ранніх творів М. Каломіріса, де представлені пісні у супроводі фортепіано (1902). Опоередковано жанр представлений, зокрема, у «*Пісні вночі*» М. Каломіріса і «*Пісні моря*» з фортепіанної сюїти Д. Капсоменоса «*Морська*».

На внутрішньому рівні музичних висловлювань грецьких композиторів не втрачає актуальності поняття *музичного логосу*. Воно видозмінюється, випереджаючи розвиток світової музичної думки, у стохастичних розвідках Я. Ксенакіса. Цікаві модифікації давньогрецького квартового мислення запропонував своєю квартовою діатонікою Д. Капсоменос. До того ж, композитор створив для вищезгаданого циклу фантазій – сюїти «*Морська*» – літературну програму, у якій поєдналися давньогрецький міф, критська легенда і посилання на сучасників. Програма є досконалим літературним твором високого поетичного і естетичного рівня, вона написана вишуканою грецькою мовою.

У період становлення новогрецької музичної освіти на перших етапах навчання у викладанні гри на фортепіано доцільно було спиратись на слухові навички, які склалися у юних музикантів під впливом ладового устрою і характерної ритміки грецького фольклору. Неодноразово до дитячого репертуару потрапляли п'єси, створені на основі зразків *архаїчного фольклору* з фольклорних збірників вітчизняних і зарубіжних етномузикологів.

Працюючи з фольклором, новогрецький композитор Я. Константинідіс прагнув відтворення особливостей автентичного матеріалу без привнесення типово фортепіанних фактур, які б могли порушити загальне стилістичне забарвлення. Прикладом подібних композицій є вже згадуваний цикл фортепіанних мініатюр «*44 дитячі п'єси на грецькі мелодії*» (1951). Органічність музичної мови циклу досягається проникненням у закономірності ладово-інтонаційних структур



першоджерела і підкресленні лексичної специфіки. Продовжуючи традиції Г. Ламбелета, композитор використовує у багатьох мініатюрах циклу імітаційно-поліфонічний розвиток. Завдяки модальним змінам і переінтонуванню поспівок Я. Константинідіс створює власний музичний матеріал, який органічно поєднується з автентичною першоосною, підсилюючи її характерні риси. Фактура мініатюр скоріше нагадує інструментальне багатоголосся народної музики, де можна простежити партії окремих інструментів з їх характерним викладом і фразуванням. У такий спосіб напрям пошуків композитора спрямовується у бік неофольклоризму. Подібна тенденція відтворення специфіки народного звучання у власних композиторських творах продовжується у новогрецьких дитячих альбомах подальших десятиліть, зокрема, у п'ятичастинних циклах Д. Капсоменоса «*Моїм маленьким друзям*» (90-ті роки), фортепіанному альбомі Т. Харидіса (перша декада ХХІ століття).

Крім *лінгвістичних ознак* античності у фортепіанних творах, заснованих на архаїчних жанрах грецького фольклору, присутні також характерні *ознаки давньогрецького музичного мислення*, серед яких – сполучення і часткове перехрещення звукорядів з довільним діапазоном – *амбітусом*, перехрещування ліній розвитку поспівок мелодії у певній точці – *реперкусі*, яка є еквівалентом стійкого тону, наявність перехідних побудов-модуляцій для поєднання різних рівнів ладу. Зустрічаються у фортепіанних творах Я. Константинідіса і мішані лади, які народні музиканти відносять до «вільних», тобто таких, що змінюються від виконання до виконання за настроєм. Особливо привабливо у фортепіанних творах проявляється характерна риса тематичних структур грецької традиційної музики – тенденція до *демонстрації* ладового діапазону. Ця риса об'єднує сприйняття ладу давньогрецькими музикантами, народними митцями і сучасними грецькими композиторами. Така позиція дозволяє останнім поєднати звуковий світ архаїчного фольклору з елементами сучасної композиторської техніки.

Вже наприкінці 20-х років ХХ ст. типовим для грецької музики є розробка фольклорного матеріалу за допомогою *сучасних технік*. Одним з перших творів, у яких проявилася ця тенденція, була «*Грець-*





ка сюїта» для фортепіано Н. Скалкотаса. Твір написаний у 1927 р., коли молодий композитор був офіційно зарахований до класу А. Шенберга. Створенням серійних рядів з характерною інтервалікою грецької музики, а також застосуванням модальної варіантності, типової для грецького фольклору, Н. Скалкотас досягає в сюїті ефекту пластичності, природності у відтворенні національного колориту. *Полісеріалізм* дає композитору можливості для відображення різноманітної палітри ладових барв грецької народної музики у притаманній їй модальній мінливості.

У циклі «15 маленьких варіацій для фортепіано», також створених 1927 р., образно-інтонаційні видозміни відбуваються за рахунок інверсій вертикальних рядів теми у численних ритмічних і фактурних варіантах. Інтонаційна напруженість музичної тканини досягається завдяки теситурним і ритмічним контрастам. Композитор приділяє особливу увагу лексичній структурі теми, водночас змінюючи її інтервальний склад і тактовий обсяг.

У вже згаданім циклі Етюдів для фортепіано (1941)<sup>5</sup> серійні ряди, що змінюють один одного від такту до такту, створюють мелодичну гостроту і мінливість фарб звукових сполучень. У циклі переплітаються модальність, імітаційна поліфонія і класико-романтичний фактурний малюнок. При цьому модальність домінує, підпорядковуючи решту з присутніх стилістичних ознак і надаючи їм рис декоративності. Трактовка жанру фортепіанного етюду у Н. Скалкотаса, безперечно, має образно-художні прерогативи. Композиційна ескізність та віртуозні піаністичні завдання з не меншими підставами можуть бути віднесені до проявів «етюдності» цього циклу.

Етюд № 3 *Tempo di Valse* мимоволі викликає асоціації як взагалі з вальсовістю М. Равеля як «шляхетністю та сентиментальністю», так і з декотрими інтонаційними відзвуками симфонічної поеми «Вальс». Подібна ремінісценція запрошується з огляду на час створення циклу Н. Скалкотаса (1941), коли у котре справджувалось музичне пророцтво французького композитора про крах «старого світу».

---

<sup>5</sup> Skalkottas N. Quatre 'etudes pour piano solo (1941). Αναπαράγωγή από τον χειρόγραφο των συνθέτη. NewtonCentre, Mass: MargunMusic, 1980? 32 σ.





Останній, Четвертий, етюд циклу можна було б вважати своєрідним присвяченням Ф. Шопену. Серед його фактурних модусів вгадуються фактурні зв'язки з етюдами Ф. Шопена оп. 10 № 8 та оп. 25 № 5, а також ритмоформули мазурок. При цьому інтерваліка як вертикалі, так і горизонталі не втрачає зв'язків з типовими грецькими мелодичними зворотами, надаючи твору глибинних національних рис.

Як і у попереднім етюді, серія не є перепоною для тематичних проявів: у фактурі чітко розмежовані мелодичний голос та акомпанемент, які проходять у різних теситурних пластах. Змінність мелодичних фрагментів не позбавляє їх характеристичних рис, у той час як лінія акомпанементу поєднана логікою фактурних змін. Розвиток етюду йде шляхом вертикалізації серій, що приводить до акордового насичення фактури на кульмінації. Згущення фактури як засіб досягнення кульмінації є типовим проявом мислення Н. Скалкотаса, що притаманний також його симфонічним творам.

Цікаво, що інтервал терції є чи не провідним компонентом вертикалі: в етюді використано чимало акордів терцієвої будови, нетипових для додекафонії. І хоча ми не знайдемо тут у чистому вигляді акордів класичної гармонії, терції подекуди сприяють створенню певних ладових натяків, які збагачують звукову палітру. За епізодом, у акордовому викладі якого присутня остинатність (90–94 такти) настає ефектне баладне завершення: після умиротворення, на гребені останньої хвилі звучить фатальний вирок. Цей фрагмент викликає асоціації з буремною патетикою фортепіанних творів С. Рахманінова. Таким чином, у циклі серійна будова і імітація класико-романтичної фактури сприяють розкриттю гострого емоційно-піднесеного змісту.

Широку панораму загальних жанрово-стильових тенденцій новогрецької музики відкривають *твори для фортепіано з оркестром*. Саме на прикладі творів вказаного жанру можливо простежити зміни типових загальнонаціональних стильових орієнтирів і уподобань окремих новогрецьких композиторів. Яскравим прикладом таких змін є три фортепіанні концерти Янніса Папаіоанну (1910–1989). Їх стилістика дає уяву про еволюцію творчої манери композитора: Перший фортепіанний концерт створений 1940 р., коли Я. Папаіоанну, подолавши раннє захоплення імпресіонізмом 1932–1938 років,



у 1939–1943 р. цікавився ідеями національної школи. Обидва вектори інтересів композитора легко пояснити, згадавши, що він був вихованцем одного з засновників новогрецької школи, учня М. Равеля і Г. Шарпентьє – Е. Ріадіса (1885–1935).

Натомість, у Другому концерті (1952) певним чином відобразилися зміни у стилістиці після навчання Я. Папаіоанну в Парижі у А. Онеггера (1949). Цей твір є певним відображенням пошуків композитора у поєднанні неокласичної і візантійської стилістики.

Індивідуальна манера Я. Папаіоанну остаточно складається у середині шістдесятих років. Значно пізніше, вже насамкінець життя, композитор створює Третій фортепіанний концерт (1989), де стилістичні компоненти набувають органічної єдності, підпорядковуючись логіці авторської концепції.

Фортепіанні твори у супроводі різних оркестрових складів широко представлені у творчості Н. Скалкотаса. Його Перший фортепіанний концерт став причиною завершення навчання у А. Шенберга і відомий музикознавцям передусім як предмет сварки двох композиторів. З 1931 р. Н. Скалкотаса спіткає особиста і творча криза. Першим ударом для нього стало позбавлення стипендії Бенакіса. Нелегким було і розлучення з Матильдою Темко, яка після десяти років сумісного життя разом з їх донькою від'їхала до Швеції. Вірогідно, що під впливом згаданих вище несприятливих фактів, Н. Скалкотас стає уразливим і тому хворобливо реагує на критику своїх творів. На зауваження А. Шенберга з приводу «*занадто великої кількості нот*» у Першому Концерті для фортепіано Н. Скалкотас з апломбом відповів, що «*нот у Концерті рівно стільки, скільки потрібно*». Після цього він повністю припинив спілкування з маститим педагогом. Але і писати музику тоді перестав: два наступних роки були для композитора порою творчого мовчання.

Попри життєві негаразди, Н. Скалкотас долає творчу кризу і, серед іншого, досить активно повертається до написання концертів для фортепіано з оркестром. Не виключено, що після того він пише ще п'ять творів цього жанру, включаючи малі концертні форми, саме через те, що глибоко переживає прикрі моменти, пов'язані з першим концертним опусом: Другий (1937) фортепіанний концерт і Третій



концерт (1939), який Н. Скалкотас написав для фортепіано і 10 духових інструментів. Крім того, композитор є автором Концертино для фортепіано (1948–1949), Концертино для двох фортепіано та оркестру (1935) і Концерту для скрипки, фортепіано і камерного оркестру (1930).

У доробку новогрецьких композиторів широко представлений жанр програмного фортепіанного концерту: у 1954–1960 рр. Фортепіанний концерт «Гелікон» створює М. Теодоракіс; 1986 р. Концерт для фортепіано з оркестром під назвою «*Keqrops*», а у 1969 – інший програмний твір цього ж жанру під назвою «*Synaphai*» пише Я. Ксенакіс.

У 1986 р. концерт «*Ноктюри*» для фортепіано у пам'ять Чорнобильської катастрофи створює композитор Т. Харидіс. У ладовому устрої концерту присутні зв'язки з ідеями «тонального вагання» К. Проспері, які активно розвивав у своїх творах вчитель Т. Харидіса – Д. Капсоменос. Ладова колізія діатоніки і хроматики у «Ноктюрні», за словами композитора, відповідає драматургічному конфлікту. «Мирне життя», відображене у головній темі, що має тональність До-мажор, змінюється подальшими хроматичними побудовами оркестрових партій, зміст яких передає «проникнення радіації»<sup>6</sup>. Прем'єра твору відбулася на Фестивалі у Афінському замку «Принцеси Плакендії» влітку 1996 р.

Сучасні композиторські техніки у новому застосуванні призвели до фактурних змін у фортепіанних творах грецьких композиторів. Починаючи з Д. Митропулоса і Н. Скалкотаса, дванадцятитоновна система викликала необхідність у нових прийомах виконання через появу складних вертикалей і нових типів фортепіанних пасажів, побудованих на основі нової інтервальної логіки. Дисонанси і динамічні контрасти нерідко супроводжуються несподіваними ритмічними зсувами і вібраціями у трьох скерцо Д. Митропулоса (Скерцо *Esdur* – 1912, Скерцо «Іскри щастя» – 1916 та у Скерцо «Критське свято» – 1919).

У розглянутих етюдах Н. Скалкотаса перед виконавцями поставлені складні задачі: насичена фактура і швидкі темпи, означені авторськими вказівками метроному, потребують неабиякої віртуозної

<sup>6</sup> З приватної бесіди з композитором.



майстерності. До найвищого рівня виконавської складності можна віднести також цикл «32 п'єси для фортепіано» (1940). Передусім, виконавські складності виникають через «велику кількість нот», якою, свого часу, А. Шенберг дорікав Н. Скалкотасу. Але ясність творчої думки, оригінальність і органічність кожної з п'єс є їх безперечними чеснотами, оціненими як виконавцями, так і слухачами.

Вже згадуваному фортепіанному твору Я. Ксенакіса «Евріалі» притаманна вишукана фактура, типові для його музики теситурна об'ємність і звуковисотне розмаїття. Дрібний ритмічний малюнок і інтерваліка вступного розділу твору викликають асоціації з критською танцювальною музикою. Фактурні розростання при розшаруванні на три, а подекуди – на чотири рівні приводять до гігантського об'єму звучання, де теситурна пульсація широко розташованих конкордів практично унеможливлена для буквального виконання. Не виключено, що звукова гігантоманія є частиною відображення програмної ідеї народження велетня Оріона. Мерехтливе звучання останнього такту надає твору загадково-екстравагантної космічної образності.

Прагнення до безпосереднього емоційного висловлювання упродовж XX ст. завжди залишалось актуальним для новогрецьких композиторів. У певному сенсі таку тенденцію можна вважати продовженням *романтичної традиції*, розпочатої композиторами Ептаніської школи. Вплив лірики С. Самараса і Е. Ріадіса, не позбавленої італійських та французьких вражень, відчутний тією чи іншою мірою у творах М. Каломіріса, Н. Скалкотаса, Д. Капсоменоса і М. Теодоракіса. У творах Я. Константинідіса ліричний компонент набуває «незалежно грецького» звучання. Натомість для учня Д. Капсоменоса і Б. Райчева Т. Харидіса неоромантичний напрям є центральним у творчості, через нього композитор досягає глибин національного музичного стилю.

Іншим проявом демократизації і, водночас, елінізації музичної мови для грецьких композиторських пошуків було *розширення жанрових рамок*, стирання меж між популярною і класичною музикою і, врешті, їх нерозривний синтез. Стилістична пластика і багатокторність є характерними рисами творів Н. Скалкотаса і виразно представлені у його циклі «32 п'єси для фортепіано».



Особливо яскраво тенденція зближення жанрів традиційної, народної, легкої та класичної музики проявилась у творчості М. Теодоракіса. Композитор вважає такий синтез загальною перспективою подальшого розвитку музичного мистецтва, називаючи його «*метамузика*» – (варіант *постмузики*, буквально – «*після музики*») [9, с. 277].

М. Теодоракіс піднявся до вершин симфонізму, працюючи в жанрі популярної пісні і кіномузики. Знання новітніх композиційних методів поглибило його композиторське мислення, хоча і не стало основним творчим орієнтиром. У своїй творчості композитор спирається на могутню візантійську традицію, з дитинства komponуючи власні церковні твори. Другий, не менш потужний пласт його музики – громадянська пісня різноманітних жанрів і верств суспільства. М. Теодоракіс є майстром мелодики і художнього образу, водночас досконало володіючи поетичним словом.

П'єсам циклу М. Теодоракіса «*11 Прелюдій для фортепіано*» (1947) притаманні органічність музичної мови, безпосередність передачі різноманітних емоційних станів. У фортепіанній фактурі деяких з його частин композитор відшукує еквіваленти прийомів гри на народних інструментах. Інтонаційна основа багатьох прелюдій близька до лексики популярних грецьких пісень середини ХХ ст. Поряд із живими буденними настроями у циклі представлені споглядальні і філософські стани, втілення яких пов'язане з використанням візантійського мелосу і поліфонічного фактурного складу.

Узявши за основу традиційну і сучасну народну музику, М. Теодоракіс розкрив її національний і історичний зміст, виклавши суть свого послання сучасникам високопрофесійною і, водночас, зрозумілою мовою. Він звертається своєю музикою до кожного співгромадянина і, водночас, до всього грецького народу, зрушуючи глибинні національні почуття і повертаючи народу відчуття власної історичної величч. Саме у творчості М. Теодоракіса *велика національна ідея* стає реальністю, своїм розмаїттям і протиріччями відповідаючи очікуванням і ментальним орієнтирам грецького народу.

Надолуження мовних традицій, що склалися упродовж століть у європейській класичній музиці і подолання вторинності не могли обійтись без інтелектуальних пошуків. Попри те, що і дотепер біль-



шість грецьких композиторів здобувають вищу музичну освіту за кордоном, у грецькій ментальності досі живі менторські амбіції нащадків Еллади. З цього приводу порада О. Мессіана Я. Ксенакісу не нехтувати у музичній композиції своїм щастям «бути греком» [11, с. 48] була актуальна для всіх новогрецьких композиторів. *Інтелектуалізація композиції* виходить у останнього на перший план, його образ мислення докорінно змінює основи музичної творчості. Стохастичний спосіб композиції Я. Ксенакіса є, водночас, авангардним проявом і поверненням до піфагорійських традицій [10, с. XVII]. Музичний звук із композиційного засобу перетворюється на об'єкт дослідження, а композиція – на засіб об'єктивного відображення реальності, який потребує застосування наукових розробок. У назвах своїх опусів Я. Ксенакіс нерідко дає образний натяк на спосіб їх композиції: *Pithoprakta* – дія вірогідностей, *Diamorphoseis* – перетворення.

Одним з творів, який відкриває шлях до розуміння творчого мислення Я. Ксенакіса, є фортепіанна композиція «*Herma*». Вже сама назва твору («*ἕρμα* – базис, основа, ембріон») говорить про його роль у творчості Я. Ксенакіса. Аналіз цього невеликого опусу дає можливість для розуміння, принаймні, способу мислення композитора. У «*Herma*» Я. Ксенакіс застосовує принцип співставлення наборів звукорядів.

Важливою тезою давньогрецької музичної теорії, яка відбивала закономірності тогочасної практики, було надання інтервалу кварта виняткової ролі першоелементу музики. Цей постулат, зафіксований у працях корифеїв античної музичної теорії – Аристоксена, Платона, Філолая та їх послідовників, вичерпно досліджений російським музичним елліністом Є. Герцманом. Вчений пише: «*Кварта – основна смислова одиниця, первинна і кінцева величина. Таке розуміння кварта збереглося упродовж усієї античності*» [2, с. 41].

Сприйняття еллінами діатоніки як звукової субстанції, що є носієм змісту, надавало хроматиці роль похідної, вторинної сутності, яка у їх сприйнятті наділялася суто фоновою функцією. Саме таке співвідношення діатоніки і хроматики лягло в основу ладової системи «*Морської*» сюїти (1994) Д. Капсоменоса. У ладовій організації твору квартовій послідовності надано статусу ідеального звукоря-



ду. Натомість хроматика є похідною від квартового ряду нестійкою субстанцією.

Давньогрецькі уявлення про звуковий простір поєднані у творах Д. Капсоменоса з принципами «розширеної діатоніки» і «тонального вагання» композиторів неофлорентійської школи, учнів Луїджі Даллапінкола – Карло Проспері і Луїджі Донатоні. Оригінальність фортепіанної «Критської сюїти»<sup>7</sup> Д. Капсоменоса полягає у відмові від функціональних особливостей тонального мислення у рамках діатоніки. Діатонічний і, водночас, атональний твір є унікальним для епохи постмодерну. Несподіваний склад його стилістики при цьому відповідає регіональним особливостям критської фольклорної традиції і має архаїчне коріння.

**Висновки.** Упродовж ХХ ст. новогрецькі композитори не тільки вирішили проблему створення національної музичної мови, але і стали засновниками нових композиторських тенденцій світового масштабу. Вони створили яскраві, регіонально забарвлені національні варіанти типових європейських жанрів, серед яких різноманітно представлена своєрідна фортепіанна жанрова палітра. Водночас, грецька фортепіанна музика ХХ ст. відкриває світу невідомі зразки автентичних локальних різновидів музикування, пов'язаних з музикою стародавньої Еллади і Візантії.

Фортепіанна музика вже з другої третини ХХ ст. зайняла важливе місце у жанровій системі новогрецької музики поряд з симфонічною, хоровою і камерною музикою; вона найбільш представлена серед інструментальних жанрів. У сучасних, заснованих на фольклорі фортепіанних творах грецьких композиторів, серед проявів грецької музичної архаїки помічаються специфічні силабічні структури [6; 7], ладові і мелодичні типи, що свідчить про збереження ознак етнічної музичної ментальності і неперервність грецької музики як культурно-історичного феномена. Завдяки активному дослідженню звукового простору грецькі композитори не тільки відроджують давньогрецькі традиції, але стають основоположниками новаторських тенденцій. І, попри недовгу історію, саме фортепіанна музика, фортепіанний ре-

<sup>7</sup> Уперше твір був надрукований 1986 р.



пертуар дають різнобічні уявлення про розвиток грецької академічної музики ХХ ст.

**Перспектива дослідження.** Проблема національної музичної мови є і нині актуальною для Греції, мобілізуючи сучасних грецьких композиторів на нові пошуки і власні інноваційні вирішення стильових питань. Вивчення таких інновацій дає можливості для розуміння «зворотних зв'язків» і тенденцій у загальному розвитку музики ХХ ст.

Становлення грецької фортепіанної музики яскраво демонструє об'єктивність механізмів стильової адаптації у композиторській творчості. Фортепіанна музика є одним із зрізів новітньої національної композиторської школи, який демонструє загальні особливості її розвитку, актуальні для вивчення сучасної музичної культури і освіти у цілому та перспектив їх подальшого розвитку.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аноянакис Ф. Музыка современной Греции. *Советская музыка*. 1958. № 3. С. 134–137.
2. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Ленинград : Музыка, 1986. 223 с.
3. Колмыков С. Новогреческая музыка. *Советская музыка*. Москва, 1971. № 1. С. 130–134.
4. Рябчун І., Харалампіду Л. Нариси з історії грецької музики. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. 348 с.
5. Харалампіду Л. Музыкальное образование в Современной Греции: история, проблемы, перспективы : дис. ... канд. искусствоведения. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2001. 182 с.
6. Vaud-Bovy S. Докіμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Ναύπλιο : Π. Λ. Ι. 1984. 71 σ.
7. Vaud-Bovy S. Τραγούδια των Δωδεκανήσων. Σε 2 τ. Αθήνα: 1935–1938.
8. Cogni G. A proposito di «In notte secunda» di Carlo Prosperi. Chigiana, 1968. 305.
9. Holst-Varhaft G. Μίκης Θεοδωράκης : μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική / πρόλογος Μίκη Θεοδωράκη, μετάφραση Σταμάτη Κραουνάκη, Λίξη Τσιριμώκου. Αθήνα : Ανδρομέδα, 1980. 277 σ.





10. James J. The Music of the Spheres. London : Abacus., Little, Brown and Company (UK), Copyright 1993. 262.
11. Matossian N. Xenakis. London : Kahn&Averill, 1986, Taplinger Pub. Co (1986). 271.

## REFERENCES

1. Anojanakis F. (1958 № 3). Muzyka sovremennoj Grecii. Sovetskaja muzyka [Music of contemporary Greece. Soviet music]. 134–137.
2. Gercman E. (1986). Antichnoe muzykal'noe myshlenie [Antique music thinking]. Leningrad : Muzyka. 223.
3. Kolmykov S. (1971). Novogrecheskaja muzyka. Sovetskaja muzyka [New-Hellenic music. Soviet music]. Moscow, № 1. 130–134.
4. Ryabchun I., Xaralampidu L. (2017). Nary'sy` z istoriyi grecz`koyi muzy`ky [Essays on history of Greek music]. Kyiv : Vy`davny`chy`j dim Dmy`tra Burago. 348.
5. Haralampidu L. (2001). Muzykal'noe obrazovanie v Sovremennoj Grecii: istorija, problemy, perspektivy : dis. ... kand. iskusstvovedenija [Musical Education in Modern Greece: History, Problems, Perspectives]. Kyiv, NMAU im. P. I. Tschaikovskogo. 182.
6. Baud-Bovy S. (1984). Dokímio gia to ellēnikó dēmotikó tragoudí [Essay on Greek Folk Song]. Naúplio : P. L. I. 71.
7. Baud-Bovy S. Tragoudia tōn Dōdekanisōn [The songs of Dodekanisson]. Se 2 t. Athina, 1935–1938.
8. Conji G. (1968). A proposito di «In notte secunda» di Carlo Prospero [About “In the second night” by Carlo Prospero]. Kigiana. 305.
9. Holst-Varhaft G. (1980). Míkēs Theodōrākēs: mūthos kai politiki stē súnchronē ellēniki mousiki [Mikis Theodoraris: myth and politics in contemporary Greek]. Prólogos Míkē Theodōrākē, metáphasē Stamátē Kraounákē, Lízē Tsirimikou. Athina : Androméda. 277.
10. James J. (Copyright 1993). The Music of the Spheres. London : Abacus., Little, Brown and Company (UK). 262.
11. Matossian N. (1986). Xenakis. London : Kahn & Averill, Taplinger Pub. Co. 271.