

**ФЕНОМЕН ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В ГИТАРНОЙ МУЗЫКЕ
ДУШАНА БОГДАНОВИЧА: "ШЕСТЬ БАЛКАНСКИХ МИНИАТЮР"**

Цель работы. В статье выявлена языковая и жанровая специфика этнокультурных взаимодействий фольклорных истоков балканской музыки в творчестве сербского композитора Душана Богдановича на примере гитарного цикла "Шесть балканских миниатюр". **Методология** исследования базируется на использовании феноменологического, компаративного, структурно-функционального методов, позволяющих расширить горизонт когнитивного поиска и извлечь ключевые характеристики изучаемых явлений. **Научная новизна** исследования заключается в феноменологическом подходе к анализу гитарного цикла Д. Богдановича. Данный подход продуктивен для изучения широких контекстных связей, сложившихся в условиях музыкально-исторического этногенеза балканского культурного региона. **Выводы.** В музыке гитарного цикла "Шесть балканских миниатюр" выявлены конвергентные связи далеких друг от друга славянских и ближневосточных традиций (сербских, болгарских, хорватских, македонских, боснийских, турецких). Они выражены посредством народных жанров (болгарская копанница, сербская враньянка, македонский пайдужко), асимметричной метрики и нерегулярного ритма (aksak), смешения элементов гемимольных ладов европейского и ближневосточного происхождения.

Ключевые слова: балканская гитарная музыка, творчество Д. Богдановича, "Шесть балканских миниатюр", этнокультурные взаимодействия.

Иванников Тимур Павлович, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Феномен етнокультурних взаємодій у гітарній музиці Душана Богдановича: "Шість балканських мініатюр"

Мета роботи. У статті виявлено мовну і жанрову специфіку етнокультурних взаємодій фольклорних витоків балканської музики в творчості сербського композитора Душана Богдановича на прикладі гітарного циклу "Шість балканських мініатюр". **Методологія** дослідження базується на використанні феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального методів, що дозволяють розширити горизонт когнітивного пошуку і виявити ключові характеристики досліджуваних явищ. **Наукова новизна** дослідження полягає в феноменологічному підході до аналізу гітарного циклу Д. Богдановича. Цей підхід є продуктивним для вивчення широких контекстних зв'язків, що склалися в умовах музично-історичного етногенезу балканського культурного регіону. **Висновки.** У музиці гітарного циклу "Шість балканських мініатюр" знайдено конвергентні зв'язки слов'янських і близькосхідних традицій (сербських, болгарських, хорватських, македонських, боснійських, турецьких). Вони виражені за допомогою народних жанрів (болгарська копанница, сербська враньянка, македонський пайдужко), асиметричної метрики і нерегулярного ритму (aksak), змішання елементів геміольних ладів європейського і близькосхідного походження.

Ключові слова: балканська гітарна музика, творчість Д. Богдановича, "Шість балканських мініатюр", етнокультурні взаємодії.

Ivannikov Tymur, PhD in Arts, doctoral candidate of theory and history of musical performance department of the Tchaikovsky National music academy of Ukraine

The phenomenon of ethno-cultural interactions in the guitar music of Dusan Bogdanovic: "Six Balkan miniatures"

The purpose of the work. The article reveals the linguistic and genre specificity of ethno-cultural interactions of the folklore origins of Balkan music through the example of Dusan Bogdanovic's guitar cycle "Six Balkan miniatures". The research **methodology** is based on the use of phenomenological, comparative and structural-functional methods that allow expanding the horizon of cognitive search and extract key characteristics of the studying phenomena. The **scientific novelty** of the study lies in the phenomenological approach to analyzing the guitar cycle of Dusan Bogdanovic. This approach is productive for studying the wide contextual relationships, developed in the context of the musical historical ethno- genesis of the Balkan cultural region. **Conclusions.** The convergent connections of the Slavic and Middle Eastern traditions (Serbian, Bulgarian, Croatian, Macedonian, Bosnian, and Turkish) were revealed in the music of the guitar cycle "Six Balkan miniatures" by Dusan Bogdanovic. They are expressed by folk genres (Bulgarian kopanitsa, Serbian vranjanka, Macedonian paydushko), asymmetric metrics and irregular rhythm (aksak), by mixing elements of hemiolic frets of European and Middle Eastern origin.

Keywords: Balkan guitar music, creativity of D. Bogdanovic, "Six Balkan miniatures", ethno-cultural interactions.

Актуальность темы исследования. Изучение гитарного творчества современного сербского композитора и гитариста Душана Богдановича представляется весьма перспективным. Несмотря на высокую востребованность его музыки в мировом гитарном репертуаре произведения данного автора исследованы не достаточно глубоко. Дефицит научных публикаций отчасти компенсируется англоязычными работами о жизни и творчестве Д. Богдановича (Вукашин Мискович [4]), о синтезе балканских народных элементов в гитарной музыке Д. Богдановича, Н. Мамангакиса, Я. Кроузе (Джэйн Керри [2]). Актуальным видится научный дискурс, связанный с одной из ключевых творческих идей композитора –

воплощением этнокультурных взаимодействий в области музыкального языка, жанрового обихода, обычаев и традиций разных народностей балканского региона.

Цель исследования. Цель статьи – выявить языковую и жанровую специфику этнокультурных взаимодействий фольклорных истоков балканской музыки на примере гитарного цикла Душана Богдановича "Шесть балканских миниатюр".

Изложение основного материала. Гитарное искусство балканских стран длительное время находилось на периферии протекавших в Европе процессов становления и развития национальных исполнительских школ. Уже ближе к концу XX века оно получило мировую известность благодаря плеяде талантливых исполнителей-виртуозов. Душан Богданович, Урош Дойчинович, Горан Кривокапич, Мирослав Тадич (Сербия), Зоран Дукич, Анна Видович (Хорватия), Эдин Кармазов, Денис Азабагич (Босния и Герцеговина), Костас Кочолис, Антигони Гони, Елена Папандреу (Греция), Атанас Оркузунов (Болгария) – титулованные музыканты, представители молодых и бурно развивающихся регионов с богатыми многовековыми культурными традициями. Процесс самоидентификации южно-славянских гитарных школ вошел в продуктивную фазу, совпавшую с периодом постсоветского переосмысления феноменов национального в искусстве.

Параллельно исполнительским успехам в гитарной музыке юго-восточной Европы произошла существенная активизация композиторского творчества. Основную роль в расширении оригинального репертуара сыграли такие композиторы-гитаристы, как Душан Богданович, Урош Дойчинович, Владимир Тошич, Никола Старчевич (Сербия), Воислав Иванович (Босния и Герцеговина), Томаз Хабе, Нейц Кухар, Алес Страйнар (Словения), Евангелос Будунис, Йоргос Фудулис (Греция), Атанас Оркузунов, Россан Балкански (Болгария).

Среди перечисленных имен, пожалуй, наибольшей известностью и признанием пользуется сербский¹ гитарист и композитор Душан Богданович (1955) – автор более 100 композиций для гитары², включающих концерты, сольные и камерно-ансамблевые произведения. В числе его наиболее известных опусов – Концерт для гитары и струнного оркестра (1979), Концерт "Калейдоскоп" для гитары и камерного ансамбля (2008), Сонаты для гитары соло № 1 (1978) и № 2 (1985), "Блюз и семь вариаций" (1979), "Джаз соната" (1982), "Интродукция, пассакалия и fuga для золотых цветов" (1985), "Полиритмические и полиметрические этюды" (1990), "Шесть балканских миниатюр" (1991), "Семь маленьких секретов" (1995), "Три африканских скетча" (1996), "Три ричеркара" (1998). Внушительный сценический опыт игры в разнообразных ансамблях, включая "Трио де Фальи", дуэт с клавесинистом Элейном Компароном, а также сотрудничество с джазовыми музыкантами – Джеймсом Ньютоном, Энтони Коксом, Чарли Хэйденом, – определил широкий круг творческих исканий композитора.

Помимо нового репертуара большую дидактическую ценность для гитаристов представляют монографии Богдановича: "Полиритмические и полиметрические этюды", "Контрапункт для гитары с импровизациями в ренессансном стиле и мотивными метаморфозами", "Ex Ovo – теоретический и практический гид для композитора и импровизатора". Работы отражают многолетнюю исследовательскую и педагогическую деятельность музыканта, нацеленную на практическое применение гитаристами-композиторами ренессансных, барочных канонов игры и импровизации на гитаре, умение работать с ладогармоническими, метроритмическими особенностями различной этнической музыки и джаза. Философские рассуждения и практические советы автора, касающиеся старинной музыки и современного искусства, помогают "интегрировать творческие устремления любого гитариста в широкую музыкально-историческую перспективу" [4, 8].

Наряду с увлечением классикой и джазом Богданович уделял много внимания изучению народной музыки родного региона. "В композициях Душана Богдановича можно услышать балканскую ойкумену, формирующую современный репертуар для классической гитары"³ [2, 8]. Собственный опыт творческого контакта с балканскими культурными традициями Душан Богданович выносит на мировую авансцену академической гитарной музыки. Сербский гитарист и композитор глубоко исследовал языковые ресурсы музыкальных этносов, входящих в конгломерат (ойкумену) балканского культурного ареала. Его уникальность зиждется на давних исторических связях сербского, боснийского, хорватского, греческого, славянского, македонского, албанского, турецкого, римского, болгарского, египетского, армянского и еврейского фольклора. Данный феномен этнокультурных взаимодействий является в творчестве Душана Богдановича определяющим. Он отражает специфику этногенеза балканского региона, возникшего в процессе формирования этнической общности на базе языков, обычаев, традиций разных народностей.

Корни узнаваемых исторических моделей балканской музыки сильно переплетены. Они срastaются в противоречивый и чрезвычайно сложный синтез, не имеющий аналогов нигде в Европе, и подпитывают своеобразное "дерево языков". Элементы смешения порой трудно вычленишь и соотнести с топографическими маркерами: "Болгарский ритм может использоваться в сербской песне, а сербская мелодия – в классическом гитарном произведении" [2, 15].

Творческие грани исполнительской и композиторской деятельности Д. Богдановича уникальны своей органикой. Они завязаны на феноменальных свойствах культурной соносферы – национальных диалектов, слитых в почвенности балканского топоса. Где бы ни проживал музыкант – в Женеве или Сан-Франциско, какие бы современные академические и джазовые новации ни привносил в свой художественный опыт, – композитор всегда внутренне подпитывался музыкально-историческим богатством своей

малой родины. "Инновационный автор гитарной музыки, импровизатор и исполнитель Душан Богданович, – по признанию своего соотечественника и исследователя Вукашина Мисковича, – изучил музыкальные языки, которые сегодня отражены в его стиле – уникальном синтезе классической, джазовой и этнической музыки" [4, 4]. В известном американском журнале "Guitar Player" размещена рецензия на выступление музыканта: "Игра Богдановича выступает в качестве средства для его искрящихся мультикультурных композиций. Но какая игра! Владея классической гитарой, Душан виртуозно справляется со сложной полиметрией, балканскими мелодиями, изощренным контрапунктом и вдохновенными импровизационными линиями с тонкой нюансировкой и изящной грацией. Глубина идей и безграничность его исполнительских возможностей потрясает. Если вы любите гитару, вы должны исследовать эту драгоценность" [6].

В резюме о творчестве Богдановича приводится ряд суждений, опубликованных в журнале "Soundboard": "Душан Богданович является настоящим оригиналом гитары. Его уникальное видение рождается благодаря трансатлантическому опыту, приукрашенному мастерством этнических народных, джазовых и классических традиций, что делает его музыку насыщенной сложностью и смыслом. Он может многое сказать, управляя крупными структурами сонаты так же легко, как и небольшими миниатюрами. Чтобы войти в его мир, нужно испытать восторг от новой коллекции гитарных сочинений – настоящего сундука с сокровищами, наполненного редкими и экзотическими драгоценностями" [6].

Титульным сочинением, представляющим творчество автора на мировой гитарной сцене, является цикл "Шесть балканских миниатюр", посвященный известному американскому гитаристу Уильяму Каненгайзеру. Богданович написал его, будучи уже достаточно известным музыкантом. Время создания опуса совпало с горячей фазой военного конфликта на балканском полуострове. Более того, музыка возникла в ответ на трагические события в раздираемой войной Югославии. Феномен художественного отклика на разрыв социокультурных связей лежит в фундаменте изначального замысла и выплескивается в драматургической стратегии циклического единства.

Свое художественное послание миру автор сопроводил предисловием: "В эти дни политические потрясения в Восточной Европе сосредоточены в Югославии, сердце Балканов и моей родины. Трагично и иронично видеть дальнейший распад земли и людей, осознавая уникальную культурную печать всей области. Возможно, что искусство среди других универсальных человеческих устремлений все еще показывает нам способ гармонизации и синтеза самых разнообразных элементов, исходящих из одного и того же источника. Именно в таком духе я посвящаю эту музыку миру во имя мира" [1, 2].

Усмотрение автором объединяющей силы музыки отражается в структуре цикла, отдельные миниатюры которого связаны с этническим своеобразием различных балканских регионов и их сложными синтезами: сербско-болгарским в "Jutarnje Kolo" (Утреннем танце); сербским ритуально-погребальным плачем в "Žalorojka" (Жалобной песне); сербским в "Vranjanka"; македонским в "Makedonsko Kolo" (Македонском танце); сербско-черногорским в "Široko" (Протяжной песне); сербско-хорватским в "Sitni Vez" (Маленьком танце). Сам композитор так комментирует воплощение музыкальной идеи: "Все шесть миниатюр обобщены модальной гармонической основой, гибкой причудливой метрикой, песенно-танцевальной природой простых форм, основанных на повторении фраз с разным гармоническим контекстом. Утренний, Македонский и Маленький танцы взаимосвязаны тематически и ладогармонически. Две Песни контрастируют по настроению и характеру бытования. Из всех миниатюр лишь Враньянка – единственная, основанная на реальном традиционном танце, тогда как все остальные составлены в разнообразном синтезе. Маленький танец подражает проворным переливам "обязательных" аккордеона или фрулы (флейты), которые часто слышны на деревенских свадьбах или других торжествах" [1, 2].

Сложные синтетические переплетения этносов в современной балканской музыке – следствие давних исторических миграций, завоеваний, колонизаций, смещений территориальных границ. Этим обусловлено существенное воздействие греческих, римских, византийских, восточных традиций на музыкальную культуру балканского полуострова, что взаимно обогатило картину фольклорного наследия всего региона.

Приемы мотивной работы с материалом, характерные для балканской музыки в целом, просматриваются в каждой из миниатюр цикла. Они основаны на кратких попевочных структурах, рост которых обеспечивается варианто-вариационным развитием. В первой пьесе "Jutarnje Kolo" композитор, не прибегая к прямым цитатам, передает сущностные признаки балканской народной музыки. Короткие мелодические реплики, организованные в масштабнo-тематическую структуру пары периодичностей $a\ a1\ b\ b1$, развертываются в ладовых контурах лидомиксолидийской природы. Будучи характерной не только для балканского, но и для венгерского, румынского, а также западно-украинского фольклора, этот лад дополняется гемиолой – увеличенной секундой на низкой II ступени. В результате гемиольные мелодические фигуры придают музыке очевидные приметы цыганских и шире – восточных ладов: $d - es - fis - gis - a - h - c$.

Постоянно чередующиеся параллельно-переменные ладообразования соотносятся со многими образцами народной музыки, но в данном случае ассоциируются с болгарским сельским пахотным танцем "Копаница". Моторика этого танца подразумевает круговую траекторию движения (коло) и сложный, неравномерный пульс шага. Тип танца, отмеченный данным родовым именем, имеет уникальную метроритмическую формулу неравномерного деления. В ее основе лежат короткие и длинные ударные доли (шаги), которые содержат два либо три импульса и выстраиваются в линию

2+2+3+2+2. Музыка циркулирует, подчиняясь этому шагу, и соответствует размеру 11/8 или 11/16. Подобный асимметричный ритм – одна из отличительных и наиболее важных черт балканской музыки. Исследователи начала XX века, в частности Бела Барток, идентифицировали его как "болгарский", запись которого в то время явно "сопротивлялась" традиционным метрическим сеткам: "Когда один из наших известных музыкальных исследователей услышал мелодии с болгарским ритмом в первый раз, он крикнул: все болгары хромые, их песни имеют хромые ритмы" [3, 197]. По существу, ситуация с этим ритмом гораздо более сложная, чем видится на первый взгляд. Ареал его распространенности отнюдь не замыкается на болгарской этнической группе, захватывая помимо юго-восточной Европы также османский (турецкий), ближневосточный топос. По этой причине в середине прошлого века в качестве идентичного болгарскому ритму было предложено название aksak-ритм⁴, что в переводе с турецкого означает "хромой". Асимметричные нечетные ритмы предполагают богатую палитру этнических оттенков. "Мелодии, основанные на ритмах с простым нечетным числом долей – 5, 7, 11, 13, относятся к разным типам, – считает этнограф и фольклорист Бруно Неттл. – Первый тип хорошо иллюстрируется в югославском музыкальном эпосе. Второй и третий типы особенно распространены в румынских и болгарских традициях. Это настолько очевидно, что песни на 11/8 или 7/8 были названы исследователями балканского фольклора мелодиями в болгарском ритме" [5, 90].

Вторая миниатюра "Žalorojka" является единственной в цикле, где не выдерживается сложная балканская ритмика. Это обусловлено песенной, а не танцевальной природой жанра. К сербскому названию "Žalorojka" композитор дает английскую расшифровку "Lament" – жалобная песнь, горестное стенание, элегия. Балканская этимология слова (и жанра соответственно) вмещает единое поле смыслов. В переводе с сербского, хорватского, боснийского языков это слово означает похоронная песнь, плач по усопшим. Ритуальное ядро жанра вполне очевидно. Это прощание с умершими – траурная церемония, связанная в церковном обиходе с панихидой, литией. В экуменическом библейском переводе здесь подразумевается плач по побежденному народу, оплакивание жертв. Весь комплекс приведенных смыслов (с акцентом на последнем) возводит миниатюру в статус лирико-трагического эпицентра всего цикла, несущего идею скорби и примирения.

Медленное скользя вниз от вершины-источника, мелодическая линия насыщается мелизматическими опеваниями, фигурами плача и поддерживается мерным траурным шагом баса. Данный комплекс художественной выразительности в музыке связывается с многочисленными образцами элегий. Сербский вариант элегичной песни украшен подчеркнутым гемиольным ходом $gis - f$ в первом же такте. Элементы фригийского лада выражены густыми минорными красками гармонии $b - des - f$. Семантика траурного звучания дополнена характерной "шубертовой медиантой" ($f - as - c$ в $a-moll$), которая давно стала гармоническим символом одиночества, страдания, безнадежности.

В общем эмоциональном фоне превалирует скорбно-лирический тонус звучания. Гитара подобно человеческому голосу передает все оттенки плача. Они сквозят в каждом слое, поэтому исполнителю важно подчеркнуть тонкую мотивную ткань подголосков, интонационно выделяя ее в каждой линии. Удивительная прозрачность фактуры при ее чрезвычайно глубокой смысловой наполненности ставит перед музыкантом одну из сложнейших задач кантиленной игры – отразить в маленькой пьесе великую скорбь по целым поколениям погибших людей и передать ее через жанровую память – одну из самых глубоких художественных универсалий.

Третья миниатюра "Vranjanka" представляет собой типичный южно-сербский танец, историко-топографические корни которого лежат в долине реки Вране, где расположен одноименный город – крупный перекресток сербских, болгарских и македонских торговых путей в эпоху Османской империи. В лирическом эпосе юга Сербии этот танец одновременно сопровождался жалобной женской песней, в которой девушка из города Вране – враньянка – поет о неразделенной любви.

В подтверждение сказанных в предисловии к циклу комментариев Богданович не привносит никаких смежных музыкальных диалектов в данную миниатюру, сохраняя аутентичность мелодико-гармонического и ритмического контура танца.

Характерные для враньянки приметы воспроизводятся композитором максимально точно. Нисходящий ламентозный мотив $a - gis - f - e - d$ с поступенным возвращением $e - f - gis - a$ проявляет гемиольную специфику лада. В его основе ощущается близость с восточным *neveser* макамом и его европейской разновидностью – венгерской (цыганской) гаммой⁵. По сути – это мелодический минор с повышенной IV ступенью. В результате выстраивается типичный для южно-сербского танца базовый и гармонический остов: минорный аккорд на звуке-устое d постоянно чередуется с мажорными аккордами II и V ступени⁶. Наряду с несимметричным размером 7/8, где акцентные доли разбиваются по группам 3+2+2, указанная неизменная для этого жанра мелодическая попевка мигрирует из песни в песню на протяжении веков.

В миниатюре автор мастерски объединяет песенную и танцевальную стихии враньянки ферматами на последних долях такта, наделяя ритмическую упругость танца неспешностью жалобных вокально-речевых высказываний. Для подражания игре на дарбуке – восточном ударном инструменте, прочно вошедшем в музыкальный обиход балканских народов, – Богданович вводит оригинальные приемы, отмеченные в начале пьесы как "golre" и "perc"⁷. Первые два такта звуки извлекаются хлестким ударом "golre" указательным пальцем правой руки по струнам возле грифа, создавая эффект низкого мембранного звука "dun" дарбуки. Начальное и все последующие тематические построения

заканчиваются шлепком (регс.) ладонью по обечайке гитары, который ассоциируется с высоким звонким ударом "tek" по краю восточного барабана.

В четвертой миниатюре "Makedonsko Kolo" композитор в качестве ладоинтонационной и ритмической основы использует известный в Болгарии, Македонии, а также Румынии народный подвижный мужской танец "rajdosko". В Македонии его еще называют "пьяным" танцем, закрепившимся в местном обиходе еще со времен завоевания балканского региона Османской империей. Действительно, "хромая" пульсация 5/8 (2+3) и густая орнаментика вкупе с ладовым "восточным" своеобразием⁸ экспонируют очередную грань балканского мелоса, веками ассимилировавшего турецкие культурные традиции.

Пятая миниатюра "Široko" (широкая песня) становится ярким примером конвергенции славянских протяжных и восточных, насыщенных орнаментикой пастушеских песен. Отсутствие тактовой черты и авторское указание в начале пьесы *rubato espressivo* вводит в мир вокальной импровизации. Она обрамлена гитарными арпеджированными фигурациями, имитирующими то игру южнославянского струнно-смычкового гусле⁹, то переливы турецкого уда – еще одного носителя инструментальных традиций балканского полуострова.

Подчеркнутая хроматическая природа вокальной мелизматике в басовой тесситуре усиливает влияния восточного музыкального эпоса, который здесь перекликается с "глубоким пением" испанского "cante jondo".

В финальной миниатюре "Sitni Vez" Богданович в концентрированном виде подает танцевальную стихию родного региона. Метрические сбои 11/16, 10/16, 13/16, 2/4, 2/8 постепенно закручивают пружину виртуозных пассажей, а ярко выраженное звучание восточных квартетных дронов в потоке стремительной аккордовой техники завершает цикл кульминационной вершиной традиционного деревенского веселья.

Научная новизна исследования заключается в феноменологическом подходе к анализу гитарного цикла Душана Богдановича. Данный подход продуктивен для изучения широких контекстных связей, сложившихся в условиях музыкально-исторического этногенеза балканского культурного региона.

Выводы. Музыкальное приношение Богдановича "миру во имя мира" актуализировало обратную геополитической трагедии сторону богатой культурной ойкумены, веками спаянного конвергенцией наследия далеких друг от друга славянских и ближневосточных традиций (сербских, болгарских, хорватских, македонских, боснийских, турецких).

Оригинальность жанровой палитры, сложность ритмики, ладовое и мелодическое своеобразие балканской гитарной музыки по сей день притягивает множество исполнителей. Произведения Д. Богдановича, А. Орукузунова, В. Ивановича, Т. Хабе, Е. Будуниса и других активно включаются в репертуар ведущих гитаристов, в первую очередь – балканских, в программы Международных конкурсов: Novi Sad world guitar competition, Vojvodina world guitar competition for composers (Сербия), Bale-Valle "Live guitar" competition, Zagreb Guitar Festival & international competition (Хорватия), Sofia classical guitar competition, Asenovgrad international guitar festival & competition (Болгария), Volos international guitar festival & competition (Греция). В конгломерате гитарных школ мира творчество балканских музыкантов обрело свой яркий и узнаваемый голос. Он феноменологически артикулирует глубинную связь языка музыки с этнической многослойностью давних исторических взаимовлияний юго-восточных европейских и ближневосточных культур.

Примечания

¹ Душан Богданович родился в Белграде – столице бывшей Югославии. Закончил Женевскую консерваторию по классу композиции у П. Уисмера и А. Хинастеры, по классу гитары у М. Сан Маркоса. После победы на Женевском международном гитарном конкурсе и блестящего дебюта в Карнеги Холле в 1977 году был приглашен преподавать гитару в Белградскую академию. С началом балканского конфликта переехал работать в консерваторию Сан-Франциско и получил гражданство США. В настоящее время преподаёт в Женевской консерватории.

² Композиторское творчество Богдановича представлено преимущественно гитарной музыкой. Однако, также известны его камерно-вокальные сочинения ("Do the dead know what time it is?"), музыка для фортепиано ("Six Illuminations", "Cantilena and Fantasia"), струнного оркестра ("Codex XV") и разнообразных инструментальных ансамблей ("Balkan mosaic").

³ Под ойкуменой (экуменой) автор цитируемого текста Джейн Керри подразумевает коллективные традиции, влияющие на формирование историко-географической культурной общности. Он ссылается на этимологию древнегреческого термина *esimene*, которым обозначалась зона человеческого обитания и активного взаимодействия. Это могло быть единой территорией или конкатенацией мест, т.е. сцеплением местностей в общую культурную линию связей. С позиции антропологии и теории глобализации данный термин стоит в ряду других – диаспора, транснациональный, межрегиональный. В частности, ойкуменой называют регион Карибского бассейна. Балканская ойкумена "достаточно широка, чтобы охватить балканскую музыку независимо от происхождения или исторических влияний <...>. Балканский может означать римский, византийский, османский, христианский, мусульманский, еврейский или цыганский – во всех возможных перестановках и сочетаниях" [2, 14].

⁴ Термин *aksak*-ритм был предложен турецким композитором Аднамом Сайгуном и французским исследователем-фольклористом Константином Брайлоу в статье "Легенда *aksak*" (1951), опубликованной в журнале "Revue de Musicologie".

⁵ Звукоряд враньянки также напоминает андалузский (доминантовый) лад.

⁶ У Богдановича доминантовый аккорд, который в аутентичных образцах враньянки представлен гармонией V ступени, подчеркивает вводнотоновую связь: *cis* в басу и *gis* в подголоске.

⁷ *Golpe* (в пер. с исп. – удар) – прием фламенко, означающий удар, стук пальцами или ногтями правой руки по деке. Регс. является сокращенным вариантом английского слова *percussion* (перкуссия, выстукивать).

⁸ В европейских модальных системах это соотносится с миксодиадоническими явлениями, в данном случае – с лидомиксолидийским ладом с высокой IV и низкой VII степенями, но с добавлением гемиолы на низкой II ступени.

⁹ Гусле – балканский струнно-смычковый инструмент грушевидной формы с длинным грифом и одной или двумя струнами из конского волоса, на которых играют смычком.

Литература

1. Bogdanovic D. Six Balkan miniatures / D. Bogdanovic. – San Francisco : ASCAP guitar solo publications, 1993. – 11 p.
2. Curry J. Balkan ecumene and synthesis in selected compositions for classical guitar by Dušan Bogdanović, Nikos Mamangakis and Ian Krouse : thesis submitted for the degree of Doctor of Music [Electronic Resource] / J. Curry. – Tucson : The University of Arizona, 2010. – 89 p. – Mode of access : URL : <http://hdl.handle.net/10150/195587>
3. Fracile N. The "Aksak" Rhythm, a Distinctive Feature of the Balkan Folklore / N. Fracile // Studia Musicologica. – 2003. – № 44 (2). – P. 191–197.
4. Miskovic V. Dušan Bogdanović. Life and Work : thesis submitted for the degree of Master of Music [Electronic Resource] / V. Miskovic. – Graz : University of music and dramatic arts, 2008. – 47 p. – Mode of access : URL : <https://fedora.kug.ac.at/fedora/get/o:13531/bdef>
5. Nettl B. Folk and Traditional Music of the Western Continents / B. Nettl. – Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1990. – 3rd ed. – 213 p.
6. Reviews about Dusan Bogdanovic [Electronic resource]. – Mode of access : URL : <http://www.dusanbogdanovic.com/reviews.html>

References

1. Bogdanovic, D. (1993). Six Balkan miniatures. San Francisco : ASCAP guitar solo publications [in English].
2. Curry, J. (2010). Balkan ecumene and synthesis in selected compositions for classical guitar by Dušan Bogdanović, Nikos Mamangakis and Ian Krouse. Extended abstract of Candidate's thesis. Tucson: The University of Arizona. Retrieved from : <http://hdl.handle.net/10150/195587> [in English].
3. Fracile, N. (2003) The "Aksak" Rhythm, a Distinctive Feature of the Balkan Folklore. Studia Musicologica. 44 (2). 191-197 [in English].
4. Miskovic, V. (2008). Dušan Bogdanović. Life and Work. Extended abstract of Candidate's thesis. Graz : University of music and dramatic arts. Retrieved from : <https://fedora.kug.ac.at/fedora/get/o:13531/bdef> [in English].
5. Nettl, B. (3rd ed.). (1990). Folk and Traditional Music of the Western Continents. Englewood Cliffs : Prentice-Hall [in English].
6. Reviews about Dusan Bogdanovic (2016). Retrieved from: <http://www.dusanbogdanovic.com/reviews.html> [in English].

Стаття надійшла до редакції 25.09.2017 р.

УДК 796 (012.35)+793.322

Ільєнко Ірина Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри музично-теоретичних дисциплін
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв
irina.iljenko57@gmail.com

СОЦІОКУЛЬТУРНА АКОМОДАЦІЯ ДЖАЗУ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ: ДО ПИТАННЯ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВ

Мета статті – висвітлити взаємодію різних видів мистецтва з джазом у процесі його адаптації у культурне середовище першої половини ХХ століття та проаналізувати основні еволюційні етапи пристосування джазового мистецтва до соціокультурного простору. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні історико-культурологічного та порівняльного методів. Зазначений методологічний підхід передбачає формування цілісного уявлення про соціокультурну акомодацию джазового мистецтва та допомагає простежити діалектику стосунків інших видів мистецтва з джазом. **Наукова новизна** статті полягає в розширенні уявлень про соціокультурну акомодацию джазу та висвітленні його взаємодій з іншими видами мистецтва. **Висновки.** Як бачимо, характерними рисами мистецтва джазу постають діалогічність та комунікативність. Джаз взаємодіє не лише всередині суто музичного мистецтва, поєднуючи традиції, стилі, форми й виразні засоби, а й зовні – з іншими видами мистецтва, продукуючи нові форми художньої творчості. Минуле століття повною мірою продемонструвало активне втручання джазу у різні види мистецтва, які, тільки на перший погляд, мають з ним опосередкований зв'язок. Джаз асимілює творчі доробки інших видів мистецтв, демонструючи непередбачені результати взаємодій у вигляді численних різномистецьких мікстів, що відтворюють подальшу джазову еволюцію. Соціокультурну акомодацию джазу забезпечує його діалог з іншими видами мистецтва, які всіляко сприяють адаптації джазу у культурному середовищі першої половини ХХ століття.

Ключові слова: джаз, взаємодія, акомодация, мистецтво, культурне середовище.

Ільєнко Ірина Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-теоретических дисциплин Киевской муниципальной академии эстрадно-циркового искусства

Социокультурная аккомодация джаза в первой половине ХХ столетия: к вопросу взаимодействия искусств

Цель статьи – осветить взаимодействие различных видов искусства с джазом в процессе его адаптации в культурную среду первой половины ХХ века и проанализировать основные эволюционные этапы приспособления