

Рябчун Ірина Володимирівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музично-сценічного мистецтва,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ
i.riabchun@kubg.edu.ua
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8070-7847>

МУЗИЧНА МОВА НОВОГРЕЦЬКОЇ МУЗИКИ: ІСТОРІЯ І СЦЕНАРІЇ МАЙБУТНЬОГО

Анотація Новогрецьке музичне мистецтво, попри історичні обставини, у середині ХХ століття досягло світового лідерства у композиції. Цьому сприяла етнічна пам'ять греків про роль керманіча мистецтв, прагнення до володіння сучасними композиторськими техніками, впевненість у власній національній мистецькій самодостатності. Тема дослідження — становлення і розвиток музичної мови новогрецької музики. Визначені основні етапи розвитку грецької композиторської школи, яка, попри прадавнє історичне коріння грецької музики, є однією з наймодальших у Європі. Вказано на головну проблему ранніх етапів становлення новогрецької музики — поєднання монодійного національного фольклору з основами гармонії європейської академічної музики. Дається огляд новітніх тенденцій у творчості грецьких композиторів ХХ століття — Димітріса Мітропулоса, Нікоса Скалкотаса, Мікіса Теодоракіса, Димітріса Капсоменоса, Янніса Ксенакіса.

Робиться висновок про те, що загальну картину розвитку музичної мови новогрецької музики ХХ століття визначає взаємодія етнічних і модернових проявів. Серед перших — відображення основ грецької міфології, філософії, модальної архаїки грецького фольклору, ромейської поетики, візантійського мелосу, сучасної громадянської пісні, регіональної специфіки, де особливо яскраво представлені острів Крит і втрачений регіон Малої Азії. Серед других — варіанти взаємодії діатоніки і хроматики, застосування комп'ютерного програмування, синтезованого, або записаного звуку, документальна музика. На основі сценаріїв розвитку новогрецького музичного мистецтва ХХ століття робиться припущення про відмінність музичної мови наступної епохи від музичної мови епохи модерну, аналогічної до відмінності останньої від класико-романтичного періоду, подальше розкриття етнічного компонента найновішими методами композиції.

Ключові слова : новогрецька музика; музична мова; епоха модерну; сучасні тенденції; етнічна основа.

THE MUSICAL LANGUAGE OF MODERN GREEK MUSIC: HISTORY AND FUTURE SCENARIOS

Abstract. Modern Greek musical art, despite historical circumstances, achieved world leadership in composition in the mid-20th century. This was facilitated by the ethnic memory of the Greeks about the role of the helmsman of the arts, the desire to master modern compositional techniques, and the confidence in their own national artistic self-sufficiency. The topic of the study is the formation and development of the musical language of modern Greek music. The main stages of the development of the Greek composer school are determined, which, despite the ancient historical roots of Greek music, is one of the youngest in Europe. The main problem of the early stages of the formation of modern Greek music is indicated — the combination of monody national folklore with the foundations of harmony of European academic music. An overview of the latest trends in the work of Greek composers of the 20th century — Dimitris Mitropoulos, Nikos Skalkotas, Mikis Theodorakis, Dimitris Kapsomenos, Yannis Xenakis is given.

It is concluded that the general picture of the development of the musical language of modern Greek music of the 20th century is determined by the interaction of ethnic and modern manifestations. Among the first are the reflection of the foundations of Greek mythology, philosophy, modal archaic Greek folklore, Roman poetics, Byzantine melos, modern civic song, regional specifics, where the island of Crete and the lost region of Asia Minor are especially vividly represented.

Among the latter are options for the interaction of diatonic and chromatic, the use of computer programming, synthesized or recorded sound, documentary music. Based on the scenarios of the development of modern

Greek musical art of the 20th century, an assumption is made about the difference between the musical language of the next era and the musical language of the modern era, similar to the difference of the latter from the classical-romantic period, further disclosure of the ethnic component using the latest composition methods.

Keywords: modern Greek music; musical language; modern era; modern trends; ethnic basis.

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

© Рябчун І., 2025

Постановка проблеми. Передбачення шляхів розвитку музичного мистецтва майбутнього є актуальним питанням нинішнього етапу тектонічних зламів у розвитку людства. Особливо гостро це питання поставало при долученні до європейського шляху розвитку монодійної за своєю природою грецької музики. Темою даного дослідження є розвиток новогрецької музики у ХХ столітті, вбачаючи певні аналогії між переламним етапом у розвитку грецької музики від архаїки до модерну і нинішнім етапом переходом від епохи пост-модерну до мистецтва нового часу. Предметом дослідження у даній статті є новаторство композиторів Новогрецької композиторської школи у розвитку композиційних технік і музичної мови. Об'єкт дослідження — музика новогрецьких композиторів ХХ століття, у творчості яких формувався перехід від монодії до європейських новітніх ладових систем і авангардних методів композиції. При досліджуванні застосовані методи історичного, психологічного, філософського, музичного та компаративного аналізу, а також новітні способи вивчення, запропоновані сучасними дослідниками грецької музики.

Виклад основного матеріалу. Новогрецька парадигма була розпочата у 2001 році дослідженнями грецької вченої Ліани Харалампіду [1, С. 117–120] і є одним із нових напрямків українського мистецтвознавства. Вивчаючи історію грецької музичної освіти, вчена оприлюднила чимало фактів про композиторів, які заклали фундамент новогрецької музики, а також про перші етапи розвитку Новогрецької композиторської школи. Натомість, професійне музичне мистецтво Греції, як модель тектонічних змін у музичному мисленні, наразі стає основною темою дискурсу вперше в українському мистецтвознавстві і за його межами з метою прогнозування сценаріїв подальшого розвитку музичного мистецтва.

Останнім часом пріоритетом у світових дослідженнях новогрецької музики стають особистості композиторів-новаторів ХХ століття, які, у період розбудови новогрецької композиторської школи

першими подолали межі національного значення і зробили внесок у розвиток мистецтва модерну.

Грецькі композитори пройшли власний тернистий шлях від архаїчного фольклору до вершин світового авангарду музичного мистецтва. Першим бар'єром на цьому шляху було відставання у професіоналізмі внаслідок турецької окупації. Іншими проблемами у становленні музичної мови Нової Греції були поєднання монодійного фольклору зі стилістикою західноєвропейської музики і подолання відставання у музичному професіоналізмі [2, С. 57–84; 2, С. 13]. Обидві проблеми були вирішені вже до середини ХХ століття: знаковими подіями у становленні Новогрецької композиторської школи стало створення самотніх опер «Першотворець» (Πρωτόμαστορας, 1915) і «Обручка матері» (Το δαχτυλίδι της μάνας), 1917) Маноліса Каломіріса.

Відомий у світі більше, як диригент, Дімітріс Мітропулос (Δημήτρης Μητρόπουλος, Dimitris Mitropoulos) був першим з новогрецьких музикантів, хто досяг міжнародного визнання керуючи оркестрами Бостона, Міннеаполіса, Філадельфії. У 1957–1958 роках він був художнім керівником Нью-Йоркського симфонічного оркестру. Ім'я Мітропулоса нерідко згадується у зв'язку з іменем його соратника — Леонарда Бернстайна, проте, мало кому відомо, що саме Мітропулос допомагав Бернстайну у його кар'єрі диригента, а не навпаки [4, С. 1]¹. Попри те, що поруч з ім'ям автора «Вестсайдської історії» ім'я Мітропулоса виглядає маловідомим, саме він відіграв для Греції роль провісника нового мистецтва: його «*Ostinata*» для скрипки і фортепіано у трьох частинах (1920) була першим з грецьких творів, у яких було застосовано дванадцятитоновий метод [2, С. 16–18, 251–252]. Зверненню Д. Мітропулоса до додекафонії передувало навчання у бельгійських викладачів Армана Марсіка (в Афінах) і у П. Жильсона (у Брюсселі), за якими слідувала значна творча криза: перебуваючи у Берліні як стипендіат фонду Бенакіса, Д. Мітропулос показав Феруччо Бузоні (Ferruccio Busoni 1866–1924) свою «Грецьку Сонату» для фортепіано («Eine Griechische Sonate» for piano). Ф. Бузоні

¹ Як зазначає грецька піаністка і дослідниця Ефі Аграфіоті (Εφη Αγραφιότη), Д. Мітропулос зробив декілька спроб, для того, щоб влаштувати Л. Бернстайна диригентом згаданого оркестру, проте його згадують лише, як спів-директора, а не художнього керівника. (4, С. 1).

«не сприйняв» цей твір, що привело у шок молодого композитора, який не очікував на настільки негативної реакції. У 1959 році, в інтерв'ю Йозефу Мюллер-Марейну та Ханнесу Рейнхардту для радіостанції NDR Hamburg, Д. Мітропулос згадує, що повернувся до композиції, лише після того, як познайомився з дванадцятитоновою системою А. Шенберга [5, С. 720–721; 6].

Дві із трьох частин згаданого вище твору Д. Мітропулоса — «Ostinata», попри використання назви, яка є посиланням на бароковий стиль і використання серійної техніки, написані у сонатній формі. Фактура цих частин зберігає деякі ознаки поліфонічного викладу: з перших тактів у партії скрипки присутні рельєфні тематичні побудови, а у шарі акомпанементу — подібність до поліфонічної імітації, яка створюється за рахунок проведення операційного варіанту де інтервали серійного ряду подані в оберненнях. При збереженні ритмічного малюнку таке проведення нагадує поліфонічну імітацію (1–2 такти партії скрипки: $a^2-h^1-ais^1-cis^2-d^1-f^1-e^2-g^2-es^2-fis^1-c^1-gis^1$ і 4–5 такти верхнього голосу фортепіано: $a^2-h^2-ais^3-cis^2-d^2-f^2-e^2-g^1-es^2-fis^2-c^3-gis^2$). При цьому у вертикальні побудови звертають на себе увагу «проріджені» співзвуччя, з уникненням тризвуків, септакордів (такти 2, 5), а також гармонічної функціональності. Отже сонатна форма у «Ostinata» є імітацією, «бульбашкою», наповненою абсолютно іншим змістом. Але і у використанні додекафонії композитор застосовує обмежену кількість операцій з серійними рядами, повторюючи багаторазово у різних ритмічних комбінаціях лише чотири опе-

раційні варіанти, що виправдовує назву твору. Тобто, виходячи з цього стає очевидною бажання Д. Мітропулоса використовувати новітню і модну серійну техніку, і, водночас, — відсутність інтенції композитора цілковито поглинути у сувору додекафонію. Зауважимо, що твір був створений менш ніж двома роками пізніше першої публікації Дванадцятитонової системи А. Шенберга [6, С. 45–54].

Додекафонія була своєрідним «квитком» у композицію модерну на тільки для Димітріса Мітропулоса. У тому, ж 1927 році створює свої перші додекафонні твори — «15 маленьких варіацій» і Сонатину для фортепіано — інший грецький композитор — офіційний учень А. Шенберга — Нікос Скалкотас. Далі — він вражає свого іменитого вчителя своїм талантом у оригінальності сприйняття додекафонії і органічного втіленні серійної системи у класичних структурах. Особливе значення для греків мало визнання Н. Скалкотаса одним із десяти найкращих учнів Арнольда Шенберга. Індивідуальний спосіб застосування серійної техніки, який настільки високо оцінив А. Шенберг, сам Н. Скалкотас у поясненнях до свого Концертино для двох фортепіано та оркестру (1935) називав «серійною гармонією» (*δωδεκάφθογγος αρμονία*) (8), вважаючи додекафонію «здатною контролювати та накопичувати весь сучасний музичний матеріал у надійній сучасній системі» Тим самим, він ставився до композиції як до синтезу способів написання музики, проявляючи себе як справжній грек, «через якого промовляє» грецька музична культура².



Д. Мітропулос Ostinata, 1 частина, 1–5 такти [7, С. 1]

² Композиція — *гр. σύνθεσις* [synthesē].

Звідси стає очевидним, що феномен музичної культури не обмежений ні в історичному перебігу, ні у географічному просторі. Музична культура є надбанням етносу і змінюється у відповідності з вимогами часу на певних етапах його історії, зберігаючи, однак відчуття «грецькості». Вивчення архівних записів грецького фольклору і основ класичної гармонії сприяли створенню яскравого симфонічного варіанту грецьких народних танців — «36 грецьких танців», де учень А. Шенберга не прагне до демонстрації новітніх технік, натомість застосовує свої вміння у симфонічній оркестровці.

Як вже згадувалось, використання серійних рядів на кшталт гармонії при збереженні фактурного розмаїття класико-романтичної музики вивело Ніколаоса Скалкотаса у ряди найкращих учнів Арнольда Шенберга. Утім, і у цьому випадку настав момент, коли зауваження іменитого наставника перестали відповідати самотутнім індивідуальним уявленням учня, і конфлікт між ними став неминучим.

Такими нелегкими випробуваннями, через власні поразки і кризи, виборювався шлях у сучасне мистецтво багатьох грецьких композиторів ХХ століття. Як ми бачимо, цей шлях ставав тернистим у той момент, коли «грецька сутність», власне відчуття цілісності стикалося із загальноприйнятими догмами європейської музики (згадаймо зауваження Пауля Хіндемита Мікісу Теодоракісу стосовно паралельних квінт).

Ефективним способом уникнення подібних конфліктів було встановлення власних правил: до прикладу, зрозумівши і відчувши, що «серія» не в змозі відобразити стихійність подій, які опиняються у фокусі мистецтва ХХ століття, саме так виступив проти додекафонії грецько-французький, а точніше, композитор світового масштабу — Янніс Ксенакіс (Ιάννης Ξενάκης 1922–2001) — одна з найяскравіших мистецьких особистостей другої половини ХХ століття, яскрава і трагічна постать, що є прикладом мужності, нескореності, працездатності і послідовної самореалізації. Потужний грецький ген, попри тяжкі випробування долі, стимулював творчість композитора, і додавав настигати у сміливих пошуках власного шляху у мистецтві.

Янніс Ксенакіс народився у румунському містечку Браїлів (Brăila), яке виникло на місті Прохілії (Προχελία³), заснованої стародавніми греками у V столітті до нової ери. Звідси у Я. Ксенакіса — співвіднесення себе до античних греків, повага композитора до їх внеску у розвиток Європейської цивілізації і несприйняття наступної — Візантійської фази розвитку грецького етносу. Саме

етнічна «давньогрецька» ментальність Я. Ксенакіса спонукає його розпочати нову історію у музичній композиції, скорегувавши її за допомогою природничих законів задля досягнення конгруентності у відтворенні бурхливих процесів сучасності. Він спирається на досягнення грецького етносу навіть у подоланні власних гештальтів — тут на допомогу композитору приходять грецька докласична міфологія, спонукаючи до створення дивовижних з боку задуму і технічного втілення фортепіанних концертів.

На його думку, позаяк стихійні процеси підпорядковані законам природничих наук, то і музика, яка їх відображає, має відповідати законам цих наук. Таким чином народжується новий тип композиції модерну — *формалізована музика* — музика, яка програмується за законами математики, фізики і інших наук. Ідеї Я. Ксенакіса перевершили розробки додекафоністів і, практично, поставили на них хрест. Уродженець периферійного румунського міста, професійний будівельник, понівечений і засуджений на смерть через несприйняття союзницького контролю над Грецією, проживаючи п'ятнадцять років у Франції без громадянства, стає не тільки громадянином Франції, але і французьким композитором! Попри грецькі назви і глибокі концепції творів, а головне — нескорений прометеївський дух його творів, який не має нічого спільного з лицемірством *Grandeur de France* — так званою «величчю» Франції, остаточно втраченою у Другій світовій війні.

Відмова від загальновизнаних способів створення музики і переворот у композиції, який здійснив Янніс Ксенакіс, програмування звуку і музичного твору, засновані на його знаннях філософії і наукових законів, ще тривалий час будуть залишатися матеріалом для вивчення, дослідження і глумачення. Цього не сталося би, якщо б екстраординарні за мовою і впливом на аудиторію твори Я. Ксенакіса не «посіяли» у свідомості слухачів зерна нового мистецтва — необхідного, але досі непередбаченого і не до кінця зрозумілого. Його творчість є величезним авансом людству і довго ще буде чекати повного розуміння і свободи інтерпретації.

В українському музикознавстві досліджувалась творчість послідовника ідей композиторів Нової флорентійської школи композитора Димітріса Капсоменос (Δημήτρης Καψομένος, 1937–1993) [10]. Попри те, що згаданий митець народився в Атонах, він походив з відомої критської родини і позиціонував себе у грецькій музичній мистецтві саме як критський композитор. Свої перші уроки музики візантійської традиції Димітріс отримав від священника гірського крит-

³ Прохілія — гр. «гирло», буквально — «нап'яті вуста», — порт у гирлі Дунаю, де відбувалась перевалка товарів з морських судів на річні.

ського селища Алікіанос (Αλικιανός). Затим пройшов довгий шлях академічної музичної освіти у консерваторіях критської Хань та Атен і опанував основи композиторських технік ХХ століття у музичних академіях Флоренції і Болоньї. Така глибинна освіта давала йому змогу створювати музичні композиції різних стилів, комбінуючи ладові системи і створюючи власні. Д. Капсоменос розвинув ідеї представників другої хвилі неокласичного руху Карло Проспері і Луїджі Донатоні, зокрема, ідеї «тонального вагання» і «розширеної діатоніки». Він творчо підійшов до використання додекафонії, поєднуючи серійний розвиток з давньогрецькою квартовою системою і тональним розвитком, зокрема у драматичнім за змістом Концертино для контрабасу і симфонічного оркестру. Кварта, як основний вимір давньогрецького музичного мислення, є основою серій струнного Квартету Д. Капсоменоса, створеного за строгими правилами додекафонії. Квартетовий звукоряд відіграє роль діатонічного поля у системі квартової діатоніки, використаний у останнім завершеному творі Д. Капсоменоса — сюїті «Морське» (Θαλασσινά, 1994), яка є зразком постмодернового стильового синтезу. В уявленнях стародавніх греків інтервал кварта мав значення суб'єкту, а решта інтервалів мали значення фону. У ладовій системі «Морської» сюїти хроматика є похідною квартового звукоряду і еквівалентом фонової відстані від певного тону: до прикладу якщо уявити кварту ідеальним, інтервалом, суб'єктом, а квартове коло «*c-f-b-es-as-des-ges etc...*» ідеальною діатонічною побудовою, то «*c-des*», з цього погляду, є діатонічною відстанню, віддаленою на 5 позицій у площині квартового кола: «*c-f-b-es-as-des*», так само, як «*d-es*» — шостою позицією: «*d-g-c-f-b-es*». Якщо ми уявимо собі, що будь-яка неквартина інтервальна відстань прагне суб'єктизації, тобто, перетворення на кварту, така відстань має ладове тяжіння, напруга якого відповідає позиційній віддаленості на квартовім звукоряді. У такий спосіб у сюїті, зокрема у фантазії «Серед спінених хвиль» (Στ'αφρισμένα κύματα) створено потужну ладову основу, яка дає композитору необмежених можливостей хроматичних барв, до речі, розкриваючи грецьку суть хроматики — *χρώμα* — колір

У симфонічній творі «Три танці Криту» Д. Капсоменос використовує серійні ряди для створення колориту звучання критського фольклору. Зауважимо, що засобами додекафонії композитор будує інтонаційні еквіваленти монодійного критського фольклору, відтворюючи його інтерваліку і модальні принципи розвитку. Перелічені засоби також представлені у фортепіанній сюїті «Критські землі», де композитор надає

перевагу діатонічним ладам. У сюїті переважають багатоманітні гамоподібні фігурації, натомість Д. Капсоменос уникає акордів терцієвої будови, вживаючи вертикальні поєднання декількох діатонічних інтервалів. Діатонічний за звучанням твір має логіку гармонічних послідовностей, властиву фольклору Середземномор'я. У цьому випадку композитор застосовує серійні ряди, які, на противагу ортодоксальній серії, зосереджуються не на дисонансах, а на діатоніці, поринаючи у архаїчні глибини критської традиції.

У 1986 році учень Димітріса Капсоменоса і Александра Райчева (1922–2003) — композитор Теодорос Харидіс (Theodoros Charidis) створює концерт «Ноктюрн» для фортепіано і камерного оркестру у пам'ять роковин Чорнобильської катастрофи. 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. Діатоніка уособлює в концерті «Мирне життя», натомість хроматика відображає наслідки трагедії: Головна тема, що має тональність До-мажор, змінюється подальшими хроматичними побудовами оркестрових партій, зміст яких, за задумом композитора, має відображати «проникнення радіації»⁴. Зауважимо, що діаметрально інша персоніфікація тональності присутня у Третій фортепіанній Баладі вже згаданого вище засновника Новогрецької композиторської школи Маноліса Каломіріса. У цьому творі тональні центри пов'язані з символічним образом смерті. Водночас теми ліричної сфери Третьої Балади мають монодійну природу, контрастуючи головній партії своїм східним, подекуди візантійським забарвленням.

Візантійський мелос є важливою складовою стилістики творів одного із найбільш знаних у світі грецьких композиторів — Мікіса Теодоракіса. Пройшовши довгий шлях оволодіння сучасною музичною мовою, на прем'єрі свого балету «Антигона» (1959) впевнився, що не сучасні техніки, а століттями виплекана у церковній практиці візантійська мелодика привертає увагу аудиторії і примушує заглиблюватися у зміст твору [11, С. 10, 50]. Тому композитор надалі залишився вірним пісням, які складав з дитинства упродовж всього життя, і виростив з пісенного матеріалу масштабні симфонічні полотна, близькі і зрозумілі співвітчизникам. У такий спосіб Мікіс Теодоракіс долає межу між народною, популярною і академічною музикою Греції, об'єднуючи їх в нерозривну цілісність. Мікіс Теодоракіс стає

⁴ Із приватної бесіди з композитором при підготовці прем'єрного виконання твору на Фестивалі у Афінському замку «Герцогіні Плакедії» («Καίτρο της Δουκίσσας Πλακέντια») влітку 1996 р.

співцем громадянського мистецтва, розкриваючи потужну динаміку і драматизм новочасного грецького фольклору, пісень Незалежної Греції — *δημοτική τραγούδια*. Композитор був фактичним співучасником творення нового грецького фольклору, не тільки як автор чисельних циклів пісень громадянського змісту, але і як їх виконавець, попри те, що не володів академічним вокалом. І коли цей учень Олів'є Мессіана співав на у концертах власні пісні громадянського змісту, це не виглядало як акторство, скоріше, композитор наче знімав маску академізму з власної музики. Крім громадянського фольклору творчість Мікіса Теодоракіса всотала в себе просякнуту ладаном мелодики візантійського співу — результат багатовікової праці безіменних мелургів і гімнографів (*гр. μελουργός, υμνογράφος*), що мала основою поєднання філософії, науки і високої етики. Композитор, фактично, трансформувалася малярівський пісенний симфонізм, виводячи його із буденного пісенного руслу у високу течію божественної візантійської мелодики. Трансляції прем'єр його пісенних симфоній в оціпенінні слухало перед телевізором практично все населення Греції, пізнаючи в цій музиці свій образний світ і занурюючись у безодню спільних емоційних переживань.

Відвага відстоювати свої мистецькі уподобання перед такими метрами Європейської музики, як Арнольд Шенберг, Олів'є Мессіан, заради втілення власної мистецької мови мала свої результати. Крім визнання згаданих митців найвизначнішими композиторами ХХ століття, виконання їх непростих творів, яке стало «домашнім завданням» «священним обов'язком» грецьких виконавців, сприяло піднесенню грецької музичної культури упродовж 1990 — 2020 років на небувало високий рівень, зводячи нанівець згадки про народ «більш східний за європейців».

Висновки дослідження. Для греків ХХ століття було зірковим часом для входження у європейське академічне мистецтво. Епоха модерну у музиці означала, передусім, «прощання» з тональною системою, яка для грецької монодії була, є і буде несумісною ладовою системою, непродуктивною для композиційного синтезу. Після невдалих спроб представників Іонічної (Ептаніської) школи створити грецькі аналоги італійської опери [12, С. 57-63], відчайдушних намагань Маноліса Каломіріса у розвитку романтичних традицій Західноєвропейської музики, греки не просто опинилися перед фактом занепаду тональності — вони спіткали як нову реальність те, що тональність перестає бути пріоритетом для напрямку розвитку новогрецької музики. Грецькі, як і інші європейські композитори, перехрестившись і загамувавши подих, стежили за десакралізацією тональності з появою новоявленої альтернативи — додекафонії. Утім, додекафонія, як перша альтер-

натива тональності, в абсолютизованому вигляді не виявилася ефективною ні у сприйнятті широкою аудиторією, ні у можливостях композиторів до самовираження. Величезний бекграунд класико-романтичної музики виявся занадто значним, щоб бути заміненим штучно створеною моделлю композиції, а скоріше — лише моделлю організації музичної тканини. Тому вже напочатку долучення до додекафонії, грецькі композитори, попри монодійну природу етнічної музичної традиції, не втратили орієнтирів на мейнстрім західної музики — тональну гармонію, тому, що гармонія для греків є сенсом буття, який втілюється у музиці. Не у змозі зректися гармонії, грецький геній — Нікос Скалкотас винайшов власний спосіб застосування додекафонії. У ньому поєдналися грецька монодія, класико-романтичний стиль і серійна техніка.

Новогрецьке музичне мистецтво, попри історичні обставини, у середині ХХ століття досягло світового лідерства у композиції. Цьому сприяла етнічна пам'ять греків про роль керманіча мистецтв, прагнення до володіння сучасними композиторськими техніками, впевненість у власній національній мистецькій самодостатності.

Взаємодія етнічних і модернових проявів відображають загальну картину розвитку новогрецької музики, де уподобання композиторів створюють певні сценарії розвитку. Деякі з композиторів обирають давньогрецьку парадигму, як науково-філософську основу музики, докласичну міфологію (Я. Ксенакіс), або як модальну архаїку (Д. Капсоменос). Інші — зосереджуються на ромейській поезії, візантійським мелосі, сучасним фольклорі і громадянській пісні (М. Теодоракіс). До того ж різноманіття етнічним проявам, зокрема у ладових барвах, ритмічних формулах, а також у інструментарії надає регіональна специфіка, де особливо яскраво представлені Крит (Д. Капсоменос, М. Теодаракіс) і втрачений регіон Малої Азії (М. Каломіріс, Я. Константинідіс).

Ми можемо передбачити подальший розвиток етнічних, регіональних і історичних парадигм у творчості як грецьких композиторів, так і композиторів інших національних. Подібні приклади звернення до національної музики інших країн, включаючи музику різних епох, наявні у творчості Д. Мітропулоса, Н. Скалкотаса, Д. Капсоменоса і особливо Я. Ксенакіса.

Стосовно використання новітніх композиторських технік ХХ століття, найтипівішими з них є варіанти взаємодії діатоніки і хроматики, серед яких

1. Розширені і звужені ладові системи;
2. Дванадцятитоновий лад;
3. Октатоніка;
4. Вільна серія, серійна гармонія;
5. Обертоновий лад;
6. Лад квартового поля;

7. Лади нетипової мензури;
 8. Етнічні, архаїчні, специфічні лади;
 9. Музика нетипової метроритмічної організації
 Застосування комп'ютерного програмування дає необмежені можливості для використання надбань людського інтелекту, так само, як використання синтезованого, або записаного звуку. Спектр композиторських пошуків розширюють поєднання академічних і неакадемічних жанрів, жанрові дифузії, синтетичні і нетипові жанри, хеппенінги, перформанси, музичні інсталяції, па-

ралельна музика, документальна музика, світло-музика, застосування немусичних ефектів.

Ми лише окреслили основні сценарії розвитку музичної композиції у творчості грецьких композиторів ХХ століття. Виходячи з того, що їх сукупність становить основи «техніки модерну», можемо передбачити наступну епоху настільки ж відмінною від епохи модерну, наскільки остання відрізняється від класико-романтичного періоду, але і надалі спрямованою на подальші пошуки нової світової гармонії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Харалампіду Л. Музична культура Нової Греції — шляхи становлення національної композиторської школи // Рябчун І., Харалампіду Л. «Нариси з історії грецької музики» Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017, С. 117–120.
2. Romanou K., Barbaki M. Music Education in Nineteenth-Century Greece: Its Institutions and their Contribution to Urban Musical Life // Nineteenth-Century Music Review, 8, Cambridge University Press, 2011. P. 57–84.
3. Romanou K. Westernization of Greek music 2003 // Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku, 2003, 13 p.
4. Αγραφιότη Έ. Leonard Bernstein — Δημήτρης Μητρόπουλος. Αποκαθηλώσεις // Athens: TAR Μουσικό διαδικτυακό περιοδικό με αφορμή την κιθάρα, 2025. URL: <https://www.tar.gr/>
5. Κώστιος Α. Ο συνθέτης Δημήτρης Μητρόπουλος // Δημήτρης Μητρόπουλος — Αφιέρωση στο συμφωνικό του έργο. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1996. 336 σ.
6. Παπαγιαννοπούλου Π. Οργάνωση φθογγικού υλικού και μορφής στα διπλά κοντσέρτα του Νίκου Σκαλκώτα [διδακτορική διατριβή] : κλασική παράδοση και καινοτομία. Αθήνα : Mark, 2019. 335 σ.
7. Mitropoulos D. Ostinata in Tre Parti — for violin and piano. Athens: Ministry of Culture and Science, 1984. Piano part — 17 p., violin part. — 9 p.
8. Trotter W.R., Ιεροφάντης της μουσικής, Athens: Potamos, 2000, 782 p.
9. Belonis Y. Lonesome passage to modern music // Muzikologija 2008, Issue 8. January 2008. P. 4 –54.
10. Рябчун І. Критська музична традиція у розвитку Новорецької композиторської школи на прикладі творчості Димитріса Капсоменоса : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 180 с.
11. Μουγίς Α. Mikis Theodorakis: finding Greece in his music. Kerkyra Publications, 2010. 132 p.
12. Ταμπάκι Α. Το Νεοελληνικό θέατρο (18^{ος}-19^{ος} αι.). Ερμηνευτικές προσεγγίσεις, Δίαυλος. Αθήνα: Χρόνος. 2005. 420 σ.
13. Vergadou-Mavroudaki C. (2003) Greek Composers of the Ionian Islands in Italian Musical Life during the 19th Century. // Musicology The Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts. Vol. 3. P. 57– 63

REFERENCES

1. Haralampidou L. (2017) Muzychna kultura Novoi Hretsii — shliakhy stanovlennia natsionalnoi kompozytorskoi shkoly [Musical culture of Modern Greece — ways of formation of a national composer school] // Riabchun I., Haralampidou L. «Essays on the history of Greek music» Kyiv: Dmytro Burago Publishing House, P. 117–120 [in Ukrainian].
2. Romanou K., Barbaki M. (2011) Music Education in Nineteenth-Century Greece: Its Institutions and their Contribution to Urban Musical Life // Nineteenth-Century Music Review, 8, Cambridge University Press, P. 57–84.
3. Romanou K. (2003). Westernization of Greek music // Matica Srpska's Proceedings for Performing Arts and Music. 13 p. [in English].
4. Agrafioti E. (2025) Leonard Bernstein — Dēmētrēs Mētropoulos. Apokathēlōseis [Leonard Bernstein — Dimitris Mitropoulos. Decapitations] // Athens: TAR — Music online magazine about the guitar. URL: (<https://www.tar.gr/>) [in modern Greek].
5. Kostios A. (1995) O synthetēs Dēmētrēs Mētropoulos [Composer Dimitris Mitropoulos] // Dimitris Mitropoulos — Dedication to his symphonic work. Athens: National Bank Educational Foundation. 336 p. [in modern Greek].

6. Papagiannopoulou P. (2019) Organōsē phthongikou ylikou kai morphēs sta dipla kontserta tou Nikou Skalkōta [didaktorikē diatribē] : klasikē paradosē kai kainotomia. [Organization of tonal material and form in the double concertos of Nikos Skalkotas [doctoral thesis]: classical tradition and innovation]. Athens: Mark 335 σ. [in modern Greek].
7. Mitropoulos D. (2010) Ostinata in Tre Parti — for violin and piano, (Athens, Ministry of Culture and Science, 1984), piano part — 17 p., violin part — 9 p.
8. Trotter W. R. (2000) Ierophantēs tēs mousikēs [The Priest of Music], Athens: Potamos, 782 p. [in modern Greek].
9. Belonis Y. (2008) Lonesome passage to modern music Muzikologija 2008 (Issue 8) P. 4 –54. [in English].
10. Riabchun I. (2006) Krytska muzychna tradytsiia u rozvytku novohretskoi kompozytorskoi shkoly na prykladi tvorchosti Dymitrisa Kapsomenosa [The Cretan musical tradition in the development of the modern Greek school of composition based on the work of Dimitris Kapsomenos]: Dissertation for the degree of Candidate of Arts. Kyiv, NMAU. 180 p. [in Ukrainian].
11. Mouyis A. Kerkyra (2010). Mikis Theodorakis: finding Greece in his music. Kerkyra Publications. 132 p. [in modern Greek].
12. Tabaki A. (2005). To Neoellēniko theatro (18os–19os ai.). Ermēneutikes prosengiseis, Diaulos [The Modern Greek Theatre (18th-19th century). Interpretive Approaches, Diavlos,] Athens: Chrónos. 420 σ. [in modern Greek].
13. Vergadou-Mavroudaki C. (2003) Greek Composers of the Ionian Islands in Italian Musical Life during the 19th Century. // Musicology The Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts. Vol. 3. P. 57– 63. [in modern Greek].

*Стаття надійшла до редакції 31.10.2025 р.
Прийнято до друку 03.11.2025 р.*