

УДК 78.071.1 Константи́нідіс(495)“19”:780.616.432
DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2\(43\).2019.171468](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2(43).2019.171468)

Рябчун І. В.

Рябчун Ірина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, викладач-методист факультету музичного мистецтва Київської Академії мистецтв.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-000-8070-7847>

ПОЕТИКА ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ ЯННІСА КОНСТАНТИНІДІСА

Поетика фортепіанного стилю грецького композитора Я. Константи́нідіса (1903–1984) як окрема тема вперше досліджується в українському музикознавстві, хоч окремі твори із фортепіанної збірки «44 дитячі п'єси на грецькі теми» вже розглядала грецька дослідниця Ліана Харалампіду, Першу сонатину для фортепіано докладно проаналізовано вперше. Розкрито творчі принципи композитора, переважна більшість творів якого, зокрема фортепіанних, ґрунтуються на фольклорному матеріалі. Мета статті – розглянути поетику фортепіанного стилю Я. Константи́нідіса як систему пропорцій образного змісту і художніх засобів, зумовлену художньо-естетичними принципами грецької музичної традиції. При цьому ракурс дослідження визначають способи передачі духовно-естетичного змісту фольклорного джерела, властиві індивідуальній манері композитора. Застосовано методи, історичного, музичного, компаративного аналізу, а також аналізу поетичного тексту. Показано, що тонке відчуття природи народного мелосу, його семіотики, специфіки орфоепічних і ладових структур зумовлено багатим досвідом роботи Я. Константи́нідіса у сфері популярної пісні. Унікальне і загальне в музичних композиціях митця, що ґрунтуються на фольклорному матеріалі, зокрема у його Першій фортепіанній сонатині, кореспондують завдяки застосуванню естетичних норм, сформованих в етнічній традиції. З'ясовано: механізмом, що надає можливість функціонувати цим нормам у музичному стилі композитора, є поетика, яка впливає на формування системи символів та структури змісту. Показано рівні функціонування поетики в індивідуальному стилі Я. Константи́нідіса. Знайдено прототипи основних тем його Першої сонатини для фортепіано. Доведено подібність головної теми першої частини до критських «корінних» пісень «Коли настане світання» («Πότε θα κάμει ξαστερία») і «Біжать, біжать води...» («Τρέχουν, τρέχουν τα νερά»), а також до візантійського псалма «Покоління, що благословляють...» («Αι γενεαί πᾶσαι μακάριζομέν...»), що свідчить про інтонаційну цілісність церковної та фольклорної гілок грецької музичної традиції.

Ключові слова: поетика стилю, грецька фортепіанна музика ХХ століття, фортепіанні твори Я. Константи́нідіса, сонатина для фортепіано, етнічна традиція, критська традиційна народна пісня, критський традиційний танець.

Актуальність дослідження. За відсутності єдиного погляду на поняття музичної поетики, його тлумачення досі є широким і дискусійним як щодо змісту, так і щодо сфер проявів і механізмів функціонування. Утім, музична поетика дедалі частіше привертає увагу дослідників, розширюючи межі аналізу музичного твору і композиторського стилю. Зокрема у ХХ столітті проблеми музичної поетики надають можливість розкрити стилістичні уподобання і причини селекції засобів виразності.

© Рябчун І. В., 2019

Питання поетики становлять необхідний аспект у дослідженнях із фольклору і церковної музики, з академічного музичного мистецтва. Враховуючи те, що переважна більшість фортепіанних творів грецького композитора Я. Константинідіса має фольклорну основу, розглянемо поетику фортепіанного стилю композитора як систему пропорцій образного змісту і художніх засобів, зумовлену художньо-естетичними принципами грецької музичної традиції. При цьому ракурс дослідження визначатимуть способи відтворення змісту фольклорного джерела, а також його емоційної аури, властиві індивідуальній манері композитора.

Теоретичною базою дослідження є праці Є. Назайкінського¹ і Н. Гуляницької², у яких поняття поетики стосується жанрово-стильового, образно-емоційного та інших аспектів і набуває значення певної ієрархії духовно-естетичних цінностей, відображених у музичному змісті. Допоміжними теоретичними працями є дослідження з лінгвістичної семіотики А. Веселовського³ та Ю. Лотмана⁴, а також висновки про формотворчу роль етнічної традиції Л. Нехвядович⁵.

Поетика фортепіанного стилю Я. Константинідіса як окрема тема досліджується уперше в українському музикознавстві, хоча деякі твори з фортепіанної збірки композитора «44 дитячі п'єси на грецькі теми» вже було проаналізовано у дисертації Л. Харалампіду⁶. Розглянемо його Першу фортепіанну сонатину на теми популярних грецьких мелодій острова Крит, спираючись на невідомі для українських музикознавців факти з біографії митця.

Мета дослідження – розглянути прояви поетики індивідуального композиторського стилю Я. Константинідіса на прикладі його Першої сонатини для фортепіано, показати особливості відображення цілісного образного-художнього змісту фольклорного першоджерела. Визначивши зміст, а також пропорції та художні засоби для його втілення, охарактеризувати індивідуальну манеру композитора.

Необхідним для розкриття теми дослідження є розгляд художньо-естетичних ознак грецької традиції і проявів етнічної ментальності, зокрема, у поетичних текстах пісень, особливостях традиційного танцю і народного інструментарію, які створюють семантичну домінанту фортепіанного стилю Я. Константинідіса.

Методи дослідження: крім музичного, історичного та порівняльного аналізу при дослідженні фортепіанних творів Я. Константинідіса застосовано метод аналізу поетичного тексту.

Виклад основного матеріалу. Питання поетики музичного стилю є одним із важливих аспектів формування національної музичної мови новітніх композиторських

¹ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 319 с.

² Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 432 с.

³ Веселовский А. Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989, 404 с.

⁴ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград : Просвещение, 1972. 270 с.

⁵ Нехвядович Л. И. Этническая традиция как результат формообразования в искусстве // Известия Алтайского государственного университета : журн. теоретич. и прикл. исслед. Барнаул, 2011. № 2. Т. 1 (70). С. 183–187; Нехвядович Л. И. Многообразие подходов к определению понятия «этническая традиция» // Там само. 2010. № 4 (68). Т. 3. С. 179–183.

⁶ Харалампиду Л. Музыкальное образование в Современной Греции: история, проблемы, перспективы: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2001. 182 с.

шкіл. Зокрема, для новогрецьких композиторів адаптація європейської стилістики була пов'язана зі збереженням самотності і відтворенням духовно-естетичного змісту традиційного монодійного фольклору. Отже, успішне створення грецької національної школи безпосередньо залежало від становлення музичної поетики, цілком своєрідної для творчості М. Каломіріса, Н. Скалкотаса, М. Теодоракіса та інших композиторів, менш відомих за межами Греції.

Музична поетика самотньо виявилась в індивідуальній манері Я. Константинідіса (Γιάνης Κωνσταντινίδης, 1903–1984), автора симфонічних, фортепіанних творів, п'ятдесяти оперет і понад ста популярних пісень.

Композитор народився у місті Смирна (нині – турецьке місто Ізмір). У восьмирічному віці почав займатися музикою. Його перший учитель – Димосфен Мілонакіс (Δημοσθένης Μιλανάκης) – добре знав творчість західноєвропейських, зокрема французьких композиторів¹. Утім, невдовзі родина Константинідісів змушена була назавжди покинути рідне місто у зв'язку з «Середземноморською катастрофою» 1922 року.

У передчутті згаданих трагічних подій, незадовго до їх початку Джорджос (Георгій) Константинідіс вирішив надати синові можливість здобути вищу музичну освіту у Європі. Я. Константинідіс за фальшивими документами через Константинополь і Румунію їде до Німеччини – спочатку до Дрездена, де навчається в Густава Мражека (Joseph Gustav Mrázek), а потім до Берліна. Тут отримує трагічну звістку від батька: «Смирни більше немає...». Ішлося про вигнання грецького населення, яке до цих подій становило у Смирні більшість, фактичне перейменування міста і його знецінення як одного з основних культурних центрів.

Протягом 1923–1931 років Я. Константинідіс удосконалювався у грі на фортепіано в класі Карла Рейслера (Karl Reisler), вивчав теорію і композицію у класі вихідця з Росії Павла Федоровича Юона (Paul Juon, 1872–1940), симфонічне диригування – у Карла Еренбурга (Karl Erenburg) як студент Вищої Берлінській музичній Академії і Консерваторії Стерна. Протягом 1923 року він опановував курс оркестровки у Курта Вайля (Kurt Julian Weill, 1900–1950), а водночас – змушений був заробляти на життя і допомагати родині, яка втратила майно внаслідок вигнання. Він грав на фортепіано в кондитерських, кафе й кінотеатрах. 1927 року Я. Константинідіс дебютував як композитор під псевдонімом Коста Доррес (Costa Dorres) з оперетою «*Der Liebesbazillus*» («Мікроб кохання») у постановці театру Штралзунт (Theater Stralsund, північна Німеччина). У роботі над твором йому допомагали Нікос Скалкотас (Nikos Skalkottas, грецьк. Νίκος Σκαλκώτας 1904–1949) та Рудольф Кеїр (Rudolf Keir)².

У 1931 році композитор вирушив до Греції на відпочинок разом із друзями і вирішив переїхати до Афін. Одна з причин його від'їзду з Німеччини – зростання нацистських настроїв у Європі, яке після пережитих подій середземноморського геноциду 1922 року греки сприймали особливо гостро.

¹ Μαντάκας Γ. Ο συνθέτης Γιάννης Κωνσταντινίδης και το δημοτικό τραγούδι // Παραδοσιακή και έντεχνη μουσική. Παράρτημα της φιλοσοφικής σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη, 1984. Σ. 110.

² Φιδετζής Β. Αναμνήσεις από τον Γιαννη Κωνσταντινίδη [Спогади Янніса Константинідіса] // Πολύτονο. 2013 № 60. Σ. 34–35; Μαντάκας Γ. Ο συνθέτης Γιάννης Κωνσταντινίδης και το δημοτικό τραγούδι [Композитор Янніс Константинідіс і народна пісня] // Παραδοσιακή και έντεχνη μουσική. Παράρτημα της φιλοσοφικής σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης [Традиційна та мистецька музика. Додаток філософської Школи Аристотеля Університету міста Салоніки]. Θεσσαλονίκη, 1984. Σ. 107–116.

Βίδ 1932 ροκν Я. Κονσταντινίδις πίδ πсевδονίμω Κωστας Яννίδις (Κώστας Яαννίδης) πραιουαυ в сфері легкой, театральной музики. Протягом 1952–1960 ροκів він керував Державним естрадно-симфонічним оркестром Грецького ραδίου. Πλίδноу була для нього співπραιοу з πисьменником і драматургом Диміτρίсом Яннулакίсом (Δημήτρης Яάννουλάκης), ρεζυльτатωм якої стала оперета «Наша сваха» («Н κουμλάρα μας»), πωставлена 1931 ροκν. Та найбільшу πωпулярність πρинесли композитору його пісні, зокрема «Прокитайся, кохана» («Έυλνα αγάλη μου»), «Як тебе забути» («Ζητώ να σε ξεχάσω»), «Як шкодую за втраченими ροками» («Πόσο λυλάμαι та χρόνια που πήγαν χαμένα»). Вони входили до ρейтингу найπωпулярніших шлягерів того часу і спραιοули «сходженню зіροκ» грецької естради – Нани Μυсхурі (Νάνα Μουсhουρη, нар. 1934), Данаї (повне ім'я – Δανάη Στρατηγολούλου, 1913–2009), та Софії Бебо (Соφία Βέμπο, 1910–1978). У 1960 ροці композитор отримав головний πρизо Фестивалю Середземномορської пісні у Барселоні. Відкритий до тенденцій світової естради, він ширωко застосовував у πωпулярних жанрах ρитми джазу, латиноамериканської танцювальної музики і стилістику європейської оперети, πωеднуючи їх із грецькою пісенною основою.

Композитор класичного спραιοування, Я. Κονσταντινίδиς здобув визнання πίδ власним іменем уже πісля того, як набув πωпулярності в естрадній музиці. Починаючи від 1947 ροκν, він πραιοує над оркестρωкωкωми грецьких пісень у записях швейцарського музикознавця Самюєля Бо-Бові (Samuel Baud-Bovy, 1906–1986), діяльність якого спραιοула вивченню і загальному спραιοуняттю грецького фольклору. Симфонічний диригент, високоосвічена людина, С. Бо-Бові знав давньогрецьку драматургію і πωезію, зокрема давньогрецькі πωетичні ροзміри, і виявив їх у πωетичних текстах грецької народної пісні¹.

Несподіваний πωорот у кар'єрі Я. Κονσταντινίδиςα πωчався з того, що директор Афінської Консерваторії (Ωδειο Αθηνών) друг Ніколаса Скалкотаса Сπίρωс Фарандатас (Σπύρωс Фарαντάωс, 1895–1962) запропонував композитору з навчальною метою написати фортеп'янні твори на основі грецьких народних пісень. Так πωстала збірка «44 дитячі п'єси для фортеп'яно на грецькі теми» (1948–1951), яка πωмітно збагатила грецький виконавський і педагогічний ρепертуар. Опублікована 1957 ροκν у США, вона має історичне значення як перше видання твору грецького композитора в Америці. Основу її п'єс становлять грецькі народні пісні зі збіροк С. Бо-Бові, уперше виданих πρωтягом 1935–1938 ροκів², зі збіροк «Грецькі народні мелодії острова Χіωс» «Δημοτικέс μελωδιεс αλω τη Χίωс» (1905) французьких музикознавців і елліністів Хуберта Перно (Hubert Octave Pernot, 1870–1946) і Поля ле Флема (Paul Le Flem, 1881–1984)³, а також зі збіροк «260 грецьких мелодій» константинопольського ентузіаста запису фольклорних джерел Георгіωсa Παχτίκωсa (Γεώργιωс Δ. Παχτίκωс) (1903)⁴.

¹ «Monograma Samuel Baud-Bovy» – документальний фільм πρω С. Бо-Бові. Див.: Youtube. Δημ. Βιβλιοθήκη. Oktober, 14, 2016.

² Πραιοу С. Бо-Бові: Δωκιμίο γιά το ελληνικό δημοτικό τραγούδι [Бо-Бові С. Πωвідωμлення πρω грецьку народну пісню] / σημείωμα του Φοίβου Ανωγειανάκη. Ναύπλιο : Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1984. 215 σ.; Equivalences metriques dans la musique populaire de la Grece moderne // Revue de musicologie. 1967. No. 53/1. Ρ. 3–20; Chansons cretois de la “tavla” // Πεπραιογμένα Α΄ Διεθνοῦс Κρητολογικου Συνεδρίου. Φιλολογικό Σύλλογο. Αθήνα : Χρυσόστομωс, 1969. Σ. 114–120.

³ Pernot H., Le Flem P. Δημοτικέс μελωδιεс αλω τη Χίωс. Αθήνα : Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλωπωс Μερλιέ, 2006. 289 σ.

⁴ Παχτίκωс Γ. 260 δημώδη ελληνικά άσματα αλω του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράс Αсίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπειρω και Αλβανίας, Ελλάδωс, Κρήτης, νήсων του Αιγαίου, Κύπρω και των

Оскільки кожна частина фортепіанної збірки «44 дитячі п'єси на грецькі теми» є обробкою автентичної народної мелодії і створена з навчальною метою, постає запитання, чому її вважають вдалим авторським музичним твором? Відповідь на нього криється в індивідуальному тлумаченні образного змісту автентичного джерела, в індивідуальних способах селекції засобів виразності, властивих творчій манері Я. Константинідіса. Це пов'язано з його уподобаннями, творчою індивідуальністю.

Загалом згадана збірка є настільки значною, що її можна вважати антологією грецької традиційної пісні. У ньому відтворено калейдоскоп різних настроїв та образних станів, пов'язаних із грецьким національним характером і його проявами у традиційній музиці. Якщо розглядати кожен з частин збірки, то привертає увагу їх мініатюрність. Особливо це стосується першого зошита, адресованого початківцям. Незважаючи, що збірка має навчальне призначення, вона, як і більшість «дитячих альбомів», має значну художню цінність. Її можуть виконувати піаністи будь-якого віку в будь-яких концертних програмах. Утім, навчальне спрямування цих творів істотно вплинуло на їх обсяг і фактуру.

Зазвичай Я. Константинідіс дає два, зрідка – три куплети в пісні, варіюючи їх, часом – скорочуючи. Таке зменшення порівняно з автентичним джерелом торкнулося й фортепіанного викладу, який загалом не перевищує обсягів трьох-чотирьох голосів. Щодо ансамблевого акомпанементу грецької традиційної музики, то інструментів у ньому може бути значно більше, хоча є пісні, які виконуються без супроводу, – застільні й дорожні пісні острова Крит.

Мініатюрності п'єс відповідає їх незначне насичення вертикалі й стримана динаміка. Іншою важливою композиційною ознакою пісень збірки є дрібна пластика й деталізація елементів фактури, які свідчать не тільки про тонке відчуття музичної тканини, а й про ментальну якість, пов'язану з модальністю грецької монодії. Вона впливає на несталість і часті зміни викладу, буквально в кожному такті.

У фортепіанному доробку композитора – «22 пісні й танці Дванадцяти островів», «Вісім танців грецьких островів» та «Шість етюдів у грецьких народних ритмах». Три сонатини для фортепіано Я. Константинідіса також мають фольклорну основу і представляють регіональні стилі грецької народної музики – Криту, Епіру й архіпелагу Дванадцяти островів. Маючи великий досвід у написанні творів популярних жанрів, він у фортепіанних обробках виявляє тонке відчуття природи народного мелосу: його семіотики, специфіки орфоепічних структур і ладових особливостей. Власне, поринаючи у світ академічної музики, композитор не втрачає зв'язку з піснею, а заглиблюється в її історію. У його академічних творах грецька традиційна музика жанрово різноманітна, вона зберігає свій зміст, художність і манеру виконання.

Як зазначає К. Мадакас, твори Я. Константинідіса позначені скоріше французьким впливом. Учений вбачає паралель між його творчістю і мистецтвом таких грецьких композиторів, як учень М. Равеля і М. Шарпантьє – Еміліос Ріадіс (Αμίλιος Ριάδης, 1880–1935) та Димітріос Лаллас (Δημήτριος Λάλλας 1844–1911), учень Венсана д'Энді (Paul-Marie-Théodore-Vincent d'Indy, 1851–1931) та Маріоса Варвогліса (Μάριος Βάρβογλης, 1885–1967)¹. Делікатність динамічних нюансів, які зрідка переходять межу

παράλιων της προποντίδος [Пахтікос Г. 260 народних пісень із вуст грецького народу Малої Азії, Фракії, Македонії, Епіру та Албанії, Греції, Криту, островів Егейського моря, Кіпру і чорноморського узбережжя]. Αθήνα : Π. Δ. Σακελλαρίου, 1905. 410 σ.

¹ Μαντάκας Γ. Ο συνθέτης Γιάννης Κωνσταντινίδης και το δημοτικό τραγούδι [Мандакас Г. Янніс Константинідіс і громадянська пісня] // Παραδοσιακή και έντεχνη μουσική. Παράρτημα της φιλοσοφικής

mezzo forte, лаконізм і прозорість фортепіанної фактури, штрихова різноманітність уподібнюють його фортепіанні твори до п'єс французьких клавесиністів.

Найціннішим у творах фольклорної тематики Я. Константинідіса є відчуття грецької етнічної самобутності. Він переносить в академічний жанр особливості фольклорного першоджерела, надає йому нових музичних параметрів без порушення внутрішніх структур. Звідси куплетна або куплетно-варіаційна форма більшості п'єс циклу «44 дитячі п'єси для фортепіано на грецькі теми», їх складна і перемінна метрика, а також побудова фраз, пов'язана з лексичною структурою поетичного тексту фольклорного першоджерела. На відміну від типового для неофольклоризму посилення специфіки автентичного джерела, Я. Константинідіс дотримується пропорцій, властивих грецькій традиційній музиці.

На думку Л. Нехвядович, «етнічна традиція як фактор творення стилю розширяє можливості втілення у мистецтві двох протилежних сутностей – унікального і загального»¹. Фортепіанні твори Я. Константинідіса, написані на основі грецького фольклору, можна вважати зразком цілісності композиторської творчості й фольклорного джерела. Фактура його фортепіанних творів структурно пов'язана з ансамблевим багатоголоссям критської традиційної музики, у якому представлені різновиди струнних інструментів – ліри (λύρα, λυράκι), лауто (λαούτο), багламаса (μπαγλαμάς), доповнених волинкою тсамбуною, або аскомадурую (τσαμλούνα, ασκομαντούρα), сопілкою (φιάμλόλι), барабаном (νταούλι) та скрипкою (βιολί). Композитор створює особливий тип фортепіанної фактури; у ній основна мелодія органічно доповнюється поліфонічним супроводом, у якому поєднуються особливості імітаційного голосу й акомпанементу. Жодної з ознак монодії не втрачено, навпаки, їх посилено завдяки філігранній деталізації ладових тяжінь мелодії та акомпанементу. При цьому збережено загальний настрій і атмосферу автентичного фольклорного джерела.

Одним із таких творів є **Перша фортепіанна сонатина** на популярні грецькі мелодії острова Крит (1952)². Її називають «берлінською» сонатиною, оскільки працювати над нею композитор розпочав ще до 1931 року, завершивши її після циклу «44 дитячі п'єси для фортепіано на грецькі теми», завдяки якій він «заново народжується» як класичний композитор.

Сонатина присвячена Алікі Ватікіоті (Αλήκη Βατικιώτη, 1931–2014) – визначній грецькій піаністці і викладачу, учениці Спіроса Фарандатоса. Її виконавська діяльність припадає на 50–70-х роки ХХ століття, вона є першою виконавицею багатьох визначних творів грецьких композиторів, зокрема Фортепіанного концерту М. Теодоракіса. Серед її учнів – відомі піаністки Олександра Папастефану (Αλεχάνδρα Παλαστεφάνου) і Марія Еустратіаді (Μαρία Ευστρατιάδη). Їм'ям піаністки названо Залу Консерваторії (Βενιζέλειο Ωδείο) в її рідному місті Ханья, Критський конкурс піаністів, а також Культурний Фонд «Друзі Алікі Ватікіоті», який сприяє розвитку сучасного фортепіанного мистецтва Греції³.

σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. [Традиційна і мистецька музика. Додаток філософської школи інституту імені Аристотеля м. Салоніки]. Θεσσαλονίκη, 1984. Σ. 113.

¹ Нехвядович Л. И. Этническая традиция как результат формообразования в искусстве // Известия Алтайского государственного университета: журн. теоретич. и прикл. исслед. Барнаул, 2011. № 2. Т. 1 (70). С. 184.

² За виданням: Constantinidis Y. Sonatina №1 Sur des melodies populaires Grecques de l'île Crète pour piano [Константинідіс Янніс. Сонатина № 1 на мелодії популярних грецьких пісень острову Крит для фортепіано]. Athens: Edition by Yannis Constantinidis, 1972. 11 p.

³ Ιωαννίδης Σ. Για την εμβληματική πιανίστρια με την αλάνθαστη τεχνική [Іонідіс С. Про видатну піаністку з безпомилковою технікою] // Η Καθημερινή [Щоденна газета]. 2018. 13η Οκτωβρίου.

Перша фортепіанна сонатина Я. Константинідіса має три частини. Мініатюрна **перша частина** *Allegro moderato* (69 тактів) поєднує куплетну форму і структурні ознаки сонатного *Allegro*: повторюваний експозиційний розділ (перший куплет), а також удвічі більший розділ з ознаками розробки і репризи (другий і третій).

Перша частина побудована на темі критської пісні різновиду жанру «ризитика» («ριζίτικα»)¹ «Коли настане світання» («Πότε θα κάμει ξαστεριά», приклад 1).

Приклад 1.

Пісня *ризитико* («Πότε θα κάμει ξαστεριά») у запису автора статті за виконанням Нікоса Ксилуріса (Νίκος Ξυλούρης)²

Πό - τε θα κά - μει, πό - τε θα - κά - μει ξαστεριά, ε-ε - πότε να - φλε - ε-βα - ρί - σει, πό - τε να - φλε - βα - ρί - σει, να - πά-ρω το, να - λά - ρω το του - φέ-κι μου,

*Πότε θα κάμει ξεστεριά, πότε να φλεβαρίσει,
να πάρω το τουφέκι μου, το περδικόπανο μου,
Και ν'ανεβώ στον Ομαλό, στη στράτα τω Μουσούρω,
να στέσω το καλύβι μου στον καθαρόν αέρα,
και πότε λίγο χαμηλά να κάνω μια σπεράδα,
να βρω δικούς κι αδερφοχτούς ψωμί, κρασί να φέρουν
κι α λάχει οχθρός, να παίζομε σημάδι με σημάδι,
να κάμω μάνες δίχως γιούς, γυναίκες χωρίς άντρες,
κι ας κάμω και την αγαπώ τα μαύρα να φορέσει³.*

*(Коли настане світанок і розвидниться,
я візьму свою гвинтівку і сітку для куріпок,
піднімусь на Омалос шляхом Мусура⁴,
збудую хижку на чистім повітрі,
знайду братів і друзів, що хліб й вино принесуть,
а як дощем накриє, заграємо одне за іншим,
і зроблю, що залишаться матері без синів,
без чоловіків дружини,
І та, яку люблю одягнеться у траур).*

¹ Буквально – «корінні» пісні, або ж пісні із селищ, розташованих біля «коріння» (підніжжя) критських гір.

² Νίκος Ξυλούρης – Πότε θα Κάνει. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nzSjGLAVQpY-&index=1&list=RDnzSjGLAVQpY> (accessed: 29.10.2018).

³ Βλαστός Π. Ο γάμος εν Κρήτη. Ηθη και έθιμα Κρητών [Властос П. Шлюб на Криті. Традиції та звичаї критян] / Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών (Βιβліотека історичних досліджень), Αθήνα : Βιβλιοπωλείο Διονυσίου Νότη Καραβιά, 1987. Σ. 109. Тут використано написання слова «ξαστεριά» на відміну від більш поширеного – «ξαστεριά».

⁴ Ομαλός, Μουσούρω – топографічні назви південно-західного Криту.

С. Бо-Бові відзначав, що пісня «Коли настане світання» має нехарактерні для жанру ризитико і для грецької пісні загалом прояви тональності натурального мажору. Серед інших нетипових ознак – квартовий хід мелодії перших тактів (приклад 1) і маршовий пунктирний ритм супроводу. На думку етномузиколога, її мелодія могла бути запозичена із західноєвропейського пісенного репертуару ХІХ століття¹. Висловлюють й іншу думку: «Коли настане світання» є комбінацією кількох пісенних прототипів різних часів, починаючи від візантійського. Зауважимо, що стилістика перших початкових тактів у пісні відрізняється від подальшого інтонаційного устрою і метро-ритмічної організації.

Темі першої частини Сонатини № 1 притаманна варіативно-поспівкова будова, переважання руху ступенями тетраходів, пентаходів і гексаходів, перемінний метр. Ладові структури мелодичного матеріалу мають типові давньогрецькі ознаки. У Сонатині її експозиції передує мініатюрний вступ: твір починається семикратним повторенням на незначному *crescendo* звука *соль* першої октави (тт. 1–2), від якого беруть початок поспівки мелодії. Цей звук відіграватиме роль ладового центру – *реперкуси*, який стане точкою перетину висхідного і низхідного рухів мелодії. Він також стає тоном органуму басового регістру в експозиції (тт. 4–14), а також з'являється як органум на початку розробки, репризи і в кінці твору. Значення цього тону в системі візантійської мелургіки можна порівняти зі значенням *серединного іхосу* – *ήχος μέσος* – «ладотональної площини, віддаленої від початкової на відстань двох фонів, або дифонії»².

Глибинні інтонаційні зв'язки на рівні єдиної інтонаційної ідіоми поєднують головну тему першої частини Сонатини та її фольклорні прототипи з візантійським псалмом «Покоління, що благословляють...» («Αἱ γενεαὶ τὰσαι μακάριζομέν...»), що свідчить про інтонаційну цілісність церковної і фольклорної традиційної грецької музики (приклад 4).

У структурі мелодії діє принцип варіативної повторюваності, характерний для народної поезики. Він виявляється і в поетичних текстах першоджерела, у яких після багаторазового повторення звороту «Коли настане» запитання варіюється «коли розвидниться». Перенесення значення цього мовного звороту зі сфери природи в особисту (ранній варіант пісні) і громадянську (сучасний) становить психологічний паралелізм, який О. Веселовський вважає ознакою народної поезики³. Натомість Я. Константинідіс не тільки зберігає цю ознаку – він абсолютизує принцип варіюваного повтору шляхом уведення його в загальну структуру першої частини Сонатини завдяки варіюванню другого куплету.

У Першій сонатині Я. Константинідіса мелодія пісні набуває ліричного характеру. Енергійні висхідні квартові затакти замінені повторенням одного звука. Докорінно змінений акомпанемент – підголоски супроводу, проведені в терцію, плавно «вплітаються» у неквапливу течію мелодії. З третього такту композитор доповнює гармонію першоджерела тонічним органним пунктом, який імітує гру критської волинка – *тсамбуни* (*τσαμπούνα*). Так він наближає супровід мелодії до традиційного виконання типових критських пісень.

¹ Baud-Bovy S. Chansons populaires de Crête occidentale [Бо-Бові С. Популярні пісні східного Криту]. Genève : Editions Minroff, 1972. 310 p.

² Герцман Е. В. Византийское музыкознание. Ленинград : Музыка, 1988. С. 192.

³ Веселовский А. Историческая поэтика Москва : Высшая школа, 1989. С. 107.

Привертає увагу характерний зворот (тт. 7–8) у першій частині, який відзначається типовим для народної музики заповненням висхідного інтервалу квати (приклад 2). Така ж ідіома є у другій фразі іншої критської пісні «Біжать води» («Τρέχουν τα νερά»), яка належить до весільного обряду, та інших пісень цього ж жанру – «Світе золотий» («Κόσμε χρυσέ»), «На високу гору» («Σε ψηλό βουνό», приклад 3).

Приклад 2.

Я. Константинідіс. Перша сонатина для фортепіано. Перша частина (такти 7–15)

Приклад 3.

Критська весільна пісня «Τρέχουν τα νερά» («Біжать води»), фрагмент¹

να πάν να ιδο - ύν το γά - να πάν να ιδούν το γά - μο

Τρέχουν, τρέχουν τα νερά, τρέχουν οι βρύσες
τρέχουν οι άρχοντες, να πα να ιδούν το γάμο,
κι' οι άρχόντισες να πα να ιδούν τη νήφη – πως τη λούζουνε
και πως τηνε χτενίζουν ή στολίζουν².

(Біжать, біжать води, біжать струмки,
Поспішають і старці, щоб побачити весілля,
і старі, щоб побачити наречену,
як є вимита, як розчесана чи прикрашена...)³.

¹ Запис автора статті нотного тексту пісні за автентичним виконанням: Κρητικές Μαδάρες – Τρέχουν τα Νερά – Ριζίτικα No. 12. URL: https://www.youtube.com/watch?v=EKFaz_oQM34&t=59s (accessed: 29.10.2018).

² Τρέχουν τα νερά. Στίχοι [«Біжать води». Вірші] URL: http://www.stixoi.info/stixoi.php?info=Lyrics&act=det2edit&song_id=7623 (accessed: 29.10.2018).

³ Переклад автора статті.

Приклад 4.

Хаβ'ярес Ιοανнес та Бенедикт Рандхартлингер.
Супровід поховальної служби¹ (такти 1–14)

The musical score for the funeral service accompaniment is written for Soprano, Tenore 1, Tenore 2, Bass, and Piano/Physharmonica. It is in 2/4 time, key of D major, and marked 'Andante'. The lyrics are in Greek: 'Αι γε-νε-αῑ λᾱ - σαῑ μα - κά - ρί - ζο - μέν σε τήν μέ - νην'. The piano part features a melody in the lower register with a staccato accompaniment of thirds.

У другому куплеті, який має функцію розробки, мелодію перенесено в нижній регістр, натомість у верхньому з'являється акомпанемент мелодії терціями *staccato* (т.т. 27–33, т.т. 37–39), що видозмінює жанрові першоджерела ознаки на танцювальні (приклад 5).

Приклад 5.

Я. Константи́нідіс. Перша сонатина для фортепіано. Перша частина (такти 28–32)

The musical score for the first part of the first sonatina by Yannis Constantinos is written for piano. It is in 3/4 time, key of D major, and marked 'con umore'. The score shows measures 28 to 32. The melody is characterized by a staccato accompaniment of thirds.

Тракування змісту пісні «Коли настане світання» у першій частині Сонатини Я. Константи́нідіса не охоплює всіх шарів значень сучасних варіантів її тексту. Зокрема, композитор не торкається його патетичних і трагедійних аспектів, а також повстанської тематики.

¹ Chabiaras Iōannēs and Benedict Randhartinger. Ελικήδειος. Ακολουθία Funerary mass [Хаβ'ярес Ιοανнес та Бенедикт Рандхартлінгер. Похоронна. Супровід поховальної служби]. Vienna : Antoniou Venkou. P. 30.

Авторська ремарка *con more* у другому розділі (т. 28) не відповідає змісту поширеного нині варіанту поетичного тексту пісні «Πότε θα κάμει ξαστερία», несумісного з гумористичним трактуванням:

Зроблю, що залишаться матері без синів,
а жінки без чоловіків,
і та, яку люблю, одягнеться у траур

Композитор обирає один із давніх образних змістів пісні, пов'язаний із жанровими ознаками серенади, і залишає «за кадром» пізніші інтонаційні нашарування, які стосуються повстанської тематики. Отже, зосереджуючись на образах природи і ночі, він виводить на перший план лірико-поетичну образну сферу першоджерела.

Третій розділ першої частини (від т. 45) виконує функцію репризи – як за теситурними, так і за фактурними ознаками. Діапазон викладу розширений, утім авторські вказівки щодо динаміки обмежені нюансом *pianissimo* на початку куплету (т. 45) і делікатною ремаркою *piu sonore* (т. 59). У цьому розділі композитор застосовує більше ладових барв, супроводжуючи мелодію гірляндою з розкладених альтерованих акордів. М'яким посиленням динаміки і музичними прикрасами відтворено стан вранішнього пробудження природи – немовби відповідь на запитання з першої фрази поетичного тексту пісні.

Мініатюрна друга частина Сонатини *Intermezzo. Andante con moto* має лише п'ятнадцять тактів. Перший такт містить *a cappella* матеріал різновиду вже згаданого жанру критських пісень *ризитика* – застольної пісні (*τραγούδι της τάβλας*)¹ «Πέτε τα πουλιά» («Летять птахи»), відповідно до народної традиції (приклад 6).

Приклад 6.

Я. Константинідіс. Перша сонатина для фортепіано. Друга частина (такти 1–7)

INTERMEZZO
ANDANTE CON MOTO [♩ = 70]

The musical score shows the first seven measures of the 'Intermezzo Andante con moto'. It is written for piano in 4/4 time with a tempo of quarter note = 70. The key signature has two flats (B-flat major). The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and a *poco rubato* instruction. The melody in the right hand features triplets and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The second measure includes an *espressivo* marking. The score ends with a fermata over the final note of the seventh measure.

¹У перекладі з критського діалекту, буквально: *пісня стільниці*.

Прозорий акомпанемент з коротких низхідних і висхідних арпеджіо, органічно додаючись із другої восьмої другого такту, повторює напрям руху мелодії. Він немовби відтіняє мелодію, підкреслюючи її ладові барви. Загальний настрій піднесено ліричний, відповідає характеру критських застольних пісень із нагоди родинних свят. Простотою мелодичних утворень, плинністю музичної тканини передано невимушену манеру виконання народної пісні, образність архаїчного фольклору.

У другому проведенні (від т. 9) мелодія пісні, ще рясніше оздоблена мелізмами і фіоритурами, проводиться в октаву. Так засобами фортепіанної фактури відтворюється традиція виконання пісень *της τάβλας*, які спочатку співають одногосно з одного боку стола, а потім звучать у відповідь з іншого у виконанні кількох співаків. Просте фактурне вирішення має символічний зміст і пов'язує другу частину із застольними піснями та з автентичною манерою їх виконання.

Третя частина – *Rondo. Allegretto vivo* – побудована на матеріалі критської танцювальної музики. Несподіваним є запис тональності: у партитурі зазначено три бемолі при ключі, що відповідає тональності *мі-бемоль мажор* із паралельним *до мінором*. Однак стійким ладовим центром частини, представленим, як у рефренах так і у фінальному кадансі, є звуки *соль*, *сі-бекар*, *ре*. Перші звуки фіналу (*сі-бекар*, *фа-дієз*, *соль*), акцентованого затакту, і подальше розгортання музичної фрази надає обриси подвійно-гармонічного *соль мажору*. Натомість друге речення (від т. 9) має фригійський лад, який відповідає натуральному *соль-мінору* з низьким другим ступенем. Отже, визначення тональності не відповідає академічним нормам, але виправдане щодо особливостей ладового устрою твору. Ця частина має ознаки рондо і специфічної куплетної форми завдяки трикратному проведенню яскравого тематичного матеріалу – критського чоловічого танцю *пендозаліс* (*ο πεντοζάλης*) (приклад 7).

Приклад 7.

Я. Константинідіс. Перша сонатина для фортепіано. Третя частина (такти 1–12)

У назві цього чоловічого військового танцю відображена драматична історія Криту, пов'язана з повстанням 1769–1971 років. Пендозаліс має дванадцять «колін» – за кількістю місцевостей, у яких розпочалося повстання. На початку кожного з «колін» проголошуються імена його керманічів¹. Я. Констанідіс відображає у фіналі Першої сонатини різновид *пендозалісу*, близький до його сучасного варіанту «*Ніби хочеш навчити*» («*Σαν θες να μάθεις*»), назва якого – це своєрідне звернення до Вчителя Янніса². Глибинні зв'язки з фольклорним першоджерелом виявляються у структурі фіналу: перший і другий розділи складаються з п'яти речень, представлених у різноманітному танцювальному матеріалі. Третій розділ скорочений, він містить лише два тематичних комплекси. Отже, структура фіналу – 5+5+2 – відповідає характеристикам пендозаліса і має дванадцять речень. У п'ятому реченні композитор відображає типову для грецьких традиційних танців танцювальну каденцію, яка закінчується стрибком «із підкруткою»: далі (т. 43) уперше з'являється третя тактова доля, яка веде до зменшення динаміки і припинення руху в наступному такті: танцівники завмирають в очікуванні стрибка соліста. Я. Константинідіс порушує дводольність і квадратну структуру додаванням трьох тактів заради ефекту «стрибкового закінчення» розділу (тт. 43–46).

Останній рефрен (від т. 85) подовжений і завершується танцювальним апофеозом. У цьому розділі розширено діапазон викладу, а у фактурі переважають типові фортепіанні формули, зокрема фігурації коротких арпеджіо, яким відповідають прямі ритмічні поділи гармонічної основи акомпанементу. На вершинах фігурацій у коді проходить тема із дванадцяти нот, нагадуючи про символ *пендозалісу*. Символізація окремих структур та елементів фактури, які формують головний зміст твору, відповідає ознакам *поетичного*, викладених Ю. Лотманом: «1. Будь-які елементи мови можуть підноситися до рангу вагомих. 2. Будь-які елементи, які у мові є формальними, можуть набувати в поезії семантичного характеру і додаткового змісту»³.

Висновки. За допомогою символіки народних пісень й танцю Я. Константинідіс окреслює в Сонатині № 1 сюжет із життя Криту, його особливу атмосферу передає засобами музичної виразності. Виявлено кілька рівнів музичної поетики в індивідуальному стилі композитора:

1. Семантичний – як перегляд значень, а часом і змісту елементів музичної мови з наданням їм додаткової семантики, специфічної у кожному окремому випадку, але такої, яка відповідає етнічній традиції;

2. Естетичний – як селекція засобів виразності і комплектація компонентів змісту, зумовлених єдністю смаків композитора й етнічного середовища, у якому функціонує автентичне фольклорне джерело: особлива фортепіанна фактура, динаміка та інші авторські ремарки;

3. Лексичний – як дія структур мелопії фольклорного джерела, пов'язаних із його вербальними й невербальними ознаками, що виявляються в орфоепічних конструкціях, в агогіці мелодії, визначаються ритмікою, штрихами і підкреслюються побудовами акомпанементу;

¹ Μπουχαλάκης Υ. Πλήρης μέθοδος κρητικής λύρας. [Бухалакіс Я. Повний курс гри на критській лірі]. Αθήνα : Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, 1996. Σ. 52.

² Буквальний переклад імені ватажка критського повстання 1769–1971 років Янніса Даскалоянніса (Γωιάννης Βλάχος (Δασκαλογιάννης), 1730 – 1771) – Вчитель Янніс. (ο Δάσκαλος ο Γιάννης)

³ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград : Просвещение, 1972, 36 с.

4. Σιμβολίχνιη – ικ ναδάννια ελεμενται μυζιχνού τωρου ζνιχνέη, νεβλαστιβιχ ίηι ποζα ίοηο μεζαηι, ποβ'ιζανιχ ζι ζιήστοη περσηοδζερελα.

Σπὶβιδνούσηννια υνίκαιχού η ζαγάληου ηαβυαέ υ κοηποζιτσίηι Χννίσα Κοησταντινίδισα ρεαλήνιχ ζνιχνέη ζαβδυακι εθνίχνιη τρადιτσίηι, ίι ετιχνιη ηα εσθετιχνιη ηορμαη. Μεχαιζμού ηυηκτιόηυβαννιη τιχ ηορμ υ στυλί κοηποζιτορα ε ποετικα ικ σисεμα ακτυαλίζοβανιη ηα ίμαηεντηνιη σιμβολίβ, ηο ηιήστιη ίεραρχίυ ζνιχνέη ελεμεντίβ ζιήστυ ίοηο τωριβ ί βιδποβίδηνιη ζασοβίβ ηυοδζηνίη βιραζνοσί.

ΣΠΙΣΟΚ ΒΙΚΟΡΙΣΤΑΝΙΗ ΔΖΕΡΕΛ

1. Βεσελοβский Α. Η. Ιστορική σιηοτিকা. Μοσκβα : Βυσσηια σηολα, 1989. 404 σ.
2. Γερτζμαη Ε. Β. Βιζαντιήοηο μυζικοζνιηη. Λεηνιηγρად : Μυζικα, 1988. 255 σ.
3. Γυλιηνιτςκαη Η. Σ. Ποέτিকা μυζικαλήη κοηποζιτσίηι. Τεορητιχέσ αςπεκτυ ρυσκόη δυοηοβνιη μυζικυ ΧΧ βεκα. Μοσκβα : Ζυζυκι σλαβυανσκόη κυλτυρυ, 2002. 432 σ.
4. Λοτμαη Υ. Μ. Αηαλίζ ποέτιχέσοηο τεκστα. Στρυκτυρα στιχα. Λεηνιηγρად : Προσβεσσηε, 1972, 270 σ.
5. Ναζαικινσκιη Ε. Β. Λογικα μυζικαλήη κοηποζιτσίηι. Μοσκβα : Μυζικα, 319 σ.
6. Ηεχβυδοβιτς Λ. Ι. Εθνιχέσκα τρადιτсия κακ ρεζυλταη φορμοοβραοαηηα β ισχυστυβε // Ιζβεστια Αλταησκόηο ηοσυδαρστυβεηνοηο υνιβερσιτεηα : ηυρηη. τεορητιχ. ιηι προκλ. ισχυεδ. Βαρναυλ, 2011. № 2. Τ. 1 (70). Σ. 183–187.
7. Ηεχβυδοβιτς Λ. Ι. Μηοηοοβραιε προδζοηοβ κ οβρεδελεηνιη προηαηιη «εθνιχέσκα τρადιτсия» // Ιζβεστια Αλταησκόηο ηοσυδαρστυβεηνοηο υνιβερσιτεηα : ηυρηη. τεορητιχ. ιηι προκλ. ισχυεδ. Βαρναυλ, 2010. № 4 (68). Τ. 3. Σ. 179–183.
8. Χαρηλαμπίδυ Λ. Μυζικαλήη οβραοαηηε β Σοβρημεηνιη Γρεκίηη: ιστυρηια, προβλεμη, περσπεκτιβυ : δις. ... κανδ. ισχυστυβεδελεηα : σπεκ. 17.00.03 Μυζικαλήη ισχυστυβεηο / Ηαη. μυζ. ακαδ. Υκραιηνυ ιηι. Π. Ι. Χαικοβσκόηο. Κιευ, 2001. 182 σ.
9. Baud-Bovy S. Chansons crétois de la “tavla” // Πεπραγμέηα Α΄ Διεθνοῦς Κρητολογικου Συηεδρίου. Φιλολογικῶ Συλλόγω “Χρυσόστομολ”, 1969. Σ. 114–120.
10. Baud-Bovy S. Chansons populaires de Crête occidentale. Genève : Editions Minroff, 1972. 310 ρ.
11. Baud-Bovy S. Δοκιμίο γιά το ελληηνικό δηηοτικῶ τραιοῦδι / σηηεῖωμα του Φοίβου Αηωγειαηάκη. Ναύπλιο : Πελοποηηησιακό Λαογραιοικῶ Ιδρυμα, 1984. 215 σ.
12. Baud-Bovy S. Equivalences metriques dans la musique populaire de la Grece moderne // Revue de musicologie. 1967. No. 53/1. Ρ. 3–20.
13. Μπυχαλάκης Υ. Πλήρησ ηέθοδοσ κρητικῆσ λύρασ. Αθήηα : Μοσικῶσ Οίκοσ Φιλιπποσ Νάκασ, 1996, 94 σ.
14. Βλαστόσ Π. Ο γάμολ εν Κρήτη. Ηθη και έθιμα Κρητῶη / Βιβλιοθήκη Ιστυρηικῶη Μελεηῶη. Αθήηα : Βιβλιοπωλειῶ Διοηυσίου Νότη Καραβιά, 1987. 279 σ.
15. Ιωανηίδησ Σ. Για τηη ηεβληηαηικῆ προηισητρια με τηη αλάνθασηη τηχηνική // Η Καθηηεριηή. 2018. 13η Οκτωβριῶ.
16. Μαντάκασ Γ. Ο συηθέτησ Γιάηηηησ Κωησταντιηίδησ και το δηηοτικῶ τραιοῦδι // Παραδοσιακή και έητεχηη ηοσικῆ. Παραρτήρηα τησ φιλοσοφικῆσ σηολῆσ του Αριστοτελειῶ Πανεπιστημίου Θεσσαλοηικῆσ. Θεσσαλοηική, 1984. Σ. 107–116.
17. Προχτικῶσ Γ. 260 δηηῶδη ελληηνικά άσμηα από του στόμαηοσ του ελληηνικού λαῶ τησ Μικράσ Ασσίασ, Θράκησ, Μακεδοηιασ, Ηπειρο και Αλβανιασ, Ελλαδοσ, Κρήτησ, ηήσῶη του Αιγαιῶ, Κύπρου και τῶη παραλιῶη τησ προποηητίδοσ. Αθήηα : Π. Δ. Σακελλαριῶ, 1905. 410 σ.
18. Pernot H., Le Flem P. Δηηοηικῆσ ηελωδιέσ από τη Χίο. Αθήηα : Φίλιο Μοσικῶ Λαογραιοικῶ Αρχειῶ Μέλπωσ Μερλιέ, 2006. 289 σ.

19. Romanou K. and Barbaki, M. Music education in Nineteenth century Greece: Its institutions and their contribution to urban musical life // *Nineteenth Century Music Review* / Cambridge University Press. Cambridge, 2011. June. P. 57–84.
20. Φιδετζής Β. Αναμνήσεις από τον Γιαννη Κωνσταντινίδη // *Πολύτονο*. 2013. № 60. Σ. 34–35.

REFERENCES

1. Baud-Bovy, S. (1967). Rhythmical equivalences of the contemporary popular Greek music [Equivalences metriques dans la musique populaire de la Grece moderne]. *Musicology Review* [*Revue de Musicologie*], 53/1, pp. 3–20 [in French].
2. Baud-Bovy, S. (1969). Cretan “table” songs [Chansons crétoises de la “tavla”]. *Carried out by the First Cretan Learning Symposium. Philological Society “Chrysóostmos”*. [*Pepragména A’Diethnoüs Kritologikou Synedriou. Filologikó Syllógo “Chrysóstomos”*]. Athens, pp. 114–120 [in French].
3. Baud-Bovy, S. (1972). *The popular songs of the eastern Crete* [Chansons populaires de Crête occidentale], Geneva: Edition Minroff, 310 p. [in French].
4. Baud-Bovy, S. (1984). *Investigation of the Greek civil song* [Dokimío giá to ellinikó dimotikó tragóúdi]. Notes by Fivos Anogeanakis. Nauplio: Peloponnisiakó Laografikó Ídryma, 215 p. [in Greek].
5. Blastos, P. (1987). Marriage in Crete: Traditions and customs of Cretans [O gámos en Kriti: íthi kai éthima Kritón]. *Library of Historical Studies Meletón* [Vivliothíki Istorikón Meletón]. Athens: Vivliopoleío Dionysíou Nóti Karaviá, 279 σ. [in Greek].
6. Bouchoylakis, Y. (1996). *Full method of the Cretan lyre* [Pliris méthodos kritikís lýras], Athens: Mousikós Oíkos Filippos Nákas, 94 p. [in Greek].
7. Fidetzis, B. (2013). Memories on Ioannis Konstantinidis [Anamnéseis apó ton Gianni Konstantinídi]. *Magazine “Polytonon” (“Many voices”)* [Polýtono], 60, pp. 34–35 [in Greek].
8. Gertsman, E. (1988). *Byzantine musicology* [Vizantijskoe muzykoznanie]. Leningrad: Musyka, 255 p. [in Russian].
9. Gulyanitskaya, N. (2002) *Poetics of musical composition. Theoretical aspects of Russian spiritual music of the twentieth century*. [Pojetika muzykal’noj kompozicii. Teoreticheskie aspekty russkoj duhovnoj muzyki XX veka]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul’tury, 432 p. [in Russian].
10. Haralampidu, L. (2001). Music education in contemporary Greece: history, problems, perspectives. [Muzykal’noe obrazovanie v Sovremennoj Grecii: istorija, problemy, perspektivy]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. National Music Academy of Ukraine. Kiev, 182 p. [in Russian].
11. Ionidis, S. (2018) For the flagship pianist with the flawless technique [Gia tin emvlimatikí pianistria me tin alánthasti technikí] *The Daily* [I Kathimerini], October 13 [in Greek].
12. Lotman, Ju. (1972). *Analysis of the poetic text. Structure of the verse* [Analiz pojeticheskogo teksta. Struktura stiha]. Leningrad: Prosveshhenie, 270 p. [in Russian].
13. Mantakas, G. (1984). The composer Ioannis Konstantinidis and folk song [O synthétis Giánnis Konstantinídis kai to dimotikó tragóúdi]. *Traditional and Classical Music. Annex by the Philosophy School of Aristotle’s University of Thessaloniki* [Paradosiakí kai éntechni mousikí. Parártima tis filosofikís scholís tou Aristoteléif Panepistimíou Thessalonikis]. Thessaloniki, pp. 107–116 [in Greek].
14. Nazaikinsky E. (1982) *The logic of the music composition* [Logika muzykal’noj kompozicii]. Moscow: Musyka, 319 p. [in Russian].
15. Nehviadovich, L. (2010). The diversity of approaches to the definition of the concept of “ethnic tradition” [Mnogoobrazie podhodov k opredeleniju ponjatija “jetnicheskaja tradicija”]. *The News of Altai University Journal of theoretical and applied researches*. [Izvestija Altajskogo gosudarstvennogo Universiteta. Zhurnal teoreticheskikh i prikladnyh issledovanij], 4–3 (68). Barnaul, pp. 179–183 [in Russian].

16.Nehviadovich, L. (2011). Ethnic tradition as a result of shaping in art [Etnicheskaya traditsiya kak rezultat formoobrazovaniya v iskusstve]. *The News of Altai University Journal of theoretical and applied researches [Izvestija Altajskogo gosudarstvennogo Universiteta. Zhurnal teoreticheskikh i prikladnyh issledovanij]*, 4–3 (68), Barnaul, pp. 183–187. [in Russian].

17.Pachtikos, G. (1905). *260 Greek songs from the mouth of the Greek people of Asia Minor, Thrace, Macedonia, Epirus and Albania, Greece, Crete, the Aegean islands, Cyprus and the beaches of the province [260 dimódi elliniká ásmata apó tou stómatos tou ellinikou laou tis Mikrás Asías, Thrákis, Makedonías, Ipeíro kai Alvanías, Ellados, Krítis, nison tou Aigaíy, Kýprou kai ton paraliou tis propontidos]*. Athens: P. D. Sakellariou, 410 p. [in Greek].

18.Pernot, H. and Le Flem, P. (2006) *Folk melodies from Chios [Dimotikés melodíes apó ti Chío]*. Athens: Fíloi Mousikou Laografikou Archeiou Mélpos Merlié, 289 p. [in Greek].

19.Romanou, K.; Barbaki, M. (2011). Music education in Nineteenth century Greece: Its institutions and their contribution to urban musical life. *Nineteenth Century Music Review. Cambridge University Press*. Cambridge, June, pp. 57–84 [in English].

20.Veselovsky, A. (1989) *Historical poetics [Istoricheskaja pojetika]*. Moscow: Vysshaja shkola. 404 p. [in Russian].

Рябчун И. В. Поэтика фортепианного стиля Янниса Константинидиса. Поэтика фортепианного стиля греческого композитора Янниса Константинидиса (1903–1984) как отдельная тема исследуется в украинском музыковедении впервые. Некоторые произведения из фортепианного сборника «44 детские пьесы на греческие темы» уже изучала греческий исследователь Лиана Харалампиду. Первая сонатина для фортепиано Я. Константинидиса проанализирована впервые. Приведены новые для украинского музыковедения факты, раскрывающие творческие принципы композитора, большинство произведений которого основаны на фольклорном материале. Цель статьи – рассмотреть поэтику фортепианного стиля Я. Константинидиса как систему пропорций образного содержания и художественных средств, обусловленную принципами греческой музыкальной традиции. При этом ракурс исследования определяют способы передачи духовно-эстетического содержания фольклорного источника, присущие индивидуальной манере композитора. Применены методы, исторического, музыкального, сравнительного анализа, а также анализа поэтического текста. Показано, что тонкое чувство природы народного мелоса, его семиотики, специфики орфоэпических и ладовых структур обусловлено богатым опытом работы Я. Константинидиса в сфере популярной песни. Уникальное и общее в музыкальных композициях художника, основанных на фольклорном материале, в частности в его Первой фортепианной сонатине, корреспондируют благодаря применению эстетических норм, сложившихся в этнической традиции. Установлено, что механизмом, благодаря которому эти нормы используются в музыкальном произведении, является поэтика, влияющая на формирование системы символов и структуры содержания. Показаны уровни функционирования поэтики в музыкальном стиле Я. Константинидиса. Найдены прототипы основных тем его Первой сонатины для фортепиано. Доказано сходство главной темы её первой части с критскими «коренными» песнями «Когда наступит рассвет» («Πότε θα κάμει ξαστεριά») и «Бегут, бегут воды...» («Τρέχουν, τρέχουν τα νερά»), а также с византийским псалмом «Поклонение, благословляющее...» («Αι γενεαί πάνσαι μακάριζομέν...»), что свидетельствует об интонационной целостности церковной и фольклорной ветвей греческой традиционной музыки.

Ключевые слова: поэтика музыкального стиля, греческая фортепианная музыка XX века, фортепианные произведения Я. Константинидиса, сонатина для фортепиано, этническая традиция, критская традиционная народная песня, критский традиционный танец.

RIABCHUN IRYNA

Riabchun Iryna – Doctor of Philosophy in Art Criticism, Kyiv Academy of arts, Faculty-Methodist of the Department of the Musical Art.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8070-7847>

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2\(43\).2019.171468](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2(43).2019.171468)

POETICS OF YANNIS KONSTANTINIDIS' PIANO STYLE

Relevance of the study: the poetic aspect of the music works last time is more and more pooling the attention of the researchers, giving to them the argumentation of several composers' stylistic preferences within the selection of the music impressiveness system. Poetic side of the piano style by the Greek Composer Yannis Konstantinidis (1903–1984) is investigated for the first time in Ukrainian musicology as a divided subject. Despite the fact, that the several parts from the set “44 Children pieces upon the Greek songs” was already studied in the thesis by Liana Charalampidy (2004), now the First Piano Sonatine by composer is analyzed for the first time in the world musicology. During the studying of the creative personality of Y. Konstantinidis, which is necessary for the making clear the main topic, the new facts of composer's biography, unknown for Ukrainian musicologists, will be presented.

The main objectives of the study. The purpose of the article is to study the poetics of the piano style of Y. Konstantinidis as a system of proportions of artistic images and means, determined by the principles of the Greek musical tradition. At the same time, the angle of research identifies the methods of transmitting the spiritual and aesthetic content of a folklore source, inherent in the composer's individual manner.

The study was done by complex approach, combining the principle of the phenomenological, historical, musical analysis, examination of the poetic text and comparative analysis.

Conclusions: Unique and common features in musical compositions of Y. Konstantinidis which are based on folklore, in particular in his First Piano Sonatina, correspond to the application of aesthetic norms, which have been developed in the ethnic tradition. It has been established that the mechanism used by these norms in a musical work is a range of poetic elements that influence the formation of the symbol system and the structure of content. The levels of functioning of poetics in musical style are shown. The tiny sense of the melodic nature and orphic-epic structures of the folklore are originated on composer's experience of work in aria of popular music.

Significance of the study: The prototypes of the main themes of the Y. Konstantinidis' First Piano Sonatina are discovered. The deep links between the Main Theme of its First part with the Cretan traditional song “When the sky became bright” (“Πότε να κάμει ξαστεριά”) and “The waters are streaming...” (“Τρέχουν, τρέχουν τα νερά...”) and Byzantine psalmody “The grieving Mother...”. (“Άι γενεαί πᾶσαι μαναρί...”) are exposed. The similarity of the modes and motives proves the unity of the musical stylistics of ancient, Byzantine and contemporary Greek tradition.

Keywords: poetics of the music style, Greek piano music of the twentieth century, piano pieces by Y. Konstantinidis, sonatina for piano, ethnic tradition, Cretan traditional folk song, Cretan traditional dance.